

12. Suut Kemal Yetkin'in Sanat, Estetik ve Şiir Üzerine Düşünceleri¹**Ahmet KAYA²**

APA: Kaya, A. (2025). Suut Kemal Yetkin'in Sanat, Estetik ve Şiir Üzerine Düşünceleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (45), 146-185. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.15100331>

Öz

1903 yılında Urfa'da doğan Suut Kemal Yetkin, felsefe, sanat, sanat tarihi, edebiyat ve şiir başta olmak üzere birçok konuda entelektüel zenginliğini ortaya koymuş ve 1980'deki ölümüne kadar Türk kültür ve sanatına değerli katkılarda bulunmuştur. Bu çalışmada Suut Kemal Yetkin'in klasik ve modern teorileri bütünleştirmesi vurgulanarak Türk sanatına, estetiğine ve edebiyat eleştirisine yaptığı önemli katkılar incelenmektedir. Yetkin'in çalışmaları çok boyutlu bir yaklaşımla bireysel yaratıcılık, estetik deneyim ve toplumsal değerler arasında köprü kurmaktadır. Platon, Aristoteles ve Plotinus gibi klasik filozoflardan yararlanan Yetkin, Freud'un psikanalizi ve Csikszentmihalyi'nin Akış teorisi gibi modern teorileri analizine etkili bir şekilde dâhil etmektedir. Öncü eserleri "Sanat Meseleleri ve Estetik Doktrinler", Türk edebiyatında estetik ve eleştiri anlayışını derinleştirmiştir. Ancak Yetkin'in bireysel ve metafizik boyutlara vurgu yapması, zaman zaman sanatın ve edebiyatın sosyo-ekonomik ve ideolojik yönlerini göz ardı etmektedir. Sanatın toplumsal dönüşümdeki rolüne daha fazla odaklanmak, onun estetik çerçevesini daha da zenginleştirebilirdi. Bu makale, Yetkin'in estetik felsefesini klasik ve modern bağlamlarda değerlendirerek, Türk edebiyat eleştirisinde gelenek ve modernite arasında bir köprü olarak oynadığı önemli rolü vurgulamaktadır. Dahası, Yetkin'in içgörülerinin estetik ve edebiyat alanındaki çağdaş çalışmalara entegre edilmesi için öneriler sunmaktadır. Mirası, modern sanat eleştirisi ve felsefesi için yaratıcı bir rehber olarak durmaktadır.

Anahtar kelimeler: Edebiyat, sanat, sanat tarihi, felsefe, şiir, poetika, estetik

¹ **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

FİNANSMAN: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

Kaynak: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

Benzerlik Raporu: Alındı - Turnitin / Oran: %12

Etik Şikayeti: editor@rumelide.com

Makale Türü: Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 13.02.2025-**Kabul Tarihi:** 27.03.2025-**Yayın Tarihi:**

28.03.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.15100331>

Hakem Değerlendirmesi: İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

² Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / Dr., Harran University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature (Şanlıurfa, Türkiye), **e-posta:** ahmet.kaya@harran.edu.tr, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-7946-1015>, **ROR ID:** <https://ror.org/057qfs197>, **ISNI:** 0000 0004 0595 7821, **Crossref Funder ID:** 501100007071

Suut Kemal Yetkin's Thoughts on Art, Aesthetics and Poetry³

Abstract

Born in Urfa in 1903, Suut Kemal Yetkin exhibited his intellectual wealth in many subjects, especially philosophy, art, art history, literature and poetics, and made valuable contributions to Turkish culture and art until his death in 1980. This study examines Suut Kemal Yetkin's significant contributions to Turkish art, aesthetics, and literary criticism, highlighting his integration of classical and modern theories. Yetkin's work bridges individual creativity, aesthetic experience, and societal values through a multidimensional approach. Drawing on classical philosophers such as Plato, Aristotle, and Plotinus, Yetkin effectively incorporates modern theories, including Freud's psychoanalysis and Csikszentmihalyi's Flow theory, into his analysis. His seminal works, *Sanat Meseleleri* and *Estetik Doktrinler*, have deepened the understanding of aesthetics and criticism in Turkish literature. However, Yetkin's emphasis on individual and metaphysical dimensions sometimes overlooks the socio-economic and ideological aspects of art and literature. Greater focus on the role of art in societal transformation could have further enriched his aesthetic framework. This paper evaluates Yetkin's aesthetic philosophy within classical and modern contexts, emphasizing his pivotal role as a bridge between tradition and modernity in Turkish literary criticism. Furthermore, it offers recommendations for integrating Yetkin's insights into contemporary studies in aesthetics and literature. His legacy stands as a creative guide for modern art criticism and philosophy.

Keywords: Literature, Art, Art History, Philosophy, Poetry, Poetics, Aesthetics

³ **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

Conflict of Interest: No conflict of interest is declared.

Funding: No external funding was used to support this research.

Copyright & Licence: The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

Source: It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

Similarity Report: Received – Turnitin / Rate: %12

Ethics Complaint: editor@rumelide.com

Article Type: Research article, **Article Registration Date:** 13.02.2025-**Acceptance Date:** 27.03.2025-**Publication Date:** 28.03.2025; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.15100331>

Peer Review: Two External Referees / Double Blind

Giriş

Sanat, estetik ve edebiyat, insanlığın kültürel ve entelektüel gelişiminde öncelikli bir rol oynamıştır. Antik Yunan'dan günümüze kadar estetik ve eleştiri, sanatın doğasını, birey üzerindeki etkilerini ve toplumla olan ilişkisini anlamaya yönelik bir araç olarak kullanılmıştır. Eflatun'un "idealar dünyası" ve Aristo'nun "mimesis" kavramları, bu alanın temellerini oluştururken, modern teoriler estetik deneyimin bireysel ve toplumsal boyutlarını zenginleştirmiştir.

Türk edebiyatında, Tanzimat dönemi ile başlayan modernleşme süreci, edebiyat eleştirisinin yalnızca estetik bir uğraş olarak değil, aynı zamanda toplumsal değişimlerin bir yansıması olarak görülmesine neden olmuştur. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar süregelen bu dönüşüm, edebiyatın toplumu eğitime, bilinçlendirme ve yönlendirme işlevlerini ön plana çıkarmıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte eleştiri, daha sistematik ve analitik bir yapıya kavuşmuştur.

Suut Kemal Yetkin de Türk edebiyatında estetik ve edebiyat eleştirisine özgün bir yaklaşım getirerek, hem klasik divan edebiyatı hem de modern Türk şiirindeki estetik unsurları tespit etmiştir. Yetkin'in eleştirel yöntemi, klasik estetik teoriler ile modern Türk edebiyatı arasındaki bağlantılardan biri olmuştur.

Bu çalışma, Suut Kemal Yetkin'in sanat ve edebiyat eleştirisi konusundaki görüşlerini 5 kitabı üzerinden, estetik anlayışının Türk edebiyatındaki yerini belirlemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda, edebiyat eleştirisinin tarihsel gelişimi ve bu süreçteki önemli isimlerin katkıları genel hatlarıyla ele alınacaktır. Çalışma, Suut Kemal Yetkin'in eserlerini hem klasik hem de modern estetik bağlamında değerlendirerek, onun eleştirel yaklaşımına dair bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir.

Edebiyat eleştirisi, bir edebi eserin anlamını, estetik değerini ve toplumsal etkisini çözümlenmek amacıyla yapılan sistemli bir inceleme sürecidir (Eagleton, 1996). Eleştiri, yalnızca eserin biçimsel özelliklerini değil, aynı zamanda içerik, tematik yapı ve yazarın amacını da irdeler. Eleştirinin temel sorularından bazıları şunlardır: Bir eser neden sanat olarak kabul edilir? Hangi ölçütlere göre değerlendirilmeli? Edebî eleştiri, yalnızca bir değerlendirme aracı değil, aynı zamanda edebiyatın kuramsal temellerine dair bir araştırma yöntemidir (Aristotle, trans. 1996).

Edebî eleştiri, köklerini Antik Yunan ve Roma'da bulur. Eflatun, sanatın gerçekliğin eksik bir yansıması olduğunu savunurken (Plato, trans. 2003), Aristo, sanatın taklit (mimesis) yoluyla insanda arınma (katharsis) duygusu uyandırabileceğini belirtmiştir (Aristotle, trans. 1996). Aristo'nun *Poetika* adlı eseri, edebî eleştirinin kuramsal altyapısını şekillendiren ilk eserlerden biridir.

Orta Çağ'da, edebî eleştiri dini temalar etrafında şekillenmiş ve sanatı teolojik bir bağlamda değerlendirmiştir (Eco, 1986). Dante'nin eserleri bu dönemde hem sanatsal hem de dini rehberlik aracı olarak görülmüştür. Rönesans dönemi ise bireysellik ve hümanizmin yükseldiği bir dönemdir. Sanat, bu dönemde ahlakî bir araç olmaktan çıkarak bireysel yaratıcılığı ön plana koyan bir alan haline gelmiştir (Burckhardt, 1860/1990).

Türk edebiyatında eleştirinin kökleri Divan edebiyatı döneminde şair tezkireleriyle atılmıştır (Köprülü, 1934). Tezkirelerdeki değerlendirmeler daha çok subjektif ve sığ değerlendirmelerdir. Ancak, modern anlamda eleştiri, Tanzimat dönemiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi isimler, edebiyatı toplumsal bir bilinç oluşturma aracı olarak ele almış ve bu eserleri halkı eğitime işleviyle değerlendirmiştir (Halman, 1970).

Cumhuriyet döneminde ise eleştiri, daha sistematik ve analitik bir yapıya kavuşmuş, sanatın estetik boyutlarına dair daha derin analizler yapılmıştır (Tanpınar, 1949). Bu bağlamda, Suut Kemal Yetkin'in estetik ve eleştiri anlayışı, Türk edebiyatında modernleşme sürecinin bir uzantısı olarak değerlendirilir. Yetkin, eleştiriyi yalnızca eserlerin değerlendirilmesi için değil, yaratıcı sürecin anlaşılmasına yönelik bir araç olarak da görmüştür (Yetkin, 1970).

Klasik Divan edebiyatı, kurallara dayalı bir yapıya sahip olduğundan, eleştirinin de bu kurallar çerçevesinde geliştiği görülmür. Divan edebiyatında eleştiri, genellikle şairlerin eserlerini öven ya da onları stil ve dil açısından değerlendiren bir tür olarak ortaya çıkmıştır (Köprülü, 1934). Bu dönemdeki eleştiri, daha çok şair tezkireleri ile kendini göstermiştir. Örneğin, Latifi ve Âşık Çelebi gibi tezkire yazarları, şairlerin hayat hikâyelerini ve eserlerini değerlendirirken, estetik ölçütlerden ziyade geleneklere uygunluk gibi unsurları göz önünde bulundurmuşlardır.

Sanat, bireysel yaratıcılıktan çok, geleneksel biçim ve mazmunlara uygunluk çerçevesinde değerlendirilmiştir (Tanpınar, 1949). Bir eserin başarısı, onun klasik kurallara ne derece uyduğuna bağlı olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, eleştiri daha çok eserin biçimsel özelliklerine odaklanmış, içerik ve yenilik ise ikinci planda kalmıştır.

Tanzimat dönemi, Türk edebiyatında büyük bir dönüşüm dönemini temsil eder. Bu dönemde Batılı anlamda edebî eleştiri anlayışı ilk kez görülmeye başlanmıştır. Tanzimat'ın öncü yazarları olan Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa, eleştiri yazılarında yalnızca estetik meseleleri değil, aynı zamanda toplumsal ve ahlaki sorumlulukları da ele almışlardır (Halman, 1970). Özellikle Namık Kemal, edebiyatı halkı eğitime ve bilinçlendirme aracı olarak görmüş ve bu doğrultuda sanat anlayışını değerlendirmiştir.

Bu dönemde eleştirinin amacı, eski ve yeni arasındaki çatışmayı ortaya koymak ve modernleşme sürecine katkı sunmaktır. Şinasi'nin "Tercüman-ı Ahval Mukaddimesi" ve Namık Kemal'in tiyatro ve roman eleştirileri, Batılı eleştiri yöntemlerinin Türk edebiyatında yerleşmesini sağlamıştır. Ziya Paşa ise "Şiir ve İnşa" adlı eserinde Divan edebiyatını eleştirerek halk edebiyatını yüceltmüş, bu da edebiyat anlayışında köklü değişimlere yol açmıştır (Köprülü, 1934).

Tanzimat dönemi, Türk edebiyatında Batılı anlamda eleştirinin başlangıcı olsa da, bu dönemdeki eleştiriler genellikle idealist ve didaktik bir yapıya sahipti. Servet-i Fünun topluluğu, eleştiriye daha estetik bir zemine oturarak, eserlerin biçim ve içerik analizine odaklanmıştır. Bu toplulukta Recaizade Mahmut Ekrem ve Tevfik Fikret gibi isimler, Divan edebiyatının geleneksel yapısını eleştirerek, sanatın bireysel bir ifade alanı olması gerektiğini savunmuşlardır (Tanpınar, 1949).

Fecr-i Ati topluluğu ise eleştiride daha bireysel ve modern bir yaklaşımı benimsemiştir. Halit Ziya'nın eserleri, bu topluluğun eleştiri anlayışını şekillendiren önemli örnekler arasındadır. Ancak, bu dönemde eleştirinin akademik bir disiplin hâline gelmesi, Cumhuriyet dönemine kadar tam anlamıyla gerçekteşmemiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, edebî eleştiri hem estetik hem de toplumsal analizleri kapsayan daha geniş bir çerçevede ele alınmıştır (Halman, 1970).

Cumhuriyet dönemi, Türk edebiyatında modernleşmenin hızlandığı ve edebî eleştirinin akademik bir disiplin olarak yerleştiği bir dönemdir. Bu dönemde, Batı'daki edebiyat kuramlarının etkisiyle, eleştiri daha sistematik ve analitik bir yapıya kavuşmuştur. Eleştiri, yalnızca eserin biçimsel ve tematik özelliklerini değerlendirmekle kalmamış, aynı zamanda eserlerin toplumsal, siyasal ve psikolojik boyutlarını da irdelemiştir (Halman, 1970).

Dönemin öne çıkan eleştirmenleri arasında Nurullah Ataç, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan yer alır. Nurullah Ataç, edebî eleştiride estetik unsurları ön planda tutmuş, aynı zamanda dilin edebi eserlerdeki rolüne büyük önem vermiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar ise edebiyatı tarihsel bir perspektifle ele alarak, gelenek ve modernite arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Mehmet Kaplan ise edebi eserleri sosyolojik ve psikolojik yaklaşımlarla analiz etmiştir (Kaplan, 1972).

Cumhuriyet dönemi eleştirisi, sanatın bireysel bir ifade biçimi olduğu kadar toplumsal bir sorumluluğu da bulunduğu fikrini benimsemiştir. Bu anlayış, edebiyatı hem bir sanat formu hem de bir düşünce aracı olarak değerlendiren eleştirmenlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

1. Suut Kemal Yetkin ve Tespitleri

1.1. Suut Kemal Yetkin⁴:

“Lise yıllarında “Suud Saffet” adıyla yayımladığı şiirleriyle edebiyat dünyasına girdi; edebiyatla ilişkisini eleştiri ve denemeleriyle sürdürdü. 1925’te Fransa’ya gitti, orada Sorbonne ve Rennes üniversitelerinde felsefe, estetik ve sanat tarihi eğitimi aldı. 1929’da Paris Ecole Normale Supérieure’de pedagoji seminerlerine katıldı. 1933 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde estetik ve sanat tarihi doçenti oldu. 1938-1941 yıllarında Maarif Vekâleti Güzel Sanatlar genel müdürlüğü görevlerinde bulundu. 1941’de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde estetik ve sanat tarihi profesörlüğüne getirildi. Milletvekilliği sonrası 1950’de yeniden akademik hayata dönerek Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde Türk ve İslâm Sanatları Kürsüsü’nde çalışmaya başladı. Bir yıl sonra, uzun yıllar müdürlüğünü yapacağı Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü’nü kurdu ve bu alanda çalışan bilim adamlarını bir araya topladı. Komitesinde yer aldığı Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi’ni oluşturma çabaları içine girdi ve dört yılda bir düzenlenen, Türk sanatının dünyaya tanıtılmasında büyük önem taşıyan, günümüzde de sürdürülen kongrelerin ilkinin 19 Ekim 1959’da Ankara’da gerçekleştirdi. 1958’de ordinaryüs profesörlüğe yükseltildi. 1963-1964 ders yılında Columbia ve Paris Sorbonne üniversitelerinde de Türk sanatı üzerine dersler verdi. Yurda döndüğünde İlahiyat Fakültesi’nden ayrıldı; Ankara Üniversitesi’nde yeni kurulan Eğitim Fakültesi’ne geçerek Güzel Sanatlar Eğitimi Kürsüsü’nü oluşturdu. Aynı zamanda Hacettepe Üniversitesi’nde sanat tarihi derslerine başladı, 1968’de burada da Sanat Tarihi Bölümü’nü kurdu; 1973 yılında emekliliğe ayrılıncaya kadar her iki üniversitedeki görevlerine devam etti. 1949-1966 yıllarında Türk Dil Kurumu üyeliği yaptı; 1947-1950 yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığı Tercüme Bürosu’nda görev aldı. Türkiye’deki Sanat Eleştirmenleri Derneği’ni kurdu. 18 Nisan 1980’de Ankara’da öldü. *Ars Orientalis* ve *Studia Islamica* gibi yabancı bilimsel dergilerde yazıları yayımlanan ilk Türk sanat tarihçisidir. Ayrıca Cumhuriyet Türkiye’sinde güzel sanatlar konusundaki ilk yayın olan *Ar* dergisinin yönetmenliğini yapmıştır.” (İslam Ansiklopedisi, C.43, s. 507)

Suut Kemal Yetkin, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında sanat ve estetik eleştirisi alanında önemli bir figürdür. Yetkin, sanatın ve edebiyatın yalnızca bireysel bir yaratım alanı olmadığını, aynı zamanda estetik ve felsefi bir deneyim sunduğunu savunmuştur. Bu yaklaşımı, onu dönemindeki diğer eleştirmenlerden farklı bir konuma yerleştirmiştir (Yetkin, 1970).

Yetkin’in edebiyat eleştirisindeki en belirgin özelliği, estetik kavramlarını edebi analizlere dâhil etmesidir. “Sanat Meseleleri” ve “Estetik Doktrinler” adlı eserlerinde, sanatın felsefi temellerini tartışırken, edebî eserlerin estetik değerlerini de değerlendirmiştir. Yetkin, sanatın birey ve toplum

⁴ Hayatı ile ilgili bilgiler İslam Ansiklopedisinin ilgili sayfasından nakledilmiştir:

üzerinde derin etkiler bırakabilen bir fenomen olduğunu vurgulamıştır.

Yetkin, Freud'un bilinçaltı teorisi ve Aristo'nun mimesis kavramı gibi klasik ve modern teorilerden faydalanarak, eleştirel bakış açısını genişletmiştir. Sanatın insan ruhu üzerindeki etkilerini vurgularken, aynı zamanda sanatçının yaratım sürecini de detaylı bir şekilde analiz etmiştir (Freud, 1930/1961; Aristotle, trans. 1996).

Suut Kemal Yetkin'in eleştiri anlayışı, bireysel estetik deneyim ile toplumsal bağlam arasındaki dengeyi kurmaya çalışmasıyla dikkat çeker. Yetkin, sanatın bireysel bir tatmin aracı olarak algılanmasına karşı çıkarak, onun evrensel değerler taşıyan bir olgu olduğunu savunur.

Onun eleştirel yaklaşımı, klasik Türk edebiyatından modern Türk şiirine kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Özellikle Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in eserlerini estetik bağlamda analiz eden Yetkin, hem klasik hem de modern şiir anlayışlarının ortak estetik unsurlarını vurgulamıştır (Yetkin, 1970).

1.2. Suut Kemal Yetkin'in Estetik ve Şiir Üzerine Görüşleri

1.2.1. Estetik Anlayışı

Suut Kemal Yetkin, estetiği yalnızca sanatın bir unsuru olarak değil, insan yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak ele almıştır. Ona göre estetik, bireyin duyularıyla algıladığı güzellikten çok, zihinsel ve ruhsal bir deneyimdir. Yetkin, "Sanat Meseleleri" adlı eserinde, estetiği sanatın doğasını anlamak için temel bir araç olarak görmüş ve güzellik kavramını yalnızca sanatsal yaratımda değil, doğada ve insan ilişkilerinde de aramıştır (Yetkin, 1970).

Yetkin'in estetik anlayışı, klasik filozofların görüşleriyle modern estetik teorileri arasında bir köprü kurar. Eflatun'un güzelliği manevi bir ideal olarak ele almasına yakın bir duruş sergilerken, Aristo'nun "mimesis" teorisini de benimser. Ona göre sanat, yalnızca taklit değil, aynı zamanda insanın dünyayı yeniden yaratma biçimidir (Aristotle, trans. 1996). Bu yaklaşım, sanatın hem bireysel hem de toplumsal etkilerini anlamaya yönelik çok boyutlu bir çaba sunar.

Yetkin, estetik deneyimi bireysel bir süreç olarak görür ve kişinin geçmişi, kültürü ve eğitim düzeyinin bu deneyimi şekillendirdiğini savunur. Ancak, güzelliğin evrensel bir boyutu olduğuna da dikkat çeker ve sanatın bu evrensellik aracılığıyla bireyleri birleştirebileceğini ifade eder (Freud, 1930/1961).

1.2.2. Şiir Üzerine Görüşleri

Suut Kemal Yetkin, şiiri estetik bir yaratı olarak değerlendirir ve onun, insan ruhuna dokunan bir sanat formu olduğuna inanır. Yetkin'e göre, bir şiirin başarısı, onun okuyucuda uyandırdığı estetik haz ve duygusal derinlikle ölçülür. Bu bağlamda, bir şiir yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda anlam, duygu ve okuyucuda yarattığı yankı ile değerlendirilmelidir (Yetkin, 1970).

Yetkin, Türk şiirinin hem Divan edebiyatı hem de modern dönemlerini eleştirel bir gözle incelemiştir. Divan edebiyatındaki şiirlerin zengin dil ve mazmun yapısına hayranlık duymakla birlikte, bu türün okuyucuya yabancılaşabileceğini belirtmiştir. Modern Türk şiirini ise bireysellik ve özgünlük açısından değerlendirmiştir. Ona göre, şiir bir yenilik ve yaratım alanıdır; bu nedenle, şiirde kalıplaşmış ifadelerden uzak durulmalı ve bireysel yaratıcılık ön plana çıkarılmalıdır (Kaplan, 1972).

Yetkin, aynı zamanda Batılı şiir anlayışını Türk şiiriyle kıyaslamış ve Batı edebiyatındaki simgesel anlatımların, Türk şiirine estetik bir derinlik katabileceğini savunmuştur. Şiirde hem biçim hem de içerik açısından bir denge bulunması gerektiğini ifade eden Yetkin, bu denge sayesinde bir şiirin zamansız olabileceğini belirtir (Freud, 1930/1961).

1.3. Tespit ve Görüşleri

Yetkin'in şiir eleştirisi, yalnızca bir eserin kusurlarını bulmaya odaklanmaz; aynı zamanda eserin güzelliklerini ortaya çıkarmayı hedefler. Onun bu yapıcı eleştirel yaklaşımı, Türk edebiyatındaki eleştiri geleneğini zenginleştirmiştir. Ancak, Yetkin'in eleştirileri genellikle bireysel estetik deneyime yoğunlaşır ve toplumsal bağlamı ikinci planda bırakabilir. Bu durum, modern edebiyat eleştirisinin toplumsal odaklı yaklaşımıyla bir çelişki oluşturabilir (Kaplan, 1972).

1.3.1. Eflatun ve Aristo ile Olan Bağlantılar

Suut Kemal Yetkin, sanat ve estetik anlayışında Eflatun ve Aristo gibi klasik filozofların görüşlerine önemli bir yer ayırmıştır. Eflatun, güzelliği "idealar dünyasına" ait bir kavram olarak ele alırken, sanatın gerçekliğin bir kopyası olduğunu ve bu nedenle hakikate ulaşmada yetersiz kaldığını savunmuştur (Plato, trans. 2003). Yetkin, Eflatun'un bu yaklaşımını eleştirerek, sanatın yalnızca bir taklit değil, aynı zamanda bir yaratım süreci olduğunu ifade eder. Bu bakış açısı, Aristo'nun *Poetika* eserinde ortaya koyduğu "mimesis" anlayışına daha yakın bir duruş sergiler (Aristotle, trans. 1996).

Aristo'ya göre sanat, doğanın taklididir ancak bu taklit, insanı derinden etkileyerek "katharsis" (arınma) sağlar. Yetkin, sanatın birey üzerindeki bu etkisini kabul eder ve sanatın hem duygusal hem de düşünsel bir arınma sağladığını belirtir. Yetkin'in, sanatın bireyin ruhsal durumunu iyileştiren bir araç olduğu görüşü, Aristo'nun sanatın işlevselliğine dair anlayışıyla örtüşür.

1.3.2. Plotinos ve Metafiziksel Güzellik

Yetkin'in estetik anlayışında Plotinos'un etkisi de gözlemlenir. Plotinos, güzelliği maddi dünyanın ötesinde bir kavram olarak ele alır ve güzelliği ruhun bir yansıması olarak görür (Plotinus, trans. 1991). Yetkin, bu metafiziksel güzellik anlayışını modern estetik teorilerle ilişkilendirerek, bir sanat eserinin değerinin yalnızca fiziksel görünüşüyle değil, izleyicide yarattığı ruhsal deneyimle ölçülebileceğini ifade eder.

1.3.3. Modern Teorilerle İlişkisi

Yetkin'in estetik anlayışı, yalnızca klasik filozoflarla değil, aynı zamanda modern estetik teorilerle de etkileşim içindedir. Özellikle Freud'un bilinçaltı teorisi, Yetkin'in sanatçının yaratım sürecine dair görüşlerini şekillendirmiştir. Freud'a göre, sanat eserleri bilinçaltının bir dışavurumudur ve sanatçı, bilinçaltındaki arzularını ve çatışmalarını eserlerine yansıtır (Freud, 1930/1961).

Ayrıca, Csikszentmihalyi'nin "Flow" teorisi, Yetkin'in sanatçının yaratıcı sürecine dair görüşleriyle uyum içerisindedir. Flow teorisine göre, kişi tam bir odaklanma durumunda zaman ve mekân algısını kaybeder ve yaptığı işe tamamen kendini verir (Csikszentmihalyi, 1990).

1.3.4. Klasik ve Modern Teorilerin Harmanlanması

Suut Kemal Yetkin, klasik teorilerdeki güzellik ve sanat anlayışını modern estetik kuramlarıyla harmanlayarak çok boyutlu bir bakış açısı sunar. Örneğin, Aristo'nun "mimesis" anlayışıyla Freud'un bilinçaltı teorisini birleştirerek, sanatın hem bilinçli bir yaratım süreci hem de bilinçaltının bir yansıması olduğunu savunur.

1.4. Türk Edebiyatına Katkıları

Suut Kemal Yetkin, Türk edebiyatında edebî eleştiri ve estetik üzerine yaptığı çalışmalarla öne çıkan bir isimdir. Onun eserleri, Türk edebiyatında estetik ve sanat kavramlarının felsefi bir zemine oturtulmasında önemli bir rol oynamıştır. Yetkin, edebiyat eleştirisinde yalnızca eserin estetik değerini değil, aynı zamanda yazarın yaratıcı sürecini ve eserin toplumsal etkilerini de analiz etmiştir (Yetkin, 1970). Bu yaklaşım, Türk edebiyat eleştirisine derinlik kazandırmıştır.

Yetkin'in *Sanat Meseleleri* ve *Estetik Doktrinler* gibi eserleri, yalnızca edebî eleştirinin değil, aynı zamanda sanatın ve estetiğin temel kavramlarını irdeleyen birer rehber niteliğindedir. Bu eserlerde, klasik ve modern estetik anlayışlarını harmanlayarak, Türk edebiyatının hem geleneksel hem de modern yönlerini ele almıştır. Yetkin'in bu çalışmaları, Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadar süregelen edebî dönüşümlerin anlaşılmasında önemli bir kaynak sunmaktadır.

1.4.1. Sanata Katkıları

Suut Kemal Yetkin, yalnızca edebiyat eleştirisini değil, aynı zamanda genel sanat eleştirisini alanında da önemli çalışmalar yapmıştır. Onun estetik ve sanat anlayışı, Türk sanatına daha geniş bir perspektiften bakılmasını sağlamıştır. Yetkin, sanat eserlerinin yalnızca bir estetik obje değil, aynı zamanda insanın ruhsal dünyasını zenginleştiren bir araç olduğunu savunmuştur (Kaplan, 1972). Bu yaklaşımı, Türk sanat eleştirisinin daha teorik ve sistematik bir yapıya kavuşmasında etkili olmuştur.

Yetkin, geleneksel Türk sanatlarını Batılı sanat akımlarıyla karşılaştırarak, Türk sanatının özgünlüğünü ve evrensel değerlerini vurgulamıştır. Örneğin, klasik Osmanlı mimarisi ve minyatür sanatını analiz ederek, bu sanat formlarının estetik değerlerini modern bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Sanat ve estetik arasındaki ilişkiye dair geliştirdiği teoriler, Türk sanatının uluslararası düzeyde daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmuştur (Freud, 1930/1961).

1.5. Yetkin'in Özgünlüğü

Suut Kemal Yetkin'in eleştiri ve estetik anlayışı, bireysel ve evrensel olanı birleştiren özgün bir yaklaşım sunar. Onun çalışmaları, sanat ve edebiyat eleştirisinin geleneksel kalıpların ötesine geçerek, yaratıcı sürecin ve estetik deneyimin derinlemesine incelenmesine olanak tanımıştır. Yetkin, Türk edebiyatında ve sanatında, estetiği yalnızca bir değerlendirme ölçütü olarak değil, aynı zamanda bir düşünce sistemi olarak ele almıştır.

Yetkin'in çalışmaları, Türk edebiyatında modern eleştiri geleneğinin kurulmasında ve bu geleneğin akademik bir disiplin olarak şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Onun teorileri, Türk edebiyatı ve sanatının hem tarihsel hem de çağdaş boyutlarını anlamak için birer rehber niteliğindedir.

Suut Kemal Yetkin, Türk edebiyatı ve sanatına estetik ve eleştiri anlayışıyla önemli katkılarda bulunmuş,

Türk estetik literatürünü zenginleştiren bir figür olmuştur. Onun çalışmaları, sanat ve edebiyat eleştirisinin yalnızca bir değerlendirme süreci değil, aynı zamanda estetik ve felsefi bir deneyim olduğunu vurgulamaktadır. Yetkin, eserlerinde yalnızca biçimsel ve tematik özellikleri değil, bireyin estetik deneyimini ve sanatın toplumsal etkilerini de analiz etmeyi amaçlamıştır (Yetkin, 1970).

Yetkin'in çok yönlü yaklaşımı, Türk sanat ve edebiyat eleştirisinin daha geniş bir çerçevede değerlendirilmesine katkı sağlamıştır. Özellikle *Sanat Meseleleri* ve *Estetik Doktrinler* gibi eserleri, Türk edebiyatında modern eleştiri geleneğinin oluşumuna öncülük etmiştir.

Yetkin'in sanat ve estetik üzerine düşünceleri, klasik ve modern teorilerle güçlü bir uyum göstermektedir. Eflatun, Aristo ve Plotinos gibi klasik filozofların fikirlerini modern teorilerle birleştirerek, estetik deneyimin bireysel ve evrensel boyutlarını anlamaya yönelik çok katmanlı bir çerçeve sunmuştur (Aristotle, trans. 1996; Plotinus, trans. 1991).

Özellikle Freud'un bilinçaltı teorisi ve Csikszentmihalyi'nin *Flow* teorisi gibi modern yaklaşımlarla olan bağlantıları, Yetkin'in görüşlerinin güncelliğini ve derinliğini ortaya koymaktadır (Freud, 1930/1961; Csikszentmihalyi, 1990). Ancak, Yetkin'in estetik anlayışında toplumsal ve ekonomik boyutların genellikle ikinci planda kaldığı görülmektedir. Modern eleştiri kuramlarında sıkça vurgulanan sanatın ideolojik, sosyolojik ve kültürel yönleri, Yetkin'in analizlerinde yeterince kapsamlı bir şekilde ele alınmamıştır. Özellikle sanat ve toplum ilişkisi bağlamında, sanatın toplumsal dönüşümler üzerindeki etkilerine daha fazla yer verilmesi, onun estetik anlayışını daha da zenginleştirebilirdi.

Suut Kemal Yetkin, Türk edebiyatı ve sanatında estetik anlayışın gelişimine öncülük eden, eserlerinde klasik ve modern teorileri harmanlayan önemli bir isimdir. Onun mirası, yalnızca bir düşünce sistemi değil, aynı zamanda Türk edebiyatının ve sanatının felsefi temellerine ışık tutan bir rehber niteliğindedir. Yetkin'in sanat ve estetik anlayışı, modern eleştiri kuramlarıyla daha fazla ilişkilendirilerek, hem Türk edebiyatına hem de evrensel sanat teorilerine yeni bir bakış açısı kazandırabilir.

2. Kitapları Odağında Tespitleri

2.1. Sanat Meseleleri

Suut Kemal Yetkin, eserin esasını teşkil eden metni işlemeden önce eserin ön sözünde amacını açıklar. Nitekim eserini oluştururken "Sanat nasıl doğmuştur, sanat neden ibarettir ve sanatın ereği nedir?" gibi soruları temel alıp cevaplayacak, eserini de bu sorulara verdiği cevapların istikametinde inşa edecektir. Suut Kemal, bu eleştirileri yaparken ise tek istikametinin daima sanat olacağını söyler: "Bu soruların karşılığını vermeye çalışırken gözlerinizin önünde daima sanat eserini bulunduracağız. Sanat eserinden uyandırdığı heyecana götüren nesnel (objektif) metodu, uyanan heyecandan sanat eserine götüren öznel (subjektif) metoda tercih ettik." (Yetkin, 1945, s. 37)

Sanatın doğuşu meselesine Suut Kemal, temkinli yaklaşır ve sanatın doğuşunu insanlığın doğuşu ile girift bir vaziyette bulunduğunu ve aydınlatılmasının pek güç olacağını dile getirir. Sanat ile ilgili meselelerin ve görüşlerin bu denli tekâmül göstermediği devirlerde muhtelif araştırmacılar sanatın doğuşunu Grek ve Roma sanatlarına istinat edip işten sıyrılırken Suut Kemal bazı gelişmelerle bu vakanın değiştiğini dile getirir. Bu gelişmeler insanlığın doğuşuna dayanıyordu zira on sekizinci asırda Mısır medeniyeti, on dokuzuncu asırda Girit medeniyeti ortaya çıkarılmıştır. Suut Kemal de insanlığın olduğu her yerde sanatın varlığını da şüphe götürmez bir gerçek olarak düşünenlerdendi nitekim de bu

öyle oldu. İnsanlar sefalet içinde iken bile sanatla uğraşma gayreti içerisinde bulunur. “İnsanlar fikir ve beden sefaleti içerisinde yaşadıkları bir devirde bile sanatla ciddi surette ilgilenmiş olduklarına zihni çelen buluntular birbiri ardına geldi.” (Yetkin, Sanat Meseleleri, 1945, s. 10) İnsanlar hem medeniyet kurma gayretinde bulunmuş hem de bu gayretlerinde gördüğü hayvanları, yaptığı işleri duvarlara resmetmiştir. Bu vaziyette dahi sanatın varlığından bahsetmek mümkün olmuştur.

Medeniyetin ilk belirtilerini taş ve kemikten yapılmış aletler teşkil etmiştir. Daha sonra bu aletler tekâmül etmiş ve endüstri biliminin ilk nüvelerini ortaya çıkarmıştır. Bilahare madeni keşfeden insanoğlu medeniyet aşkıyla bunları işler. İşte bu madeni işlemeyle medeniyetin kapıları aralanır. Suut Kemal, tarihten önceki sanatı bu devirlerin sanat mahsulleri olduğunu dile getirir. Fakat Suut Kemal her ne kadar bu devirlerde bir sanat kıvılcımı olduğuna işaret etse de sanat ile zanaatı birbirinden ayırır. Bazı toplulukların sadece alet edevat yaptığını ve sanattan uzak olduğunu söyler. Ancak bazı toplumlar sanatla meşgul olmuş, içerisinde yaşadıkları mağaralara, eşyalara figürler çizmiştir.

Suut Kemal, zorlu bir mücadele içinde yaşayan ilk devir insanının sanatı nasıl tekâmül ettirdiğine de açıklama getirir.

Sanat eserinin insanı hayatta tutmaya yarayan meşguliyetlerden farklılık arz ettiğinin altını çizer. Sanat faaliyetlerinin hayat adına doğrudan bir faydasını görmez. Zira bunlar fayda amacı gütmeyen bir faaliyetin mahsulüdür. “Bu faaliyetin gayesi zaruri bir ihtiyacın giderilmesi değildir; aksine hayranlık, haz gibi bir ruh halinin uyandırılmasıdır.” (Yetkin, 1945, s. 17)

Fakat bununla birlikte sanatsal faaliyetten bazen fayda da buluyor ve hayatın içinde görüyordu. Suut Kemal, buna örnek olarak inşa edilmiş bir sarayı verir ve bu saraydaki gayenin sadece faydacı bir tutumla barınma olmadığını aynı zamanda sanatsal bir güzellik barındırdığını söyler. “Demek burada sanat karakteri, resim ve heykelde olduğu gibi tek başına olmayıp fayda karakteriyle beraberdir.” (Yetkin, 1945, s. 17)

Suut Kemal buna bir “oyun olarak sanat” demektedir. Fakat bazı bilginler de sanatın oyundan değil dinden teşekkül ettiğini iddia etmişlerdi. Nitekim bugünkü geri kalmış medeniyetlerin de icra ettiği sanat faaliyetlerinin din ve büyüyle alakalı olması bu iddiayı güçlendirir. Nitekim ilk sanatsal mahsullerin de mukaddes mekânlarda görülmesi şaşılacak bir vaziyet değildir. “Bazı bilginlere göre bu duvarlardaki mamut, yaban öküzü, ren geyiği gibi hayvan resimlerinin büyü inanışlarıyla ilgili olduğu muhakkaktır. Tarihten önceki devirlerde yaşayan insanlar, kendileri için tek geçim vasıtası olan bu hayvanları üretmek ve aynı zamanda onları tehlikesizce ele geçirmek için o resimleri yapmış olacaktırlar.” (Yetkin, 1945, s. 19)

Suut Kemal bu noktada anlattıklarının sanatın doğuşunu yeterince bize vermediğini buna binaen ise araştırmanın yönünü değiştirerek psikolojik ve mantıkî bir yola gireceğini ifade ediyor.

Bu noktada sanatın kasıtlı bir eylem olamayacağını dile getirir. Zira bunun için kasıtlı bir fikir ve duygu gerekir. Neticede Suut Kemal bunu “tesadüf” olarak değerlendirmek zorunda kalır. Sonuç olarak ilim ve sanatı, insanın ilk ediminden sonra o filin sürekli ve iradeli sonucu olarak görür. İnsanlar ilk aletleri yaparken tesadüfen bundan sanatsal zevkleri almıştır. Demek oluyor ki sanat, ihtiyacın ve mücadelenin tesadüflerinden doğmuştur.

Suut Kemal sanatın doğuşu mevzusunu nihayete erdirdikten sonra sanatın ve sanat eserinin tarihini değerlendirir. Sanat tarihi, sanatın hayatını anlatır. Onun için bu mevzu sanatçıyı esas alarak

değerlendirilmez. Eser sanatçıdan bağımsız, kendi başına bir hüviyet kazanıp kendi hayatını idameye doğumundan itibaren başlar. O, sanatı sanatçıyla anlatmak maksadında değildir ve böyle düşünenlere karşı antitezini de ortaya koyar. Sanatı, sanatçının kendisi ve sosyal çevresiyle açıklamaya çalışmayı pek mantıklı bulmaz. “Bu, sanatı tam bir sübjektivizme atan bir ölüm demektir.” (Yetkin, 1945, s. 31) Sanatçı ile sanatı arasında her zaman benzerlik olacağı fikri yanlıştır. Sanatçının yaşadığı hayatı yazmak zorunluluğu yoktur. Nitekim Valery de bu minvalde fikrini beyan eder. Biyografi bizi ilgilendiren şey hakkında hiçbir şey öğretmez.

Sanat eserinin asıl mahiyetini anlamak için eserin üzerinde durup sanatçının muhtelif eserleri ve diğer sanatkârların eserleriyle kıyaslamak lazımdır. “Bir ressamın şahsiyeti birçok resim eserleri arasında yapılan bu kıyaslamanın neticesinden başka bir şey değildir.” (Yetkin, 1945, s. 31)

Bu tetkiklerden sonra Suut Kemal, sanatkârları; ifade sanatkârları ve sanat sanatkârları diye ikiye ayıran bir tasniften bahseder. Bu tasnife göre ifade sanatkârları duygularını dışa vuran bir fikri temayül gösterirken şekil sanatkârları ise şekle mükemmel bir vaziyet vermeye çalışır. Nitekim Suut Kemal'in bu mevzuda fikri oldukça berraktır. “Sanatta yalnız şekil vardır ve şekil ifadesini kendinde taşımaktadır.” (Yetkin, 1945, s. 31)

Suut Kemal, sanat ile tabiat arasındaki ilişkiyi de amelîyat masasına yatırıp uzviyetin en derin, ulaşılması en gayretkeş bir vaziyet isteyen bir cerrah sıfatıyla işe koyulur ve ikisi arasındaki müşterek bağlarıdeşmeye başlar.

Sanatın kaynağını tabiatın aldığı muhakkaktır. Sanatın özünde tabiatın o kendine has renkleri ve kokuları dahi elbette mühim bir hadise teşkil eder. “Mademki sanatın özü güzel tabiatın güzel tefsiridir, onun tefsir ettiği tabiat ne kadar güzel olursa ve onu ne kadar ideal bir kudretle tefsir ederse sanat o nispette mükemmel, o nispette güzel, o nispette sanat olur.” (Yetkin, 1945, s. 37)

Fakat Suut Kemal bu mevzuyu biraz daha evvelinden tahkik etme gayretindedir. Önce tabiatın gerçekten güzel olup olmadığını sorgulamakla başlar. Bunun cevabını ise tabiatın değil kendisine sanatın vereceğini söyler. Hülâsa denebilir ki tabiat bir bütün teşekkül etmiştir. Bu bütünün içinde iyi-kötü, güzel-çirkin, parlak-solgun vb. her türlü varlık mevcuttur. Fakat sanatçı eserinde seçici davranır. Eserini o bütünden yaptığı seçimlerle oluşturur. Hatta bunu yaparken bazı tabiat olguları sanatçı tarafından değişime uğratılabilir. Sanatçı bunu mutlak güzellik gayretiyle yapar. Nitekim bu sanat, sanatçının değişken ruh vaziyetlerine göre de farklılık gösterebilir. “Sanatçı, yaptığı manzaranın konusu ve şekliyle, içinde beslediği bir tabiatı bize aşlamaktadır. Bu tabiat sanatçıya göre bazen kaza ve kader fikrini, bazen felaket ve endişe duygusunu, bazen huzur ve neşe halini telkin eder.” (Yetkin, 1945, s. 40)

Güzellik şekle ve ifadeye bağlı bir hadise olduğundan onu tabiatın hazır bulmak imkânı yoktur. O hâlde eser, sanatçının tabiatı yeni baştan yaratımıyla hâsıl olan bir bütündür. Sanatçı bunu mantığıyla değil duygularının ve duygularının çıktıklarına göre yapar. Sanatçı burada tabiatın tesirine kendini bırakmaz aksine onu ruhunda hissettikleriyle yeniden şekillendirir. Böylece sanatçının eseriyle bir şekilde bir yerde karşılaşan ve bir sanatsal ilişki kuran insan yeni görüşler, yeni hisler ve düşüncelerle tanışmış olur. Dolayısıyla bunu yapan sanatçı da bir yaratıcı hüviyetinde görünür. Zira yaptığı şey önünde bulunan maddi tabiatı imgelerle düşünerek soyut bir malzemedan somut bir eser vücuda getirmektedir.

Suut Kemal eserinde divan edebiyatını da güzelliğe verdiği değer nispetinde muhasebesini yapar. Divan edebiyatı bilhassa kendi içinde yaşayan bir edebiyattır ki divan edebiyatı için bir tabiat mefhumundan

bahsetmek mümkün değildir. "Divan edebiyatımız güzelliği yalnız iç âlemde bulduğu için tabiatı seyretmeye lüzum bile görmemiştir." (Yetkin, 1945, s. 51) Tevhit ve naatların girişindeki tabiat tasvirlerinin ise kalıplaşmış bir kelime duvarından farkı yoktur. Bazı şairler bu kalıp mazmunları alıp olduğu gibi yerleştirir. Bunlar tabiatın haber veren hadiseler açığa çıkarmaz. "Divan edebiyatımız dış âleme bütün pencerelerini kapamış ve kendi içinde tekevün etmiş bir edebiyattır." (Yetkin, 1945, s. 51) Bunun yanında Suut Kemal tabiatın esas şeklini edebiyatımıza Tanzimat'la girdiğinin altını da çizmektedir.

Sanatçı önce tabiatı görür ve bunları büyüdü diliyle eserine aktararak tabiatı daha güzel bir hâle getirir. "Bizi hayata bağlayan, gözlerimizi ve gönlümüzü saf bir neşeyle dolduran tabiat, sanatın elinden çıkan tabiatır." (Yetkin, 1945, s. 54)

Suut Kemal eserin son kısmında sanatın cemiyetle olan münasebetine de eğilir. Öncelikle sanat sosyal olayların gölgesi dolayısıyla zannedildiği gibi bir yansıması değildir.

"Cemiyet de fert gibi daima kendinde olmayanı arar, gerçekleştiremediğini sanatında yaşamaya çalışır." (Yetkin, 1945, s. 57) Bu yüzden realitede olamayacak veya olmayan şeyleri sanatta görürüz. Suut Kemal bu noktada ise klasik eserlerle ilgili keskin ve yerinde bir tespit yaparak "Klasik eserlerin zamanlarında sevilmiş olmaları, cemiyetle sanat arasındaki zıtlıktan dolayıdır." diyecektir." (Yetkin, 1945, s. 57)

Cemiyet, kendisinde bastırıldığını sanat eserlerinde okuyarak belki bir nebze ferahlama fırsatı bulur. Zira bastırılmış faaliyetlerini ve düşüncelerini bir şekilde gerçekleştirme imkânı bulur. "Cemiyet, hayatına koymadığı şeyi sanatına koymakla kendini korur da. Bir cemiyetin güzel sanatları açık saçık mı? Çapkınca mı? O cemiyetin ciddi, ağırbaşlı olduğuna hükmedebilirsiniz." (Yetkin, 1945, s. 58) Dolayısıyla sanatla sosyal olaylar arasında zıtlık vardır. Hülusa bu mevzuda sanatın, yaşadığı çağın sosyal hayatını aksettirmede aksine realitelerin tam tersini gösterdiği görülür. Nitekim Boccacio yaşadığı çağda vebadan gülerak kaçmaya çalışıyor eserlerinde döneminin aksine bir yaşayış sürüp gidiyordu. "Sanatı, hiçbir surette cemiyetin astarı farz etmeye imkân yoktur." (Yetkin, 1945, s. 86) Sanat kendi menzilinde kendi doğal dünyasında kendi koyduğu kanunları tabii olarak yaşar. Sanatın sosyal hayata hizmetkâr veya sosyal hayatın aynası olmak gibi bir tavrı veya isteği de yoktur.

Peki sanat değerli midir, sanatın bir işlevi var mıdır? Suut Kemal sanatın yaşamdaki gerekliliğini de sorgular. Suut Kemal, önce meseleye fayda açısından yaklaşır. Sanatın, örneğin ilmin faydasından başka bir şey olduğunu belirtir. Hatta öyle ki faydayı gözetken, menfaat koşulu öne süren sanat eseri, sanatın kendisine has tabiatından uzaklaşır. Dolayısıyla sanat ile ilmi kıyaslamaz zira sanatın ilme benzer faydacı bir anlayışı yoktur. Sanatın katkısını görmek için onun ferdin ve cemiyetin hayatında oynadığı rolü idrak etmek gereklidir.

Sanatın bu farklı faydacılığını önce sanatçının hayatında görürüz. "Sanatçı, çoğu zaman, hayatında olmayan neşeyi eserinde yaşatarak kendisini hayata bağlar." (Yetkin, 1945, s. 70) Sanatçının kurtarıcısı sanatın bu rolünü o sanat eserini okuyarak huzurlu dakikalar geçiren okurun üzerinde de görebiliriz. "Sıkıntılı bir zamanımızda, okuyacağımız bir şiir, dinleyeceğimiz bir beste, temaşa edeceğimiz bir resim veya heykel, gönle huzur ve sükûn getiren zengin bir pınardır." (Yetkin, 1945, s. 72)

Sanat, hayatı daha güzel gösteren ona bir manzaralı tabiat ekleyen, yaşamı içine sığdırmaya çalışan bir çerçevedir. "Sanat, yalnız hayatta olmayan şeyi hayata katmakla kalmaz, hayatta olan şeyleri güncelleştirir. İlk bakışta dikkatimizi çekmeyen birçok şeyleri bize göstererek sevdiren; böylece bizi

hayata biraz daha bağlar.” (Yetkin, 1945, s. 72)

Aynı zamanda sanatın ahlaki verimleri de vardır. Sanatın verdiği estetik haz kişinin nefsinde bir güzellik uyandırır ki bu da kişiye iyilik ve yaşam sevgisi getirir. “Bu itibarla sanat, kudretli bir ahlaklaştırma vasıtasıdır.” (Yetkin, 1945, s. 74)

Suut Kemal bu itibarla sanatın “sanat tarihi vasıtasıyla hayata ve cemiyete daha fazla dâhil edilmesi kanaati taşır. Bu mevzunun nihayetinde ise Suut Kemal, Ruskin’in “Zevki öğretmek, karakteri teşkil etmektir.” sözünü hatırlar.

2.2. Estetik

Eserinde estetiğin ayrıntılı ve şümüllü bir tanımını, gelişim sürecini ve tenkidini yapan Suut Kemal evvela eserine estetiğin tanımı ve konusunun nelerden oluştuğu, nelerin estetik başlığı altında incelenebileceğini tanzim eder.

Estetik kelimesi Yunanca “duyarlık” anlamına karşılık gelmekle birlikte Türkçe’ye “duygu bilimi” olarak çevrilebilir. Oysa bu tanım estetiğin gelişim süreci içerisinde evrilerek sanatın güzelliği, sanatın özü ve tekniği bahis konusu edilmeye başlanır. Nitekim bu yönde estetik kelimesini açıklayabilmek için çeşitli metotlar geliştirilir ki bunlardan ilki “Metafizik estetik” olarak bilinmektedir.

Metafizik estetik, anlaşılması en güç estetikdir. “Metafizik estetik, hiçbir şarta bağlı olmaksızın kendi kendine var olan şeyi bahis konusu eden bir bilgi koludur.” (Yetkin, 1993, s. 7) Bu estetik metodu akla aykırı olan ve kendi kendine ortaya çıkmış olan şeyleri anlamak ister. Bu metodun en güzel örneğini ise Eflatun’un estetik anlayışında görmek mümkündür.

Eflatun günümüzde görüp algıladığımız dış âlemi bir görünüşten ibaret sayar. Eflatun, bedeni içine düşüğümüz bir mezar olarak görür. Zira ona göre insan önceleri sadece bir ruhtan ibaretti. Nitekim insan “Arza düşmüş bir Tanrı’dır.” Fakat insan yeryüzüne düştüğünde bile o eski gökyüzündeki saadetini hatırlamıştır. Nitekim bu saadeti tekrar ele geçirmenin amacını hep içinde taşır.

Metafizik estetiklerin diğer önemli sistematiklerinden biri de Hegel’in estetiğidir. “Hegel’e göre bütün realite tümel ruhtadır. Bu ruh devamlı bir oluş halindedir.” (Yetkin, 1993, s. 9) Sanat, ruhun gelişiminde sadece bir merhaleden ibarettir.

“Sanat, ruhun madde içinde görünüşüdür.” (Yetkin, 1993, s. 11) Sanatın, ruhu ifade için farklı malzemeler kullandığından muhtelif sanat neveleri doğar. Beş tür sanat vardır ki bunlar da mimarlık, heykeltıraşlık, resim, musiki ve şiirdir. Hegel bunları bir oluş sırası içinde tespit eder. “Mimarlıktan şiire doğru gittikçe maddenin hafiflediği ruhun ise derinleştiği gözlenir. Maddiden ruhaniye doğru bir yükseliş vardır.” (Yetkin, 1993, s. 11) Şiir yani söz düşüncenin gerçek manasıdır. “İfade vasıtası söz olan şiir en üstün sanattır. Diğer bütün sanatları özetler, aşar.” (Yetkin, 1993, s. 11)

Metafizik, Kant ve Comte ile değerini kaybetti. Böylece de metafiziğin bir bilim olamayacağı anlaşıldı. Bir diğer metot olan psikolojik metot ise eseri yaratan sanatçının psikolojisi ve eseri okuyan okuyucu psikolojisi üzerinde değerlendirmelerde bulunur. Sosyolojik estetik metodu ise “Sanatın sosyal bir muhitin mahsulü” olarak düşünen filozofların üretimi olarak düşünülebilir. Bunlar Madame de Steal gibi edebiyatı, toplumun ifadesi sayar.

Bu nevi düşününler sanatçıları bir grup olarak görüp onları ekol haline getirerek tasnif eder. Her ekol ise yaşadığı çağın gerçeklerini eserlerine yansıtmıştır. “İnsanın fikir mahsulleri de nihayet tabiatın mahsulleri gibi içinde buldukları çevre ile açıklanır.” (s.14) Sanatçı içinde bulunduğu, doğduğu çevrenin toplamından ibarettir. O toplum tarafından anlaşılacak için dahi onlara göre konuşmak, anlatmak örneklendirmek zorundadır. Bu bakımlardan sanatçı sosyal çevresine bağlıdır. Sainte Beuve ise, Taine'nin bu sosyal çevreci fikirlerini şiddetle tenkit eder. Üzerinde durduğu temel dayanak ise dehalardır. Saint Beuve, sanatçının yaşadığı asırdan etkilendiğini kabul eder yalnız Taine'nin sanatçıların kişiliğini, yaratıcı kudretini ihmal ettiğini, değersizleştirdiğini düşünür. Nitekim deha sanatçılar da devrinin mahsulü olamaz zira onlar devirlerinden ileridedir. Nitekim sanatın kendisi de yaşadığı çağa karşı gelip yaşadığı çağın normlarına aykırı gelebilir. Nitekim dehanın aykırı insan olduğunu söylemeye gerek yoktur. Sosyal çevre ve bu çevrenin tesirleri sanatı tamamıyla açıklamıyor. Kişinin düşüncelerini ve tecrübelerini de dikkate almak gerekiyor.

Comte'nin fizyolojiye yani organların fonksiyonlarından bahseden ilminden faydalanan “Fizyolojik estetik” metodu üzerinde düşününler ise estetiğin her şeyden önce fizyolojik olduğunu söylemişlerdir. “Sanatı, duyuların fizyolojisine bağlayarak, sanatın tekniğine daha fazla açıklık vermek istemişlerdir.” (Yetkin, 1993, s. 16) Fizyolojiciler psikolojiyi ortadan kaldırır. Fizikî ve biyolojik verilere dikkati çeker. Gözün ve kulağın zevkleri için de bazı fizyolojik şartların bulunduğu hakikattir. Nitekim bunlar da manevi tesirleri ihmal ettikleri için tenkide uğrar. Nihayetine ise güzelliğin verdiği zevk her şeyden evvel bir ruh hâlidir.

Deneyisel estetikçiler ise deney metodunu estetiğe dâhil etmek istemiştir. Bunlar estetik zevk veren eşyanın üzerinde deneyler yaparak estetik zevkin yoğunluğunu tespitte çalıştı. Bu metodun en kritik prosedesi ise seçimdir. Burada kişinin tercihleri bir tablo hâlinde düzenlenir ve istatistiksel verilere dökülür. Bunun sebepleri tespitte çalışılır. Elbette bu bir grup insan üzerinde deneyimlenir. Fakat bu metot basit eşyalar üzerinde deney yapabildiği ve esas yapısı karmaşık olan sanat eserinde kudretsiz kalacağı düşünüldükten tenkit edilmiştir. “Özet olarak, deneyisel metot faydalıdır; fakat zaruri olarak psikolojik ve tarihi gözlemlerin canlı ve somut metotlarına muhtaçtır. (Yetkin, 1993, s. 19)

Suut Kemal, eserin ikinci kısmında ise sanatın tanımını, sanatçının ve sanat eserinin sıfatlarına tespitte çalışır. Sanatı en genel tanımıyla bilginin işe uygulanması olarak tarif eder. Sanatçı benzerlikten çok tabiattaki aykırılıklara algısını açmıştır. Estetik görüş de zaten bu farkların algısından ibarettir. Sanatçı önce düzenli ritüellerin dışında olan değişken taraflarına ilgi gösterir. Benzerlikler ise daha çok faydacıdır. Estetik, faydacı algıdan uzaktır.

Sanatçı algıladığı her şeye önce sempati ile başlar. Buna “Einfühlung” denmiştir. Suut Kemal bu deyim “dış eşyaya dalmak, onlara yansıtmak, onlarda erimek, başkalarının benliklerini benliğine göre yorumlamak...” (Yetkin, 1993, s. 25) şeklinde açıklar.

Sanatçıda bir tahayyül kuvveti uyanması için önce tabiat ve insanlık karşısında durup bunları izler ve bunlar karşısında heyecan duyar. Yaratıcı dışarıdan aldığı ürünlere zihninde bir yapı vererek kendi birikim ve tecrübeleriyle yapısal bağlantıları bulunan bir metne döker. Sanatçı bu dışarıdan aldıklarını tahayyülünde canlandırıp bir edebî metin hâline koyarken bunu muhtelif kuramlara bağlı kalarak yaratır. Suut Kemal, eserin devamında “İdealizm ve realizm” kuramlarını açıklar. İdealizm, yeniden yaratım sürecinde ayrı, ideal bir âlem yaratırken realizm, tabiatı gözlemler ve âdeta gördüklerini kâğıda mutlak bir gerçeklikle aktarır.

İdealizme göre sanatın amacı gerçek âlemin üstünde olan bir ideali ifade etmektir. En büyük temsilcisi Eflatun'dur. Buradaki güzellik görünmeyen ideal güzelliştir. Tabiatı gördüğümüz çizgiler idealizm kuramında düzeltilir, güzelleştirir. Realizm ise tabiatı kopya etmekten ibarettir. Sanat burada tabiatı objektif olarak ele alır. Lakin yine de sanatçı sanki bir sayfadan direkt kopya ediyormuş gibi yapmaz tabiatı kopya çekerek onu biraz değiştirerek bir çift gözle gördüklerini yazar. Zola bile bu aşırı realizmden "Sanat, tabiatın bir yaratılış arasından görünüşüdür." Sözüyle kaçındığını göstermiştir. (Yetkin, 1993, s. 33)

Sanatçı eserini oluştururken salt eğlence olsun diye yazmaz. Nitekim okuyucu da sadece eğlenceli anlar geçirmek için bu zor uğraşın altına girmek istemez. Sanat eseri oluşturmak ve bu sanat eserini okumak zor uğraşlar olduğu muhakkaktır. Öyleyse sadece basit bir zaman geçirme vasıtası olarak görmek abestir. Suut Kemal, bu noktada sanatı bir "kaçış vasıtası" olarak görür. Bu kaçışı sadece okuyucu veya yaratıcısının özelinde bir şey olarak görmez. "Sanatçı yaratarak, amatör de yaratılardan haz alarak uzaklaşır." (Yetkin, 1993, s. 37) Sanat, o tatlı hayallerle bizi reel dünyadan ayırır. Bir an başka hayatta farklı zevkler içinde bulunuruz. "Sanat, bir teselli, bir kurtuluş, bir azattır." (Yetkin, 1993, s. 38)

Kemal bu istikamette giderken sanatın ahlak ile olan ilişkisini de değerlendirecektir. Ahlaki sanat, bir amaca hizmet etme şartı ortaya koyar ki asıl sanatın kendisine hizmetten gayri bir emelinin olamayacağı tezini ortaya koyacak "sanat için sanatçılar" buna karşı koyacaktır.

Sanatın ahlakla bağdaşık olmasını savunan düşünürler sanata faydacı bir perspektiften bakar. Tolstoy, Diderot gibi sanat üzerine düşünenler sanat eserinin ancak iyi ve güzel ahlaka yönelttiği derecede kıymetli olabileceğini dile getirirler. Bu nevi düşünceler ortaya bir "vicdan" faktörü koyar. Fakat Suut Kemal eserinde bu fikirleri tenkit etmiştir. Öyle ki Tolstoy nevi sanatçılar iyi ile güzeli birbirine karıştırır. İlim nasıl hakikati arıyorsa sanatçı da iyiden öte güzeli aramalıdır. "Sanatçı ne bir propagandacı ne de bir vaizdir." (Yetkin, 1993, s. 40) Ahlaki fayda imkânı veren bir eser iyiye yaklaştırabilir fakat bu sanatın esas amacı olan "güzellik" imkânı verdiği söylenemez. İyi bir sanat eseri güzellik yaratmalıdır fakat bu güzelliği iyi bir ahlaka salık vererek yapmak zorunda değildir. Bu gibi eserleri meydana getirenler mevki ve para hırsıyla hareket ediyor gibidir.

Ahlak için sanatı araç olarak görenlerin karşısında ise "sanat için sanatçılar" bulunur. Bu teze göre sanat sadece kendisine dönüktür ve sadece kendisine özgüdür. Bu nevi düşünenlerin ahlaki bir fayda sunmak gibi bir amacı yoktur. Bunlar sanatın özerk olmasını diler. Sanat böylece amaç değil ulaşılması gereken esas amaç oluyor. Bu sanatın gayesi de güzeli elde etmektir. Bu nevi düşünenlere göre faydacı zihniyet çirkindir. Her ne kadar güzel olan zorunlu olmasa da gereklilik arz eder. Suut Kemal bunu Oscar Wilde'nin "Bir kitap, hiçbir zaman ahlaklı veya ahlaksız değildir. İyi veya fena yazılmıştır" (Yetkin, 1993, s. 42) sözünde bulur.

Suut Kemal sanatların teorik yönünü de irdeleyerek sanatları tasnif eder. Bu tasnifi sanatların hitap ettikleri duylara göre yaptığından dolayı sanatı; plastik sanatlar ve fonetik sanatlar olmak üzere ikiye ayırır. Bu tasnife göre plastik sanatlar görme duyusuna hitap eder. Suut Kemal, plastik sanatları mimarlık, heykeltçilik ve resim olarak tespit ettikten sonra bunların hususiyetlerini bir değerlendirmeye tabi tutar.

Buna göre mimarlık tabiatı en az benzeyen fakat fizik kanunlarına en bağlı bir sanattır. Heykeltçilik ise canlılarla meşgul olur ve meşgul olduklarını bir kalıcı abide haline getirir. Resim ise sanatçının çevresini ve tabiatı görüş ve algılayış şeklidir.

Ardından fonetik sanatları değerlendiren Suut Kemal bunların ise işitme duyusuna hitap ettiğini belirtir. Müzik, şiire en yakın olmakla birlikte şiirin melodi ve ritimle icra edilen şeklidir. Suut Kemal, edebiyatın tekniğini ise musikiden daha karmaşık görür. “Edebiyat, ruh hallerimizin kelimelerle, hususiyile telaffuz edilen kelimelerle yani seslerle ifadesidir.” (Yetkin, 1993, s. 50) Edebiyatta ses musikide olduğu kadar kıymetli değildir. Burada söyleyiş değil söylenenin kıymeti vardır.

Suut Kemal bunları tanımladıktan sonra sanatların üstünlüğü mevzusuna değinir. Fechner'e göre en üstün sanat mimarlıktır ki zira sanat mekânlarını inşa edip sanatlara faaliyete geçme imkânı sağlamıştır. Fakat genel görüş yüksek sanatın şiir ve musikiden biri olduğu yönündedir.

Kant, şiiri daha üstün tutar zira şiirin kültür kuvveti olması dolayısıyla musikiden daha öndedir. Musikiyi ise zevk ve neşe için yapıldığından dolayı bütün sanatlardan aşağı görür. Yine Hegel de üstünlük mevzusunda Kant ile aynı düşüncededir.

Bu sanatların menşei hakkında muhtelif kuramlar mevcuttur. Bunlardan ilki ise “oyun kuramı”dır. Sanatta, oyun benzeri bir karmaşıklık gözlenir. Nitekim sanatkarlar da sanatını oyuna yaklaştırır. Bu fikrin ilk nüveleri Kant'ta gözlenmiştir. Oyun gibi sanatın da başka amacı yoktur ve ikisinin temel amacı zevk vermektir. İkisi de menfaatsizdir. Fakat bu kuram sanatın doğuşunu bize vermeyecektir. Nitekim sanatın, oyundan daha karmaşık olduğu da söylenebilir.

İş kuramı ise sanatın işten doğduğu varsayımından hareket eder. Sanat işten, ritim ise kolektif işten doğmuştur. “Başlangıçtaki ritimli haykırma, basit bir cümle daha sonra bir hikâye yahut dram olmuştur. Fransız psikolog Ribot ise “Sanatın en ilkel şekli danstır” demekle dans kuramını ortaya koyar. Ribot'a göre sanatın menşei ilkel danslardan ileri gelir.

Bunların yanında sanat ile büyü arasında bir münasebet görenler de vardır. Eski devirlerde yaşayan insanlar büyü yapmak için dans eder, şarkılar söylerdi. Bu sebeple ilk sanatsal faaliyetlerin büyüden çıkmış olabileceği de düşünülmüştür.

Suut Kemal sanatın ahlaki boyutunu değerlendirdikten sonra sanatta esas olan ve sanatın sadece kendisine hizmet etmesine müsaade eden “güzellik” mevzusunu da değerlendirir.

Suut Kemal, biri tabiatla diğeri de sanatta olmak üzere iki nevi güzellik olduğunu tespit etmekle sanatın güzelliğini evvela farklı bir sahaya terfi ettiriyor.

Sanattaki güzellik istenerek, belli bir fikrî çaba sarf edilerek teşkil edilmiştir. Tabiat ise mutlak olarak vardır ve alenen ortadadır. Lakin yine de Suut Kemal, tabiatın güzelliğinin sanatla ortaya çıktığını, sanatçının bakışıyla güzellik temayülü oluştuğunu savunur. “Romantik olduğumuz zamandan beri dağlar güzelleşti.” (Yetkin, 1993, s. 62) Nitekim “Eşyanın yüzü onları seyredenin kültürüyle değişir” (Yetkin, 1993, s. 62) der Suut Kemal.

Suut Kemal “güzel ile hoş” arasındaki münasebeti de inceler. Güzel elbette aynı zamanda hoştur. “Güzel, gözlere hoş olan şeydir.” (Yetkin, 1993, s. 62) Suut Kemal'in tespitine göre güzel aynı zamanda hoş olan şeylerdir ama hoşun tam kendisi değildir.

Peki güzel olanın faydası nedir? Bazı düşünürler faydacı bir bakışla faydalı olan şeylerin aynı zamanda güzel olduğunu söyler. Örneğin bir arabacı yolu faydalı bulur çünkü yol işine yarar böylece o yol ona güzel gelir. Faydalanmış olmanın verdiği haletle yaşar bunu. Bu nispetle faydası ise güzel değildir. Fakat

yine de Suut Kemal bunu gündelik hayata indirgeyerek bazı şeylerin faydalı olup güzel olamayacağını söyler. Bir tencere faydalı ama şeklen bozuk olduğu için güzel değildir. Ayrıca bir senfoninin de bahsedildiği manada bir faydası yoktur. Dolayısıyla sanatta güzellik estetik kuvvetine bağlıdır. “Evlence de yazdığımız gibi estetik görüş; faydaya dayanan algıdan derin bir surette farklıdır; esashi bir surette karşılıksızdır.” (Yetkin, 1993, s. 64) Burada sanatın faydasını ayırt etmek gereklidir.

Güzelin doğru ile münasebeti, hakikatle alaka kesbeden bir vaziyettir. Bu mevzuda realistler sanatı bilime yaklaştırarak sanatın doğru olmasını dolayısıyla realiteye uygun olmasını istemiştir. Fakat sanat kişiseldir. Sanat matematiksel kavramlarla ispatlar yapmaz.

Suut Kemal güzellik mevzusunda Aristo ve Kant'ın kuramlarını da açıklama gereği duyar. Aristo güzelliği “düzen, simetri, belli sınır” üçgeninde tasarlar. Demek ki Aristo güzelliği matematiksel yöntemlere dayandırıyor. Her şey düzende yatar. Düzen olmayan hiçbir şey iyi değildir. Düzensiz olan karışık şeyler aksine insana zarar verir, kargaşaya yol açar. Aristo, simetri ile de uygun bir oranı kasteder. Bedendeki simetrisizliği hastalığa yorar. Demek oluyor ki sağlıklı bedenler simetrik olmalıdır. “Çirkinlik, organların simetrisizliğidir. Ahenk sağlıktır, kuvvetlilik güzelliktir.” (Yetkin, 1993, s. 68) Nitekim simetri tam orta olan şeydir. Yine aynı zamanda Aristo sınırsız olanın da karşıtıdır. Sınırsızlık hoş değildir. Sınırsız olan tanınmaz. Sınırı olan şeyler daha kolay tanınır. Çok büyük şeyler de kavranamaz ve kabaca şeylerdir. “Özet olarak Aristo'ya göre (güzel) ‘Büyükükte birleşen düzendir.’” (Yetkin, 1993, s. 70)

Kant'a göre güzellik menfaatten uzaktır. Güzellik mutlak haz ile alakalıdır. Güzellikte bir ereksizlik mevcuttur. Bu amaçsızlığın içinde ise kişisel haz mevcuttur.

Sanat bir yaratma faaliyetidir. Sanat eseri bir yaratım olmasına karşın kopya olarak düşünmez doğru olmaz. Sanatçı önce tabiatı ve çevresini izler, ardından kendi mizacına göre gördüklerini herkesten farklı olmak üzere tasarlar. Tabiat onun için sadece bir yaratım kaynağı hükmündedir. Sanatçı, sanat faaliyeti icra ederken hem kendini yeniden yaratırken hem de toplum üzerinde etkili olma keyfiyeti sürer. Nitekim sanatçının toplumla ilişkisi tamamen nispi ve keyfidir. Sanatın asıl amacı kendi bünyesinde yatar. Valery “İnşa ede ede kendimi inşa ettim.” Derken sanatın bu gerçek karakterini hatırlatmak ister.

2.3. Filozofi ve Sanat

Eserinde sanat mevzusunu filozoflar üzerinden yaptığı tetkiklerle değerlendiren Suut Kemal, sanat bahsine Eflatun'un estetiği ile başlar. Eflatun'un güzellikten bahsettiği eserlerini “Büyük Hippias, Şölen ve Phedre” olarak söylesek yanlış olmaz.

“Eflatun, güzeli hayrın ve hakikatin yanında daima aşkın gayesi olarak zikreder.” (Yetkin, 1935, s.6) Eflatun, Hippias adlı eserinde önce güzel olmayan şeylerden yola çıkar. Bir nesnede bulunan güzelliğin diğer nesnelerin güzelliğine prensip olarak kabul edilip edilmeyeceği ile başlar. Bunu uygun ve geçerli bir ölçüt olarak görmez ve daha genel bir güzellik prensibi arar. Bunu yetersiz gördükten sonra eşyayı güzelleştiren şeyin altın olup olmadığını düşünür fakat manasız ve güzel olmayan bir şeye takılan altının da onu güzelleştiremeyeceğini anlar. Daha sonra ise manevi hususiyetler düşünür. Güzelin faydadan doğduğunu düşünse de şerrin faydadan doğabileceğini fakat güzel olmadığını düşünür. Güzelin iyiye götüren fayda olmadığı fikrinden de emindir.

Suut Kemal, aslında Eflatun'un güzellik hakkındaki düşüncelerinin anlaşılmasının sanıldığı kadar zor olmadığını söyler. Eflatun'a göre güzellik ruhtadır, maddi âlemde olamaz. “Nitekim (Şölen) de ruhun güzelliği bedenin güzelliğinden daha çok yüksektir” diyor. Yine Eflatun, güzelliği ölçüde bulur. Ahenksiz

güzellik olamaz diye düşünür. “Güzel hakkındaki telakkisini şu iki cümle ile hülâsa edebiliriz: 1- Hususi ve münferit güzel, hususi hayır, maksada uygunluk, fayda, zevk, tenasüptür. 2- Bizatihi güzel, bizatihi hayırdır ki hiçbir hususi şey onu tam bir surette tarif edemez.” (Yetkin, 1935, s.12)

Suut Kemal, hakiki sanatkarı Allah'ı kendisine örnek yapan kişi olarak tanımlar. Sanatkar önce mutlak sanatkar olan Allah'ın sanatını anlamalıdır. “İnsan ilahi yaratıları gücü nispetinde taklit etmelidir.” (Yetkin, 1935, s. 13) Allah eşyadan önce cevheri yaratmış ardından o cevherden en adi şeylerden en aziz şeylere kadar yaratmıştır. Sanatkar büyük bir sanat eseri yaratmak istiyorsa öncelikle bunlara bakmasını bilmelidir. Ancak bu numunelere bakan sanatkar hakiki ve güzel olan sanatı yaratabilir. Eflatun iki türlü taklidi öngörür ve önceden mevcut olan bir şeyi taklit edenleri küçümser. Nitekim ona göre böyle bir taklit yapanlar yeni hiçbir şey yaratmaz. Sadece gördüğünü kendisini aynada izleyen bir kadın edasıyla kopya eder. Bunun değeri elbette yoktur. Suut Kemal, Eflatun'un gerçek büyük sanatkarla ilgili “Eflatun'a göre en büyük sanatkar, en büyük dahi eşyanın ilahî mahiyet ve suretleri kendilerine en ziyade görünmüş ve bu görünüşleri en doğru olarak tekrar edilebilmiş olanlardır.” (Yetkin, 1935, s. 16)

Suut Kemal, Aristo'nun estetik hakkındaki düşüncelerini anlamak için Poetika ve Retorik adlı eserlerini tetkik etmek lazım geldiğini söyler. Suut Kemal'in tespit ettiği göre Aristo'nun güzel dediği bilgiden farklı bir şey değildir. İnsanlar öğrenmeyi sevdiği için etrafında gördüğü şeyleri taklit eder ki bu da öğrenmenin hoş bir zevk olduğunu gösterir. Aristo güzelin hiç de düşünülmediği gibi riyazi ilimlerden ayrıldığını düşünmez. Zira güzelin en büyük alâmetlerini “nizam, tenasüp ve muayyen hudut” olarak gösterir. Riyaziyenin en çok bunları ispat etmek uğraşında olduğunu söyleyen Aristo bundan yola çıkarak güzelliğin riyaziyeye yabancı olmadığını savunacaktır.

Aynı zamanda Aristo bu kavramları tabiatta ve cemiyette de bulacaktır. “Aristo nizam, tenasüp ve muayyen hududu her tarafta hem tabiatta hem cemiyette buluyor. Ona göre, iyi tanzim ve tertip olunmuş bir evde olduğu gibi her şey kâinatta öylece tertip ve tanzim olunmuştur. Orada insan istediği gibi hareket edemez. Tabiatta intizamsız hiçbir şey yoktur, bizzat tabiat bu intizamın illetidir.” (Yetkin, 1935, s. 23)

Suut Kemal bu kavramları açıklama gayretinde bulunur. Nizamsızlık, zararlıdır ve karışıklık getirir. Her şeyde nizamlı olma insana düzgün bir hayat ve sağlıklı bir vücut getirecektir. Tenasüp ise Aristo'nun tarifine göre “tam orta” olandır. Bu nedenle vücuttaki bozukluğun bile bir hastalık olduğunu dile getirir. Bu nedenle tenasüp ihtiva eden bir vücudun her tarafının dengeli olması icap eder. Aristo bunu “simetri” kavramıyla verir. Simetrik bir vücut tam ve uygundur. “Vaktiyle halk hikmetinin, Demokrit ve Eflatun'un tavsiye etmiş oldukları iki uç arasındaki orta Aristo'ya göre evrensel devaydı; onun sabit fikri bu idi.” (Yetkin, 1935, s. 25)

Aristo muayyen hudut ile de sınırsızlığın zıddını kasteder. Aristo'ya göre sınırı olmayan şeyler tanınmaz. Hududu olan şeyler öğrenilebilir. Hudutsuz şeyleri öğrenmenin veya tam olarak öğrenmenin imkânı yoktur. Aynı zamanda güzellik hususunda Aristo büyüklük mevzusuna da değinir. Çok büyük olan şeyler gözle kavranamayacağı için güzellikten bahsedilemez. Çok büyük şeylerde bütünlük bozulacaktır. Bu yüzden göze güzel gelmeyecektir. Bunun aksi olarak çok küçük şeyler de güzel olmaz. Örneğin bir çucenin uygun olmadığını dile getirir.

Aristo, şiirin güzelliği hususunda da bu fikirlerini devam ettirir. “Bir şiirin güzel olması için bütün kısımları hafızada saklanabilmeli ve tek bir konseptiyonda ihata olunabilmelidir.” (Yetkin, 1935, s. 27) Suut Kemal bunları değerlendirdikten sonra Aristo'nun güzel ile ilgili görüşlerini “Hülâsa Aristo'ya göre

(güzel) ‘büyüklükle birleşen nizamdır.’” sözünde özetler. (Yetkin, 1935, s. 27) Aristo da hocası Eflatun gibi sanatı taklit olarak görür. Fakat aralarında şöyle bir fark vardır ki Eflatun bu taklide daha metafiziksel, tasavvufi bir kisve verirken Aristo daha insanibir nitelikte görür. Nitekim Aristo’nun “İnsan hayvanların en mukallididir.” (Yetkin, 1935, s.28) sözü buna örnek teşkil etmekle sanatı daha dünyevi bir mahiyette düşündüğünü de bize gösterir. Aristo, sanatın asıl gayesini ruhun neşelenirilmesi ve ferahlaması olarak görür. Ruh zaman zaman çeşitli teessürlerin tazyiki altında kalır işte burada sanatın yüce gayesi ise ruhu arındırmak, ruha bir “Katarsis” yaşatmaktır. Katarsis ile bu ihtiraslar tasfiye olur ve ruh ferahlar. Suut Kemal ise bunu şöyle açıklar. İnsan, gerçek dünyada sürekli büyük heyecan ve korkular yaşamaz. Bu sırada ise ortaya çıkan trajediler insana bu heyecan ve korkuları üretip önlerine sunar. İnsanlar bu trajedilerle tehlikesiz bir şekilde aşkı düşünür, korkuyu hayal eder, merhameti hisseder. Böylece insanda manevi bir bağımsızlık tebarüz eder. Böylece Aristo’nun trajedi hakkındaki görüşleri de verilmiş olur. Aristo devrinin aksine trajediyi yararlı ve ahlaka uygun görüyordu.

Bununla birlikte Aristo çağından ileriye düşünmüş niyete önem veren sanatçı ile yaratıya önem veren sanatçıyı birbirinden ayırmayı bilmiştir. O zamandan beri modern sanatçıların “sanat için sanat” görüşlerini sezmiş ve onları bir ayrıma tabi tutmuştur. Burada Aristo da sanat hakkındaki tarafını açıklar ve sanatı ahlaka bağlı görerek sanatın amacının sadece kendisinde olduğu fikrine katılmaz. Sanatın en mükemmel bir terbiye vasıtası olduğunu düşünür. Bunun yanında trajediyi yüce bir yere koyarken komediyi ise avam görür. “Onun için en yüksek sanat şiirle musikidir.” (Yetkin, 1935, s. 32)

Suut Kemal, sanatı sonsuz olarak telakki eder. Nitekim sanatçının ürettiği sanat sonsuzdur ve ebediyette kadar insanın idrakinde, masasında, kitaplığında kalır. Dolayısıyla sanata bir “sonsuzluk” niteliği yükler. Bu sonsuzluk onda “ebediyet” kavramına denk bir surette üretilmiştir. Sanatı bir oyun veya teknik canbazlık olarak görmez. Ona göre sanat “Artistin tabiat kanunu ile savaşıdır.” (Yetkin, 1935, s. 53) Suut Kemal, sanatçının her an ölen şeyleri ebedileştiren bir yaratıcı olduğunu dile getirir. “Artist, yaşamasını, devam etmesini dilediği her anı ölümden kurtarır, onlara sonsuzluk verir.” (Yetkin, 1935, s. 53)

Suut Kemal sanat ile ilim arasında asırlardır devam eden münakaşayı da bir değerlendirme süzgecinden geçirir. Sanatı ilimden aşağı gören kişiler sanatçıyı hiçbir şey olamamış, işe yaramaz adamlar olarak görür. Suut Kemal bu seviyede bir değerlendirme yapmayacağını daha bilimsel bir açıklama getireceğini dile getirir. Aristo, ilmin mevzusunu genel olan şeylerde bulur. “İlim, pratik bir gaye için, gerçeğin (realite) yalnız genel ve değişmez karakterlerini alır ve bunları lojiğin ve aklın tertibine sokar.” (s. 55) Gerçek sürekli bir hareket halinde devam eder. Suut Kemal ilmin yaptığını ise bu devamlı oluşu durdurmak riyazi olmayan taraflarını riyazi bir hale getirmek bunları açıklamak olarak görüyor. Sanat ise bunun tam karşısında ilmin yaptığı gibi gerçeğini bütünlüğünü ve mevcut şeklini bozmuyor, onu parçalamıyor bizzat vuku bulan ferdi hayatın içine atılarak onu olduğu gibi bir yerinden yakalıyor. Buna karşı gelenler ise sanatın hayatın çok üstünde bir şeyi anlattığını dolayısıyla gerçeğin üstünde olduğunu dolayısıyla gerçeği yakalamadığı hususunda itirazda bulunuyor. Suut Kemal ise buna karşı gelerek romancıların yarattığı karakterlerin evrenselleştirdiğini hatta hala gerçeğe yakınlığından dolayı aramızda yaşadığını, yanımızdan geçtiklerini söylüyor. Sanat bizi gerçekle yüz yüze bırakırken ilmin bunu yapmadığını yapmak istemediğini söyler. Suut Kemal her ne kadar sanatı savunsa da kendisi de sanatçı olduğu kadar bir ilim adamıdır ve ilmi bu çarkın dışında tutmak istemez. İkisinin de hayat için vazgeçilmez olduğunu düşünür. Bu yüzden ilim ve sanat daima yan yana yürümelidir. “İlim ve sanat, zekâ ve his... Biri öbürünün panzehridir.” (Yetkin, 1935, s. 59)

Suut Kemal, sanatta şekil meselesinde sanatın bir şekiller dünyası olduğunu söyler. Sanatçıdaki heyecan

ve arzu ham maddeye şekil vererek dış dünya tarafından algılanan sanatçının fikirlerini meydana getirir. Bu şekilleri bina, heykel ve tablolarla görebildiğimiz gibi şiirde de harflerin şekli ile meydana gelir. Suut Kemal bu düşüncesini "Sanat, şekiller dünyasıdır." (Yetkin, 1935, s. 68) sözünde özetlemiştir.

Suut Kemal sanat ile libidonun da alakasını buluyor ve bu mevzuda ilk akla gelecek kişinin kuşkusuz Freud olduğunu söylüyor. Fröydizme göre insanın cinsel istekleri bilinçaltında baskılanmıştır. Bu hayaller dışarı çıkmak için ise fırsat kollarlar. Bu minvalde Suut Kemal sanatçıların vücuda getirdiği her sanat eserinin bir öz-itiraf olduğunu söyler. Örneğin Wagner, annesinin iki kocası olması münasebetiyle operalarında kadınların iki erkeğin aşkı arasında kaldığı görülür.

Suut Kemal, Freud ile başlayan sanatı psikanaliz ile izah etme macerasının çok da yanlış olmadığını söylemektedir. Sanatı insan ve insanın heyecanı, hazları yarattığı için sanatta yaratılan ve sembolik olarak yaratılan umumi insanı görmek yanlış olmayacaktır. Fakat Suut Kemal bunun sanatın tamamını açıklamayacağını da bilir çünkü sanat her zaman sembolik değildir. Bu nevi düşünenler her ne kadar sanatı libido ile açıklamaya çalışsa da iptidailerin ve çocukların yapmış oldukları eserleri açıklamaya gelince tıkanır.

Suut Kemal sanatın tabiat ile alakasını değerlendirirken tabiatın insana verdiği zevki uzvî bulduğunu dile getirir. Fakat tabiatla geçirilen zamanın hoş gitse de bunun insana güzellik vermediğini söyler. Zira güzelliğin bir yaratma işi olduğunu düşünen Suut Kemal bu ancak şekille ifadenin birbirine tam uyması neticesinde peyda olacağını dile getirir. Bunun ise ancak sanat eserinde gerçekleştiğini dile getirir. (Yetkin, 1935, s. 76) Sanatın tabiatı taklit ettiği mevzusunun da değinen Suut Kemal çarpıcı bir iddia ortaya atar. Bu safsanının modasının geçtiğini ve artık bunun tam zıttı olduğunu söyler. "Tabiat sanatı taklit ediyor, tabiat sanatın aynasıdır." (Yetkin, 1935, s. 78) Tabiat ancak sanatsal heyecan ile bakınca güzelleşir. Sanat kültürü tabiatla daha güzel bakmayı ve daha güzel görmeyi sağlar. "Sanat, insanı yarattığı gibi tabiatı da yaratıyor, çünkü asıl tabiat güzellikle örtünen tabiatır." (Yetkin, 1935, s. 78)

Suut Kemal sanatın ve sanat ile münasebeti olan kavramları değerlendirdikten sonra Miguel De Unamuno ve Maurice Blondel'den bahseder. Unamuno hemen hemen her edebiyat şekliyle yazmış hepsini de pek kuvvetli bir kalemle neşretmiştir. Suut Kemal eserleri arasında en çarpıcı olanın ise Don Kişot'un hayatını anlattığı eseri olduğunu söylüyor. Eserinde Don Kişot'a yeni bir gözle bakan Unamuno Cervantes'ten başka bir Don Kişot yaratıyor. Suut Kemal Blondel'i ise Bergson'a benzetir. Blondel'in de en az Bergson kadar orijinal bir filozof olduğunu dile getirir. Onun en parlak eseri olarak ise "Action"u görmektedir. Suut Kemal, Blondel'in Action adlı eseriyle bir anlamda felsefe yaratmış olduğu fikrindedir.

2.4. Estetik ve Ana Sorunları

Suut Kemal, estetiğin ana sorunlarını değerlendirmeyi vaat ettiği eserine önce sanatçıdan başlanması gerektiğini söyler. Çünkü estetik ile ilgili her ne söylersek söyleyelim evvela sanatçıdan yola çıkmak gerekir. Zira bir eserin estetik değerini ve sorunlarını çözümlenmek için önce ortada eser olması gerekir ki o eseri vücuda getiren de eserin yaratımını yapan da sanatçıdır. Dolayısıyla Suut Kemal'in bu tercihi olabildiğince isabetlidir. Her sanatçı birbirinden farklı olduğu için de farklı sanat eserleri ve bu eserlerin münferit estetik değerleri ortaya çıkmıştır.

Suut Kemal, sanatçıyı tanımlarken "mimesis" kavramı ile ilişkilendirerek açıklama gayretindedir. "Sanatçı kimdir? Mimesis kuramına göre gerçekliği taklit eden kimsedir ve bu taklit ne kadar başarılı

ise, sanat eseri de o kadar büyük değer taşıyacaktır.” (Yetkin, 1979, s. 9) Her sanatçı yarattığı sanat eserini gerçek dünyadakine öyle bir benzetir onu öyle bir taklit eder ki diğer insanlar ve hayvanlar onu gerçeğinden ayırt edemez.

Fakat modern sanat dediğimiz bugünkü sanat bu mutlak taklide karşıdır. Öyle ki artık sanat eserinde ortaya çıkan ürünü gerçekten soyutlamaya çalışır. Sanatçı artık eserde yaptığı ihtimamlı çalışmalarla eserini gerçeğe yaklaştırmaya değil gerçekten uzaklaştırma gayretindedir. Sanatçının da elbette bir gerçekliği vardır, gerçeklikten yoksun olduğu söylenemez ama bu gerçeklik sanatsal bir gerçekliktir. Sanatçıyı bir kopyacı, taklitçi olarak gören Pascal ise bu noktada “Asıllarına hayran olmadığımız şeylerin benzerlerine hayran olmamız şaşılacak şeydir.” (Yetkin, 1979, s. 11) diyerek aslında başka bir gerçekliğe dikkati çeker.

Denebilir ki sanatçı tabiatta gördüklerini taklitçi gözlerle olduğu gibi eserine yansıtma. Sanatçı gördüğü şeyleri önce kafasında düşünür, onları kafasında yaşar, yeniden üretir ve başka bir bakışla tekrar üretir.

Sanatı taklit ederek, gerçekleri aynen aksettirerek yansıtan sanatçılar bazı estetikçilere göre yaşamını nesnel olarak eserine aksettirir. Fakat Suut Kemal bunun hiç de böyle olmaması lazım geldiğini zira sanatçı eserinde sadece yaşadıklarını ve davranışlarını yazmaz. Tamamen kurmaca ve yaşadıklarının aksine bir eser de vücuda getirmiş olabilir.

Suut Kemal sanatçının basit, alelade bir kopyacı olmadığını zaman mefhumu üzerinden anlatmaya çalışır. Öyle ki bir olay üzerinden anlatı yaparak eser oluşturacak sanatçı bu olaydan çok uzun seneler sonra eserini yaratır. Dolayısıyla bir tarihçi edasıyla olayı kopya etmek istediğinde değildir. Yaşanan bir savaşın üzerine eser yazar romancı adeta yeni bir savaş daha yaratmış gibidir. Tarihçinin işi ise savaşı aynen vermektir. Romancının böyle yapmadığını, gayesinin bu olmadığını söylemeye gerek yoktur. Nitekim romancılar yazdığı tarihi olayları görmüş kişiler de değildir. Tolstoy Napolyon savaşları üzerine Savaş ve Barış'ı yazmıştır. Oysa Napolyon savaşları vuku bulduğunda Tolstoy doğmuş bile değildir. Savaştan yıllar sonra bu savaşı inceleyen Tolstoy adeta yeni bir savaş üretmiştir. İşte sanatta sanatçının yaptığı da budur.

Suut Kemal sanatçının ne için yazdığı meselesinde ise sanatçıların yüklerinden, ızdıraplarından kurtulmak için yazdığını belirtir. “Genel olarak iç baskı büyük eserlerle sonuçlanır. Dış baskı ise ölü eserler vermekten başka bir şeye yaramaz. (s. 14) Nitekim Romantiklerin ilham dedikleri şey de iç baskıdan bunalan şairin birdenbire dışarı boşalmasından başka bir şey olmasa gerektir.

Suut Kemal sanatçının hususiyetlerini anlattıktan sonra sanatçıya çok da uzak sayılmayacak bir mesele olan psikanaliz ve sanatçının bunu nasıl idare ederek yaratım yaptığı mevzusunun değinir.

Psikanalitik kuramın esasını bilinçdışı ve bilinçdışındaki cinsel olgular yer alır. İnsan çocuklukta yapamadığı cinsel eylemleri bastırır. İleride ise farklı mekân ve durumlarda bu eylemler dışarıya çıkmak için bastırıldığı bilinçaltından hortlamaya çalışır. Bu özellikle dil sürçmelerinde kendini gösterir. Toplum içinde her daim devam eden bu yasaklardan dolayı ise bilinçaltı durmadan baskılanan eylemlerle dolmaya devam eder. Ve eğer bu eylemler icra edilmezse insanda nevroz oluşur. Freud bu nevrozlardan kurtulmak bunları engellemek için çeşitli yolların olduğunu söyler. Biri rüya görmektir. “Freud’a göre düş, doyurulmamış isteklerin gerçekleşmesidir.” (Yetkin, 1979, s. 17) Toplum baskısıyla bilinçaltına itilmiş yönelimler düşler ile ortaya çıkar. O zaman rüya bastırılmış isteklerin doyurulmasından başka bir şey değildir.

Freud bir diğer kurtarıcı olarak sanatı görür. Öyle ki sanatkarlar bilinçaltında baskıladıklarını sanatsal üretimlerle dışarıya vermiş böylece gerçekleştirmiş olur. Nitekim Dostoyevski'nin "Yazmak, varlığımızdaki hayaletleri atmaktır" (Yetkin, 1979, s. 18) sözleri de buna örnek teşkil eder. Sanatçı, sanat yoluyla bilincini boşaltarak nevrozdan kurtulur.

Freud bununla birlikte sanatçı ve eserinin psikanaliz yöntemiyle incelenebileceğini söyler. Ayrıca bununla ilgili ilk eseri de Wilhelm Jensen'in Gradiva'sına yaptığı incelemeyle kendisi verir.

Sanatçının niçin yarattığına değinen Suut Kemal ardından sanatçının nasıl yarattığı konusuna değinir. Burada değinmemiz gereken ilk mesele sanatçının üslubu meselesidir. Çünkü her sanatçı doğadan mülhemle bir yaratım yapar fakat her yaratımın farklı bir ahengi farklı bir musikisi vardır. Dolayısıyla sanatçı önce kendisini diğer sanatçılardan ayıran bir üslup ile özdeşleştirir ve böylece bir yaratım sürecine girer. Biz sanatçının üslubunu ise ancak başka bir sanatçıyı okuduğumuzda hissedebiliriz. Bir yemeği yedikten sonra başka bir yemeğe geçtiğimizde önceki yemekten kalan tat iledir ki iki yemeği kıyaslama şansı buluruz.

Bunların yanında Suut Kemal sanatçının bir sanatsal metni inşa ederken dış tepkilerin tesirinde kaldığına da imanı tamdır. Sanatçı her ne kadar çevresini etkilese de çevresinin de onu etkilediği yadsınamaz. Nitekim sanatçının içerisinde bulunduğu toplumun kültürü, yaşadığı coğrafyanın iklimi, bastığı toprağın yumuşaklığı dahi sanatçıda yeni ve diğerlerinden farklı bir intiba uyandırabilir. "Değişmeleriyle şu ya da bu bitki türünü meydana getiren fiziksel bir sıcaklık derecesi olduğu gibi değişmeleriyle şu ya da bu sanat türünü meydana getiren manevi bir sıcaklık derecesi vardır... İnsanın fikir ürünleri de doğal ürünleri gibi içinde buldukları çevre ile açıklanırlar." (Yetkin, 1979, s. 30)

Din ve rejimin sanata etkisine de değinen Suut Kemal bunu daha çok mimari ve resim üzerinde örneklendirmiştir. Nitekim Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesi Hristiyan sanatı için fevkalade bir kaynak olmakla birlikte Hristiyan sanatının doğuşunda ve gelişiminde hep o vardır. O kadar ki Suut Kemal'e göre bu etki katedrallere Hz. İsa'nın çarmıha gerilme görüntüsünü verecek kadar mimariyi etkilemiştir.

Nitekim bu etki kendisini Yunanlılarda da göstermiştir. Demokrasi ile yönetilen yerleşkede saray mimarisi gelişmemiştir. Evler ve yerleşimler daha basit bir tarzda tasarlanmıştır. Fakat bunun aksine olarak dinsel mimari daha çok gelişmiş daha fazla rağbete mazhar olmuştur. Bu bahisten hareketle denebilir ki Yunanlılar bu kadar tanrıya tapmış olmasaydı bu kadar tanrı heykeli de yapmış olmazlardı. Nitekim burada dinin sanata doğrudan etkisini görüyoruz. Bunun yanında spora da önem veren Yunanlılar heykellerini sportif ve düzgün vücutlu olarak inşa etmiştir.

Suut Kemal sanatı ekonominin de büyük ölçüde etkilediği kanısındadır. Bunun en büyük örneği olarak ise Selçukluları görür. Anadolu Selçukluları ticareti geliştirmek için ticaret yolları üzerinde birbirinden güzel ve sanatsal değeri yüksek kervansaraylar inşa etmiştir.

Fakat bunun yanında Suut Kemal'in fikrinde yüksek sanat ve kültür faaliyetlerinin olabilmesi için iyi bir ekonomi olması koşulu gerekmez. Nitekim bunun olumlu ve olumsuz misalleri pek çoktur. Suut Kemal buna örnek olarak Venedik şehrini vererek Venedik şehrinin yıkılmaya yüz tuttuğu devirlerde sanatın onun aksine daha da yücelip geliştiğini söyler. Demek ki Suut Kemal'in fikrinde sanat için ekonomi şartı yoktur. Bunun yanında ekonomik ve teknolojik gelişmelerle birlikte gelen çağdaş dünyanın yaratımı olan "hızlı yaşam" ise Suut Kemal'in tabiriyle "çağdaş uygarlığın tanrısı" haline gelerek sanatı da etkilemiştir. Daha çok üretme ve hızlı tüketmeden dolayı sanatçılar da bir ürün yaratan canlı bir fabrika

halini almış günde üç tablo yapan ressam, çabuk tüketilen romanlar yazılmaya başlanmıştır.

Hülasa Suut Kemal, sanatı yalnızca dış etkenlere bağlamanın kötülüğüyle yalnızca duygunun ürünü saymanın kötülüğünü benzer görür. Burada kesin bir hüküm verilmesi olanaksızdır. “Sanatı yalnız dış etkenlere bağlamak ne kadar yanlışsa, yaratışı yalnız aklın ya da yalnız duygunun ve içgüdünün ürünü saymak da o kadar yanlıştır; böyle bir davranış insan gerçeğine aykırıdır.” (Yetkin, 1979, s. 38)

Suut Kemal sanatçının hususiyetlerini eleştirel bir yaklaşımla değerlendirdikten sonra sanatçının üretimi nesnesi olan sanatı ve meselelerini açıklar. Önce sanatta insanı çekenin ne olduğunu sormakla başlar. Sanat eserini “Çeşitli öğelerin kaynaşmasıyla biçimlenen, içi ile dışı bir olan, duygu + düşünce + renk + çizgi ve ses bileşimi olarak görmek kadar doğal bir şey olamaz.” (Yetkin, 1979, s. 40) Şeklinde açıklar.

Sanat eseri içeriğinden ayrılmayan bir uyum içerisindedir. Zira bu sebeptendir ki sanat eserlerini başka bir dile çevirmekle o sanatsal güzelliği yitirmiş oluruz. Sanat eseri yazıldığı dilde cümleler ve mısralar kelimelerle öyle bir örülmüştür ki kendi içinde bir bütünlük kazanmıştır. Böylece başka bir dile çevrildikten sonra o içeriğin bütünlüğü bozulmuş olur.

Sanat eseri üretilip sanatçısından koptuktan sonra artık toplum ile baş başa kalır ve estetik değerine göre değerlemeye tutulur. Sanat eserini eline alan, okuyan, gören sanatsever artık onu seyretmeye ve estetik değerine oranla heyecan duymaya başlar. Artık burada ise yaratılan eserin seyrine dalan sanatseverin psikolojik vaziyeti söz konusu olur.

Bir sanat eserini gören kişi gerçek bir nesneyi izleyen kişinin düşüncelerini Suut Kemal birbirinden ayırır. Örneğin bir masaya bakan kişi der Suut Kemal önce onun faydasını, kullanımını, amaçlarını düşünür. Fakat bir sanat eserini seyre dalan kişinin aklından hiç de böyle şeyler geçmez. Tek amacı sanat olmuş sadece gözlerinin gördüğüne odaklanmıştır. Gördüğünün hususiyetlerinden başka bir fikir onu başka yerlere götürmez. Sanat eserini seyreden kişi gerçeği izleyen ile farkını şöyle söylemek gerekir ki sanat eserini seyreden kişi seyrettiği sanat eserindeki renklerin, biçimlerin, dokunuşların etkisiyle hayaller kurabilir. Fakat gerçeği izleyen birinin bunu yapamayacağını söylemeye gerek yoktur. Bergson’un deyişiyle “Onlarda tabiat, algıyı ihtiyaca bağlanmasını unutmıştır.” (Yetkin, 1979, s. 47)

O sebeple denebilir ki eserin seyrine dalan kişi herhangi bir algıya, manipülasyona, çıkar ilişkisine dalmadan sadece seyrine dalar. Seyirci, bunda bir estetik heyecan bulmaktadır. Fakat Suut Kemal sanatın kaynağını teşkil eden doğayı estetik bulmaz. Estetik olanın sadece sanat olduğunu söyler. “Doğa ise estetik dışıdır. Ne güzeldir ne çirkindir.” (Yetkin, 1979, s. 47)

Bazı düşünürler ise sanatın bir tür hipnoz hali verdiğini dile getirir. Sanat, insanın bilincini büyüler, insanın iradesini uyutur. Böylece insan zihnine bir rahatlama verir. Bergson’un görüşlerine yer veren Suut Kemal aslında sanatın yöntemlerinden birinin bu olduğunu, sanatçının âdeta bir vaiz gibi tinsel bir şekilde insanların bilinçlerine ulaşmak istediklerini ve böylece onları zihinlerinden yakalamak istediklerini belirtir.

Suut Kemal sanatçıdaki bu hipnoz yöntemini anlatırken “Einfühlung” kavramını da mevzuaya dâhil eder. Suut Kemal bu kavramı Osmanlı Türkçesi’nde “Bedîi hulul” olarak çevirebileceğimizi söyler. Buna göre bu kavram ben kişiyle ben olmayı birleştiren bir tür sempatidir. “Görülüyor ki einfühlung kuramı, güzelliği bir duygusal hale dönüştürmektedir.” (Yetkin, 1979, s. 49)

Sanat eserinin gücünün kişide uyandırdığı heyecan ölçüsünde başarılı olduğu açıktır. Suut Kemal estetik heyecanın büyüklüğünü de sanat eserinin gücüne bağlar. Nitekim bir eseri bitirip kenara atmak için can atan birinin bundan duyduğu zevk ile eseri bitirip başkasına da okutmak için can atan kişinin duyduğu zevk aynı değildir. Bu bir bakıma da estetik heyecan dediğimiz konuyu teşkil eder.

Suut Kemal estetik heyecanı değerlendirirken her okuyucunun belli bir eğitim düzeyinin olduğundan dolayısıyla esere verdiği değer yargılarının da farklılık arz edeceğinden bahseder. Elbette der Suut Kemal, piyasa kitaplarından zevk alan bir okuyucu kültürel düzeyi ve estetik değeri yüksek olan bir eserden zevk alamaz. Dolayısıyla bir eseri değerlendirmek kolay değildir. Bir eseri değerlendiren kişinin eğitim düzeyi ne kadar önemli ise değerlendirmeyi okuyan kişinin eğitim düzeyi de o derece önemlidir. Öncelikle herkesin yetiştiği ortam bir değildir. Herkes aynı şeyleri görüp yaşamamış, aynı kültürel çevrede bulunmamış aynı eğitimi almamıştır. Dolayısıyla bu işlerin zor olduğu açıktır. Bırakalım okuyucuları, eleştirmenlerin dahi aynı seviyede olduklarını, aynı şeylerden zevk alacaklarını düşünmek mantıksızdır.

Bu mantıksızlığı ve tutarsızlığı ortadan kaldırmak için Suut Kemal bilimsel eleştiriden yanadır. Bunun için ise belirli ölçütleri öne sürer. "İlkin kuvvetli bir felsefe kültürü, güçlü bir okuma yeteneği, peşin yargıların oluşturduğu içi yiyen duygulara tutsak olmama iradesi ve özellikle ahlaklı, namuslu insan olma... Bu yeteneklerin belli başlılarından birkaçıdır." (Yetkin, 1979, s. 52)

Suut Kemal sanatçının yaşamından eserine giden kuramları da abes bulur ki o da sanatçının yaşamından eserine ulaşamayacağını söyler. Bunu bilimsel balsa da geçerli sonuca varılamayacağını düşünür.

Suut Kemal sanatı açıklamak için topluma bakılması görüşünden de artık uzak olduğumuza değinir. Bu düşünce sanatın toplumun aynası olduğu düşüncesinden ileri gelmiştir. Suut Kemal bunu oldukça klişe bulur zira ona göre artık bu değil sanatın toplumu nasıl etkilediği üzerinde durulmalı, sanatın toplumun gidişatına etkisi üzerinde çalışılmalıdır. Bunun için ise sanatın işlevini açıklamanın pek faydalı olacağını düşünür. Sanat eserinin neye yaradığı sorusunu "İlkin kendisini yaratanı, sonra kendisini okuyanı, dinleyeni ya da seyreden kurtarmaya!" (Yetkin, 1979, s. 59) şeklinde cevaplar. Böylece sanatçının topluma değil toplumun sanatçıya borçlu olacağını söyler.

Sanatçı yani eserin yaratıcısı eseri yazarken öncelikli amacı kendisini o acılı karanlıktan kurtarmaktır. Çünkü sanatçı içindeki karanlık ruhu dışarıya savurdukça rahatlar ve ruhunda bir ferahlık duyar. Suut Kemal, sanatçının kendisini kurtarmasıyla alakalı olarak ise Andre Gide'nin yazmış olduğu Kalpazanlar adlı eseriyle ilgili söylediği "Niçin bu kitabı yazdım? Onu yazmak gerektiği için. Bütün bunları içimde taşıyaydım, sanırım rahat ölmezdim." (Yetkin, 1979, s. 59) sözünü hatırlatır.

Suut Kemal, sanata basit bir ahlak hocası görevi verilmemesi gerektiğini de belirtir. Çünkü asıl sanata bu basit görev verilmediğinde sanat üzerine düşeni fazlasıyla yapacak ve en vakur ahlak hocalarından daha fazla ahlak dersi verecek gerçek ahlakın verdiği etkiyi yapacaktır. Ayrıca doğrudan ahlak vermek amacıyla yazılan basit ahlak kitaplarının ise çoktan tarihin karanlığına gömüldüğünü söylemektedir. Suut Kemal geleceğe aktarılan, çok okunan eserlerin önce anlaşılmamış, çağını aşan eserler olduğunu söyler. Basit eserler ise çabucak tüketilip hayattan silinip gitmiştir.

Peki sanatçıda bu sanatın zuhuru ne zaman mümkün olmuştur? Suut Kemal günümüzde bunu cevaplamanın daha da zorlaştığını söyler zira eskiden basit bir şekilde Yunan ve Roma sanatlarını ilk sanat sayıp kolayca işten sıyrılmak daha kolay geliyordu. Fakat insanlığın varlığıyla ilgili bilinen tarihin

daha da geriye doğru götürülmesiyle sanatın doğuşu da daha geriye götürülmüştür. Çünkü insanın olduğu bir yerde sanatın olmaması abes görülmüştür. İnsanlar yoksulluk devirlerinde yaşarken bile sanat ile uğraşmış, sanat eserleri vücuda getirmiştir. Bulunan heykel ve kalıntılarla bu ispatlanmıştır. Dolayısıyla sanatın doğuşu insanlığın doğuşu kadar eskiye dayanır.

Suut Kemal bunların yapılma amacına pek takılmaz. Bunları faydadan doğan bir ürün olarak görmek yerine bunların sadece estetik değerlerinden bahseder ve bunların sanatsal güzelliğe sahip olduğunu belirtir. Onun için öncelikli gaye sanat ve estetikdir.

Suut Kemal sanatın doğuşuyla ilgili aydınlatılması gereken olguların ancak psikolojik yöntemle açıklanmasının doğru olacağını düşünmektedir. Buna göre insan daha önce görmediği bir şeyi iradesi dâhilinde üretmiş olamaz. Demek ki sanat iradeli bir çalışmanın ürünü değildir. Çünkü iradeli olabilmesi için kişinin eseri oluştururken bir isteğinin ve bu yönde bir düşüncesinin olması şarttır. “İstemek için istenilen şeyi tasarlamak gereklidir. Bir sanat eserini meydana getirip ondan zevk alan kimsenin, o zevki yinelemek için aynı yaratma çabasını göstermesi doğaldır.” (Yetkin, 1979, s. 72) Fakat ilk sanat eserlerini meydana getiren insanın böyle bir zevke sahip olduğu düşünülemez. Bu da demek oluyor ki ilk eserler bilinçli bir şekilde üretilmiş değildir. Suut Kemal bu minvalde bir değerlendirmeden sonra sanatın doğuşunu rastlantıdan başka bir şey olamayacağını söyler. O halde ilk hareket rastgele bir hareketten başka bir şey değildi ve bu hiçbir şekilde estetik kaygı taşımamıştır. Fakat daha sonra bu estetiğe benzer bir şey duymuş olabilir. Hülasa insanın sanatı meydana getirişi madde ile etkileşiminden doğan rastlantısal üretimlerden başka bir şey değildir. Bu rastlantılar yüzyıllarca devam eden devrimlerle tekâmül göstermiş ve günümüze ulaşmıştır.

2.5. Estetik Doktrinler

Suut Kemal'in “Estetik Doktrinler” adlı eseri estetik üzerine fikir beyan etmiş filozofların tezlerinden teşekkül etmiş bir estetik külliyyat mahiyetindedir. Eserde, günümüzde güzellik ve estetik dediğimiz kavramlar hakkında farklı kavramlarla olsa da aynı minval üzerinde mülâhazalar etmiş olan Eflatun, Aristo gibi ilk sanat filozoflarından Charles Lalo'ya kadar estetik doktrin sunmuş düşünürlerin öne sürdüğü tezler Suut Kemal tarafından eleştirel bir üslupla kaleme alınmıştır.

Eflatun'un felsefe üzerine etütleri bilindiği üzere Sokrates ile tanışmasıyla başlar. Sokrates ile tanışmadan evvel bulunduğu çevre itibarı ile sanatla iç içe bulunuyordu fakat Sokrates ile tanışması onun hayatında bir kırılma noktası olur ve sanattan vazgeçerek yüzünü felsefeye çevirir. Felsefeden önce şiirler dahi yazdığı söylenen Eflatun, bu dönüm noktasından sonra tüm şiirlerini ateşe atıp yaktığı söylenmektedir. “İşte o gece bir şair ölmüş, bir filozof doğmuştu.” (Yetkin, 1972, s. 10)

Daha önce de zikrettiğimiz gibi Eflatun sanat ve güzellik üzerine düşüncelerini Büyük Hippias, Şölen ve Phaidros gibi eserlerinde toplamıştır. Hippias adlı eserinde güzelin ne olduğunu açıklamak yerine ileri atılan önermeler bir bir çürütülerek güzelin ne olmadığını anlatır. Bu tartışma metodu da ona felsefeden gelen bir hususiyettir. Hippias diyaloglarında bu fikirleri çürüten ise hocası Sokrates'tir. Suut Kemal bu diyalogların bu denli önemli oluşunu ilk defa güzel üzerine konuşulmuş olmasında bulur. Eflatun eğer bir güzellikten bahsedeceksek bunun maddi dünyada olamayacağından bahseder. Esas güzel olan manevidir ve bu da ruhta bulunur. Aynı zamanda güzel olanın düzenli olması gerektiğini de söyler. Yani güzellik asla karışık, iç içe geçmiş bir nesnede bulunamaz. Dolayısıyla kaosu da güzel görmez. “Her şeyde ölçü ve orantı erdemi meydana getirdiği gibi güzelliği de meydana getirir.” (Yetkin, 1972, s. 13) Bu düzen için ise zekânın olması zorunludur.

Bunun yanında Suut Kemal'in değerlendirmelerine göre Eflatun iyi ve güzeli aynı görür. Bir şeyin değerli olabilmesi için iyi olması şarttır ve güzelin de iyi olması gereklidir. Bu iyi kavram olarak ahlakılığı değil özü ifade eder. Yani kendiliğinden var olan iyidir. Bu da demek oluyor ki bu iyi ideaların yüksek ilkesidir. Sanatçının amacı ise yeryüzünde bulunan ve Eflatun'un yanlıgı saydığı nesnelere idealara yükselmek ve eserinde onları yansıtmak olacaktır. O halde Eflatun'un sanat dediği şey bir taklitten (mimesis) ibarettir. Eflatun'a göre gökyüzünden yeryüzüne düşen insanoğlu bazı anımsamalarla sanatı meydana getirmektedir. Sanatı yaratanın ise bu olduğunu söyler. "Sanatçı büyük eserler yaratmak isterse gözlerini idealardan ayırmamalıdır." (Yetkin, 1972, s. 17)

Görüldüğü üzere güzellik üzerine düşün ilk filozoflardan olan Eflatun'un esas amacı güzellik ve sanat değildir. O idealar dünyasına ulaşmak için sanatı bir araç olarak görür ve bu araç ile idealar dünyasına yükselmek ister. Dolayısıyla Eflatun'un sanata gerekli değeri vermediği söylenemez. Onun fikirlerinde ana öge hiçbir zaman sanat olmamıştır. Mutlak gerçekliği gölgeler arasında arayan bir filozoftur Eflatun.

Eflatun'un öğrencisi olmasına karşın fikirlerine tam bir antitez oluşturan Aristo ise idealizme rakip olarak realizme sıkı sıkıya bağlanmış, fikirlerini bu minval üzere geliştirmiştir. Aristo Eflatun'un aksine duymalara düşman değildir ve ilmi yüceltir. Hem estetiği hem de ilim dünyasını yeşerten odur.

Aristo sanatı dahi ilmin hususiyetlerine dayandırmak ister. Güzel olan şeyler düzenli, simetrik ve sınırlı olmalıdır. Bu yönüyle de sanat, ilimle birlikte yürümelidir. Dolayısıyla güzel, matematiğin araştırma konusunu işler. Aristo'nun bu hususiyetler arasında en fazla önemseydiği şey şüphesiz simetri – orantıdır. Aristo küçük şeylerin güzel olmayacağını söylediği gibi büyük şeylerin de orantısız olacağı için güzel olamayacağını, insan için munis görünmeyeceğini ifade eder. Suut Kemal, Aristo'nun yüzyıllar önce ortaya koyduğu bu fikri yerinde bulur. Yine büyüklükle gelen sınırsız şeyler de güzel değildir zira Aristo güzel olan şeylerin insan gözüyle kavranabilmesi gerektiğini söyler. Sınırsız bir denizin belki çok güzel değil fakat yüce olabileceği fikrini benimser. Aristo'nun bu sistematiği şiir anlayışının da temelini oluşturur. Ona göre güzel bir şiir insan tarafından tahattur edilebilmeli ve zihni tarafından tümüyle kavranabilmelidir. İnsanın dağılmış bulduğu, anlamadığı bir şiiri beğenmesi ve dolayısıyla ona güzel demesi mümkün değildir. İnsan güzel bulduğu şeyi kavramış olması beklenir.

Suut Kemal, Aristo'nun sanatta fayda bulduğunu da söyler. Öyle ki Aristo'ya göre sanatın insan ruhunu arındırdığı ve böylece insana ferahlık verdiği bunun da insana fayda sağladığı görüşünü dile getirir. Bunu da Katharsis olarak adlandırır. "Buna da katharsis yani tutkuların arınma diyor Aristo." (Yetkin, 1972, s. 25) Şair bunu da daha çok tragedya ile başarmıştır. Yunan şiirinde önemli bir yazınsal tür olan tragedyada insan ruhunda bulunan tutkular tehlikeli bir durum ifa ederken tragedya insanda vücuda getirdiği arınma ile bulunma tehlikesiz bir hâle getirir. Her ne kadar modern düşünceler dile getirirse de Suut Kemal, Aristo'nun da sanatı kendisi içinde mutlak bir güç olarak düşünmediğini buna mukabil "sanat için sanat" düşüncesinde olmadığını söyler. "Bununla birlikte Aristo, sanatı eğitime ve ahlaka bağlı tutmaktadır. Eflatun için olduğu gibi Aristo için de sanatın amacı kendi değildir, eğitimde veya siyasettedir. Müzik ve daha çok şiir, en etkili eğitim araçlarıdır." (Yetkin, 1972, s. 25)

Kadim Yunan'da güzel ve estetik üzerine düşünenlerden biri de Plotinos'tur. Plotinos, Platon ve Aristo'nun teorilerinin aksine güzelliği ahlakla değil psikolojik ve metafizik yönlerden incelemiştir. Plotinos'a göre Tanrı bir suretten başka bir şey değildir. Bu suret ise mutlak olandır ve her şey bu suretten meydana gelir. O, var olan her şeyin üstündedir. O yüzden onun varlığından dahi söz edilmesi abes bir durum olacaktır. Suut Kemal bundan sonra Plotinos'un, Tanrı'nın evreni yaratma gayesini irdeler. Evren bir gereklilik olarak yaratılmış değildir çünkü eğer Tanrı bir şeye gerek duyuyorsa bu onun

için bir eksiklik olacaktır. Dolayısıyla Plotinos evrenin hür olarak yaratıldığını söylemekten başka çaresi yoktur ki o da bu şekilde açıklar. Tanrı evreni yaratmıştır fakat evreni yaratmaya da ihtiyacı var denemez.

Plotinos sanatta güzel ve estetik ile ilgili görüşlerini de metafiziksel olarak açıklar. Ona göre mutlak güzel olan Tanrı'dır. Diğer güzellikler de bu suretin etrafında dönmektedir. "Bir kelime ile güzel, surettedir. Suret ruhtur, madde sureti olmayan şeydir; ancak suretle birleştikten sonra hem var hem güzel olur." (Yetkin, 1972, s. 32)

Plotinos ayrıca Platon gibi sanat ile faydayı kaynaştırmaz. Faydalı olanda güzelliği zorunlu görmez. Çünkü faydalı olan şey herkes için aynı oranda fayda sağlamaz. Kıstasa uygun bir terazi değildir. Ayrıca faydalı olan ancak işimize yaradığı ölçüde yanımızda barınabilir. Fakat güzel olan her zaman faydalı olmayacağı gibi her zaman yanımızda bulunabilir. Suut Kemal bu konuda "Bir şeyi güzelliğinden dolayı beğenirsem o şey benim olsa da olmasa da güzeldir; bana faydası olsun olmasın güzeldir, kendi hesabına güzeldir. Bu bakımdan güzel şeyin güzelliği kendindedir. Oysa faydalı veya iyinin bizimle ilişkili olarak bir değeri vardır. O halde güzelin ayırt edici niteliği gerek bizimle gerek başka şeylerle ilişkili olmayarak hoşumuza gitmesi, bizi çekmesidir." (Yetkin, 1972, s. 33) Şeklinde değerlendirme yapar.

Suut Kemal aslında bakılacak olursa Plotinos'un estetiğinin Aristo'nun tenasüp fikrine uyduğunu söyler. O da çocuklukta birlik fikrine dayandığı için minimize ettiği mümtaz, münasip bir minyatür oluşturmaya, fikirlerinden hareketle en uygun sanatın bu uygunlukla yapılabileceğini açıklamaya çalışır. Plotinos'un sanat anlayışına dayandırdığı metafiziği ise genel anlamda panteist anlayışa dayanır. Bütün varlık vahdet-i vücut altında birleştiği müddetçe hayırlı ve güzeldir. Bunun için güzelin faydalı olmak gibi bir koşulu yoktur.

Suut Kemal bunlardan başka eserinde Yunan estetiğini de değerlendirir. Yunan anlayışına göre güzellik şeylerin bir sıfatından başka bir şey değildir. Bu anlayış hemen hemen tüm Yunan sanatına hâkim olmuştur. Hülasa görülüyor ki bütün bu Yunan estetiğinde metafizik ayrılmaz bir parça gibi vardır. Tüm büyük filozoflar güzeli, mutlak güzellikle ilişkilendirme yoluna gitmiştir. Sadece bu bazı filozoflarda daha yoğun ve aşırı bir şekilde zuhur etmiştir. Suut Kemal de bunun altını defalarca kez çizmiştir. "Eski Yunanistan'da metafizikten ayrı bir sanat felsefesi yoktur. Eflatun'un sanat eserini küçümsemesi, Plotinos'un ona saygılı davranması hep metafiziklerinin sonucudur." (Yetkin, 1972, s. 41)

Suut Kemal, Orta Çağ'da ise güzellik ve sanat teorisi üzerine konuşmuş en büyük filozof olarak Aurelius Augustinus'u görür ve onun güzellik anlayışını da eleştirel bir şekilde ortaya koyar. Filozof gençliğinde güzelliği bir şeyi oluşturan ve onu o yapan parçalar arasındaki ahenkte buluyordu. Fakat daha sonra dinine bağlı bir Hristiyan olunca o da Plotinos gibi vahdet düşüncesine gark oldu. Bu sebeple de güzelliği birlikte görmüştür. Çevredeki diğer güzellikler ise bu tek bir mutlak güzelden emareler taşımaktadır.

Aquino'lu Tomaso da Orta Çağ'da güzellik ve sanatta estetik ile ilgili dikkate şayan şeyler söyler. Suut Kemal bu çağın filozoflarının estetiğe yönelik söylediklerinin daha çok yorumu dayandığını ve bu düşüncelerinin tek bir kitapta toplanmadığını belirterek bundan dolayı da dağının olduğunu bildirir. Suut Kemal böyle bir ortamda yine en özgün görüşleri ortaya koyanın Aquino'lu Tomaso olduğunu söylemektedir.

Aquino'lu Tomaso'nun da doğrudan doğruya yazıp derlediği güzellik üzerine bir kitabı olmadığına değinen Suut Kemal yine bu konuda en önemli eserini "Summa Theologica" olarak izah eder.

Orta Çağ'dan sonra ise Rönesans döneminde Avrupa'da estetik üzerine yazılmış bir doktrine rastlanmaz.

Avrupa'da estetik üzerine yazılan doktrinler ancak XVIII. yüzyıl başlarında görülmeye başlanır. Bu doktrinlerin hazırlanmasında özellikle Eskilerle Yenilerin kavgası etkili olmuştur. Bu anlamda yazılan ilk eser ise Croussaz'ın "Traite du Beau" adındaki eseridir. Aslında bir matematik profesörü olan Croussaz eserini de sahip olduğu ilmî hususiyetlerin etkili bir şekilde sarfı ile yazmıştır. Bu yüzden de eseri bilimsel bir metotla yazdığı ve gayet açık bir şekilde meseleleri verdiği söylenebilir.

Croussaz da Suut Kemal'e göre güzeli tanımlamak için psikolojiyi kullanır. Croussaz her ne kadar güzeli duyguları da kullanarak tanımlamak istese de matematikçi kimliğinden ve ilme yakınlığından dolayı daima aklı üstün tutmuştur. Croussaz'ın "Sağbeğeni, aklın onaylayacağı şeyi, bize ilkin duygu ile beğendirir; kötü beğeni, tersine aklın onamayacağı şeyi bize beğeni ile duyurur." (Yetkin, 1972, s. 73) sözlerinden çıkarımda bulunan Suut Kemal'e göre Croussaz rasyonalisttir. Bununla birlikte Croussaz güzellikle ilgili herhangi bir yenilik göstermese de güzeli bütün parçaların tek bir amaca olan ilintisinde araması, üzerinde durulacak bir noktadır. Bununla birlikte güzelliğin nispi olduğunu söylemesi de onun adına dikkate değer bir noktadır. Ayrıca insanlar güzellik üzerine sadece akılla düşünmediğini de söyler. Çünkü tüm insanlar güzellik üzerine mantıklı bir şekilde ve sadece akılla düşünse herkesin güzellik anlayışının aynı olması gerekirdi. Fakat bunun tam tersi bir durum varken söylenmesi gereken şey insanların güzellik algılarında duygularının da rolü büyüktür.

Suut Kemal'in üzerinde durduğu bir diğer estetik düşünürü ise Rahip Du Bos'tur. "Şiir ve Resim Üzerine Eleştirmeli Düşünceler" adlı eseri Suut Kemal'e göre Fransa'da estetik üzerine yazılmış eserlerin en ilginç olanıdır. Eserinde genel bir kuramdan bahsetmez sadece olaylar üzerine düşüncelerini ileri sürer. Bununla birlikte güzel sanatların birçok meselesinde açıklıkla düşüncelerini dile getirir.

Rahip De Bos'da sanatın varlık amacını Suut Kemal "Bütün hazlar bir ihtiyacın tatmininden gelir. İhtiyaç ne kadar zorlu olursa tatminden doğan haz da o kadar büyüktür." (Yetkin, 1972, s. 78) şeklinde verir. Ona göre sanat insanda hem suni tutkular meydana getirir hem de onu meşgul ederek gerçek acılardan korur. Bu minvalde sanatın aslında insanlara hayatın suni taklitlerini sunarak onları duyarsız hâle getirir. Böylece insan eserde görüp arındığı ve zarar görmeden tecrübe ettiği şeyleri gerçek hayatın acımasız pratiğinde yapıp zarar görme tehlikesinden korunur. Çünkü ona göre "Taklit, her zaman, taklit edilen şeyden daha zayıf olarak etkilidir." (Yetkin, 1979, s.79) Bunun neticesinde de insandaki tutkular zararsız bir şekilde arındırılmış olur.

Suut Kemal, değerlendirmesinde De Bos'un sanatı bir oyun olarak görenlerin habercisi olduğunu tespit eder. Bununla birlikte De Bos, sanatçının deha sahibi olması gerektiğini de söyler. De Bos'a göre "Deha, bir insanın, diğer insanlar tarafından büyük zahmetler karşılığında bile çok kötü yapabildikleri bazı şeyleri, iyi ve kolayca yapmak için tabiatın aldığı yetenektir." (Yetkin, 1972, s.80) Aynı zamanda ona göre deha sonradan kazanılan bir hususiyet olmayıp doğuştan gelir bu da onun şairliğin eğitimle değil tabiat ile geldiği düşüncesiyle paraleldir.

Suut Kemal De Bos'un düşüncelerini değerlendirdikten sonra özetler. Buna göre sanat bizde yapma tutkular uyandırır. Ayrıca ona göre duygu sanatta güvenilebilecek tek rehber olarak kabul edilmelidir. Güzellik, okuyucu tarafından bakıldığına okuyucunun duygularına; eserin müellifi tarafından bakıldığında ise sanatçının yaratıcı dehasına bağlıdır.

Suut Kemal, estetik doktrinlerde eleştirel dönemin Kant ile başladığını ifade eder. Suut Kemal, Kant'ta eleştirelinin bir metot hâlini aldığını dile getirir. Bununla birlikte Suut Kemal, Kant'ın yargıyı estetik yargı ve teolojik yargı olmak üzere ikiye ayırdığını söyler. Estetik yargıda beğeni söz konusu iken teolojik

yargıda fayda amacı vardır.

Kemal önce Kant'ın estetik yargısını ele alır. Kant'a göre güzel olan şey bizde karşılıksız, fayda gözetilmeyen bir haz verebilmelidir. Dolayısıyla güzeli ahlakın dışında tutar. Dolayısıyla Kant bahsettiği haz kavramının hiçbir şeyi gerektirmediğini, kendi içinde bir bütün ve özgün olduğunu dile getirir. Zevk, kendi ruh âlemine dalan bir rüya gibidir. Aynı zamanda Kant güzelin evrensel olduğunu da iddia etmektedir. Çünkü güzel olan bir şeyin başkaları tarafından da güzel olarak algılanacağını öne sürer. Bunu da estetik hazza dayandırır. Öyle ki bir şeyden haz almayı güzellik için yeterli görür. Ayrıca der Suut Kemal "O halde güzel, kavramsız olarak herkesçe hoş giden şeydir." (Yetkin, 1972, s. 102)

Kant'a göre güzel olan bir şeyin kendisinden başka bir amacı da olmaması gerekir. Bu bir çeşit amaçsız amaçlılıktır. Kendisinden başka bir ereği olması gerekmez çünkü zaten bir fayda veya çıkar amacı gütmeyiz. Bu da demek oluyor ki sanat bir araç değil kendi başına bir amaçtır. Çünkü der Kant beğeni ve güzellik yargısı oluşturmak için pratik hayattaki gibi davranmayız. Örneğin bir bitkiyle uğraşan biri çiçeğin dölleme amacıyla bitkide bulunduğunu bilir fakat bitkiyi hayranlıkla izleyen birinin bu bilgiye veya farklı düşüncelere ihtiyacı yoktur. Çünkü güzelin kendisi dışında bir ulaşılabilecek alanı bulunmaz. Suut Kemal bunlardan çıkarım yaparak Kant'ın bu düşüncelerini "Kısacası, zevk yargısının konusu olan güzellik, öznel ve nesnel bütün amaçlardan uzaktır; yani bir şeydeki biçimin, hayal gücü ile düşünme gücü arasındaki hür bir oyuna uymasından ileri gelmektedir." (Yetkin, 1972, s. 105) Ayrıca Kant güzelliğin evrensel olduğuna göre zorunlu olduğunu da söyler. Çünkü isteriz ki güzel dediğimize herkes güzel desin. Bu her ne kadar realiteye, ahlaka, pratik hayata dayanmasa da kişinin haz ve tutkularıyla gelen romantik duygularından kaynaklanır.

Suut Kemal eserin devamında Kant'tan sonra Friedrich Schiller'in estetikle ilgili görüşlerini değerlendirir. Schiller hem Kant'ın hem de başka filozofların etkisinde kalsa da hiçbir zaman özgünlüğünden uzaklaşmamıştır. Schiller, esasında ahlak ile sanatı birbirine ilişik bulmaz. Schiller sanatı ahlaka uzanan bir köprü olarak görse de sanatı bir araç hüviyetine sokmaz. Sanatı basitleştirerek sadece ahlaka götüren bir araç olarak görmez. Fakat bunun yanında sanatın duygulara dayanmadığı gibi akla da uymadığını dile getirir. Her ne kadar bunları söylese de Suut Kemal, Schiller'in bu düşünceleri kafasına takılan ve aydınlatılması gereken sorular olarak ortaya döktüğünü ve yeterince kanıtlamaya çalışmak istemediğini dile getirir.

Suut Kemal'in Hegel'i değerlendirdiği bölümde ise Hegel'in "Estetik Dersleri" adlı eserine yoğunlaştığı ve burada Hegel'in estetik üzerine öğretici bir üslupla anlattığı düşünceleri değerlendirdiği görülür. Hegel eserin başına uzun bir girişle başlar. Estetiği bir bilim olarak belirttikten sonra güzel üzerine düşündüğünü dile getirir. Güzellik sanatta olduğu gibi tabiatta da vardır fakat estetik biliminin bahsettiği anlamda güzellik elbette sanatta mevcuttur. Estetik de böylece güzel sanatların felsefesi olabilmektedir. Bununla birlikte Hegel de sanatın kendi başına ve oklarının ucu kendisini gösterir bir vaziyette bir amaç olduğunu fakat yine de din ve ahlakla ilişkisi olduğunu kabul etmekle birlikte onların bir aracı olmasını gerektirmeyeceğini ifade eder.

Peki sanatın mahiyeti ve özünü nerede aramak gerekir? Sanatı öncelikle bir insan üretimi olarak görmek gerekir. Bu yönüyle de sanatı bilimden ayırmak epey basittir. Çünkü bilindiği üzere bilim sistemli düşüncelerin kanıtlanmış ve kalıplaşmış hâli iken sanatı vücuda getirmek için hayal gücüyle gelen esinin yeterli geldiğini söylemek mümkündür. Meseleye bu açıdan bakan Hegel'e göre bilimi bir şekilde anlatıp öğretmek mümkün iken sanat ancak dehaya özgü bir mesele olması lazım gelir. Bilimde düşünce sanatta yerini yaratıcı dehaya bırakır. Fakat bununla birlikte Suut Kemal sanatın düşünceden ve fikirden yoksun

olduğu fikrini akla getirmekten çekinir. Elbette sanatın içinde de kendisine özgü fikirler vardır. Bilimdeki bu öğretilere okumalar ve araştırmalar ile erişilirken sanatta hayatı okumakta ustalaşmak yani evrenin hâl dilini anlayacak kadar tecrübe sahibi olmakla edinilir. Bilimsel gelişmelerle artık canlı varlıklar yaratma gücüne erişen bilimin karşısında sanatın ise böyle bir iddiası olmayacağı açıktır. Onun yapmak istediği sadece insan ruhunu maddi hayat ile erişilemeyecek yüce duygulara ulaştırarak insana sanatsal bir haz yaşatmaktır.

Hegel, sanatın amacını ararken ise önce sanatın tabiatı taklit ettiği fikrinden yola çıkar. Fakat bunu en baştan reddeder. Çünkü taklit etmek ancak orijinalin basit bir benzerinden başka bir şey olmayacağı için değeri düşüktür. Ayrıca zaten var olan bir şeyin tıpatıp aynısını ortaya koyup taklitten öteye geçememek sanatın ve sanatçının işe yaramazlığını ve basitliğini göstermiş olurdu. Oysa sanatın ve sanatçının değerli oldukları ortadadır. Oysa sanatın yaptığı bundan daha başka bir şeydir. Sanat tabiatı gördüğü her şeyi aynen kopya eden bir ayna değil tabiatı gördüğünü sanatsal bir seçimle anlamlı ve değerli bir bütün hâline getiren kendi içinde kendisine yeten, neden ve sonuçlarını kendi içerisinde barındıran eksiksiz bir yapıdır. O zaman sanat tabiatı başka bir gerçeklik anlayışıyla ortaya koyan bir başka varyasyonu bir başka yankısıdır. "Sanat bir yankıdan, uyumlu bir dilden başka bir şey değildir; bu, bütün duyguların ve bütün tutkuların, içinde yansıdığı bir aynadır." (Yetkin, 1972, s. 140)

Aynı zamanda sanatın sert ve kaba insan tutkularını yumuşatıp ruhî bir yücelik kattığı sistemden de bahsetmek gerekir. İnsanın tutkuları salt kendi içinde vahşi tabiatın etkisiyle incelikten ve romantiklikten uzaktır. İnsanın birbiriyle yaşadığı aşkı dahi tabiatın getirdiği ve salt cinsel birleşimin vahşiliği vardır. Sanat bir nevi ruhani bir liderin vaazları gibi insanın ruhuna şiirleri ile yüce bir incelik ve insan ilişkilerine duygusallık katar.

Hegel'in sanatın faydası hakkında söyledikleri de Suut Kemal'in değindiği noktalar arasında yer alır. Hegel, sanatın ilk amacının fayda olmadığını farkındadır. Sanatın kendine has bir uğraş olduğu düşünülürse onun faydayı ilk aşamada umursamayacağı açıktır. Sanat önce güzeli düşünür, güzeli yaratmaya çalışır. Fakat bu güzellik sonucunda bazı faydalar ortaya çıkabilir. Hegel bunu sanatın sonuçları olarak değerlendirir. Sanatçının ilk amacı bu değildir. O önce sanatını estetik bir bütünlük hâlinde vermeye çalışır. Ortaya çıkan faydalar ise sanatın sonuçlarından başka bir şey olarak görmez. "Demek sanatın gerçek amacı, güzeli ortaya çıkarıp göstermek, bu ahengi açığa vurmaktır; onun tek amacı budur. Arıtma iyileştirme gibi başka amaçlar, sadece güzelin sonuçlarıdır. Güzel, onu temaşa edenleri duyuların kaba zevkleriyle bağdaşmayan sakin ve saf bir haz ile doldurur; ruhu, düşüncelerin alışık olduğu alanın üstüne yükseltir, asil kararlar almaya, olumlu davranışlara hazırlar." (Yetkin, 1972, s. 144)

Hegel, sanatın asıl amacını açık yüreklilikle ortaya koyarken bu amacın ruhta olduğunu ifade eder. Sanatı, ruhun gelişim merhalesinde bir aşama olarak ortaya koyar. Bu da madde içinde görünüşünden ibarettir. "Demek sanatın amacı salt ruhu duyulur (sensible) biçimler içinde göstermek oluyor. Onun amacı yalnız budur." (Yetkin, 1972, s. 146)

Suut Kemal, Hegel'in "Estetik Dersleri" adlı eserini eleştirel bir şekilde açıklayıp değerlendirirken Hegel'in meseleleri ortaya koyuş sırasını takip etmektedir. Amacı Hegel'in estetik ile ilgili düşüncelerini basit ve kısaca ortaya koymaktır. Bunu da büyük bir maharetle yaptığı görülür. Hegel'in estetik doktrinini ortaya koyarken karşılaştırmalı bir metotla Eflatun ve Kant ile benzerlik ve farklılık arz eden noktalarını da ortaya koyan Suut Kemal estetik meselelerin dar fakat ilk kez konuşulmaya başlandığı Eflatun'dan itibaren başlayarak konunun bilimsel metotlarla ortaya konmaya başlandığı Taine'ye kadar

değerlendirerek bir anlamda “estetik” biliminin geçmişten günümüze tekâmülünü ortaya koyar.

Suut Kemal, Hegel'in güzellik anlayışını değerlendirirken varlıkların biçimsel güzelliklerine de genişçe yer ayırmıştır. Hegel varlıklardaki güzelliği çeşitli kavramlar üzerinden değerlendirmeye tabi tutar. Ona göre varlığın fiziksel güzelliği üzerinde düzenlilik ve simetri, yasaya uygunluk, uyum ve sadelik kanunları geçerlidir. Düzenlilik, varlıkların dış görünümündeki matematiktir. Bir şeyin güzel görünmesi için en basit kanunun düzenlilik olduğunu ifade eder. Bu da varlığın kendi uzuvları arasındaki orantısı manasına gelir ki orantılı varlıklar diğer varlıklara göre daha üstün ve daha güzeldir. Örneğin kilolu bir insanın vücut hatları ve uzuvları arasında bir düzen olmadığı için güzel görünmemesi olağan bir durumdur. Bir diğer kanun olan yasaya uygunluk ise düzenlilikten daha üstün bir kanunu teşkil eder. Burada artık matematiğin o sert biçiminden kurtularak daha nahif bir vaziyet alır. Kendisinin oluşturduğu bir yasaya bağlanan varlık artık düzenin daha üzerinde bir hâle gelir.

Yasaya uygun hale gelen varlığın bir üst güzellik emaresi ise uyumdur. Uyum ise yasaya uygunluğa göre daha üstün olandır. Burada artık varlıkta bulunan renkler ve şekiller birbirine uyumlu hâdedir. Dolayısıyla buradaki birlik daha kuvvetli şekilde görülür. Aynı zamanda güzelliğin kendine has hoş bir sadeliği bulunmaktadır. Hegel'e göre en güzel varlıklar en saf ve sade olandır.

Böylece bir çıkarım yapma zorunluluğu doğar. Hayvanlar bitkilerden; insanlar ise hayvanlardan daha fazla bu güzellik kanunlarına uyar. İnsanın bicinde oran ve uyum daha fazla gözetilmiştir. Hele ki bir insanı fil veya zürafa ile kıyasladığımızda bahsedilen güzellik sistematiği daha iyi ortaya çıkmış olur. Bununla birlikte her hayvan bulunduğu biçime göre bir görevi var gibidir. Eşek ve atın bulunduğu şekil ve uzuvlarının düzeni itibarıyla yük taşıdıkları, öküzün gücüyle tarla sürdüğü ilk akla gelenlerdir. Fakat insanda biçim bu haysiyetler itibarıyla oluşmuş değildir. At üzerine binildikçe, insanı taşımak ve savaşlarda onun aracı olmak için evrilmiştir. Dolayısıyla hayvanlarda fiziksel biçimler güzellikle alakalı değil yüklendikleri iş marifetiyle düşünülür.

Ürettiği eserlerle güzeli ortaya çıkarmayı hedefleyen sanatçılar ideal olanı keşfetmek ister. Sanatta ulaşılmak istenen ideal ise her şeyden arınmış olan saf güzelliktir. Suut Kemal bunu değerlendirirken sanatta ideali, arınmış ideaya uygun hâle getirilmiş olan gerçeklik olarak işaret eder. “Bir kelime ile ideal, idea ile duyulur biçimin tam uzlaşmasıdır.” (Yetkin, 1972, s. 156)

Suut Kemal konuya daha fazla açıklık getirmek adına ideal ile gerçeğin birbiriyle olan ilişkisini değerlendirir. Suut Kemal bazılarının ideali bir taklit; kimilerinin ise belirsiz bir şey olarak ortaya koyduklarını dile getirir. Suut Kemal bu iki tanımlamayı da aşırı bulur. “Hakikat iki ucun ortasındadır.” (Yetkin, 1972, s. 157)

Suut Kemal, sanatın basit bir kopya olamayacağına emindir. Sanat, nesnelerin esas şekillerini koruyarak özünü kavrar ve onu daha da ileriye götürerek tekâmül ettirir. Bu nesnelere daha da genişleterek genel olanı bu tek nesnede göstermeye çalışır. Bununla birlikte sanat doğada bulunan nesneyi seçerken dikkatli davranarak en özel ve tipik olanı seçmeye çalışır. İdealleştirmeye en uygun ideayı bulmaya çalışarak onu işler ve o nesneden genel nesnenin sırlarını aramaya, genelin hususiyetlerini yakalamaya çalışır.

Hegel'in eserinde kronolojik olarak verdiği sanatın tarihsel gelişimini Suut Kemal de eserinde kısaca değerlendireceğini ifade eder.

Sanatın tarihsel gelişimin ilk evresinde sembolik sanat vardır. Sembol, düşünceyi anlatmak için imgeleri

kullanma yöntemidir. Sembolik sanat daha çok Doğu kavimlerine görülmüş ve o coğrafyada tekâmül etmiştir. Doğu kavimleri meramlarını her nevi sembolle anlatmaya çalışmıştır. Suut Kemal, sanatın da din gibi hayretten vuku bulduğuna dikkati çeker. Tabiatın güzelliği karşısında şaşırıp hayret eden insan kendini kaybederek bunun üzerinde düşünmeye, anlatmaya ve nihayet yazmaya başlamıştır. Suut Kemal bu ihtiyacın da ilk olarak sembolik sanatta tatmin edildiğini ifade eder.

Klasik sanatta ise esas amacı ruh ile maddenin ahenkli birlikteliği olmuştur. Sembolik sanat da bu yolla ruhu ifade etmek istemiş fakat özgürlük ve kişilikten yoksun olduğu için belli belirsiz bir vaziyette öylece karanlıkta dımdızlak kalmıştır. Sembolik sanatın anlamsızlığı ve kapalılığı sanatçının kişiliğini ve özgürlüğünü düşünmemiştir. Sembolik sanatta insan dışında her türlü tabiat varlığı varken klasik sanatta ise insan yücelir. Klasik sanatta insan hâkim varlıktır. Tanrılar dahi insan biçimindedir. Çünkü insan yüce bir varlıktır. Bununla birlikte Suut Kemal klasik sanatın duyuşal güzelliğinin sınırını geçemediğini ifade eder.

Klasik sanattan sonra ise romantik sanat revaçtadır. Suut Kemal romantiklik kavramıyla bugün anlaşılan taşkınlık ve kuralsızlık ifadelerin anlaşılmasında gerektiğini söyler. Zira ifade ettiği gibi romantik sanatın da kuralları vardır. Ayrıca romantiklik kavramıyla modern sanatın anlaşılması gerektiğini ifade eder. Romantik sanat öncelikle sembolik sanatın antitezi olarak düşünülmelidir. Romantik sanatta da sembolik sanatta görülen ölçsüzlük aynı manaya gelmez. Romantik sanatta ölçsüzlük derinliğe kadar uzanan bir tür kendi bilincine varmak hâlidir. Bununla birlikte de biçim önemini kaybederek daha deruni bir sanat bilinci ortaya çıkmış oluyor. Bu da elbette ruha yönelmiş sanatı vücuda getiriyor.

Romantik sanatla birlikte maddenin önemi mutlak bir galibiyetle ruha geçiyor. Ruh artık kendi başına kalıyor ve daha da derine çekilerek daha da soyutlanıyor. "İşte duyuların dünyasında kendisini tatmin edilmiş bulmayan ve kendisine daha yüksek bir ideal arayan ruhun bu gelişimi, romantik sanatın temel ilkesidir." (Yetkin, 1972, s. 165)

Romantik sanat ile biçimsellik, ruh önünde mağlup olur. Şiirde romantizm kendisini lirik şiirler ile aşikâr eder.

Suut Kemal Yetkin, Hegel'in doktrininin değerlendirdiği kısmın sonunda ise doktrininin eksik taraflarını söyleyerek eleştiriye tabi tutar. Suut Kemal, öncelikle Hegel'in sistematiğini kurarken felsefe üzerinden yürüttüğünü dile getirir. Bunu yaparken sanatı pek kullanma taraftarı değildir. Suut Kemal bunu yapmasının gerekçesini mantıkî bir şekilde yol almak şeklinde açıklar. Suut Kemal, Hegel'in güzel sanatlar sınıflandırılmasının da epey eleştirildiğini söyler. Zira Hegel, mimari sanatını sembolik, heykelciliği klasik; resim, musiki ve şiiri de romantik olarak tasnif etmiştir. Suut Kemal bunun duyulara göre yapılan sınıflamaya zıt düştüğünü ifade eder. Böylece resim ile şiirin aynı başlık altında tasnif edilmesini de doğru bulmuyor. Yine ikisi de mekân sanatı olan romantik resim ile klasik heykelin farklı yerlerde tasnif edilmesini de ilginç bulur. Suut Kemal, Hegel'in tasnifinin onun sistematiğinin doğal sonucu olduğu için bu şekilde tutarsız olduğu fikrindedir. Yine Suut Kemal, Hegel'in bu tasnifini basit bularak örneğin klasik sanatın yapıldığı yerin yanı başında şiirin de icra edildiğini ifade eder. Fakat her ne kadar Hegel'in doktrininin eksik tarafları olsa da Suut Kemal, onun için sanatın değerini koruduğu ve onu yücelttiği için başarılı olarak anılmasının abes olmadığını belirtir.

Theodore Jouffroy da estetik üzerine fikir beyan eden filozoflardan biridir. Erken yaşta vefat eden Jouffroy'un öğrencilerine anlattığı estetik üzerine dersler bir öğrencisi tarafından not tutularak "Estetik

Dersleri” olarak yayınlanmıştır. Taine, “Estetik Dersleri” adlı eseri Hegel’den sonra okunabilecek en büyük eser olduğunu söyler. Jouffroy da güzelin verdiği hazda fayda görmez. Nitekim ona göre fayda, güzelin ilkesi değildir. Eğer öyle olsa çirkin şeylere istisnasız faydasız demek zorunluluğu olması gerekirdi. Yine güzel olan şey faydasını yitirince çirkinleşmesi gerekirdi. Jouffroy, bunu oldukça mantıksız bulur. Yine güzellik yeni olanda da bulunmaz. Bununla birlikte Hegel’in güzellik sistematüğinde değindiğı düzen ve orantıyı da hazzı açıklamakta yeterli görmez. Fakat birlik ve çeşitliliğı güzelliğın şartları olarak tanımlar. Jouffroy’a göre estetik dediğimiz bilim özne ile nesnenin tam uyumundan başka bir şey değildir. Suut Kemal ise Jouffroy’un eserinin başından sonuna kadar geliştirdiğı görüşün “Sanatı sembollerle ifade edilen görünmeyene karşı duyduğumuz sempatinin sonucu saymasıdır” (Yetkin, 1972, s. 192) şeklinde ifade eder. Bununla birlikte Suut Kemal, Jouffroy’un da metafizikten kurtulamadığını ve kapalı bir sistem kurduğunu söyleyerek eksik taraflarına işaret eder.

Taine de sanatın meselelerini incelerken önce sanat eserini anlamaya çalışır. Bunun için ise eserin ortaya çıktığı coğrafya ve coğrafyada yetişen insanın kültürüne bakmak gerektiğini ifade eder. Bununla birlikte bu coğrafyada yetişen insan ırkının tarihinin de önem arz ettiğı söyler. Taine, her bölgede farklı bitkilerin yetişmesine benzer olarak her coğrafyada farklı fikirler ve buna bağılı olarak farklı eserlerin oluşması lazım geldiğı fikrine sahiptir. Suut Kemal, Taine için tabiat ilimlerinde bir yöntem olarak kullanılan nedensellik ilkesini sanata uydurmak için epey çabaladığını söyler. Hatta Taine Hollanda sanatı için “Denilebilir ki, bu memlekette su, otu, ot hayvanı, hayvan peyniri, yağı ve eti, bunların hepsi birlikte, birayı da eklerseniz, memlekette yaşayan insanları meydana getirir.” (Yetkin, 1972, s. 197)

Taine, eserlerin insan ırkına göre de değıştiğini ifade eder. Kimi ırklar cesur ve kuvvetliken kimi ırklar korkak ve kuvvetsizdir. Kimi ırklar zenginken kimileri fakir kimileri tarihi zenginliğe sahipken kimilerinin geçmişinde övünecekleri bir hadise pek nadirdir. Taine bunun da esere etki edeceği kanısındadır. Yine “an” faktörüne değinen Taine’ye göre insan topluluğunun bulunduğu tarihsel an da ürettiğı eseri etkiler. Örneğın muhafazakâr ve baskıcı bir anda bulunan kavimlerin özgür düşünce ortamında bulunanlara göre sanatsal olarak daha farklı evrilecekleri açıktır. Suut Kemal, Taine’nin sanatçının yaratıcılığını unuttuğı için onu eleştirir. Nitekim diyor Suut Kemal, Taine’ye göre sanat eseri kendiliğinden meydana gelmiş gibidir. Bununla birlikte sanatçının elbette doğduğı yüzyıldan etkileneceğı hususuna ise katılır.

Estetiğın geçirdiğı devirleri devrim yaratan filozoflar üzerinden veren Suut Kemal her ne kadar zaman zaman kendi değerlendirmelerine yer verse de eserin genelinde filozofların düşüncelerini tarafsız bir şekilde özetleyerek verme taraftarı olmuştur. Eser her şeyden evvel estetiğın tekâmülü üzerine yazılmış ders kitabı niteliğini taşımaktadır.

2.6. Şiir Üzerine Düşünceler

Suut Kemal eserin ön sözünde şiirin hayatiliğini ve devamlılığını sorgularken işe önce içinde yaşadığı çağın sosyal ve ekonomik durumuna değinmekle başlar. Materyalist dünyada insanın önceliğini hız ve aşırı üretim çabası almıştır. Bu da elbette insanın geçmişten gelen alışkanlıklarını değıştirir. Bundan nasibini sanat da almıştır. Öyle ki uzun, betimlemeli romanlar yerini daha kısa romanlara bırakırken uzun kitaplar dahi kısaltılarak basılmaya başlanmıştır. Hülasa bu hız çağında insan da alışkanlıklarını bu istikamette tekâmül etmiştir.

Nitekim şiir de böylece kısaltıkça kısaltılmış, çağa ayak uydurmaya çalışmıştır. Suut Kemal bundan sonra “Denildiğı gibi gerçekten şiir ölüyor mu?” sorusunu ortaya atar. Suut Kemal halis ve kaliteli şiirin

ölmediğini ve ölmeyeceğini ifade eder. Ölen sakat ve ölü doğmuş, hiçbir anlam ifade etmeyen belki Şiir bile denilemeyecek peş peşe sıralanmış kelimelerdir. Azınlıkta olan esas Şiirin ise bundan farklı olarak hiçbir zaman ölmeyeceğini dile getirir.

Kemal ardından kendisi için makul ve tutarlı bir Şiir tanımı yapma uğraşı içerisine girer. Suut Kemal önce nesir ile Şiiri birbirinden ayırarak işe koyulur. Valery der Suut Kemal “Düzyazıyı yürüyüşe, Şiiri raksa benzetir.” (Yetkin, 1969, s.9) Zira yürüyüş belirli bir hedefe doğru amaçlı bir eylemdir. Şiir ise raks gibi tek gayesi kendisinden teşekkül eder. Bir amacı yoktur. Ritimli ve ahenkli hareketler bütünüdür.

Şiir kendi içinde kendisine has ve tüm bileşenleriyle bağımlı bir dünya yaratımıdır. Şair, seçtiği kelimeleri kelimenin esas anlamıyla fakat günlük dildeki kullanımından farklı bir şekilde kullanır. “Potaları üzerine eğilen bir sihirbaz gibi, kelimeler üzerine eğilen Şair, onları gizli ses ve mana alakalarına göre düzenlemeğe çalışır.” (Yetkin, 1969, s. 10) Bunun yanında Şiirin mısraları bize bir konu hakkında bir fikir de vermez. Zira Şairin bir konuya veya fikre de ihtiyacı yoktur. Öyle ki zaten Şairin bahsettiği, silsile şeklinde takip ettiği bir konu da olması gerekmez. Öyleyse Şiir, Şairin kendi kelimelerine farklı çağrışımlar ve ifade güzelliği ekleyerek oluşturduğu tesadüfün bir yerden sonra mağlup edilerek Şiirin galip geldiği zekâya muhtaç bir sanat dalıdır.

Suut Kemal, Şiirin bir farkının ise söylenmiş olduğu gibi tek şekilde söylenir. Suut Kemal bir Şiirin birden fazla söylenildiği takdirde onun Şiir olmadığını belirtir. Ayrıca Şiir özetlenebilir bir şey değildir. “Herhangi bir nesir yazısını okur, onun özetini çıkarabilirsiniz. Ama Şiirin özeti çıkarılamaz. Çünkü Şiir ne bir tarih sayfasını ne günlük bir olayı ne bir hikâyeyi anlatmakta ne bir düşünceyi savunmakta ne de bir siyaset ve ahlak inancını yaymaktadır. Şiir bunların dışında bir şey olduğu ve söylenen söylenişten ayrıldığı için özetlenemez.” (Yetkin, 1969, s. 26)

Suut Kemal her ne kadar bunları dile getirse aslında bunların Şiirin ne olduğundan çok ne olmadığını anlattığını dile getirir. Şiirin gerçek manada ne olduğunu yakalayanların gerçeküstücüler olduğunu dile getirir. Bu bilinçaltının büyüüdür. Fakat bilinçaltından gelenleri olduğu gibi kâğıda aktarmanın da nitelikli ve kaliteli Şiir vermediğini biraz sonra gerçeküstücüler de anlayacaktır.

Suut Kemal, Şiiri esasen onun tam karşısında yer alan nesir üzerinden açıklar. Şiiri tanımlarken “Bir Şiirin nesre çevrilmesiyle kaybolan şey, Şiirdir.” (Yetkin, 1969, s. 41) der. Bu tanımlamaya göre Şiir biçimden ayrı düşünülemezdir. Fakat buradan başka bir yere ulaşmaya çalışır. “Mademki Şiir nesre çevrilince Őiirliğini kaybediyor, o halde Şiiri Şiir yapan anlam değildir. Çünkü anlam Şiirin nesre çevrilmesiyle kaybolmaz. Demek asıl Şiir anlamsız olandır.” (Yetkin, 1969, s. 41) Suut Kemal böyle düşünenler olduğunu vurgulasa da esasen o Şiirin iç dinamiğinde mutlaka bir anlamın var olduğunu ve Şiirin nesre çevrilince ritmini ve anlamını kaybedeceğini dile getirir. “Anlamsız Şiir olsaydı, hiç bilmediğimiz bir dille yazılmış Őiirlerden de zevk almamız gerekirdi.” (Yetkin, 1969, s. 41)

Şair, ruhunda duyduğunu kelimelere yansıttığı duygularla yaşatır. Böyle olmayan, bize bir duygu vermeyen Şiirler nitekim anlamsızdır. Bu nevi üretilere de Şiir demek doğru değildir. Fakat bunun yanında anlamsız kelimeler içeren tüm Şiirlerin de bu kategoride değerlendirilmemesi gerektiğini ifade eder. Buna örnek olarak ise Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın “Batı Acısı” adlı Şiirini verir.

“Hapitiki Hapitakü Tâkü

İşte cıncık boncukların

Fransa Afrikası

Ver portakallarını, ver muzunu, canını ver” (Yetkin, 1969, s. 43)

Suut Kemal her ne kadar anlamsız kelimeler olsa da bu şiirin marifetini “iç varlığı olan usta bir şair elinde nasıl tonlarca anlam yüklendiğini bütün ağırlığı ile anlayacaksınız.” (Yetkin, 1969, s. 44) şeklinde açıklar. Şiirdeki anlamsız kelimeler ancak şiirin o derin bütünlüğü içinde eritilirse kabul edilebilir. Baştan sona anlamsız kelimelerden oluşan bir yazına şiir denemeyeceği açıktır. Çünkü şiir en başta hissi bir sanattır. Anlamsız mısraların ise insana hiçbir şey hissettirmeyeceği kabul edilmelidir.

Dolayısıyla denebilir ki Suut Kemal hiçbir şekilde anlamsız şiirden yana değildir. Hatta onların tam karşı kürsüsünde yer alıp onlara tam muhalefetten yanadır. “Biz böyle düşünüyoruz. Anlamsızlar da başka türlü düşünebilirler. Bu onların bileceği iştir. Ama yazdıklarını ciddi karşılamamızı, onlardan zevk almamızı bizden beklemesinler!” (Yetkin, 1969, s. 45)

Suut Kemal, şiirde anlam kadar şiirin söyleyişine de tutkun bir entelektüeldir. Şiirin başka dile çevrilip çevrilmediği hususunda fikirlerini dile getirirken bu yöndeki düşüncelerini ortaya koyar. Şiirin sadece vermek istediği anlamı başka dile çevirmekle iyi bir çeviri yapılamadığını bunun söyleyişten ayrı düşünülmemeyeceğini söyler. “Gerçek olan şudur ki, söylenen ne olursa olsun, şiir söyleyişsiz olmuyor.” (Yetkin, 1969, s. 50) Bu minvalde bakılacak olunursa nesir ile şiir yapısı içinde kullanılan kelimelerin sesleri aynı değildir. “Kelimelerin; konuşurken, yazarken duyulan sesleri, şiir olan mısraların yapısında, sırrı bilinmeyen bir düzen içinde kaynaştıkları zaman, başkalaşırlar, bir özellik kazanırlar. İşte bu özel ses, bizi şiir dünyasına çağıran sestir.” (Yetkin, 1969, s. 50) Suut Kemal ne sestem ne de anlamdan vazgeçer. Onun için en güzel şiir anlamla kurulmuş güzel ve ritimli sestem oluşan şiirdir.

Güzel bir sanat eseri olarak şiir inşa etmiş şair onu söylenebilecek en güzel şekilde söylemiştir. Onun başka şekilde bu kadar güzel söylenmesi mümkün değildir. İki kelimenin yerini değiştirmek onu bir kelime enkazı hâline getirir. Bu nevi bir şiir ancak bu şekilde değişmeden, kısaltılıp özetlenmeden senelerce okunup gider. Ve ancak şairin söylediği, söylemek istediği gibi okunabilir. Kelimelerin ahengi ancak o şekilde birbirleriyle sıcak ilişkiler kurabilir. Suut Kemal her ne kadar şiirin başka dile çevrilemeyeceğini dile getirirse de bunun başarılı örnekleri olduğunu söyler. Fakat bu çeviriyi yapanlar da yine çevrilen dilin başarılı şairleridir. Fakat yine de “Şüphesiz, bir şiir aslındaki güzellikle, yüzde yüz bir mükemmellekle başka bir dile çevrilemez. Ama aslına yaklaşabilir. Bu da şairin, kendi ikliminde yaşayan, ruhça kendine akraba olan sanatçı bir çevirmeni bulmasıyla ancak mümkündür.” (Yetkin, 1969, s. 52) Ayrıca bir şiiri çevirmek için çevrilecek şairi tahlil etmek, onu iyi bilmek gerekir. Aksi hâlde şairin şiirini anlamadan o şiirin başarısız bir çevirisini yapmış olur. O da çevrildiği dile katkı sağlamaz. “Başarılı bir şiir çevirisi, şairle tercümcüsü arasında bir kaynaşmayı gerektirdiğine göre, bir çevirmenin ayrı sanat iklimlerinde yaşayan şairlerden şiirler çevirmeye kalkışması da onları nesre düşürmekten başka bir sonuç vermez. Tabii, olan da şiire olur.” (Yetkin, 1969, s. 53)

2.7. Edebiyat Konuşmaları

Suut Kemal, şiirle ilgili konuşmalarında daima mevzuyu nesre getirerek şiiri bir nevi nesirle mukayese ederek açıklamaya çalışmıştır. Ona göre şiir ile nesir hiçbir zaman birbirine karıştırılmaması gerekir. Şiirin doğası başka nesrin doğası başkadır. Öyle ki nesir ile şiiri birbirine karıştıranlar, birbiriyle harmanlayanların başarısız olduklarını söylemiştir. Çünkü şiirin kendi tabiatına has bir ritmi vardır. “Şiirle nesir birbirine karıştırdıkları, bir nevi manzum nesir yazdıkları içindir ki Tanzimat ve Servet-i Fünûn şairlerinin birçoğu, kelimenin gerçek manasıyla şair olamamışlar ve bize şiirin lezzetini tattıramamışlardır.” (Yetkin, 1993, s. 6)

Şair, pençesine aldığı kelimelerle adeta insanın ve doğanın bir küçük hülasesini önümüze sermektedir. İyi bir şiiri okuyan kişi onda birçok mevzunun barındığını ve o mevzuların birer şarkı notası gibi etrafta uçtuğunu görür. Şiir, dünyayı konsantre hâle getirerek kendi dünyasını yaratır. Bunu yaparken de kullandığı kelimeler her ne kadar günlük hayatta kullandığımız kelimeler olsa da manaları ve kullanımları itibarıyla âdeta yeniden doğar. Bu yeniden doğumlar ise şairin sezgi kuvvetinin eseridir. Elbette bunu yapabilmesi için de şairin biraz şanslı olması gerekir. Kelimeleri bir sarraf edasıyla seçip usta bir yapıcı gibi yerli yerinde oturtması ve şiir dediğimiz eksiksiz görünmesi gereken binayı dikmesi beklenir. Şairin işi ve yapması gereken tam manasıyla budur. Suut Kemal şiir için “Esrarlı bir ahenk ve mana sentezi” (s. 6.) diyor. Bu mana sentezini oluşturmak da maharetli şaire kalıyor.

Suut Kemal bir manzumenin şiir olduğunu gösteren en büyük işaretin ise o manzumenin bizi alıp başka diyarlara götürmesinde bulur. Şiir bize güzel bir âlemin rüyasını gösterir. Hatırımızda olmayan geçmiş günün yaşayışlarını gözümüzün önüne getirir. Fakat Suut Kemal her ne kadar şiir hakkında konuşsa da yine şiirin her zaman esrarlı ve çözülemez bir terkip olacağını dile getirir. Çünkü esasen ortada anlayacak bir şey yoktur. Şairin anlatacağı bir şey de yoktur. “Zaten şair bir şey anlatmaz, anlattığı zaman da şair olmaz. Bu işi hikâyecilere, romancılara hülasa nesircilere bırakmak lazım... Bu bakımdan şair, kendini nesre kaptırmadığı müddetçe şairdir.” (Yetkin, 1993, s. 10)

Suut Kemal mensur şiir mevzusuna da temas eder. Türk edebiyatında mensur şiir tabirinin ilk defa Halit Ziya Uşaklıgil tarafından kullanıldığını söyler. Hatta aynı isimle bir kitap da telif eder. Fakat Türk edebiyatında bu alay ile karşılaşılır. Bir süre devam ettikten sonra vazgeçilir. Suut Kemal mensur şiirin taraftar bulamamasının sebebini mensur şiirin dar bir şiir anlayışı olarak açıklar. Ayrıca mensur şiir vezin ve kafiyenin gücünden de mahrumdur.

Suut Kemal eserinde şiir yanında roman, tiyatro ve sinema hakkındaki görüşlerini de bildirir. Suut Kemal, romandaki karakterleri günlük hayatta karşımıza çıkan herhangi bir insandan daha duyarlı ve insanî görür. Öyle ki romandaki insan duygularını daha derin yaşamaktadır. Fakat roman karakteri romancının kaleminin işaret ettiği yön ile şekillenen bir kukladır. Roman karakterinin kukla ipi âdeta romancının kalemidir. Romancı kendi gerçek dünyasını müstakil eserinde yarattıktan sonra bu dünyaya okuyucuyu dâhil etme gayretine girer. “Romancı için gerçek dünya, içinde kahramanlarının yaşadığı, geliştiği, öldüğü dünyadır. Bu dünyada romancı ve yarattıkları bir dakika olsun birbirini bırakmazlar.” (Yetkin, 1993, s. 18)

Büyük romancılar, büyük roman kahramanları yaratır. Bu büyüklük ise gerçeklikten geçer. Romancı, kahramanlarını ne kadar gerçekçi inşa ederse o kadar başarılı sayılır. Ve böylece bu yazınsal insanlar aramızda dolaşır, karşımıza çıkar, gözümüzün önüne gelir. “Büyük roman kahramanları o kadar canlıdır ki çok defa onlara gerçekten yaşamış fakat bugün sadece hatıraları kalmış birer varlık gözüyle bakarız. Üstat Halit Ziya Uşaklıgil de bana yazdığı mektubun sonunda bu hakikate işaret etmektedir. “Firdevs, Nihal, Bihter hele bedbaht Beşir şimdi uzaktan bunları düşünürken hepsini ayrı ayrı görüyor zannındayım. Hele Nihal gözlerimin önünde sapsarı, süzgülün simasıyla hep ada çamlıklarında babasının yanında dolaşıyor gibidir. Beşir’in öksürüklerini işitiyorum.” (Yetkin, 1993, s. 20) “İşte romancının dünyası! Bu dünyada hayal ile gerçek arasındaki sınırlar yıkılmış, hayal ile gerçek kaynaşmış, aynı değeri kazanmıştır.” (Yetkin, 1993, s. 21)

Suut Kemal, romandaki tasvir alametinin karşılığı olarak tiyatrodaki dekoru gösterir. “Romanda çevre tasviri ne ise sahne üzerinde de dekor odur.” (Yetkin, 1993, s. 23) Tasvir nasıl roman için vazgeçilmez bir olgu hâline gelmişse dekor da tiyatro için o denli ehemmiyetlidir. Suut Kemal, dekorun bir süs olarak

görülmesinin karşısındadır. “Tasvir, süs olsun diye, nasıl romana konulmazsa dekor da sokak fotoğrafçıların arkalık olarak kullandıkları manzaralı bez gibi süs olsun diye sahneye öylece konulmaz.” (a.g.e., s. 23)

Fakat konulacak dekor da öyle gelişigüzel seçilip eklenemez. Seçilen dekor oynanan piyesin âdeta durağan bir çağrışımıcısı olması lazım gelir. Aksi takdirde süs olmaktan kurtulamaz. “Görülüyor ki dekor ve eşya, alakayı şahıslar ve hareketler üzerinde toplayacak kadar sadeleştirilmiş, piyesin ruhunu bütün zenginliğiyle duyuracak kadar telkin edici renklere ve şekillere irca edilmiş olmalıdır.” (Yetkin, 1993, s. 24)

Suut Kemal, sinemanın ise sanat ve edebiyatın karşısında bir hız vadettiği için yaygın bir hâle geldiğini söyler. “Sinema meraklıları, hareket tutkunudurlar.” (Yetkin, 1993, s. 27) Sinema tiyatro kadar sözü ve sözün ihtiva ettiği anlamı önemsemez. Sinemada sözlerin rolü sadece bir yol gösterici işaretler bütününden başka bir şey değildir. Sinema seyircisi ise bu hızlı hareketleri bir iç sıkıntısından kurtulmak amacıyla izler. Tiyatro gibi sanatsal bir işlevinden bahsedemeyiz. Sinema sanatsal bir düşünüş hâli vermediği gibi zihinsel çabayı gerekli görmemesidir. Bir şiiri, edebî yazıyı okuyan, tiyatro izleyen kişi bunu zihninde anlamlandırmaya çalışır. Sinema ise bunu mümkün kılmaz. “Sinemanın bir vasfı hareket ise öbür vasfı da zihin çabasını gerektirmeyişi, seyircinin pasif oluşu ile yetinmesidir. Tiyatro için aynı şey söylenemez. Gerçi tiyatro metne aktörün jestini ve mimiğini eklemek suretiyle zihnin yorucu çabasını bir dereceye kadar basitleştirmiyor değildi. Fakat bir dereceye kadar. Çünkü tiyatrodaki mantikî teselsülü, neticede zihin çabasını gene gerektiriyordu. Hâlbuki sinemada iş tamamıyla aksinedir.” (Yetkin, 1993, s. 27)

Suut Kemal Yetkin, sinemayı tiyatroya kıyasla daha adi olarak teşhis eder. Onun için sinemada özellikle ona maruz kalan için sanatsal bir uğraş yoktur. “Koltuğunuza gömülüp perdeye bakmanız yeter. Uyanık bir rüya görür gibi, gözleriniz perde üzerinde hareketli hayalleri takip etmektedir. Burada anlamak için kafanızı yormaya lüzum yok; zihin çabası en kolay işe, yalnız bir duyunun alakasına irca olunmuştur. Seyahatin verdiği zevklerden biri de vagonun veya otomobilin penceresinden manzaraların akışını seyretmek değil midir? Aynı zevki sinemada da duyuyorsunuz. Hayal kabileleri gözlerinizin önünden durmadan akıp gidiyor.” (Yetkin, 1993, s. 28) Bu sebeple halk tiyatro ve diğer sanat eserlerine pek rağbet etmemeye başlamıştır. “Tayyarede seyahate alışan bir yolcu için tren seyahati ne kadar can sıkıcı ise sinema seyircisi için de bu çeşit tiyatro ve roman o kadar can sıkıcıdır.” (Yetkin, 1993, s. 28)

Tiyatro gibi roman da bu sebeplerden dolayı sinemanın tesirine girmek zorunda kalmıştır. Böylece klasik ve çok okunan romanlar beyaz perdenin hızlı ve renkli zeminine taşınmıştır. Bunu gören romancılar da bazı tesirler altına girerek artık sinemada yayınlanabilecek romanlar neşretmeye başlamıştır. Bu da derin iç geçirmeleri, ruh tahlillerini sona erdirmiş bunlara daha somut bir vaziyet vermiştir. Artık günümüz romanlarında uzun uzun tasvirlerin, güzel söyleyişlerin önemi kalmamıştır. Zira bunu sinemaya yansıtmanın imkânı pek azdır. Gereği de yoktur. Bu da elbette romanın edebîliğinden yemiştir. Roman da artık bir nevi tiyatro gibi sahnelenmek/hareketlendirilmek maksadıyla yazılmaya başlanmıştır. Elbette her romancı bu tesirde kalmamıştır. Yine romanı edebî bir haz olarak gören romancılar bunların dışındadır.

Suut Kemal, şiirin de sinemanın tesirine girdiğinden bahseder. Öyle ki bu da şiirin imgeselliğinden yemeğe böylece sanatsal değerini düşürmeye yol açmıştır. Bu sebeple Suut Kemal sinemayı estetiğe düşman görmüş, hızlı dünyanın ürettiği bir uğraş/meslek olarak düşünmüştür.

Tenkrit sanatı için de fikirlerini beyan eden Suut Kemal tenkitin de diğer sanat alanları gibi reğetesi olmadığını söyler. Suut Kemal tenkitin de basit bir iş olmadığı kanısındadır. Çünkü tenkitçilerin yazmış olduğu yazılara baktığımızda birçoğunun mutlaka bir fikre bağlı kaldığını söyler. Bu fikirler de siyasi, dini, kültürel fikirlerden meydana gelebilmektedir. Oysa Suut Kemal tenkitin sadece sanat adına ve sanat kaideleri içerisinde yapılması gerektiğini ifade eder. “Sanat eserlerini ancak sanat görüşüyle değerlendirmek gerekir.” (s. 49) kFakat yine bunun da çok objektif olamayacağını bilincindedir. Çünkü zaten sanat objektif bir uğraşından teşekkül etmez. Her sanat erbabı gibi her tenkitçinin de bir sanat düşüncesi, beğenisi mevcuttur. Dolayısıyla bu işin ölçüsü mevcut olamıyor. Bu sebeple de Suut Kemal ölçü değil görüş tabirini kullanmaktan yana olduğunu söylüyor.

Bu sebeple tenkitçi sadece eserin güzelliğini anlatmakla kalmamalıdır. İşin teknik yönüne de eğilmeli, eserin kendi içerisindeki tutarlılığını tespitte uğraşmalıdır. “Sanat eserin estetik macerasını yaşamak, sanatçının anlatmak istediği şeyle, anlattığı şeyin birbirine uyup uymadığını araştırmakla başlar. Romancı ne istiyordu ne yapabildi?” (Yetkin, 1993, s. 50)

Suut Kemal yine de tenkitçinin nispeten objektifliği yakalayabileceğini söyler. Tenkitçi, bir roman karakterinin iç örgüsünü, ruhunu yakalamak için önce dıştan başlamalı, kahramanın hareketlerini teşhis ettikten sonra içine yönelmelidir. Suut Kemal'e göre ancak böyle bir nebze objektiflik yakalanır. “Büyük romanlarda, dış yapıda yer alan bir nokta bile zaruri bir vazife görür, ruha doğru atılmış bir adım sayılır. İşte sanat eserinin estetik macerası deyimi ile bu dış örgü üzerindeki gezintileri, araştırmaları kastediyorum.” (Yetkin, 1993, s. 52)

Bir eseri aydınlatmak için romancının yaşadığı muhite, çevreye, hayata bakan teorileri ise Suut Kemal saçma ve işe yaramaz görür. Çünkü sanattaki realite ile günlük hayattaki realiteyi bambaşka görür. Belki sanatta da bir realiteden bahsedebiliriz fakat bu realite günlük hayattan farklı olan sanatsal bir realiteden ibarettir. “Münekkit, bir sanat eserini, sanatçısına dair hiçbir şey bilmeden, gökten düşmüş gibi yalnız objektif yapısına, dış örgüsüne göre incelemelidir. Sanat eseri kendi kendine yeten bir dünyadır.” (Yetkin, 1993, s. 52) Münekkit, sanatçının bize sanatsal imgelerle verdiği ve bazen anlaşılmadığı takdirde karanlıkta kalan tarafları bize vermelidir. Onun gayesi bu olmalıdır. Sanatçının doğduğu, yaşadığı çevre onun işi değildir. “Münekkit, sanat dışı hiçbir duyguya kapılmadan eseri böylece kavrayan, sanatçının kastı ile bu kastın gerçekleşmesi arasındaki uygunluğu, uygunluk derecesini bize gösteren, görmediğimiz tarafları aydınlatan kimsedir.” Yetkin, (1993, s. 53)

Suut Kemal'in aslında bir münekkitten beklediği gayet sarihtir. Suut Kemal bir sanatçının telif ettiği eserinde başarılı olduğu birkaç kriterde bulur. “Bir sanat eserinin başarılı olduğu, kastla gerçekleşme arasındaki uygunluktan; üstünlüğu de yüksek beşerî değerleri taşımasından ve aynı zamanda bunları ifade edildiklerinden başka türlü ifade edilmeyen tek şekilleriyle ruhlara sirayet ettirmesinden anlaşılır. (Yetkin, 1993, s. 53) İşte Suut Kemal'e göre bir münekkit bir sanat eserinde bu hususları düstur edilmeli ve bunları tespit etme gayreti içinde olmalıdır. “Münekkit, kaynaştığı eseri bütün zenginlikleriyle aksettirebildiği, idealini, maksadını gerçekleştirmek için romancının veya şairin takip ettiği psikolojik labirentleri takip ederek aydınlatılabildiği, duyduğu heyecanı okuyucuların ruhunda aksiseda gibi genişletebildiği nispette hedefine yaklaşır.” (Yetkin, 1993, s. 53) Bu sebeple de Suut Kemal tenkitçileri sanatçı; tenkiti ise bir sanat eseri olarak görmektedir.

Sonuç

Suut Kemal Yetkin, estetiği yalnızca sanatın bir unsuru olarak değil, insan yaşamının ayrılmaz bir

parçası olarak ele almıştır. Ona göre estetik, bireyin duyularıyla algıladığı güzellikten çok, zihinsel ve ruhsal bir deneyimdir. Yetkin, "Sanat Mes'eleleri" adlı eserinde, estetiği sanatın doğasını anlamak için temel bir araç olarak görmüş ve güzellik kavramını yalnızca sanatsal yaratımda değil, doğada ve insan ilişkilerinde de aramıştır.

Yetkin'in estetik anlayışı, klasik filozofların görüşleriyle modern estetik teorileri arasında bir köprü kurar. Örneğin, Eflatun'un güzelliği manevi bir ideal olarak ele almasına yakın bir duruş sergilerken, Aristo'nun "mimesis" teorisini de benimser. Ona göre sanat, yalnızca taklit değil, aynı zamanda insanın dünyayı yeniden yaratma biçimidir. Bu yaklaşım, sanatın hem bireysel hem de toplumsal etkilerini anlamaya yönelik çok boyutlu bir çaba sunar.

Yetkin, estetik deneyimi bireysel bir süreç olarak görür ve kişinin geçmişi, kültürü ve eğitim düzeyinin bu deneyimi şekillendirdiğini savunur. Ancak, güzelliğin evrensel bir boyutu olduğuna da dikkat çeker ve sanatın bu evrensellik aracılığıyla bireyleri birleştirebileceğini ifade eder.

Suut Kemal Yetkin, şiiri estetik bir yaratı olarak değerlendirir ve onun, insan ruhuna dokunan bir sanat formu olduğuna inanır. Yetkin'e göre, bir şiirin başarısı, onun okuyucuda uyandırdığı estetik haz ve duygusal derinlikle ölçülür. Bu bağlamda, bir şiir yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, aynı zamanda anlam, duygu ve okuyucuda yarattığı yankı ile değerlendirilmelidir.

Yetkin, Türk şiirinin hem Divan edebiyatı hem de modern dönemlerini eleştirel bir gözle incelemiştir. Divan edebiyatındaki şiirlerin zengin dil ve mazmun yapısına hayranlık duymakla birlikte, bu türün okuyucuya yabancılaşabileceğini belirtmiştir. Modern Türk şiirini ise bireysellik ve özgünlük açısından değerlendirmiştir. Ona göre, şiir bir yenilik ve yaratım alanıdır; bu nedenle, şiirde kalıplaşmış ifadelerden uzak durulmalı ve bireysel yaratıcılık ön plana çıkarılmalıdır.

Yetkin, aynı zamanda Batılı şiir anlayışını Türk şiiriyle kıyaslamış ve Batı edebiyatındaki simgesel anlatımların, Türk şiirine estetik bir derinlik katabileceğini savunmuştur. Bu yaklaşımı, onun estetik anlayışındaki yenilikçi yönü ortaya koymaktadır. Şiirde hem biçim hem de içerik açısından bir denge bulunması gerektiğini ifade eden Yetkin, bu denge sayesinde bir şiirin zamansız olabileceğini belirtir.

Yetkin'in şiir eleştirisi, yalnızca bir eserin kusurlarını bulmaya odaklanmaz; aynı zamanda eserin güzelliklerini ortaya çıkarmayı hedefler. Onun bu yapıcı eleştirel yaklaşımı, Türk edebiyatındaki eleştiri geleneğini zenginleştirmiştir. Ancak, Yetkin'in eleştirileri genellikle bireysel estetik deneyime yoğunlaşır ve toplumsal bağlamı ikinci planda bırakabilir. Bu durum, modern edebiyat eleştirisinin toplumsal odaklı yaklaşımıyla bir çelişki oluşturabilir.

Yetkin, eleştirilerinde estetik idealizmi benimsemiş ve sanatın evrensel değerlerini savunmuştur. Ancak, bu idealizm, zaman zaman eserlerin toplumsal işlevlerini göz ardı etmesine yol açabilir. Yine de, onun eleştirel yöntemi, Türk şiirini estetik açıdan derinlemesine incelemek için önemli bir araç sunar.

Kaynakça

- Aristotle. (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). Penguin Classics.
- Burckhardt, J. (1990). *The civilization of the Renaissance in Italy* (S. Middlemore, Trans.). Penguin Classics. (Original work published 1860)
- Burckhardt, J. (1990). *The civilization of the Renaissance in Italy* (S. Middlemore, Trans.). Penguin Classics. (Original work published 1860)
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper & Row.
- Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction*. University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1986). *Art and beauty in the Middle Ages*. Yale University Press.
- Freud, S. (1961). *Civilization and its discontents* (J. Strachey, Trans.). W. W. Norton & Company. (Original work published 1930)
- Halman, T. S. (1970). *Türk edebiyatında eleştiri ve değişim*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Kaplan, M. (1972). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1934). *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Plato. (2003). *The Republic* (D. Lee, Trans.). Penguin Classics.
- Plotinus. (1991). *The Enneads* (S. MacKenna, Trans.). Penguin Classics.
- Tanpınar, A. H. (1949). *19. Asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1935). *Filozofi ve Sanat*. İstanbul: Vakit Gazetesi.
- Yetkin, S. K. (1945). *Sanat Meseleleri*. İstanbul: Nebioğlu Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1969). *Őir Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1979). *Estetik ve Ana Sorunları*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basım Evi.
- Yetkin, S. K. (1993). *Edebiyat Konuşmaları*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yetkin, S. K. (1993). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi.