T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ




# CEMİL SENA ONGUN'UN MİLLİ MECMUA'DAKİ SANAT VE EDEBİYAT YAZILARI

KAMİL PARIN

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. ÖZCAN AYGÜN

EDİRNE 2015

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAMİL PARIN** tarafından hazırlanan **CEMİL SENA ONGUN'UN MİLLİ MECMUA'DAKİ SANAT VE EDEBİYAT YAZILARI** konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin 15.–16. maddeleri uyarınca **16.06.2015 Salı** günü saat **10.00'da** yapılmış olup, tezin .....kabül edilmesine..... **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYELERİ | KANAAT | İMZA |
|---|---|---|
| Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU | Kabül edilmesine | |
| Yrd. Doç. Dr. Özcan AYGÜN (Danışman) | Kabül edilmesine | |
| Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN | Kabül edilmesine | |

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

| | |
|---|---|
| Referans No | 10080023 |
| Yazar Adı / Soyadı | KAMİL PARIN |
| Uyruğu / T.C.Kimlik No | TÜRKİYE / 25391389190 |
| Telefon | 5064510279 |
| E-Posta | kamilparin@hotmail.com |
| Tezin Dili | Türkçe |
| Tezin Özgün Adı | Cemil Sena Ongun'un Milli Mecmua'daki Sanat ve Edebiyat Yazıları |
| Tezin Tercümesi | Cemil Sena Ongun's Art and Literature Writing in his National Journal |
| Konu | Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature |
| Üniversite | Trakya Üniversitesi |
| Enstitü / Hastane | Sosyal Bilimler Enstitüsü |
| Bölüm | Türk Edebiyatı Bölümü |
| Anabilim Dalı | Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı |
| Bilim Dalı | Türk Edebiyatı Bilim Dalı |
| Tez Türü | Yüksek Lisans |
| Yılı | 2015 |
| Sayfa | 186 |
| Tez Danışmanları | YRD. DOÇ. DR. ÖZCAN AYGÜN 33152236690 |
| Dizin Terimleri | |
| Önerilen Dizin Terimleri | |
| Kısıtlama | 36 ay süre ile kısıtlı |

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 07.07.2018 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

07.07.2015

İmza:.....

**Tezin Adı**: Cemil Sena Ongun'un Milli Mecmua'daki Sanat ve Edebiyat Yazıları

**Hazırlayan:** Kamil PARIN

# ÖZET

Yeni kurulan Cumhuriyetin fikrî inşası sürecinde süreli yayınların etkisi inkâr edilemez. Bu süreli yayınlardan biri de, Cumhuriyetin ilanından hemen sonra yayımlanmaya başlamış Milli Mecmua dergisidir. Dönemin, alanında uzman birçok ismi bu dergi etrafında toplanmış, yazılarını yayımlamıştır. Bu isimlerden biri de birçok konuda eserler veren Cemil Sena'dır.

Cemil Sena'nın felsefe, psikoloji, sosyoloji, estetik, ahlak alanlarında eserleri vardır. O, estetik ile ilgili olarak Milli Mecmua'da birçok makale yazmıştır. Çalışmamızda, Cumhuriyet dönemi aydınlarından Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da yayınlanan yazılarından yola çıkarak onun estetiğin dört temel unsuruna (estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı) ilişkin tespit, değerlendirme ve görüşlerini ortaya koymaya çalıştık.

Ülkemizde estetik biliminin temellerinin atılmasında önemli paya sahip Cemil Sena üzerine yapılan bu tez, Cemil Sena'nın estetik bilimdeki yerinin tespiti bakımından küçük de olsa katkısı olacağı görüşündeyiz.

**Anahtar Kelime**: Milli Mecmua, Cemil Sena, Estetik, Estetik Süje, Estetik Obje, Estetik Değer, Estetik Yargı

**Name of Thesis:** Cemil Sena Ongun's Art and Literature Writing in his National Journal

**Prepared by**: Kamil PARIN

## ABSTRACT

The effects of the periodicals are undeniable during the process of building the new republic. One of these periodicals is National journal which started to be published right after the proclamation of the republic. This journal gathered many writers who are quite successful and mastered in their departments and published their articles as well. One of these writers is Cemil Sena who wrote many books about variety of subjects.

Cemil Sena has many books which are written about philosophy, sociology, aesthetic and ethic. He especially wrote lots of articles about aesthetic for the National Journal. In our project, we tried to introduce her opinons and evaluation results of Cemil Sena about her four elements through aesthetic that are (aesthetic subject, aesthetic object, aesthetic value and aesthetic verdict) by taking into consideration her articles which took place in National Journal.

In this thesis, we will be able to have an idea about Cemil Sena's place who had a big importance building the basis of aesthetic science in our country.

**Keywords:** National Journal, Cemil Sena, aesthetics, aesthetic subject, aesthetic object, aesthetic value, aesthetic judgment

# ÖN SÖZ

Estetik genel itibariyle bir felsefe disiplinidir. Estetiğin konusu sanat, dolayısıyla sanat eseridir. Sanatın, edebiyatla olan ilişkisi akla getirildiğinde, estetiğin edebiyattan ayrı düşünülemeyeceği ve ayrı tutulamayacağı bilinmesi gerekmektedir.

Estetik, sanatın özünü, içeriğini incelediği gibi dışa vurumlarını da inceleyen; estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı unsurlarından oluşan bir bilimdir.

Estetik biliminin temellerini Alexander G. Baumgarten atmıştır. Baumgarten, 1750'de "*Estetik*" adlı eseriyle estetiği bilimsel temele oturtarak estetiğin kuramsal zeminini hazırlamıştır.

Ülkemizde estetik çalışmaları Tanzimat döneminde başlamakla birlikte asıl kuramsal çalışmalar Cumhuriyet döneminde yoğunlaşmıştır. Cumhuriyet dönemi düşünür ve yazarlarından Cemil Sena, dönemin önemli dergilerinden biri olan Milli Mecmua'da estetiğe dair çeşitli yazılar kaleme almıştır. Biz de bu yazılardan yola çıkarak, ülkemizde estetiğin temellerinin atılmasında önemli rol oynayan Cemil Sena'nın estetiğini ve sanat anlayışını ortaya koymaya çalıştık.

Çalışmamız kapsamında ilk olarak ana ve yardımcı kaynaklar tespit edilmiş, Milli Mecmua dergisinin gerekli olan sayıları çeşitli sahaflarda ve İSAM, TBMM, Hakkı Tarık Us Kütüphanesi gibi kurumların sanal kütüphanelerinde bulunmuştur. Çalışmamızda dergiler Hakkı Tarık Us Kütüphanesinden alınarak, öncelikli olarak Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da Osmanlı Türkçesiyle yayımlanan makalelerini Latin harflerine aktarma yoluna gittik. Dergide yer alan makaleler, TDK'nın 2012 basımlı Yazım Kılavuzuna uyularak günümüz Türkçesine aktarıldı.

Çalışmamız, Önsöz ve Giriş'ten sonra üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm, Cemil Sena'nın hayatı ve eserleri hakkında bilgiler içermektedir. İkinci Bölüm, Cemil Sena'nın yazılarını kaleme aldığı, döneminde önemli isimlerinin yazılarının yayımlandığı dergilerinden biri olan Milli Mecmua Hakkında başlığını taşımaktadır. Burada Milli Mecmua'nın basımı, yönetimi, içeriği, yazar kadrosu hakkında belli başlı bilgileri verdik. Üçüncü Bölüm'de ise, estetik bütünlüğün dört

unsurunu; estetik süjeyi, estetik objeyi, estetik değeri ve estetik yargıyı açıklayarak Cemil Sena'nın estetik hakkındaki görüşlerini belirleyip, onun sanat ve estetik anlayışını ortaya koymaya çalıştık.

Bizim bu tezi seçmekteki amacımız ise; ülkemizdeki estetik disiplinin temellerinin oluşmasına katkı sağlayan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik ve sanat anlayışını tespit etmek, onun bu disiplindeki yerini belirlemektir.

Bana disiplinli ve estetik çalışmayı öğreten, kısa bir süre önce emekli olan sevgili hocam Prof. Dr. Recep DUYMAZ'a, Yeni Türk Edebiyatı alanında gerek lisans gerekse yüksek lisans eğitimimde önemli katkıları olan, birikimleriyle yol gösteren, tez danışman kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Özcan AYGÜN'e, titiz çalışmayı bizlere öğreten ve Yeni Türk Edebiyatına olan ilgimi bir hayli artıran değerli hocam Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU'na, nezih insan saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Dr. Esat CAN'a, çalışmamda görüşlerine başvurduğum Yrd. Doç Dr. Tuncay ÖZTÜRK'e, metin okumalarında daima yardımlarını gördüğüm, dost bildiğim Ali YÖRÜR'e, çalışmam boyunca yardımlarını esirgemeyen hocam, ağabeyim Arş. Gör. Polat SEL'e, maddî manevî her daim yanımda olan kıymetli aileme ve üzerimde emeği olan bölümümüzün tüm değerli hocalarına en kalbî şükranlarımı sunarım. Ayrıca çalışmamızın hazırlanmasında maddi destek sağlayan Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje Birimine de teşekkür ederim.

Çalışmamızda şüphesiz eksiklerimiz ve kusurlarımız mevcuttur, eksikliklerimizin ve kusurlarımızın anlayışla karşılanmasını ümit ediyoruz.

Kamil PARIN

EDİRNE-2015

# İÇİNDEKİLER

**ÖZET** ..... **i**
**ABSTRACT** ..... **ii**
**ÖNSÖZ** ..... **iii**
**İÇİNDEKİLER** ..... **v**
**KISALTMALAR** ..... **vi**
**GİRİŞ** ..... **1**
**I. BÖLÜM: Cemil Sena'nın Hayatı ve Eserleri** ..... **4**
1.1. Hayatı ..... 4
1.2. Eserleri ..... 5
**II. BÖLÜM: Milli Mecmua Hakkında** ..... **11**
**III. BÖLÜM: Cemil Sena Ongun'un Milli Mecmua'daki Sanat ve Edebiyat Yazılarının İncelenmesi** ..... **19**
**Estetik Nedir?** ..... **20**
3.1 Estetik Süje/Sanatkâr ..... 31
3.1.1 Cemil Sena'da Estetik Süje Belirlemesi ..... 32
3.2. Estetik Obje/Sanat Eseri ..... 41
3.2.1 Cemil Sena'da Estetik Obje Belirlemesi ..... 44
3.3 Estetik Değer / Sanat Eserinin Güzelliği ..... 56
3.3.1 Cemil Sena'da Estetik Değer Belirlemesi ..... 59
3.4 Estetik Yargı ..... 80
3.4.1 Cemil Sena'da Estetik Yargı Belirlemesi ..... 82
**SONUÇ** ..... **89**
**KAYNAKÇA** ..... **91**
**EKLER** ..... **96**

# KISALTMALAR

a.g.e. : Adı geçen eser

Bkz : Bakınız

C. : Cilt

İSAM : İslamî Araştırmalar Merkezi

s. : Sayfa

S. : Sayı

TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi

vb. : Ve benzeri

# GİRİŞ

Gazete, dergi ve kitaplar bir milletin kültürünü, edebiyatını, sanatını ve dünyaya bakışını yansıtan önemli belgelerdir. Bu yayınlar hangi bilim dalında yayınlanırsa yayınlansın, dönemin özelliklerini yansıtan kıymetli yayın organlarıdır.

Milli Mücadelenin zaferle sonuçlanması, Cumhuriyetin ilan edilmesi ve sonrasında fikir alanındaki yeniliklerin halka kabul ettirilmesinde o dönemde var olan gazete, dergi, kitap gibi yayınların etkisi inkâr edilemez. Bunların başında Dergâh, Türk Yurdu, Milli Mecmua, Resimli Ay, Hayati, Yedi Meşale gibi dönemin önemli dergileri gelir.

Türk matbuat tarihine bakıldığında yayımlanan dergilerden bir kısmı devamlılık gösterebilmiş ve düzenli bir şekilde okuyucusuyla buluşmayı başarabilmiştir. Bu gruba dâhil olan dergilerden biri de Milli Mecmua'dır. 145 sayı neşredilen bu dergi, içerik bakımında oldukça zengin bir o kadar da dikkat çekici yapıya sahiptir.

Milli Mecmua, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan hemen sonra yayın hayatına başlar. Dergi, o dönemde toplum mühendisliği gibi önemli bir görev üstlenmiş, yeni kurulan devletin ve inkılâpların hem anlatıcısı - bir noktada - hem de savunucusu olur. Milli Mecmua'da düşüncelerini kaleme alan isimlere bakıldığında kimisi üniversitede öğretim üyesi, kimisi de alanında uzmanlaşmış dönemin önemli isimleri olduğu görülecektir. İşte dergide yazan devrin aydınlarından ve alanında uzman kişilerden biri de Cemil Sena'dır.

Cumhuriyet dönemi yazarlarından Cemil Sena, Osmanlı'nın son dönemlerinde yetişmiş, Cumhuriyetin ilk yıllarında eserler vermeye başlamış, Cumhuriyetin eğitim ve düşünce dünyasına önemli katkıları olan bir aydın, bir düşünürdür. O, ilk değerlendirmelerde felsefeci olarak karşımıza çıksa da başta felsefe olmak üzere, din, pedagoji, ders kitapları, eleştiri, düşünce, psikoloji, kadın,

ahlak, sosyoloji ve en önemlisi estetik alanlarında da çalışmaları olan çok yönlü şahsiyettir.

Cemil Sena, estetik ile ilgili düşüncelerini ilk olarak Milli Mecmua'da yayımlamış, sonra da 1931'de bu yazıları *Estetik* adlı eserinde toplamıştır. 1931 basımlı *Estetik* eseri bu alanda yayımlanmış ilk eserlerden biri olması bakımından oldukça önemlidir. Adı geçen eseri 1972 yılında tekrar gözden geçirmiş ve genişleterek yeniden yayımlamıştır. Bu minvalde Cemil Sena gibi üretken bir aydını, "estetik disiplin" çerçevesinde düşünmek ve bu çerçevede değerlendirmek estetiğimiz açısından son derece önemlidir. Biz de bu düşünceden yola çıkarak makalelerinde var olan estetik unsurları ve estetik hakkındaki düşüncelerini çalışmamızda belirlemeye çalıştık.

Cemil Sena üzerine yapılan çalışmalar araştırıldığında; Şükrü Topuz *Felsefeci Olarak Cemil Sena ve Türk Düşüncesindeki Yeri*[1], Tuncay Öztürk *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*[2], Ayşe Ağcaoğlu *Cemil Sena'nın Türkçenin Öğretimi Üzerine Yaptığı Çalışmaların Değerlendirilmesi*[3] tezleri karşımıza çıkmaktadır. Bizim çalışmamız ise; Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da yayımlanan makalelerindeki estetiğe dair görüşleri ve estetik unsurların ortaya konulmasından meydana gelmektedir. Bu bakımından Öztürk'ün tezine göre daha dar alanı kapsamaktadır.

Estetik üzerine önemli çalışmaları olan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da 51 makalesi bir de şiiri bulunmaktadır. O, Milli Mecmua'da yer alan yazılarında estetiğin unsurlarına dair görüşlerini dağınık olarak dile getirmiştir. Çalışmamızda bu unsurların Cemil Sena'daki yeri alıntılarla belirlenmeye çalışılmıştır.

---

[1] Şükrü Topuz, *Felsefeci Olarak Cemil Sena ve Türk Düşüncesindeki Yeri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004.

[2] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011.

[3] Ayşe Ağcaoğlu, *Cemil Sena'nın Türkçenin Öğretimi Üzerine Yaptığı Çalışmaların Değerlendirilmesi,* Başkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2012.

Cemil Sena'nın Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren estetik ile ilgilenmesi, estetiğe dair düşünlerini belirtmesi, bugün Türkiye'de oluşmaya başlayan estetik disiplinin temellerinin atılmasında önemli bir yer tutmaktadır. Estetiğin ülkemizde ihmal edilmiş bir disiplin olduğu düşünüldüğünde ve bu alanda vücuda getirilen eserlerin de azlığı akla getirildiğinde, Cemil Sena gibi estetikle ilgili eser verenlerin önemi bir kat daha artmaktadır.

Eserleriyle Türk düşünce ve sanat dünyasına önemli katkılarda bulunan; öğretmen, düşünür, yazar Cemil Sena'nın "Milli Mecmua'daki yazıları ve bu yazıların estetik unsurlara göre değerlendirilmesi" çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır.

# I. BÖLÜM

# CEMİL SENA'NIN HAYATI VE ESERLERİ

## 1.1. Hayatı

Cumhuriyet devri yazarlarından olan Cemil Sena, ailenin ikinci erkek evladı olarak 1894 yılında Konya-Seydişehir'de doğmuştur. İlköğrenimine Kilis Rüşdiyesi'nde başlamış, İstanbul Sultanisi'ne devam etmiş, 1917'de Darülfünun Felsefe Bölümünü bitirmiştir. Niğde Öğretmen Okulu'nda felsefe öğretmeni olarak göreve atanmış, 1925'te Paris'e gönderilerek Sorbonne Üniversitesinde felsefe öğrenimini sürdürmüştür.

Anadolu'nun birçok lise ve öğretmen okullarındaki felsefe, sosyoloji ve pedagoji öğretmenliklerine sonradan İstanbul'da Haydarpaşa, Vefa, Çamlıca ve Galatasaray Liselerinde devam etmiştir.

Cemil Sena'nın yazı hayatı lise yıllarında başlar. Kadınlar Dünyası dergisinde *Sukut* adlı bir romanı yayımlanır. Öğretmeni olduğu dallardaki ders ve elkitapları dışında roman, deneme, inceleme, monografi ve çeviri türlerinde birçok eser vermiştir.[4]

Türkiye'de felsefenin yaygınlaşması, benimsenmesi bahsinde yazı ve eserleriyle dikkate değer çalışmalar yapan Cemil Sena, daha çok felsefe tarihi, sosyoloji, ahlak, estetik ve eğitim konuları üzerine ağırlık vermiştir. Özellikle gençlerin yetiştirilmesi konusunda çağdaş eğitim yöntemlerinden yararlanma yoluyla, öğretim kurumlarının düzenlenmesi görüşünü her platformda savunduğunu çeşitli yazılardan ve değerlendirmelerden öğrenmekteyiz.

---

[4] Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, 22. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul 2004, s. 313.

Cemil Sena, öğrenimini Osmanlı eğitim sistemi içerisinde tamamlamış, İstiklal Savaşı'na katılmış, Cumhuriyet devrimlerine birebir şahit olmuş, hocalığını yeni kurulan Cumhuriyetin eğitim sistemi içinde yürütmüş ve eserlerinin önemli bir bölümünü bu dönemde ortaya koymuş bir "düşünür", bir "münevver"dir. Yaşadığı dönemlerdeki gelişmelerin, tartışmaların ve hâkimiyeti zaman içerisinde değişmekle birlikte çeşitli felsefî ve kültürel düşüncelerin bizzat içinde ya da dışında bulunmuş, felsefî, kültürel ve edebî alanda etkileri ve önemleri tartışılmayacak şahsiyetlerin önce talebesi, sonra arkadaşı ve fikirdaşı olmuş bir şahsiyettir.[5]

Kısa süre *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde gazetecelik de yapan Cemil Sena'nın hayatına dair kaynaklarda kısıtlı bilgilere ulaşılmaktadır. En kapsamlı bilgiye yine kendisine ait olan "*Filozoflar Ansiklopedisi"*[6]nin 4. cildinde yer alan Cemil Sena maddesinde rastlanılmaktadır.

Cumhuriyet dönemi yazarı Cemil Sena 1981 yılında İstanbul'da hayata veda etmiştir.

## 1.2. Eserleri

Kendisini Türk felsefe öğretmeni ve yazarı olarak adlandıran Cemil Sena, 87 yıllık (1894-1981) ömrüne kırkın üzerinde kitaba imza atarak yaşama veda eder. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren eserler vermeye başlayan Cemil Sena; roman, deneme, inceleme, monografi dallarındaki yapıtlarının yanında ders kitapları yazar ve çeşitli çeviriler de yapar.

Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da toplam 51 makale[7], 1 de şiiri yayımlanmıştır. '*Bir Dehlizde'* ismini taşıyan şiiri de başta olmak üzere bu

---

[5] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 61.

[6] Cemil Sena, *Filozoflar Ansiklopedisi*, Remzi Kitapevi, C. 4, İstanbul 1976.

[7] Yıllara göre Milli Mecmua'da yayımlanan makalelerin sayısı şöyledir:

makalelerin 39'u Arap, 12'si de Latin harfleriyle dergide yerini almıştır. Makalelerin en fazla yayımlandığı sene ise 16 yazı ile 1927 yılı olmuştur. Bu makaleleri toplu olarak şu şekilde gösterebiliriz:

| Sıra | Makale İsmi | Sayı | Sayfa Numarası |
|---|---|---|---|
| 1 | Kudret ve Hayat 1 | 44 | 711 |
| 2 | Bir Dehlizde (şiir) | 44 | 719 |
| 3 | Kudret ve Hayat 2 | 45 | 726 |
| 4 | Şuur ve Hayat 1 | 47 | 762 |
| 5 | Şuur ve Hayat 2 | 48 | 781 |
| 6 | Bir Mukabele | 50 | 806 |
| 7 | Son Söz | 56 | 910 |
| 8 | Kemmî ve Keyfî Hareketler 1 | 57 | 918 |
| 9 | Kemmî ve Keyfî Hareketler 2 | 58 | 935 |
| 10 | Sebep ve Gayeye Dair 1 | 63 | 1015 |
| 11 | Sebep ve Gayeye Dair 2 | 64 | 1032 |
| 12 | Fransız Kız Lise ve Kolejleri 1 | 85 | 1367 |
| 13 | Fransız Kız Lise ve Kolejleri 2 | 86 | 1382 |
| 14 | Fransız Kız Lise ve Kolejleri 3 | 87 | 1399 |
| 15 | Ma-ba'düt-tabiiye 1 | 89 | 1439 |
| 16 | Ma-ba'düt-tabiiye 2 | 90 | 1457 |
| 17 | Ma-ba'düt-tabiiye 3 | 91 | 1465 |
| 18 | Garplılaşma ve Demokrasi | 92 | 1480 |
| 19 | Ma-ba'düt-tabiiye 4 | 92 | 1491 |
| 20 | İhtilallerin Ruhiyatı | 93 | 1495 |
| 21 | Hayat ve Madde İkililiği | 94 | 1512 |
| 22 | Ma-ba'düt-tabiiye 5 | 95 | 1538 |

1925: 5 makale – 1 şiir
1926: 5 makale
1927: 16 makale
1928: 13 makale
1930: 4 makale
1931: 6 makale
1932: 2 makale

| | | | |
|---|---|---|---|
| 23 | Mefkûreye Dair | 95 | 1527 |
| 24 | Kölelik ve Efendilik | 97 | 1560 |
| 25 | Ma-ba'düt-tabiiye 6 | 98 | 1575 |
| 26 | Ma-ba'düt-tabiiye 7 | 99 | 1591 |
| 27 | Ma-ba'düt-tabiiye 8 | 100 | 1613 |
| 28 | Ma-ba'düt-tabiiye 9 | 101 | 1624 |
| 29 | Ma-ba'düt-tabiiye 10 | 102 | 1640 |
| 30 | Ma-ba'düt-tabiiye 11 | 103 | 1657 |
| 31 | Ma-ba'düt-tabiiye 12 | 104 | 1671 |
| 32 | Ma-ba'düt-tabiiye 13 | 105 | 1696 |
| 33 | Güzele Dair 1 | 106 | 1708 |
| 34 | Güzele Dair 2 | 107 | 1728 |
| 35 | Güzele Dair 3 | 108 | 1737 |
| 36 | Güzele Dair 4 | 109 | 1756 |
| 37 | Güzele Dair 5 | 110 | 1768 |
| 38 | Güzele Dair 6 | 111 | 1787 |
| 39 | Güzele Dair 7 | 112 | 1801 |
| 40 | Bazı Demokratlar | 114 | 1830 |
| 41 | Sanatın Gayesi ve Güzel | 118 | 58 |
| 42 | Yeni Maarif Direktifleri | 119 | 66 |
| 43 | Vatandaşlık Terbiyesi | 120 | 82 |
| 44 | Sanat Milli Olabilir Mi? | 121 | 106 |
| 45 | Sanatın Menşei Hakkında | 122 | 114 |
| 46 | Güzel ve Zevk | 123 | 130 |
| 47 | Güzel Fikrinin Tekâmülü | 124-125 | 146 |
| 48 | Kant ve Seleflerinde Güzel | 126 | 170 |
| 49 | Sosyoloji Tarihi 1 | 128 | 202 |
| 50 | Sosyoloji Tarihi 2 | 130 | 226 |
| 51 | Sosyoloji Tarihi 3 | 132-133 | 242 |
| 52 | İptidai Cemiyetlerin Muasır Cemiyetlere Tesiri | 134-135 | 260 |

Cemil Sena'nın 1931 yılında yayımlanan *Estetik*[8] eseri Türk edebiyatında bu alanda yapılan çalışmaların ilkleri arasındadır. Bu eser 1972 yılında genişletilerek tekrardan yayınlanmıştır.[9] Cemil Sena'nın Türk edebiyatının mihenk taşlarından Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Mehmet Akif üzerine yaptığı çalışmalar da dikkate şayandır.

Cemil Sena'nın eserleri, özellikle de *Büyük Filozoflar Ansiklopedisi*, felsefeyle uğraşanların veya bu alanda çeşitli çalışmalar yapanların başvurdukları önemli kaynaklar arasında yerini korumaktadır.

Cemil Sena yaşamı boyunca yüzlerce makale yayımlamıştır. Makalelerini yayımlandığı başlıca dergiler şunlardır: Türk Yurdu, Hayat, Milli Mecmua, Barış Dünyası, Amaç, Varlık, Bilgi Yurdu, Çığır, Güney, Özgür İnsan, Kadınlar Dünyası, On Dokuz Mayıs, Gündüz, Yeni Türk Mecmuası, Yeni Doğuş, Gürses, Dost, Savaş, Fikirler, İçtihat.

Eserlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Umumi Usul-i Tedris (1925),

Hususi Tedris Usulleri (1930),

Ameli Tedris Usulleri (1930),

Estetik (1931),

İlk ve Orta Tedrisatta Hususi Tedris Usulleri (1932),

Allah Fikrinin Tekâmülü (1934),

Mufassal Umumi Tedris Usulleri (1935),

Felsefe ve İçtimaiyat Notları (1935),

Ruhi Mucizeler (1935),

---

[8] Cemil Sena, *Estetik*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1931.

[9] Cemil Sena, *Estetik - Sanat ve Güzelliğin Estetiği*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1972.

Psikoloji Dersleri (1936),

Felsefe ve İçtimaiyat Notları (1936),

Yeni Kadın (1937),

Filozofi (1937),

Büyük Adam Olmak (1940),

Buda ve Konfiçyus (1941),

Felsefe ve sosyoloji (1943),

Yahya Kemal: Eserleri ve Şahsiyeti (1945),

Mehmet Âkif: Hayatı, Eserleri ve İdealleri (1947),

Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi (1947),

Saadet Yolları (1948),

İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi (1949),

Meşhur Filozoflar (1950),

İnsan Ruhu Ebedî midir?(1951),

Ahuramazda Böyle Dedi (1960),

Büyük Filozoflar Ansiklopedisi (4 cilt, 1957-1966, 1970),

Hz. Muhammed'in Felsefesi (1967),

İnsanlar ve Ahlâklar (1970),

Tanrı Anlayışı (1978),

Estetik Sanat ve Güzelliğin Estetiği (1972).

Bunların dışında tamamlayıp tamamlamadığını bilmediğimiz ve çok ilginç olabileceğini tahmin ettiğimiz, Divan şairlerinden Nedim üzerine gerçekleştirmek istediği bir çalışması da vardır. Vazgeçilmiş bir çalışma olduğunu ve çeşitli sebeplerden dolayı (Divan edebiyatına karşı oluşan olumsuzlayıcı ve dışlayıcı tutumlar, geleneksele karşı takınılan tavır vs.) ortaya çıkamadığını tahmin ettiğimiz bu çalışmadan maalesef mahrum kalmış bulunuyoruz.[10] Cemil Sena'nın çeşitli alanlarda birçok esere imza atması, onun eğitiminin, bakış açısının ne denli geniş olduğunu gösterir niteliktedir. Bu yönüyle bile üzerinde çalışılmaya değer biri olduğunun delilidir.

[10] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 219.

# II. BÖLÜM

# MİLLİ MECMUA HAKKINDA

Cumhuriyetin ilk yıllarında yayımlanan Milli Mecmua dergisi; 1 Haziran 1928'e kadar önceleri iki haftada bir, daha sonra her ayın birinde ve on beşinde olmak üzere 112 sayı çıkmıştır. Beş aylık bir sürenin ardından harf inkılâbına rastlayan 1 ve 15 Kasım tarihli iki sayıda (yani 113 ve 114. sayılar) yeni harflerin ve eski harflerin yer aldığı bir geçiş süreci yaşanmış, 115-145. sayılar arasında (1929 – 1933) yayımını düzensiz biçimde devam ettirmiş ve kapanmıştır. Latin harflerinin kabul edilmesiyle birlikte kısa bir süre yayın hayatına ara vermiş olan dergi 1 Mart 1929 tarihinden sonra da 115. sayı olarak tamamen Latin harfleriyle çıkmaya devam etmiştir. Uzun bir aradan sonra 15 Nisan 1952'de 1/146. sayı ile yeni bir yayım dönemi başlatan derginin 1955'te 17. sayıya ulaştığı bilinmektedir.[11] Sözünü ettiğimiz Milli Mecmua dergisinin ilmî, edebî, iktisadî, fennî ve edebiyat gibi birçok farklı alana sahip olması, uzun yıllar savaşlardan bunalmış olan Türk milletinin edebî, sosyal ve kültürel hayatının zenginleşmesine ve ilerlemesine şüphesiz katkıda bulunmuştur.

Mecmuanın ilk 50 sayısında yaklaşık 100 kadar şair ve yazarın ismine rastlanılmaktadır. Kapak hariç 16 sayfalık bir hacme sahip olan dergide, her 12 sayıda bir "fihrist" verilmiş, alfabetik sıraya göre düzenlenen bu fihristte konuya göre sınıflandırma yapılmıştır.

Başlıca yazarları şunlardır: İsmail Hakkı, Halil Nimetullah, Yusuf Şerif, Mahmut Ragıp, Safiye Sami, Mehmet Mesih, Halide Nusret, Behiç Enver, Ahmet Süheyl Ünver, Cemil Sena, Mehmet Halit, Sabih İzzet, İsmail Nami, Sadettin Nüzhet Ergun, Mehmet Emin Erişirgil, Mustafa Şekip, Celal Sahir Erozan, Hasan Ali Yücel, Hüseyin Namık Orkun, İbrahim Seyfi, Mehmet Faruk, Rifat Osman…

---

[11] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 75.

Tamamı İstanbul'dan idare edilen ve burada basılan dergi, yayım hayatı boyunca sık sık idarehane ve matbaa değiştirmiştir.[12] Cumhuriyeti ve uygar medeniyetler seviyesine ulaşmayı kendine düstur edinen derginin yayımını sürdürdüğü yıllar, Cumhuriyetin ilan edildiği ve akabinde de önemli inkılâpların gerçekleştirildiği bir döneme rastlamış, yaşanan gelişmelere paralel biçimde tutumu da inkılâpların ayrı ayrı savunulduğu bir noktaya doğru varmıştır. Mecmuanın kalemleri, dergilerin yayımlandığı süre boyunca yapılan devrimlerin aleyhinde yazmamakla birlikte, kuru bir alkışlamada da bulunmadıkları çeşitli değerlendirmelerde dile getirilmektedir.

Dergi, sunuş yazısında önce edebî bir derginin gereğinden söz eder, o yıllara kadar gelen Türk edebiyatının bir panaromasını verir. Daha sonra gayesini şu şekilde ortaya koyar: "*Mili Mecmua ancak faziletin açtığı yol üzerinde medeni milletlerin isrine iktida ederek yürüyecek ve mefkûreci gençliğin ifadesi olmaya çalışacaktır… Lisanımızın üstatları olan edebiyat adamlarından ve şairlerinden eserini yazmak suretiyle vazifesini yapmaktan başka bir şey istemeye hakkımız yoktur*." Fikir tartışmalarının yanı sıra edebiyat ve sanata da yer veren mecmuanın yayın süresi inkılâpların yapıldığı döneme rastladığını yukarıdaki paragrafta bahsetmiştik. Dolayısıyla yazıların çoğunda inkılâbın ilkeleri ve milliyetçilik üzerinde durulur. Mecmua 5. senesine girerken faaliyetlerinden şöyle bahsetmektedir: "*Köhne ve çorak ananeleri yıkmak ve dimağı örümceklenmiş muhafazakârların saf ve temiz muhitlerimize telkinlerde bulunmamaları için fikirlerini, kanaatlerini yazdılar ve Gazi'nin veciz hitabelerinden her zaman için istifadeyi ganimet bildiler. Geniş bir programla hareket ederek halkımızın da fikri terbiye ve inkişafı için çalışmayı bir düstur gibi emel ve umdelerimiz arasına ilave ettik.*"[13]

Yahya Saim Ozanoğlu tarafından kaleme alınan 1. sayıdaki başyazıda Türk Yurdu, Yeni Mecmua gibi dergilerle açılan yolun, muzaffer Anadolu'yu doğurduğuna işaret edilmektedir. Milli Mecmua'nın hedefi ise; medeni milletlerin

---

[12] Nuran Özlük, *Milli Mecmua Sistematik İndeks,* 3F Yayınevi, İstanbul 2008, s. 8.

[13] *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler,* Cilt 6, Dergâh Yayınları, 1986, s. 360.

yolundan yürüyerek mefkûreci gençliğin ifadesi olmaya çalışmaktadır. Yeni Mecmua tarafından kendisinin acemice bir taklidi olarak görülen Milli Mecmua, bu idealist tutumunu yeri geldikçe vurgulamaktan çekinmemiştir. Fikir, edebiyat ve sanatla çerçevelenmiş bir alanda yayımını sürdüren dergi, ilk sayılardan itibaren Türk Ocaklarının kültürel etkinlikleriyle ilgili haberlere ve ocakların işlevi konusunda Hamdullah Suphi ile bir röportaja yer vermiştir.[14]

Dergi, Mehmet Fuat Köprülü'nün harf inkılâbının doğuracağı olumsuz sonuçlara dikkat çeken yazısı dışında Mustafa Şekip Tunç, Ali Haydar Taner ve Halil Nimetullah Öztürk yazıları ile harf inkılâbını desteklemiştir. Dergide "*Türk İnkılâbı Karşısında Müslümanlık*" konulu bir anket düzenlenmiş, İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu ankete verdiği cevapta dinde reformu önerip ezanın Türkçe okunması, camilerde secde yerlerinin yükseltilmesi gibi bazı teklifler ileri sürmüştür.[15]

Milli Mecmua, dönemin "Türkçülük" fikriyatına bağlı olup, dilde sadeleşme taraftarıdır. Bir bakıma Yeni Mecmua'dan açılan boşluğu doldurur. Yeni Mecmua'nın 'ittihatçı' görünümü Milli Mecmua'da yoktur. Dergi, Cumhuriyetle birlikte gündeme gelen yeni Türkiye'nin ideolojik temelleri doğrultusunda bir neşriyat yapmaktadır. Gönderilen yazılar içinde eski dil ile kaleme alınmış olanları neşretmeye pek sıcak bakılmamıştır, neşredilse de çok azı yayımlanmıştır.[16]

Derginin başyazarı başlangıçta Yahya Saim ve Hasan Ali Yücel, daha sonra düzenli olarak Mehmet Mesih'dir. Milli Mecmua'nın dikkate değer taraftarlarından birisi, kültür ve sanat haberlerinin yer aldığı manzumeleriyle beraber dergide en fazla imzası bulunan Mehmet Mesih'in "*Milli Mecmua'nın İki Haftası*" başlıklı aktüel haber ve yorum sayfalarının da yazarı olduğu anlaşılmaktadır.[17] Bir haber magazin

---

[14] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 75.

[15] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 75.

[16] *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler,* Cilt 6, Dergâh Yayınları, 1986 s. 359.

[17] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 76.

niteliği taşıyan bu bölüm; dönemin mecmuaları, meydana gelen olayları, gelişmeleri ve kültürel faaliyetleri hakkında bize bilgi vermektedir.

Milli Mecmua, yayımlandığı süre boyunca sanatın çeşitli şubelerini içine alan birçok yazıyı bünyesinde barındırır. Edebiyattan musikiye, resimden mimariye, tiyatrodan estetiğe kadar pek çok konuyu alanında yetkin ve etkin yazarların kaleminden okuyucusuna ulaştırır.

Edebiyat, Milli Mecmua'nın sütunlarını renklendiren en önemli sanat dalıdır. Roman, hikâye, tiyatro, şiir, masal gibi edebî türlerin pek çoğuna sayfalarını ayıran dergide, gerek yazar ve şairlerin kendi eserleri, gerekse İngiliz, Alman, Fransız, Rus, Japon, İtalyan, Hint, Çin edebiyatçılarından tercümelerle derginin edebî sütunları hareketlenmiş ve bir o kadar da zenginleşmiştir.

Mecmuada edebî tür olarak en fazla şiire rastlanmaktadır. Milli Mecmua'da 145 sayı boyunca yaklaşık olarak 500 şiir neşredilmiştir. Halk Edebiyatı örneklerinden, Divan şiirine, tasavvufî şiirden Edebiyat-ı Cedide şiirine ve serbest nazım örneklerine kadar her konuda sayfalarını şiire açan Milli Mecmua'da, birçok tanınmış ve döneminde ün yapmış şairlerin yanında genç şairlere de yer verilmiştir. Başta Abdülhak Hamit, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ömer Bedrettin Uşaklı, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl, Necmettin Halil Onan olmak üzere birçok sanatçının şiirlerine yer verilmiştir. Dergide sayıları fazla olmayan mensur şiirler de bulunmaktadır. Orhan Rıza'nın '*Nasip*' şiiri bu türe örnektir.[18]

Şahabettin "*Türk Ressamları*" yazısında Seyit Bey, Sait Efendi, Nami Dede, İbrahim Paşa, Tevfik Paşa, Ahmet Ali Paşa, Zekai Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Yusuf Ziya Paşa, Nuri Paşa ve Arif Mehmet Paşa'dan oluşan onbir Türk ressamının biyografilerini ve resim anlayışlarını ortaya koymuş, değerlendirmelerini yapmıştır.[19]

---

[18] Nuran Özlük, *a.g.e.*, s. 20-21.

[19] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 76.

Dergide Oscar Weild'in iki romanı tefrika edilmiştir. Edebiyat tarihi sütununda Âşık Ensari (S:106.), Necati (S: 99 – 103), Edirneli Güfti (S: 108 – 109), Derviş Mehmet (S: 107) gibi şairlerden de bahsedilir.[20]

Fikir cereyanları kısmında Halil Nimetullah Öztürk'ün görüşlerine yer verilir. Mahmut Arif, Mehmet Halit, Mustafa Şekip, Mehmet Emin Erişirgil dergide sık görülen imzalardır. Fuat Köprülü'nün iki şiiri de burada yayımlanmıştır. Atatürk'ün *Nutuk*'undan bazı parçalar neşredilir. Tahlil ve tenkit sütunu yayın süresince devam eder.[21]

Ahmet Süheyl Ünver ve Rıfat Osman'ın mimari ile ilgili yazılarında ise, Türk ve Osmanlı mimarilerinin en seçkin örneklerinin yanında Avrupa'da bulunan ünlü tarihi eserler de tanıtılmış ve bu eserlerin fotoğrafları yayımlanmıştır. Bunun yanında Rifat Osman; *Edirne Abideleri* yazı dizisinde 6, *Edirne Nehirleri* yazı dizisinde ise 12 yazı kaleme almıştır.[22]

---

[20] *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler,* Cilt 6, Dergâh Yayınları, 1986 s. 360.

[21] *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler,* Cilt 6, Dergâh Yayınları, 1986 s. 360.

[22] Makale isimleri ve künyeleri şu şekildedir;

Edirne Abideleri 1, S. 69, s. 1113.
Edirne Abideleri 2, S. 71, s. 1147.
Edirne Abideleri 3, S. 73, s. 1178.
Edirne Abideleri 4, S. 74, s. 1194.
Edirne Abideleri 5, S. 76, s. 1227.
Edirne Abideleri 6, S. 78, s. 1261.

Edirne Nehirleri 1, S. 86, s. 1386.
Edirne Nehirleri 2, S. 88, s. 1416.
Edirne Nehirleri 3, S. 89, s. 1434.
Edirne Nehirleri 4, S. 90, s. 1451.
Edirne Nehirleri 5, S. 91, s. 1469.
Edirne Nehirleri 6, S. 92, s. 1484.
Edirne Nehirleri 7, S. 93, s. 1504.
Edirne Nehirleri 8, S. 94, s. 1517.
Edirne Nehirleri 9, S. 95, s. 1533.
Edirne Nehirleri 10, S. 97, s. 1562.
Edirne Nehirleri 11, S. 98, s. 1579.
Edirne Nehirleri 12, S. 102, s. 1646.

Dergide "Müstait Zekâlar" sütunuyla iki ay süreli bir yarışma düzenleneceği ve kazanana derginin altı aylık aboneliğinin hediye edileceği ikinci sayıda ilan edilir. Fakat bu süre istek üzerine uzatılır ve Afif Hikmet "*Akasya Şarkısı*" adlı şiiriyle yarışmanın birincisi olur.[23]

Müfide Ferit Tek'in ülkedeki yabancı okullarında Türk kızlarının Hristiyanlaştırılmasını konu alan *Pervanler* adlı romanı için Mehmet Mesih ve Mustafa Şekip değerlendirme yazıları yazmış, Mütareke yıllarında İstanbul'da hummalı bir faaliyete giriştiği belirtilen Genç Hristiyanlar Cemiyeti'nin tarihçesi ve emelleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.[24]

Dergide çeşitli vesilelerle tebrik ve taziye mesajları da yayımlanır. Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün, İsmet İnönü'nün ve Maarif Vekili Vasıf Bey'in Cumhuriyet Bayramını tebrik eden telgrafları dergide basılmıştır.[25]

Ölümleri dolayısıyla Süleyman Nazif, Mimar Kemalettin, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Mehmet İzzet hakkında yazılara yer verilmiş; Abdülhak Hamit, Nedim, Tevfik Fikret ve Ziya Gökalp ağırlıklı özel sayılar da hazırlanmıştır. Bu arada çeşitli kişilerle röportajlar yapılmış, mimariyle ilgili bir anket düzenlenmiştir.[26]

Mecmuanın 110. sayısında tüccarlar tarafından gönderilecek iktisadî yazılar için de bir sayfa açılır.[27]

Milli Mecmua'da yeni kitapların yanında fotoğrafhane, satılık ev, hanımlar için tuvalet salonu, çeşitli hekimler, Osmanlı Bankası, İş Bankası, lokanta ve birahane, çeşitli sinema gibi pek çok müessesenin reklamı yer almıştır. Bu dergi, Maarif Vekâleti tarafından alakadar öğrenciye tavsiye edilir ve mecmuanın okul

---

[23] Nuran Özlük, *a.g.e.,* s. 23.

[24] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 75.

[25] Nuran Özlük, *a.g.e.,* s. 32.

[26] *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2005, s. 75.

[27] Nuran Özlük, *a.g.e.,* s. 32.

kütüphaneleri için alınması uygun görülmüştür. Derginin ciltleri altı ayda bir tamamlanarak bir koleksiyon oluşturulmuştur. Her cildin sonunda alfabe sırasına göre konulara ayrılmış bir fihrist tertip edilmiştir.[28]

Dergide Tevfik Fikret'in o zamana kadar hiçbir yerde yayımlanmayan, Filorinalı Nazım tarafından dergiye hediye edilen bir resmi de vardır. Bunlar ve daha pek çok resim, siyah beyazdır. Renkli olanların bazıları ise Gazi Mustafa Kemal, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak'ın kuşe kâğıda basılan fotoğraflarıdır.[29]

Mecmuada hikâye türüne de hemen hemen her sayıda yer verildiğini tespit edebiliyoruz. Bu hikâyeler değişik yazarlara ait olmakla birlikte çoğunluğu Halide Nusret Zorlutuna tarafından kaleme alınan hikâyelerdir.[30] Maupassant ve Maksim Gorki'den tercüme edilmiş birkaç hikâye de mecmuada yayımlanmıştır.

Milli Mecmua'da edebî tür olarak eleştiri önemli yer tutar. Cumhuriyetin yeni kurulmuş ve taraftarlarının sesinin yüksek olması sebebiyle siyasi eleştiriler yanlı olmakla birlikte edebiyat eleştirileri kayda değer önem taşımaktadır. Yeni çıkan çeşitli kitap ve dergilerin tanıtımı ile eleştirisi yapılır.

Bilindiği gibi Milli Mücadele yıllarında Genç Kalemlerin etkisiyle dilde sadeleşme hareketi başlamıştır. Milli Edebiyat akımı çerçevesinde dilde sadeleşme taraftarı olan mecmua, Ömer Seyfettin'in dile getirdiği "Yeni Lisan" anlayışına bağlı kalmıştır. Dille ilgili makalelerde; Türkçenin zengin ve köklü bir dil olduğu, Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalardan arındırılarak edebî dilin millileştirilmesi gerektiği savunulmuştur. Ayrıca harf inkılâbının gündemde olmadığı yıllarda Türkçenin bünyesine en uygun alfabenin Latin alfabesi olduğu da dile getirilmiştir. Milli Mecmua'da bu konuların dışında milliyetçilik, ahlak, aydınlık, inkılâplar, eğitim, kadın, sosyal hayat ve düzen, metafizik ve gençlik gibi konularda da yazılar yazılmış, düşünceler paylaşılmıştır. Milli Mecmua'nın yayımlandığı yıllar Cumhuriyetin ilan edildiği tarihlere ve inkılâpların gerçekleştirildiği döneme denk

---

[28] Nuran Özlük, *a.g.e.,* s. 33.

[29] Nuran Özlük, *a.g.e.,* s. 34.

[30] Halide Nusret'in ilk romanı olan "*Küller"* de Milli Mecmua'da yayımlanmıştır.

geldiğini söylemiştik. Bu yıllarda memlekette olan sosyal, kültürel, sanatsal etkinliklere kayıtsız kalınmayarak değerlendirmeler yapılmış, siyasal gelişmeler de ebedî kalıba sokularak okuyucu ile bu durumlar buluşturulmuştur.

Yayımlandığı yıllar boyunca Türk milletinin entelektüel, sosyal ve kültürel hayatının zenginleşmesine ve gelişmesine katkıda bulunan, millî kültürün, millî şuurun ve millî hassasiyetlerin savunuculuğunu üstlenen Milli Mecmua, sahibinin ve alanında iyi yetişmiş yazar kadrosunun özenli çalışmalarıyla dönemindeki diğer mecmualara üstünlük sağlamıştır. Fikir sahasında Ziya Gökalp'i ve Türkçülüğü rehber edinen mecmua, Edebiyat-ı Cedide topluluğunun yaşayan isimlerinin karşısında yer aldığını dergideki birçok yazıdan çıkarmak mümkündür.

# III. BÖLÜM

# CEMİL SENA ONGUN'UN MİLLİ MEDMUA'DAKİ SANAT VE EDEBİYAT YAZILARININ İNCELENMESİ

Bu bölümde ilk olarak "estetik nedir" sorusunun cevabını açıklayıp, sonra da estetiğin dört temel unsuru olan "estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargı"yı tahlil edip, bu unsurların Cemil Sena'daki yerini tespit etmeye çalışacağız.

Cemi Sena estetik ile ilgili görüşlerini söylerken öncelikle çok sayıda Batılı estetikçilerin açıklamalarına yer verir. Bu açıklamalara kendisinin katılıp katılmadığını beyan eder ve kendi fikrini belirtir. Cemil Sena'nın çok defa görüşlerine başvurduğu başlıca isimler şunlarıdr: Spencer, Schiller, Veron, Bergson, Marguery, Lusyan Arrea, Souriau, Milo, Kant, G. Allen, Guayau, Albert Seal, Alain, Pascal, Lalo, Croce, Cohn, A. Musse, Hanri Delacoruva, Tain, Jouffro, Sulli Prudhomme, Eflatun, Leipeniz, Phisagoras, Sokrat, Lipps, Guroos, Paliard, Plotin, Cousin.

Cumhuriyet dönemi yazarı Cemil Sena, Milli Mecmua'daki yazılarında estetik bütünlüğün dört temel unsuru olan; sanatçı, sanat eseri, sanat eserinin güzelliği ve sanat eserinin yargılanması konuları üzerinde fikirlerini beyan etmiş, fakat bu dört unsuru kategorik olarak ayrı ayrı ele alıp tanımlamamıştır.

Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarına bakıldığında, estetiğin temel unsurlarından biri olan "estetik değer" yani "güzel" üzerine yoğunlaştığı görülür. Bunun yanında Cemil Sena'nın estetiğini incelerken, zaman zaman dört unsurun bir arada, aynı cümlede anlatıldığı/ifade edildiği görülmektedir. Bu durumun bazen alıntılarda tekrara yol açtığını belirtmek isteriz.

## Estetik Nedir?

Estetik, Batı dillerinden dilimize geçmiş bir kelimedir. Kelimenin kökü, Grekçe "aisthesis" dir. "Aisthesis" sözcüğü duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi "aisthanesthai" sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor.[31] Bir yemeği beğenmek, bir hikâye, roman veya şiiri güzel bulmak, bir müzikten hoşlanmak duyularımız vasıtasıyla elde ettiğimiz bilgilerdir. Bunların hâkim özelliği, kişiden kişiye değişmesi yani "öznel" olmalarıdır. Bir de iki kere iki dört eder, bütün parçadan büyüktür... gibi akıl yoluyla elde ettiğimiz bilgiler vardır ki onun alanı da mantıktır. Akıl yoluyla elde ettiğimiz bilgilerin hâkim özelliği ise "nesnel" olmalarıdır. Bu estetik terimlerine, çalışmamız boyunca zaman zaman temas edecek, onları açıklama ve örneklendirme yöntemleriyle daha kolay anlaşılır duruma getirmeye çalışacağız.

Bu açıklamalardan sonra bir de sözlüklerdeki estetik maddesine bakalım:

**Estetik**: 1. Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat: "*Boğaziçi'nin, Sarayburnu yarımadasını, tarihi üslup ve estetiklerini korumak için çok iyi hazırlanmış projeler var."* H. Taner **2**. Sf. Güzellik duygusu ile ilgili olan. **3.** Sf. Güzellik duygusuna uygun olan: *"Büyük bir kısımda edebi ve estetik bir kültüre delalet eden bir lisan kullanılmıştır."* A. H. Çelebi **4**. Fel. Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu, güzel duyu, bedii. **5.** Sf. Tıp. Kusurlu bir organı düzeltmek veya güzelleştirmek amacıyla uygulanan (yöntemler): Estetik cerrahi.[32]

**Estetik**: **1.** Fels. Güzelliği ve güzelliğin insan üzerindeki etkilerini konu olarak alan felsefe kolu, bediiyat. **2.** Güzellik duygusu ile ilgili, insanda güzellik duygusu uyandıran, bedii: "*Estetik ifade, estetik görünüş*" **3.** İnsanı güzelleştirmeyi,

---

[31] İsmail Tunalı, *Estetik*, 8. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2004, s. 13.

[32] *Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 821.

kusurlu görünen taraflarını düzeltmeyi hedef alan (metotlar) ve bunları uygulayan (tıp kolu): "*Estetik ameliyat, estetik cerrahi*"[33]

**Estetik:** Güzellik ve güzelliğin unsurları, ölçüleri ve şartlarından, güzellik duygusundan bahseden bilim veya felsefe dalı.[34]

Yukarıda görüldüğü gibi sözlüklerde estetik hem sözlük hem de terim anlamıyla belirtilmiştir. Bu durumda terim anlamıyla estetiği, bir felsefe disiplini olarak kabul etmek mümkündür. Bu felsefe disiplinini dört unsurdan oluşan bir bütün olarak görmek ve bu şekilde değerlendirmek doğru olacaktır.

Estetik bütünlüğü oluşturan bu unsurları, anlamdaşlarıyla birlikte şöyle sıralayabiliriz:

1) Estetik Süje/Sanatkâr,
2) Estetik Obje/Sanat Eseri,
3) Estetik Değer/Sanat Eserinin Güzelliği,
4) Estetik Yargı/Sanat Eserinin Yargılanması.

Estetik bütünlüğü oluşturan dört unsuru aşağıdaki tabloda şöyle gösterebiliriz:




[33] *Misalli Büyük Türkçe Sözlük,* 2. Baskı, Kubbealtı Yayınları, Kasım 2011, s. 354.

[34] *İslam Ansiklopedisi,* Cilt 11, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul 1995, s. 440.

Felsefe disiplini olan "estetik", bütünün parçaları konumundaki bu dört unsuru çalışma alanı olarak seçer, bunları kendine özgü yöntemlerle araştırır, açıklar ve bunlara ilişkin doğruları ortaya koymaya çalışır.

Estetiğin tarihi konusu üzerine kısa bir araştırma gerçekleştirdiğimizde 18. yüzyıla kadar uzanmakla birlikte, estetik biliminin kuramsal anlamda çalışmalara başlanması günümüze yakın bir dönemde gerçekleştirildiğini görürüz. Türk edebiyatında bu alanda çalışan ve eser koyan isimlerin başında İsmail Tunalı gelmektedir. İsmail Tunalı, *Estetik* adlı eserinde estetiğin tarihi hakkında şunlara yer vermektedir: "*Estetik dediğimiz bilime bu adın verilmesi, oldukça yakın bir tarihe geri gider. Estetik dediğimiz bilimi kuran ve ona bu adı veren Chr. Wolff'un bir öğrencisi olan Alexander G. Baumgarten'dir (1714-1762). A. G. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı Aesthetica adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. Gerçi, daha 1735 yılında yayınladığı "Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" (Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler) adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz açar. İlk kez olarak estetik sözcüğü, böyle özel bir bilimin adı olarak bu kitapta kullanılır. Ama böyle bir bilimin belirlenmesi ise, Aesthetica'nın yayınlanması ile gerçekleşir*.[35]

İsmail Tunalı, Baumgarten'in çözümlemesine dayanarak estetiğin mantığın ikiz kız kardeşi olarak kurulduğunu, mantığın yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak, estetik de, aşağı (duyusal) bilginin doğruluğunu, yani güzelliği araştırdığını söyler.[36]

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde modern estetiğin temellerini atmıştır. Kant'ın çağdaşları ve sonraki dönemlerin şairleri, sanatçıları, felsefecileri ve sanat kuramcıları için yol gösterici bir parlaklığa sahip olmuştur. *Yargı Gücünün*

---

[35] İsmail Tunalı, *Estetik*, 8. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2004, s. 13.

[36] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 15.

*Eleştirisi*'nin önemi öncelikle estetik yargının özerkliğini korumasından gelir. Kant, estetik alanı ahlakî ve doğal alanlardan ayrı bir alan olarak kurarken, estetik hazzı "çıkar gözetmeyen tatmin olarak tanımlar ve sanatta biçimi 'amaçsız amaçsızlık' " olarak tasarlar.[37]

Her insan doğrudan ya da dolaylı olarak güzelle ilgilenir, güzeli arar. Fakat insanlar güzeli aynı yoğunlukta aramazlar. Kimisi sıradan, yüzeysel olarak güzeli arar, kimisi de yoğun bir şekilde güzeli arar. İşte estetik; insanların aradığı güzeli, güzelin hangi vasıflarda olduğunu araştırır.

Estetiğin sadece güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlandırmış olacaktır. Çünkü estetik dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de sözgelimi; yüce, trajik, zarif, ilginç hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır.[38]

Estetik bir bakış biçimidir, bir öngörüdür, bir genel beğeni düzenidir, bu beğeniyi somutlaştıran ya da somutlaştıracak olan kurallar dizgesidir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir, kendine özgü yanları olan birleştirme biçimidir.[39] Estetik yeni ve modern bir bilimdir. Ama bu bilimin içine aldığı problemlere bakacak olursak, bu problemin çoktan beri var olduğu, şu ya da bu biçimde araştırılmış olduğu da söylenebilir. Buna göre bir bilim olarak estetik tarihi ile estetik problemler tarihi birbiriyle örtüşmezler. Bilim olarak estetik yeni bir bilim olduğu halde, estetik problemler genelde çok eskidir.[40]

Estetik, sanattaki güzel ile ilgilenir, ilgi alanı güzeldir. Bazen bu güzel; romandaki sözcükler dizisindeyken bazen de yontulan mermerde, fırçanın ucundaki

---

[37] Süreyya Su, *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, Profil Yayınları, İstanbul 2014, s. 134.

[38] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 15.

[39] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 16.

[40] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 17.

boyalardan meydana gelen tabloda, inşa edilen binadadır. Estetiğin alanına girmek doğrudan doğruya sanatın, sanat eserinin alanına girmek demektir.

Cemil Sena da estetiğin önce felsefe bilim dalı içerisinde varlığını sürdürdüğünü, sonradan ayrı bilim dalı olduğunu, ama sosyoloji ve psikolojinin baskısından halen kurtulamadığını[41] iddia eder.

Estetik ilginin özelliklerine baktığımızda bu özellikler bize estetiğin ne olduğunu ortaya koymada yardımcı olacaktır. Buna göre estetik ilginin başlıca özelliklerini İsmail Tunalı 8 başlık altında toplamış, Recep Duymaz da bu başlıkları eserinde irdelemiştir:

- Ereği kendinde olma,
- Seyirci olma,
- Bireysel olma,
- Duyusal olma,
- Algıya dayanma,
- Duyguya dayama,
- Özdeşleyime (empatiye) dayanma,
- Estetik hazza dayanma.

Şimdi bunlara kısaca değinelim:

**1)Ereği Kendinde Olma:**

Estetik ilginin ereği/amacı kendinde olmak, hiçbir şekilde kendinin dışında bir ereği olmayan tavır demektir. Örneğin bir müzik dinlerken, bir şiir okurken, bir resim seyrederken ve bir roman okurken onlarla kurduğumuz bu ilginin kendisinin dışında bir başka ereği yoktur. Bir müziği dinlemek, bir tiyatroyu izlemek, bir şiiri okumak veya bir tabloyu seyretmek haz duymak için yapılan estetik bir tavırdır. İnsan bu tavır dışında herhangi bir ilgi kurması söz konusu değildir. Müziği kimin bestelediğini, tiyatroyu kimin yazdığı ve oynadığını, şiiri kimin yazdığını veya resmi kimin yaptığını öğrenmek maksadıyla onlarla ilgilenmek, bilgi ilgisi kurmak

[41] Cemil Sena, *Estetik - Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1972, s. 9.

demektir ki bu, estetik ilgiden bütünüyle ayrı bir ilgi türüdür.[42]

**2)Seyirci Olma:**

Estetik ilginin sadece seyirci olması, insanın sanat eseri karşısında ondan hoşlanması veya hoşlanmamak duygusunu duyması demektir. Buna göre sanat eserinin özelliğini, onunla ilgi içine giren insanda uyandırdığı izlenim belirler. Bu izlenim sanat eseri karşısında sadece seyirci olmak, onu "temaşa" etmekle elde edilir.[43] Örneğin seyredilen bir çıplak kadın resmi karşısında, onun çıplaklığına karşı duyulabilecek erotik ilgi estetik tavrımızı etkilememeli, tersine o resim salt bir renk-biçim bütünlüğü olarak seyredilmeli, ama yalnız ondan haz duymak için, bu anlamda seyretmek için seyredilmemeli.[44]

**3)Bireysel/Kavramsal Olma:**

Estetik tavır, bireysel varlıklarla ya da tek tek "burada ve şimdi" bulunan var olanlar ile ilgilenir, genel kavramsal objelerle değil.[45] Buna göre estetik ilgi, sanat eserinin duyusal - bireysel görünüşüyle ilgilidir. Kavramsal ve bilgisel yönüyle ilgili değildir. Bir insan, okuduğu bir şiiri, romanı, dinlediği müzik veya seyrettiği resimden zevk alıyor olabilir. Bunun için o insanın söz konusu sanat eserinin kim tarafından meydana getirildiği, nerede ve ne zaman vücuda getirdiğine dair nesnel bilgilere ihtiyacı yoktur. Doğada var olan güzellikler de bunun gibidir. Örneğin baharda henüz çiçeklenmeye başlayan bir ağacı gören kimse onu hayranlıkla seyreder ve ondan bir haz duyar. Hoşlanması, onun hangi tür veya cinse ait bir ağaç olduğu, kimin bahçesinde bulunduğu, ne zaman dikildiği gibi genel ve dış bilgilerin elde edilmiş olmasını gerektirmez.[46]

---

[42] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 22.

[43] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 22.

[44] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 28.

[45] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 28.

[46] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 23.

**4)Duyusal Olma:**

Baumgarten, bu bilime estetik adını verirken bu bilimin duyulur algı ile olan ilgisine vurgu yapmak ister. Estetik biliminin adı ve kuruluşu bu bilimin içine aldığı sorunlara bakış tarzı bile, duyusallık ile temelden ilgilidir. Bu bakımdan estetik tavır almak, örneğin bir manzarayı hoşlanarak seyretmek, bir müzikten zevk almak gibi bütün bu estetik yaşantılar, ilk planda duyusal bir olay olarak görünürler. Çünkü duyular işe karışmadan bu yaşantıların hiçbiri meydana gelemez.[47]

**5)Algıya Dayanma:**

Biz estetik tavır ile bir sanat eserine yönelirken, onunla ilgi kurarken ilk planda onunla bir algı ilgisi içine girmiş oluruz. Bir nesnenin estetik obje olabilmesi için her şeyden önce onun algılanması gerekir. Psikolojiye ait bir terim olan algı, bütünün kavraması demektir.[48] Ev, araba, ağaç vs. çevremizde gördüğümüz varlıklardır. Bunlar çok çeşitli unsurların oluşturduğu uyumlu bütünlüklerdir. Biz günlük hayatta bunları görünce hemen bütün olarak algılarız. Bu düşünceyi bir sanat eserine örneğin *"Göğe Bakma Durağı"* şiirine aktardığımızda, onunla ilgi içine giren bir okuyucu, şiiri kelime, mısra ve kıtalarıyla görünen bu ön yapı unsurlarını ayrı ayrı anlamakla yetinmez, yetinmemelidir. Metinde bunların arkasında, arka yapı dediğimiz bir anlam, bir ifade, bir ileti de vardır. Buna göre estetik ilgi, algıya dayanır demek, metni, daha doğrusu, karşısındaki sanat eserini hem ön yapısı, hem arka yapısıyla bir bütün olarak kavranması, onu bir parça olarak algılaması demektir.[49]

**6) Duyguya Dayanma:**

Estetik tavır alan bir kişi, belli bir estetik obje ile sözgelişi bir doğa parçası ya da bir sanat yapıtı ile bu sanat yapıtı bir şiir, bir resim, bir heykel olabilir, sübjektif bir ilgi içine girer. Bu ilginin özelliği, böyle bir ilgi içine giren süjenin o obje ile bir

---

[47] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 31.

[48] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 34.

[49] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 24.

duygusallık bağlılığı kurmasıdır. Süje, ilgi kurduğu objeden hoşlanır, ondan haz duyar. Estetik tavır, sonunda estetik haz dediğimiz bir duyguda çözümlenir.[50] Bu duygusal bağ, aynı zamanda estetik ilgiyi niteleyen bir özellik olur. Bu konuyu araştıran estetikçiler, estetik ilgide üç türlü duygunun bulunduğunu anlatırlar: I) Obje duyguları, II) Pay alma duyguları, III) Durum duyguları. Bunları bir örnek üzerinde açıklayalım: Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanını ele alalım. Bu romanın kahramanları Naim Efendi, Servet Bey ve Seniha'nın birtakım duyguları vardır. Okuyucu, onları olay örgüsünün akışı boyunca okur. Kendisi de o duyguları değişik oranda duyar. Roman bittikten sonra bu sefer, kendisinde bir bütün olarak bazı duygular uyanır. Bu açıklamaya göre yukarıdaki sıralamada ilk sırada gösterilenler roman kahramanlarının duygularıdır. İkinci sıradakiler, onlardan etkilenen okuyucunun duygulanmalarıdır. Son sıradakiler de roman bittikten sonra yine okuyucuda bir bütün olarak kalan duygulardır.[51]

**7) Özdeşleyime (Empatiye) Dayanma:**

Estetik ilginin özelliklerinden biri, özdeşleyim duygusudur. Özdeşleyim, kuşkusuz yalnız estetik tavrımıza karışan bir özel duygu olmayıp, gündelik hayatta da sık sık karşılaştığımız ve yaşadığımız bir duygu türüdür. Gündelik yaşam içinde biz, bizi çevreleyen nesnelerle ilgili içine gireriz. Bu süreç, nesnelerle aramızda bir duygu birliğini, daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizle oluşur. Bunun sonunda, nesneler tıpkı bizim gibi duygusal bir canlılık kazanırlar. Sözgelişi, dalgalı bir denize bakıp, 'azgın, coşkun deniz'; yalçın kayalı dağ doruklarına bakıp, 'mağrur dağ başları' deriz, yine bu ilgi içinde, 'şirin bir evden', 'albenisi olan' bir arabadan söz açarız. Nesnelere yüklemiş olduğumuz bu nitelikler, azgınlık, coşkunluk, şirinlik, albenisi olmak vb. bütün bunlar bize ait, bizim ruhsal yaşamamıza ait niteliklerdir. Deniz ne azgındır, ne coşkundur. Azgınlık ve coşkunluk, bizim ruhsal yaşamımıza aittir. Ama biz kendi ruhsal yaşamımızda bu niteliği dalgalı bir denize yükleriz. Dağ başları elbette mağrur değildir, ama biz kendi duygularımızda bulduğumuz bu niteliği yüksek dağlara da yükleriz. Bütün bu

[50] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 37.
[51] Recep Duymaz, *a.g.e.*, s. 25.

örneklere bakılırsa, biz kendi ruhsal-duygusal yaşamımıza bizim dışımızda bulunan bu nesneler arasında içten bir ilgi kuruyor ve kendi duygularımızda bulduğumuz coşkunluk, şirinlik, mağrurluk gibi nitelikleri nesnelere aktarıyor ve sonra sanki bu nesneler bu niteliklere sahip imişler gibi onları bize ait bu nitelikler içinde kavrıyoruz, onları bize ait bu nitelikleriyle yaşıyoruz. İşte nesnelerle böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleyim olayı denir. Özdeşleyim, her şeyden evvel psikolojik bir olaydır.[52]

**8) Estetik Hazza Dayanma:**

Estetik ilginin buraya kadar özetlemeye çalıştığımız özelliklerin sonunda bir estetik hoşlanma, bir estetik haz ile son bulduğu sonucu çıkıyor. Her estetik tavırla yaklaştığımız obje, böyle bir hoşlanma ya da estetik haz doğurur. Örneğin okuduğumuz bir roman, dinlediğimiz bir müzik, seyrettiğimiz bir doğa manzarası bizde böyle bir hoşlanma veya haz uyandırır. Hoşlanma veya haz, estetik ilginin organik bir parçasını oluşturur. Bu duyusal temel özellikle görme ve işitme duyularında bulunur. Bir tablo karşısında hoşlanma ve estetik haz duyuyorsak bu, onu görme duyusuyla kavramış olmamızın bir sonucudur. Yine bir müzik parçasıyla estetik ilgi içine girdiğimizde, onu dinlediğimizde ondan bir estetik haz alıyorsak, onu işitme duyumuzla algıladığımız için gerçekleşiyor.[53]

Estetiğin alanı "güzel" kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alandır. Güzelin ne olup ne olmadığını bilmek elbette güzelin saptanması ve gerçekleştirilmesi için gereklidir. Estetiğin en büyük sıkıntısı tüm sanatlar açısından güzelin ne olup olmadığını araştırırken uçsuz bucaksız bir yüklenmenin altına girmiş olmasıdır.[54] Bir bilim olarak ya da bilimsel yönelişli bir bilgi alanı olarak estetik kendine yakın duran bazı bilimlerle ya da bilgi alanlarıyla ortaklaşmak ya da hatta işbirliğine girmek, onların bilgilerinden ya da verilerinden, hatta yöntemlerinden yararlanmak durumundadır. Estetik bugün felsefeden ayrılmıştır ama onunla köklü

---

[52] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 40-41.

[53] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 44.

[54] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 29.

bağlantılarını sürdürmektedir, felsefenin yöntemleriyle düşünmese bile ona gereksinim duymaktadır.[55]

Estetiğin geçmişte felsefeye bağımlı oluşuyla bugün bilim olma yolunda çaba gösterirken gene de felsefeye yakın duruşunu birbiriyle karıştırmamak gerekir. Bugün her bilim, dayanaklarını doğrulayabilmek için felsefeyle yakın ilişkiler kurma gereksinimi duyuyor. Felsefe bilimlerin kendilerini temellendirmelerinde ve kendilerini geleceğe doğru açmalarında en büyük yardımcıdır. Yani felsefenin estetiğe verdiği büyük destek estetiğin özerkleşme yolunda umutsuz bir noktada olduğunu göstermez. Estetik, bir bilim olabildiği gün de felsefeyle bağını koparmayacaktır. Bilimler için ilk büyük aşama felsefeden ayrılarak özerkleşme aşamasıdır, ikinci büyük aşama felsefeyle işbirliği yapma aşamasıdır.[56] Ayrıca estetikle eleştiri arasında büyük bir işbirliği söz konusudur. Estetikle sanat eleştirisi bugün birbirine çok yakın alanlar olarak görünüyor.[57]

Doğal güzelle sanatsal güzeli birbirinden ayırmak gerekir. Doğada sanat olup olmadığı sorunu estetiğin en eski sorunlarındandır. Güzelle ilkin doğada karşılaşıyoruz. Sanatla hiç ilgisi olmayanlar bile doğadaki güzelle ilgilenirler. Güneşin bir batışı, bir orman ya da deniz görünümü güzeldir, bizde belli bir heyecan yaratır. Bu heyecan bize güzelle karşı karşıya olduğumuzu duyurur. Ne var ki güzel dediğimiz şey doğada bulunan ve bizimle ortaya çıkan şeydir, o ne salt doğayla ne salt bizimle ilgilidir. Doğadaki güzelle gerçek güzeli birbirinden ayırmak gerekir.[58]

Yukarıda estetiğin dört unsurdan oluşan bir felsefe disiplini olduğunu söylemiştik. Bir sanatkâr, bir düşünür, bir düşünce akımı, bir millet veya dinin estetiği demek, bu dört kavram üzerine metinlere dayalı düşünceleri demektir. Buna göre Cemil Sena'nın, Yahya Kemal'in estetiği demek onun bu kavramlara dair söylediği düşüncelerin bütünü demektir. Bu durumda bir sanatkârın estetiği

---

[55] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 33.

[56] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 28.

[57] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 34.

[58] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 119-120.

anlatılırken, bunlardan sadece bir tanesini veya iki tanesini, örneğin estetik objeye, estetik yargıya dair görüşlerini anlatmakla yetinmek, estetik bütünlüğü parçalamak ve onu bozmak demektir ki anlatılanlar, o şahsiyetin estetiğini ortaya koymaya asla yetmez.[59]

Buraya kadar olan kısımda estetiği bir bütün olarak ele alarak hangi unsurlardan oluştuğunu ifade ettik. Şimdi de estetiğin dört unsurunu yani "Estetik Süje/Sanatkâr, Estetik Obje/Sanat Eseri, Estetik Değer/Sanat Eserinin Güzelliği, Estetik Yargı/ Sanat Eserinin Yargılanması" kavramlarını estetik disiplindeki anlamlarını açıklayarak Cemil Sena'nın estetiğini belirlemeye çalışacağız.

[59] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 29.

### 3.1 Estetik Süje/Sanatkâr

Estetiğin dört temel unsurundan biri "estetik süje"dir. Estetik olgusunun temel unsurlarından biri, sanat eserini üreterek ortaya koyan sanatçı; diğeri de bu ürünlerle ilgi kuran, onları algılayan ve onlar hakkında değer yargıları sunan, onlar karşısında tavır alan algılayıcılardır. Aslında bu iki öğe insan hakikatinde temelini bulmaktadır. Söz konusu iki öğenin estetik süjenin aktları olduklarını belirtmemiz gerekmektedir.[60] Burada öncelikle estetik süjenin ne olduğu üzerinde durup, sonra da Cemil Sena'nın estetik süjeyi nasıl ele aldığını Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak açıklamaya çalışacağız.

Genellikle süje, bir bilgi öğesi olarak anlaşılır. İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesneleri kavradığı gibi, kendi varlığını, iç gözlemle kendi bilincini de kavrar. Bu kavramaya bilme adı verilir. Bilgi olayı ilgisindeki süje, bilgi süjesi adını alır. Estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir yanda güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık; öbür tarafta bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık yalın bir bilgi süjesi olmaktan çıkar, bir estetik süje olur. Buna göre estetik süje, bir estetik objeyi algılayan, onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı, 'ben' anlamına gelir. Böyle bir estetik süje, bir estetik objeyi kavrarken, ondan haz duyarken bu estetik obje karşısında tavır almış olur. Çünkü bir objeyi algılamak, onu kavramak, ondan haz duymak, onun karşısında tavır almak anlamına gelir. Estetik süjeyi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir.[61] Şunu da belirtmekte fayda vardır, estetik tat almak, sanat yapıtı üretmek ve değerlendirmek, güzel ve çirkin, iyi ve kötü gibi yargılarda bulunmak ancak belirli varlıklara özgü bir yetidir. Bu yeti de akıl sahibi olan insanda mevcuttur.

---

[60] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 74.

[61] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 23.

Şüphesiz ki sanat eserlerini, dolayısıyla edebiyat metinlerini vücuda getiren, onlara hayat veren ve ortaya koyan sanatkâr da bir estetik süjedir. Bundan dolayı sanatkârın kendisi de estetiğin ilgi alanına girer, girmelidir. Hatta bazı estetikçilere göre sanatkâr, estetik bütünlüğün en önemli elemanıdır. Bunun sebebi; sanat olayının, meydana getirilecek sanat eserinin sanatkârla başlamasıdır. Sanatkârın kim ve nasıl bir insan olduğu konusu, filozofları ve estetikçileri, eski Yunan'dan beri meşgul etmiştir.[62]

En "iyi" güzeli sanatçı yakalar. Güzeli nerede bulacağını ve nerede arayacağını en iyi bilendir sanatçı. Bir noktada güzelin yaratıcısı olan sanatçı, güzeli üretir; bizler yani okuyucular, sanatseverler güzeli okuyarak, izleyerek tüketiriz.

### 3.1.1 Cemil Sena'da Estetik Süje Belirlemesi

Cumhuriyet dönemi yazarı Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarında geçen şair, sanatkâr, sanatçı, müpdî gibi - bir sanat eseri ortaya koyan anlamına gelen- kelimeleri, "sanatçı" olarak anlamlandırdığını, bütün bu kelimelere "sanatçı" anlamını yüklediğini ifade edelim.

Cemil Sena'da estetik süje belirlemesi daha çok çeşitli zamirlerin kullanılmasıyla kendini göstermekte ve ortaya çıkmaktadır. Cemil Sena, "biz, bizler, insanlar, insan" dediği yerde sanat eseri karşısında tavır alan, sanat eseriyle bağ kuran "estetik süje"yi ifade etmektedir. Ayrıca, Cemil Sena'nın ifadeleri arasında algılayıcıları betimlemek için kullanılan çeşitli sıfatlarla da karşılaşmaktayız: temaşeger, sanatseverler gibi.[63]

---

[62] Recep Duymaz, *a.g.e.*, s. 34.

[63] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 111.

Şimdi Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik bütünlüğün unsurlarından biri olan 'sanatçıya' dair düşüncelerini açıklamaya çalışacağız.

Cemil Sena sanatçıyı; kalbinde edebiyatın hatırasını ve bu hatıranın muhabbetini en canlı olarak muhafaza ve onun izlerini mürekkep eşyada herkesten fazla bir sürat ve emniyetle müşahede eden kimse[64] olarak tanımlamaktadır. O, yazarların özellikle de eleştiri yazarlarının kalemi sopa olarak kullanmamaları hususunda uyarılar yapar: "*Zira bir fikri tenkit demek, o fikrin sahibini ısırmak demek değildir. Bahusus ki ilim mütevaggılarının yegâne şiarı mütebayin fikirlere hürmettir. Bir fikrin eksik noktaları ve hatta yanlış yerleri olabilir. Kendisinde bunları tashih salahiyetini gören bir mütefekkirin ilk yapacağı şey eline kalemini almaktır, kalemini sopa yapmak değil. Heyhat ki; bir hakikatin tavzihi için kullanmak istenilen mürekkepler, lalettayin muhatabı boyamak veya telvis etmek için istimal edebiliyor değil mi?*" [65] Sükûn, nezaket ve tevazu bir aciz ve meskenet telakki edecek kadar basit düşünülmemeli[66] diyerek sanatkârların nezaket ve ölçüyü elden kaçırmadan yazmaları gerektiğini söyler.

Cemil Sena yazılarında bildiğini yazmaktan hiçbir zaman çekinmeyeceğini ve diğer yazarlarında çekinmemesi gerektiğini ister: *"İnsanın bildiği bir hakikati idareten söylemesi riyakârlık ve ahlaksızlıktır azizim. Kendisinde inşa kudretini bulanlar, imanlarını neşretmezlerse imansızlardır. İlim ve fen bugünkü feyzini dünkü kurbanlarına medyundur.*"[67] O, sanatçının hayattayken vatana, içinde yetiştiği millete bir şeyler bırakması gerektiğini şu cümlelerle ifade eder**:** *"Eğer vatana, sevdiğimiz ve taraftar olduğumuz nafi bir fikri nakledebilmek muvaffakiyetine mazhar olursak, vazifemizi ifa etmiş oluruz, ümidindeyim. Siz isterseniz bu halet-i*

---

[64] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

[65] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

[66] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

[67] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

*ruhiyeyi cehaletle, isterseniz tevazu ve gururla ölçünüz. İşte böyle düşünürüm ve kendi nefsini aldatanlara acırım…" [68]*

Cumhuriyet dönemi düşünürü Cemil Sena, yazarın geniş bir dünya görüşüne sahip olması gerektiğini ifade ederken, sanatçıyı '*edebiyatın hatırasını ve bu hatıranın muhabbetini en canlı olarak muhafaza eden'*[69] olarak adlandırır ve sanatçıya yol göstererek bazı öngörülerde bulunur: "*Fikrin mahrumiyet azadeği-i mutlağını anlayabilmek için insan olan kendi nefsinde bu ittisa duymalıdır. Aksi takdirde bir kaplumbağa gibi kabuğumuzun sıkleti altında bocalar, yalnız ve yalnız önümüzdekini görebiliriz."*[70]

*"Zira sanatkâr bir halik olduğu cihetle onun tahassüsü bizimki gibi münfail ve menfi değil, fail ve müspettir. Sanatkârın yarattığı eserde yalan ve hatanın hissesi, bu yaratıcılık dolayısıyla, hakikatin hissesinden fazladır."*[71]

"*Şu halde sanatkâr ve mübdi, kalbinde edebiyatın hatırasını ve bu hatıranın muhabbetini en canlı olarak muhafaza ve onun izlerini mürekkep eşyada herkesten fazla bir sürat ve emniyetle müşahede eden kimsedir. Bu sanat nazariyesinin esası "tahattur" ve "mefkûre"dir*."[72]

Cemil Sena, *Bir Mukabele* başlıklı yazısının sonunda "Bir Rica" başlığıyla, sanatkârların samimi ve ciddi olmaya mecbur olduklarını söyler: **"***Bu asırda yanlış fikirlerin muharrirlerinden salahiyet-i kalemiyeyi selp etmek isteyenler, salâhiyettar*

---

[68] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 807.

[69] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

[70] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C.5, S. 50, 1925, s. 807.

[71] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[72] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C.10, S. 112, 1928, s. 1803.

*olduklarını zannettikleri meselelerde biraz daha makul, ciddi ve samimi olmaya mecburdurlar.*"[73]

Cemil Sena, anlatmak istediğini son derece güçlü örneklerle açıklamaya çalışır. *Son Söz* başlıklı yazısında güzel bir örnek vererek sanatkârın nasıl olması gerektiğini ortaya koyar: *"Kimisi bağa giden yolu bilir, kimisi bildiği bağdan üzümü toplamasını da bilir. Kimisi hem ekmesini, hem toplamasını bilir. Kimisi de bağını sormadan yemesini bilir."* [74]

Bilindiği gibi sanatkâr olabilmek kendi kimliğini yaratabilmekten geçer. Cemil Sena, sanatkârın kendisini aşması, kabuğunu kırması gerektiğini şu cümlelerle açıklar: "K*abuklarından sıyrılamayanlar omuzlarındaki sıkletten küre-i âlemi kendileri taşıdığına sahip oluyorlar da âlemin sırtında nasıl bir bar olduklarından bihaber kalıyorlar*." [75] O, makalelerinde insanlar hakkında bazı tespitlere de yer verir. İnsanların psikolojik durumlarını, ruh hallerini tanımlayarak "*Şimdi insanlar gittikçe hayal ve hadese veda ediyor gibi görünüyor*"[76] izlenimine yer verir.

Toplumların beğenileri kültüre ve zamana göre değişim göstermekle birlikte her toplumda ortak güzel sayılabilecek eserler de yok değildir. Cemil Sena, insanlığın güzel bulduğu şeylere bakıldığında genelde ortak düşüncelerin var olduğunu söyler: *"Güzel, azamî derecede keyfileşmiş bir kemmiyetten başka bir şey değil gibidir. Hâlbuki insaniyet tarihinin güzel bulduğu şeylere dikkat edilirse, heyet-i umumiyesinin müşterek bir vasfa malik olduğu görülür. Bu müşterek vasıf teferruat itibariyle tamamen kemmî iken ifade ettiği mana müessiriyet itibariyle tamamen keyfidir.*"[77]

---

[73] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C.5, S. 50, 1925, s. 808.

[74] Cemil Sena Ongun, "Son Söz", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 56, 1926, s. 911.

[75] Cemil Sena Ongun, "Son Söz", *Milli Mecmua*, C.5, S. 56, 1926, s. 911.

[76] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 1", *Milli Mecmua*, C.5, S. 57, 1926, s. 918.

[77] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 2", *Milli Mecmua*, C.5, S. 58, 1926, s. 936.

Cemil Sena, yazılarında sık sık karşılaştırmalara da yer vermektedir. Eski yazarlarla yeni yazarları, eski okuyucularla yeni okuyucuları, eski filozoflarla yeni filozofları zaman zaman karşılaştırmaktadır**:** "*Eskiler umumiyetle nassî ve naklî hükümlerin hududu haricine çıkamadıkları halde yeniler aklî ve tecrübe esaslar dairesinde her gün biraz daha mazinin ripkasından sıyrılmaya çalışıyorlar. Artık bugün bilhassa fikir âleminde, geçmişe hasret çeken bir insaniyet zümresi kalmamıştır*." [78]

Sanatçı okuyucuları içinde yaşadığı dünyanın duygularını, düşüncelerini aktarabilmeli, yaratılan eserler toplumu yansıtabilmelidir. Cemil Sena, *İhtilallerin Ruhiyatı* adlı makalesinde sanatkârlara, kahramanlara, mefkûrecilere düşen önemli görevi güzel bir teşbih ile açıklar: *"Belki milletin kendi içinden bizzat terbiye ve tenbih eden milli mefkûreciler, milli kahramanlar, milli sanatkârlar ve âlemlerin bütün bu tesir ve ihtiyacı bir ipek kumaş üzerine damlayan bir yağ gibi milletin ruh-u nescine sirayet ettirmeleri lazımdır.*[79] Bu güzel örneğin devamında da Türk edebiyatında bu özelliğe sahip yazarların isimlerini de vermeyi ihmal etmez: "*Bütün Tanzimat devrinin ahrar anında henüz kati hututuyla tebellür etmemiş olan bu demokratik iştiyaklar Namık Kemal, Mithat Paşa, Ziya Gökalp, Hamit, Tevfik Fikret…ilah zevatın eserlerinde özlenmiş darülfünunumuz ve gençlik bu aşka en beli ve en ateşin feyziyle iştirak etmiş."*[80]

Cemil Sena "güzel" ile ilgili olarak bazı bediiyatçıların ve felsefecilerin görüş bildirdiğine değinir: *"Canlı güzellikle ibda edilmiş olan güzellikleri ayırt etmeğe mütemayil olanlar ise güzellik birçok derecelerini saymışlar ve güzeli ifade itibariyle sanatı tasnif etmeyi muvafık bulmuşlardır. Ve bu suretle bizde yalnız*

[78] Cemil Sena Ongun, "Sebep ve Gayeye Dair 1", *Milli Mecmua*, C.6, S. 63, 1926, s. 1015.

[79] Cemil Sena Ongun, "İhtilalların Ruhiyatı", *Milli Mecmua*, C.8, S. 93, 1927, s. 1499.

[80] Cemil Sena Ongun, "İhtilalların Ruhiyatı", *Milli Mecmua*, C.8, S. 93, 1927, s. 1499.

*tezahür ettiği mevzuun başkalığı dolayısıyla taaddüt eder gibi görünen teessürlerin mertebelerini tayin etmişlerdir."*[81]

O, mutlak güzelin her daim, her millette aynı olduğunu savunur ve bunu da fertlerin sanatı idrak ederek güzeli anlayabilecek seviyeye yetişmiş olmasına bağlar. Bir sanat eseri karşısında bulunan, onunla ilişki kuran kişilerin vasıfları hakkında değerlendirme yapar ve güzel karşısında söz söylemek hakkının güzelliğin kendisinde olduğunu belirtir: *"Mutlak güzel her asırda, her devirde, her kavimde aynıdır. Elverir ki fertler, güzeli anlayacak seviyede olsun ve güzel zannettiğimiz şey hakikaten bedii bulunsun…. Biz tekmil hasse ve muhayyelimizle mükemmel olmayan şeyi itmam eder, şurası şöyle öte tarafı şöyle olsaydı daha mükemmel olurdu deriz. Fakat güzel karşısında söz söylemek ve hüküm vermek hakkına ve kuvvetine malik değiliz. Bir güzel karşısında söz hakkı, hüküm hakkı, bizzat güzelliğindir. Binaenaleyh bir şey, kendisiyle intibakımıza nazaran az veya çok mükemmel olabilir. Bunun içindir ki biz mükemmele karşı faik ve hâkim olduğumuz halde kendisinden bir şey istemeye hakkımız olmadığı için güzele mahkûmuz…."* [82]

Cumhuriyet dönemi yazarı Cemil Sena, heykeltıraş sanatçısı Darde'nin eserinden bir örnek verir ve onun estetik süjedeki yani sanatseverlerdeki yansımasını şu cümlelerle açıklar: "H*eykeltıraş [Darde]nin "ebedî ıstırabı = eternelle douleur" çirkinliğin ve facianın bir numunesidir. (…) Vakıa tabiatta seyrine tahammül edilemeyen bu manzara, bir mermer üzerinde de bizi tedhiş etmektedir. Fakat sanatın sihrini tanıyanlar için bu muhteşem ve korkunç baş temaşaya layıktır. Çirkin bir mevzu üzerindeki bu güzellik sanatkârın, hakikat ve şeniyet fevkine yükselebilmesinden doğmuştur.*"[83]

Darde'nin ilgi çekici bu örneğinden sonra başka bir heykeltıraş sanatçısının eserini karşılaştırır; *"Bu hususta mevzu itibariyle de güzel olan [Puech]'in "La sirene" unvanlı heykeli de aynı suretle hakikat tanıdığımız kıymetlerden uzaktır.*

---

[81] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1708.

[82] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[83] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1756.

*Fakat eser güzeldir. "Ebedî ıstırap" bize merhamet ve korku tesirlerini verirken "La sirene" neşe, saadet ve inbisat vermektedir. Bu fark, bir mizacın tayininde güzelliğin en yanılmaz bir "mısdak" oluşundandır."*[84]

Cemil Sena, sanatkârı eseri karşısında doymayan hırslı biri olarak nitelendirir: *"Sanatkâr, mefkûresinin bu ebedî şaşaası önünde gözleri kamaşmayan ve doymayan bir muhteristir. Hâlbuki aynı sanat, sanatkârın ihtiraslarını temsil ettiği halde temaşa-gerin ihtiraslarını nez hâl eder."*[85] Bizim tabiat karşısındaki heyecanlarımızın, sanatkârın kimliğini kendimize bahşetmemizden kaynaklandığını belirtir: "*Bizim, tabiat karşısında duymuş olduğumuz heyecanlar, bir an için kendimize sanatkârın hüviyetini bahşedilmemizdendir."* [86]

O; J. Rousseau, Bodler, Zola gibi bazı Batılı sanatçıların eserlerine de atıfta bulunarak onların eserlerindeki estetik değerleri ortaya koyar: "*Zola'ın, Frans'ın, Gortelin'in, hatta Bodler, Oskarwailt ve J. J. Rousseau'nun eserlerinde çirkinliğe pek büyük bir ehemmiyet verilmiş ve bunlar bir zaman edebiyatta kadın güzelliğinin iflasını temin etmişlerdi. "Bedii çirkinliğin yeniden itibar kazanması" faslını yazmış olan Lalo aşk ile güzeli yekdiğerinden ayırır. Shtandal, Balzac ve E. Delacroix'nın eserleri ile bu ayrılığı ispat ettikten sonra çirkinliğin de sanatta tercih olunabileceğini ve aşkın güzelliği ıskat edeceğini iddia ederek "pek büyük bir güzelliğin, kendisi hakkındaki müfrit sevgi cesaretini de kıracağını" söyler."*[87]

Hürmet kavramı ile sanatkâr arasında bir ilişki olduğunu düşünen Cemil Sena "sanat eserine değil sanatkâra hürmet ettiğimizi" söyler: **"***Hürmete gelince bu da bize menfaat ve korku veren bir büyüklük ve kuvvet önündeki zaafımızın içtimai bir ifadesidir ki, en samimisinden bile herhangi bir faikıyete şahsiyetimizi terk etmek*

---

[84] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1756.

[85] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[86] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[87] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

*vaziyetinde bulunuruz. Bunun içindir ki sanat eserine değil, sanatkâra hürmet ederiz.*"[88]

Estetikçi Cemil Sena, sanat eserlerinin, insan üzerinde çeşitli duygular ve estetik hazlar bırakabileceğini birçok kelime ile örneklendirir: **"***Trajik, komik, ulvî, müessir, müheyyiç, yeis veren, gülünç, melankolik, trajikomik, ihtişam veren, şeref ve liyakat, sükûn ve latif hislerini ikaz eden, tırmalayıcı, dokunaklı, zarif, şedit, saf, gaddar, utandırıcı, nefret veren…ilah gibi ki bütün bunlar gerek bir sanat eserinden ve gerek şeniyette bedii ve la-bedii birçok eşya ve hadiselerin bizde bırakabileceği intibaların isimleridir ve bunlara daha birçok ilaveler de yapılabilir."*[89] Bu kavramlardan sadece üçünün (dramatik, trajik ve komik ) üzerinde durarak açıklama yoluna gitmiştir.[90]

O, sanatkâr ile sıradan bir insan arasındaki farka değinerek, sanatkârın güzel gördüğünü sıradan bir insan müthiş bulacağını ifade eder: "*Sanatkârla lalettayin bir insan arasındaki fark ferdin cazip veya müthiş bulduğu şeyi sanatkârların güzel görmesinden ibarettir. Filhakika, bir fırtına, bir yangın bizi tedhiş eder, hâlbuki sanatkâr onun ulvî güzelliğini temaşa eyler.*[91]

Buraya kadar Cumhuriyet devri yazarlarından olan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik süje hakkında söylediklerini açıklamaya çalıştık. Bu açıklamalardan yola çıkarak incelediklerimizi değerlendirecek olursak Cemil Sena'ya göre sanatçının özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- Ciddi ve samimi olmak,
- Vatana olan borcunu eserleriyle ödemek,
- Olayları iyi müşahede eden,
- Edebiyatın hatırasını en canlı olarak muhafaza eden,

---

[88] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1787.

[89] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1787.

[90] Ayrıntılı bilgi için bkz. Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1787.

[91] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

- Kalemini doğru kullanan,
- Bildiğini yazmaktan çekinmeyen,
- Geniş bir dünya görüşüne sahip olan,
- Kabuğunu kırıp kendini aşması gereken,
- Milletinin ruhunu yansıtan biri olmaktır.

### 3.2 Estetik Obje/Sanat Eseri

Bundan önceki bölümde estetik bütünlüğün ilk öğesi olan süjeyi ele aldık ve Cemil Sena'da estetik süjeyi belirlemeye çalıştık. Şimdi ise estetik süjenin tavır almasını sağlayan, estetik ilginin kurulduğu "estetik objeyi" ele alacağız.

Estetik obje, estetiğin dört unsurundan ikinci unsuru olarak karşımıza çıkar. Estetik obje, genel olarak bir estetik süjenin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği varlık anlamına gelir. Estetik süje geniş anlamda doğa varlığı ile bu varlığı oluşturan insan, canlı, inorganik doğa gibi doğa kesimleriyle estetik ilgi kurduğu gibi, sanat yapıtlarıyla, resim, heykel, yapı, şiir, roman, vb. ile ilgi kurar. İster doğa elemanları isterse sanat yapıtları olsun, bütün bunlar estetik obje dediğimiz varlığı oluştururlar. Ancak ne var ki, bugüne kadar doğa estetiği üzerinde ayrıntılı olarak durulmamış, doğanın estetik kategorileri saptanmamış ve genelde bir doğa estetiği ortaya konmamıştır. Burada şunu ifade edelim ki estetik obje denildiği zaman doğa varlıklarından çok sanat varlıkları, sanat yapıtları anlaşılmaktadır. Bunun için biz de bu bölümde estetik obje çözümlemesi yaparken, estetik objeyi daha çok sanat alanında düşüneceğiz.[92]

Estetik süje, nasıl sıradan bir canlı, bir insan değil ise, estetik obje de çevremizdeki nesnelerden herhangi biri olan, rastgele karşımıza çıkan sıradan bir nesne değildir. O, her şeyden önce yapılmış, daha doğrusu estetik süje/sanatkâr tarafından yaratılmış, vücuda getirilmiş bir objedir. Ona artık sanat eseri diyeceğiz.[93] Bu yaratılan sanat yapıtı, apayrı bir dünya, apayrı bir düzeni gösterir. Yine yaratılmış olan bu yapıt, süje için, bilinç sahibi bir 'ben' için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi 'ben' estetik objeye, sanat yapıtına eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar.[94] Bu durumda sanat eseri; insanlarda güzel çağrışımlar uyandıran, sanatçının kendi dünyasını, heyecanlarını, duygularını, hayal gücünü yansıttığı, insanın duygu

---

[92] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 47.

[93] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 37.

[94] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 50.

düşünce ve hayal dünyasını geliştiren, insanda estetik haz uyandırıp estetik ilgi kurdurmayı başaran yapıtlardır.

Sanat eserinin öncelikli amacının faydacılık ve doğruluk olmadığını, güzellik olduğunu yeri gelmişken burada belirtmek isteriz. Sanatkâr, estetik bütünlüğün nasıl zorunlu bir elemanı ise, sanat eseri de bu bütünlüğün zorunlu bir elemanıdır.

Estetik disiplinde sanat eserinin ne olduğunu açıklayan çeşitli kuramlar ortaya çıkmıştır. Bunların arasında en eski ve yaygın olanı *yansıtma kuramı*dır. Sanatı yansıtma kuramı olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır.[95] Bu kurama göre sanat eseri, bir "ayna"dır. Buna göre hikâye, roman, şiir, tiyatro, müzik, resim veya heykel gibi herhangi bir sanat eserinden gördüğümüz şey, insan, aile, toplum veya doğadır. Yani; biz, bizim yaşadığımız çevre ve bizim beraberce hayatımızı sürdürdüğümüz toplumdur.

Yansıtma kuramı, sanat eserinin ne olduğundan ziyade ne yaptığını açıklayan bir kuramdır. Hâlbuki sanat eseri, diyelim ki bir hikâye, roman, şiir veya resim bir obje olarak karşımızda durmaktadır. Bunlar çevremizdeki sıradan objeler gibi midir, yoksa varlık tarzları bakımından onlardan farklı mıdır? Modern estetik, sanat eserine işte bu açıdan yaklaşmakta ve onu varlık bakımından/ontik olarak çözümlemeye çalışmaktadır.[96]

Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal kompozisyon, ister bir heykel veya yapı olsun, belli nitelikleri ve özellikleri olan bir objedir. Bu belli özellik ve nitelikleri taşıyan var olanlar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır. Ve bunlara estetik obje, ya da sanat yapıtı denir. Sanat yapıtı, örneğin, bir heykel ya da bir yapı, bir taş kütlesi, bir senfoni, birtakım sesler, bir roman kelimeler olarak karşımıza çıkar. Ama bir heykel veya yapı, sadece bir taş kütlesi değildir; bir senfoni sadece seslerden, bir roman sadece kelimelerden ibaret değildir. Bir heykel, bir yapı,

---

[95] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 16. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 17.

[96] Recep Duymaz, *a.g.e.*, s. 38.

zorunlu olarak taşa, bronza, oduna dayanır. Taş, tunç, ses vb. bunlar doğa alanı içine giren objelerdir; bu objeler, her şeyden önce, birer fiziksel nitelik gösterir. Taş, tunç birer cisimdir; onların belli ağırlığı vardır, mekân içinde bir yer kaplarlar. Ses, ton dediğimiz şey de yine fiziksel varlığı olan, mekân içinde belirlenen bir objedir. Şiir dediğimiz var olan, sadece sözcük dediğimiz seslerden, müzik yapıtı dediğimiz var olan, sadece birer fiziksel varlık olan tonlardan, heykel ve yapı sadece birer taş kütlesinden ibaret olsaydı, o zaman buradan apaçık şu sonuç çıkardı ki; şiir, müzik, heykel ve mimarlık yapıtları birer real varlık olarak real dünyanın içinde yer alırlar, bu real dünyanın bir parçası olurlardı. Buna göre de, real dünyanın yapısı içine giren bu gibi yapıtlar, real dünyanın yapısını inceleyen bilimler tarafından araştırılırdı.[97] Hâlbuki sanat eserleri, diyelim ki edebiyat metinleri, fizik, kimya ve biyoloji gibi deneysel bilim dallarında çalışan bilim adamlarınca değil, farklı bir disiplin olan edebiyat bilimcileri tarafından araştırılır, incelenir ve çözümlenir. Bunun temel sebebi hikâye, roman ve şiir gibi edebiyat eserlerinin reel unsurların yanında irreel unsurlar da içermiş olmalarıdır. Öyle görülüyor ki sanat eseri, bünyesinde maddesel varlıklar gibi sadece reel unsurlardan ibaret değildir; o, bünyesinde hem reel, hem irreel unsurları bulunduran ontik bir bütünlüktür. Bu irreel unsurlar onu, fizik, kimya ve biyolojiye ait maddesel varlıklardan ayıran ve ona kendisine özgü bir varlık tarzı kazandıran unsurlardır.[98]

Sanatçı doğada var olan şeyleri eserinde taklit eder. Hayatın yansıması hatta kendisidir. Örnek verecek olursak bir tiyatro oyununda oyuncuların sahne üzerinde sergiledikleri olay hayattan bir alıntıdır, hayatın taklididir. Oyuncular gerçektir ama oynanılan fiktiftir, yani kurgusaldır. Dile dayanan hikâye, roman, tiyatro metni "itibari bir metin"dir. Hem o, hem de onda anlatılanlar, sanatkârın kendi hayal dünyasının dışa yansıması yani hayal ürünüdür.[99]

---

[97] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 52.

[98] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 39.

[99] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 43.

### 3.2.1 Cemil Sena'da Estetik Obje Belirlemesi

Sanat eseri, estetiğin çekirdek problemidir. Sanat eserinin ne olduğu ve nasıl vücuda getirildiği, hepsinden önemlisi sanat eserinin insanı neden etkilediği gibi sorular üzerine estetik kitaplarında ve sanat tarihlerinde bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalar yapılmıştır. Batı'da Rönesans'tan beri bu konular üzerinde ortaya konulan kuramsal birikim karşısında ürpermemek elde değildir.[100] Bu bölümde biz, Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da yer alan yazılarından hareketle sanat eserinden ne anladığını, sanat eserinin nasıl olması gerektiğini ortaya koymaya çalışacağız.

Sanat olayının en temel unsurunun sanat eseri olduğunu ileri süren oldukça yaygın bir görüşün bulunduğunu belirtmeliyiz. Sanat tarihi adeta onun, yani sanat eserinin hikâyesini anlatmaktadır. Estetiğin yapmaya çalıştığı şey onun sırrına, keşfedilmesine yönelik bir çabadır. Sanatçının yegâne ifade biçimi eseridir. Eser üzerine söz söylemek, onun değerini tartabilmek elbette ondan hareket etmekle mümkün olacaktır.[101]

Cemil Sena'nın "sanat" kavramını kullandığı her noktada, sanat eserini yani estetik objeyi ifade ettiğini belirtmek isteriz. Onun sanat anlayışından bahsederken, sanatçı anlayışıyla iç içe geçmiş bir düşünceden bahsettiğimiz hemen anlaşılmalıdır. Bu iki olgu onda ayrılmaz vaziyettedir.

Şüphesiz ki sanat eserleri yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtırlar ve döneme ışık tutarlar. Sanat eserleri, vücuda getirildiği dönemin, toplumun sosyal, kültürel vb. durumları hakkında bizlere ipuçları verir. Cemil Sena, sanat eserleri ile hayatın bir bağlantısı olduğunu birçok yazısında dolaylı yoldan veya açıkça dile getirmiştir. Bu sebeple "*Kudret ve Hayat*" adlı makalesinde hayatın ne olduğunu şu şekilde anlatmaya çalışır:

*"Hayat kendisine, başkasının mukavemeti karşısında faal olan şahsiyetini ibraz eder. Fütuhatın seri oluşu zaman hissini azaltır. Filhakika çok mesut*

---

[100] Recep Duymaz, *a.g.e.,* s. 91.

[101] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 114.

*anlarımızda zamanın nasıl geçtiğini bilemeyiz. Zira, o anlar hayata mukavemet eden anasırın tamamen mağlup ve zebun olduğu anlardır. Hâlbuki elem ve mahrumiyet anları hayata karşı her şeyin mukavemet ettiği ve hayatın bu mukavemeti kırmak için ceht ettiği zamanlardır. Bu sebeptendir ki biz katre katre cehdimizi ölçer ve sanki kendimizden bir şey sarf ediyormuşuz gibi zamanın devrini hissederiz."*[102]

"*Hayat Nedir? Şu halde hayat nedir? Hayat istediğini yapan ve yaptığını hisseden bir irade vakıasıdır. Filhakika en iptidaî bir hayat cürsümesi kendi hedefini bilir ve kendini teşkil ve tehdit etmek istediği madde içinde yine kendine salih olanları intihapta müşkülat çekmez. Bizim onda bir şuur-u farz edememekliğimiz, şuurlar arasında temeyyüzün imkânsızlığındandır. Hâlbuki insan maddesine bürünmüş olan bir hayatta bile ne kadar vahidü'l-hücre bir hayat halet-i şuuriyesi mevcut olduğunu çok defa kendi nefsimizde müşahede etmişizdir. Hepimiz aynı ağacın aynı meyvesi olduktan sonra renklerimiz başka başka olsa da tatlarımızda ve kokumuzda müşabehet bulunması zaruridir. İnsaniyete kuş bakışı bir nazar, yalnız insan kitlesi arasında bile henüz iptidaî, nebatî ve hayvanî addettiğimiz – bir zamanlar ayrı ayrı ruh zannedilen – ve ancak mütekâmil hissiyata nazaran küçüklüğünü mukayese kabul ettiğimiz bir nevi hayatı tezahür görürüz. Her zi-hayatta meri olan bu tahalüfat asıllarının ayrılığına değil bilakis ayniyetine delalet eder."*[103]

Cemil Sena, insan ve hayat ilişkisini açıklayarak Auguste Comte'un insanlığı 3 devre ayırmasını doğru bulmayarak hayatın yalnızca bir devri olduğunu söyler: "*Bugün atıl maddenin insanî gayelere hizmet edebilmesi, ne kadar cemadatı hissiyata benzetmek demekse, hâlâ şair ve sanatkârların ecsam ve münazara beşeri ve hayati sıfatlar vermekte devam etmesi de ayniyle tabiatı o kadar insan ve hayat yapmak demektir. Bunun içindir ki; "Auguste Comte"un edvar-ı insaniyeti üç büyük zümreye ayırmasını doğru bulmam; hayatın yalnız bir devri vardır. Ve bu devir devam edecektir: Ona mücesseme-i mutlaka "Antropomophisme Absolu" devri denir. Filhakika bütün beşeriyetin tarihi hayatın maddeye kendi melekat ve*

[102] Cemil Sena Ongun, "Kudret ve Hayat 2", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 45, 1925, s. 726.

[103] Cemil Sena Ongun, "Kudret ve Hayat 2", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 45, 1925, s. 726.

*kabiliyetini bahşetmesi mümkün olduğu kadar kendi amal ve şahsiyetine muvafık bir şekle ifrağ eylemesi tarihinden ibarettir. Adeta hayat bir panteist gibi, her şeyi kendisi ve kendisinde bilir ve kendisinden olmayan şeyleri ihya ve intak etmeye çalışır; bu mücesseme-i mutlaka temayülü olmasaydı ne bugünkü medeniyet ve ne yarın için tasarladığımız, arzular, emeller, mefkûreler olmazdı."*[104] Devamında da; **"***Hayatın her şeye kendi suret ve evsafını bahşetmesi, bir zaruret mahsulü değil, bilakis ittisa ve tevlit hususundaki feyzinin eseridir*"[105] ifadelerine yer verir.

Cumhuriyet devri yazarı Cemil Sena, insanın sanatta aradığı şeyin kendi nefsi olduğunu şu cümlelerle dile getirir: *"Hülasa, iptidaî, vücudunu beğenmemiş ve tabiatın yaptığından daha iyi ve mükemmel bir hale getirmek istemiştir ve böylece his hayali ve hayal hareketi vücuda getirerek sanat, beşerî tabiatta binefsihi zuhur etmiştir. Binaenaleyh ilk güzellik henüz aşka vasıl olmamış olan ilk ihtirastır. İptidai, güzel olmak için bin bir ıstıraba katlanmıştır. Şu halde insanın sanatta aradığı ve bulduğu şey kendi nefsinden başka bir şey değildir."* [106]

Maddenin hayat elinde alacağı şeklin belirli ama hayatın maddeye nasıl şekil vereceği hiç belli olmaz diyen Cemil Sena hayatın, gelecekte yapacaklarını tasarladığını belirtir: "*Bunun içindir ki maddenin hayat elinde alacağı şekil tamamen malumdur: hayatın ise bir saniye sonra maddeyi ne şekle ifrağ edeceği kestirilemez; yalnız hayat, yarın olabilecek şekilleri bugünden tasarlar ve olmasını arzu ettiği şekilleri bir mefkûre ve gaye halinde zaman şeniyetine terk eder. Demek ki, hayat bugün kendisini ve kendisine arız olan şeylerle etrafındakileri müdrik olduğu gibi ilerde olacak ve olması lazım gelen şeyler hakkında da arzu, temayül, hayal ve mefkûre şeklinde bir teferrüse maliktir*."[107]

Cumhuriyet dönemi düşünce adamı Cemil Sena, hayatın zaman içerisinde yaptığı bazı görevlerinden bahseder ve bunu basit ama etkili bir örnekle açıklar:

---

[104] Cemil Sena Ongun, "Şuur ve Hayat 1", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 47, 1925, s. 762.

[105] Cemil Sena Ongun, "Şuur ve Hayat 1", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 47, 1925, s. 762.

[106] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

[107] Cemil Sena Ongun, "Şuur ve Hayat 1", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 47, 1925, s. 762.

"*Maddeten muzdarip olduğumuz vakit, hayatımız sanki malik olduğu tekmil-i aza ve eçhizeyi terk ederek yalnız acıyan yere teraküm eder. Ve bütün uzviyeti o noktanın tamirine ve musallat olan arızanın define sevk ve memur eyler; maddi hazlar da aynı suretle mevzii bir şekil alırlar: Mesela bir busenin lezzeti hayatı dudaklardan boşaltır gibidir. Ve bir der-aguşunun ılık teması, hayatı tekmil bir lamiseye kalp etmiş görünür ve artık etrafımızda başka bir şey yokmuş gibi en büyük bir teyakkuz ve ihtimamla zevkimizi tatmin eden şeye insıbap ederiz. Manevî haz ve elemler biraz mekânsız gibi görünürler. Hâlbuki bu nevi vakıalar karşısında hayat daha çok seyyal ve mütemevvictir. Bu sebepten manevî haz ve elemler, zaman ve mekânı temdit ve kendi renk ve mahiyetiyle telvin eder. Yalnız elemlerin hazlardan fazla bir imtidada malik olduğu muhakkaktır. Zira hayatın ezvakı idame için sarf ettiği ceht, mukavemetlerle mahsurdur; bazı bedbin filozofların elemi ve ölümü asıl telakki etmemi, bu mukavemeti hayat için bir felaket telakki etmelerinden münbaistir."*[108]

*"Bütün şu mülahazattan sonra hayat vermek istediğimiz bir şahsiyet ve istiklalin maddesiz kaim ve mevcut olduğunu iddia ettiğimize sahip olunabilir. Fakat bizde hayatın saf ve basit şeklini madde haricinde görmeye bugün için hiçbir vasıta ve imkânın bulunmadığına eminiz. Yalnız benliğimizde duyduğumuz ve bütün hayatın umumî seyrinde nazar-ı dikkati celbeden bir istiklal ve faaliyeti mutlaka vardır ki bize kendi şahsi benliğimizi ve istiklalimizi de hissettirmektedir. Kemmiyetlere yani mesaha ve muvazeneye sığmayan bu faaliyeti biz ancak eserler ile ve madde şeraitiyle ölçmekteyiz."*[109]

Cemil Sena bilimsel zemindeki tartışmaların belirli ahlakî çerçevede yapılması gerekliliğinin altını çizerek önemli olan eksik yerleri doldurabilmektir der: "*Bence, ilim mübahaselerini sokak kavgalarına çevirmek muhatabına ilim veya cehl-i isnadı suretiyle birtakım vesayalarda bulunmak, seciyesi malul olanlarda görülen ahlaki bir zaaftır. Bir mesele veya hakikatin müdafaasının, tevbih, tekdir ve teçhil ile*

---

[108] Cemil Sena Ongun, "Şuur ve Hayat 1", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 47, 1925, s. 762.

[109] Cemil Sena Ongun, "Şuur ve Hayat 2", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 48, 1925, s. 781.

*değil, eksik kalan nukatı itmam ve meçhul-i aksamı tenvir demek olduğunu elbette takdir buyurursunuz."*[110]

Cemil Sena, hayatın iki gayesi olduğunu söyler ve bu gayelerin özelliklerini şu şekilde değerlendirir: **"***Hayatın birisi aslî, cezerî, batınî, diğeri maddenin icabetiyle mukayyet-i zahirî, arızî kışrî olmak üzere iki gayesi vardır. Birincisi, insiyak ve tahteşşuur, gayedir ki sabit ve hedefi muayyen ve bir istiklal-i tam ile vazifesini ifaya saidir. Bu adeta hayatın bizzat kendisidir. Diğeri daha çok madde ve muhit şeraitine tabi acinî ve müteharriktir."*[111]

Hayat ve kemmiyet ilişkisine değinen Cemil Sena güzel sanatlar ile bağlantılar kurar: "*Hilkatte keyfiyete doğru vaki olan umumî cereyanın kıymet fikirlerinde aksi vaki oluyor gibidir. Filhakika hayat, çok defa hedefine, kemmî bir istikametten ve daha doğrusu kemmileşerek ilerler. Hâlbuki dikkat edilirse hayatın bu nevi seyri zahiridir. Zira hayat ne kadar kemmî nikap altında zahir olursa olsun, keyfiyet-i esasiye hiçbir zaman şekil ve terkibini değiştirmez. Bilakis kemmiyetlerin müşahhas ve mevsuf olabilmesi için, seyyale-i keyfiyete maruz bulunması lazımdır. Musiki gibi kemmî ve zamanî sanatların renk ve şekil gibi mekânî ihsaslar bahşetmesi, resim ve heykeltıraş gibi kemmî ve mekânî sanatların hareket-i seda ihsası verebilmesi hayatın kemmiyetleri kendi feyyaz-ı asaresiyle keyfileştirmesinin daha doğrusu, zahiren kendisini adese-i kemiyetten inikâs ettirmesinin eseridir. Bu inikâs o kadar kuvvetlidir ki; bedîî bir an içinde bütün muhit, eser-i sanatla birlikte bir şeniyet-i bâtıniyeye, bir keyfiyet-i mübdaya açıkça ruha inkılâp eder. Artık havasın aldığı ses, şekle, renk, ahenk ve harekât değil doğrudan doğruya hayatın kendi ihtirasları, gayesi ve kendisidir.*"[112]

O, zaman ve mekân kavramları üzerinde de çok durmuştur. Zamanın daha fazla keyfî, mekânı da daha fazla kemmî bulur. Sonra da güzel sanatların zaman ve mekân arasındaki ilişkisinden bahseder:*"Zaman, dâhilî mekânda bir adet ve mekân afakî zamanda bir tenevvü ve vüsattır. Binaenaleyh zaman daha fazla keyfî ve enfesî*

---

[110] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

[111] Cemil Sena Ongun, "Kemmi ve Keyfi Hareketler 1", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 57, 1926, s. 920.

[112] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 1", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 57, 1926, s. 920.

*bir şeniyet iken, mekân afakî ve kemmî bir şeniyettir. Bu itibarla zamanın oranı daha ziyade şuurla ve mekânın ki havas-ı hamse ile mümkündür. Sanayi-i nefisenin zamanî ve mekânî tazyiki bu itibarla çok ehemmiyetlidir. Yalnız musikî ve şiir, şiire merbut sanatlar zamanidirler. Diğerleri tamamen mekanidir.* (…) *Şiir ve musikide zaman, yalnız ahengin derece ve tenevvülerinden veyahut ahengin vermiş olduğu manadan tereşşüh etmez. Zaman bir tasvir ve bir tasavvurdan ziyade şuurda bir imtidat ve şuurda bir boşanma keyfiyetidir. Zaman zatî mevcudiyetinde katre katre dolan bir kemmiyet gibi mahsus olur."*[113]

Batının dünya görüşünü özetleyen ve Şark ile karşılaştıran Cemil Sena, bu karşılaştırmalardan çeşitli çıkarımlarda bulunur: "*Âleme verdiğimiz mana, bu surette her fertte değişebildiği gibi fertlerin mantıkıvî içtimalarından teşekkül etmiş olan zümrelerin içtimaî görüşlerine nazaran da değişebilir. Ve bilhassa bu değişme keyfiyeti, muhtelif zamanlarda da bazı tenevvüler ve tahavvüller arz eder. Her milletin bediiyatı, bilhassa her milletin muhtelif asırlarda bediiyatı, bu tahavvülün seyrini, inhitat ve itilâsını pekiyi gösterir. (...) İhtimal ki aynı renkler her asırda aynı tesiri haizdiler. Yani aynı renler, her asırda ve her kavimde havasımıza aynı intiba bırakmıştılar. Fakat bunlara verdiğimiz mana, düne nazaran bugün aynı değildir. Ve bu renklere karşı temayüllerimiz, hepimizde aynı kuvvet ve şiddette değildir."*[114]

Batı ile ilgili bu düşüncelerinden sonra olayı daha da derinleştirerek örneklere yer verir. Her ne kadar Batı kültüründen ve bediiyatından etkilensek de Türklüğümüzün cilasının aynen kalacağını iddia eder: "*Filvaki, medeniyette, tekmil-i insaniyete aynı ihtiyaçları, aynı ihtirasları vermek ve aynı vasıtalarla iştiyaklarımızı teskin etmek gibi bir cereyan görmekteyiz. Bu cereyanın şekilden ibaret olduğunu anlamak için odasını şark tarzında tefriş eden bir Avrupalının evini ziyaret etmek kâfidir. Mesela [Pierre Loti]nin evindeki cami, mabetle memlû olan şarkta bir misaline tesadüf edilemeyecek kadar nevi şahsına münhasır bir camiidir. Pierre Loti'nin gözleri şarkı bir şarklı gibi görmek kabiliyetinde olsa idi, romanlarında garp rengi ve camiinde kâfur kokusu bulunamazdı. Garp medeniyetinin şarktaki*

[113] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 2", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 58, 1926, s. 936.

[114] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

*inikâsları da aynı değil midir? Hangimiz âlemi bir Avrupalı gibi, hatta daha ziyade anasırına tefrik ederek bir Fransız, bir İngiliz, bir Alman… ilah gibi seyredebiliyoruz? En zenginimizden en fakirimize kadar en ateşin bir ihtiras ile susadığımız bu yüksek medeniyeti, ne kadar benimsemiş olursak olalım üzerimizden Türklüğümüzün cilasını silmeye imkân var mıdır? Esasen bunu kabul etmek demek, bütün mukaddesatımızdan, benliğimizden, milliyet ve tarihimizden feragat etmek demek değil midir?"*[115]

Batı kültürünü bu düşüncelerle değerlendirdikten sonra Şark kültürünün üzerimizdeki etkisinin ne derecede olduğunu ortaya koyar. Batı kültürü gibi İslam ve Acem kültürünün de Türklük cilasını silemeyeceğini ifade eden Cemil Sena, bunu Türk mimarî örneği ile açıklar: "*Asırlardan beri üzerimizde hâkim olmuş olan İslam ve Acem medeniyeti, bizi ne kadar Müslüman yapabilmiş, ne kadar Araplaştırabilmiştir? Medeni merasim, teşkilat ve müesseselerin aynılaşması, kavmin inhilaline değil, kavmin haricinde faik ve mücbir bir medeniyetin mevcudiyetine delalet eder. Bu medeniyet bize takip edeceğimiz istikameti ve mefkûrelerimizin hedefini gösterebilir. Yani mesela: Bir Türk mimarının gözü Avrupalılaşmış olmaz, belki Türk'e has olan mimarî bir eseri, Avrupa'nın her insanda ihtiyaç itibariyle müşterek olabilen sühulet ve istirahat vasıtalarıyla teçhiz eder. Ankara'da vücuda gelmekte olan mebanî bu nevidendir. Kaloriferleriyle, telefon ve banyolarıyla… Avrupalılaşmış gibi olan bu eserler, heyet-i umumiyesiyle bir Türk görüşünün eseridir. Yaptığımız şey, kendi milli ve ırkî mizacımızın yeni ihtiyaçlar karşısında ibdâ ettiği bir halitâ, bir terkip ve daha tam manasıyla yeni ve asrî bir Türklüktür. (…) Muhtelif zamanlarda alemî görüş tarz ve kabiliyeti değişen her millet gibi, biz de düne nazaran bugün kâinata başka bir nazarla bakıyor, başka türlü mana veriyoruz. Asliyetimizden bir şey kaybetmeksizin, yeni ihtiyaçları ve yeni arzuları, daha doğrusu değişen görüş tarzını tatmine çalışıyoruz. Bu itibarla asrileşmek, garplılaşmak yolunda vaki olan cehtlerde gidilecek istikameti iyi tayin etmek lazımdır. Bir Türk ırkiyat ve mizaç itibariyle bir Avrupalı olamaz. Fakat bir Türk insanlığın da müşterek bulunduğu bir Avrupalının ihtiyaç ve istirahatlarına malik olabilir. Bu noktada garplılaşmanın en iyi vasıtası, âlemi bir Avrupalı gibi temaşa edebilmeye*

[115] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

*çalışmak ve maziden alıp getirdiğimiz ve hakikaten benliğimizin mahsusatından olmayıp da tarihin ve muhitin arızi olarak bize tahmil ettiği menfi telakkiyatı bertaraf etmektir."*[116]

Cemil Sena güzel ile letafet ilişkisini açıklarken latif olan her şeyin bize güven sağladığını belirterek örnek verir: "*Mevzuun nevi ne olursa olsun, latif olan her şey bize itimat telkin eder. Elindeki tepsideki Sanjan Batiste'nin kesilmiş başını taşıyan salon tablolarında olduğu gibi bu nevi letafetler korkunç ve müthiş olsalar da aradığımız huzur ve itimattan uzak değildirler. Tabiatta taaruzî olan sanat nazarında tedafüî bile değildir."*[117]

Cemil Sena güzel ve ulvî kavramlarını karşılaştırarak bize ümit ve imanı veren şeyin "ulvî" olduğunu, bununla beraber her ulvî güzel olduğu halde, her güzelliğin ulvî olmadığını ifade eder ve Süleymaniye Camii'ni örnek gösterir: "*İşte bize bu ümit ve imanı veren şey ulvidir. Bundan anlaşılıyor ki her ulvî güzel olduğu halde her güzellik ulvî değildir. Ulvî bize "derinlik, meçhuliyet ve büyüklük" gibi üç vasıfla gözükür. Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi. Güzel ise, daima derin, muzlim ve muazzam değildir. Ulvide kararlarımızı ve irademizi parçalayan ve binaenaleyh aczimizi ve küçüklüğümüzü yüzümüze çarpan bir kudret vardır."*[118]

O, ferdin güzeli aradığına işaret eder ve güzel bir şeyin cemiyetin olduğundan şu şekilde bahdeser: "*Güzeli ister ve ararız ve güzel vasıtasıyla mevcut cemiyetin fevkine yükseliriz. Bu itibarla güzel bir cemiyetin eseri olduğu halde cemiyetin kıymetlerini tecavüz eder."* [119]

Cemil Sena, bütün temsili eserlerden taşan güzelliklerin hakikatin maverasında kalan güzellikler olduğunu şu örnekle açıklar: "*Mesela heykeltıraş [Darde]nin "ebedî ıstırabı = eternelle douleur" çirkinliğin ve facianın bir numunesidir. Bu muzdarip başı ihata eden yılanlar, hakikatte mevcut değillerdir.*

---

[116] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s.1481.

[117] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1709.

[118] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1728.

[119] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 3", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 108, 1928, s. 1737.

*Bunların kıymeti, tamamen teşbihi, istiarî ve temsilidir. Eser bize ebedî ıstırabı yaşatmak için hakikat tanınmış olan tekmil kıymetlerin fevkine yükselmiştir. . Bunun içindir ki korkunç ve müthiş olan bu eser aynı zamanda da güzeldir. Vakıa tabiatta seyrine tahammül edilemeyen bu manzara, bir mermer üzerinde de bizi tedhiş etmektedir. Fakat sanatın sihrini tanıyanlar için bu muhteşem ve korkunç baş temaşaya layıktır. Çirkin bir mevzu üzerindeki bu güzellik sanatkârın, hakikat ve şeniyet fevkine yükselebilmesinden doğmuştur. Bu hususta mevzu itibariyle de güzel olan [Puech]'in "La sirene" unvanlı heykeli de aynı suretle hakikat tanıdığımız kıymetlerden uzaktır. Fakat eser güzeldir. "Ebedî ıstırap" bize merhamet ve korku tesirlerini verirken "La sirene" neşe, saadet ve inbisat vermektedir. Bu fark, bir mizacın tayininde güzelliğin en yanılmaz bir "mısdak" oluşundandır."*[120]

Sanatın güzeli mükemmel olduğu için yerine başka kıymet getirilmesinin imkânsız olduğunu söyleyen Cemil Sena, sanat eserini vücuda getiren sanatkârın ise doyumsuz ve hırslı olduğunu belirtir: *"Esasen bedii hissin inkişafı itibariyle de insanı ilk defa alakadar eden şey tabiattan ziyade, cemiyetin kendilerine bedii bir kıymet atfettiği şeyler olmuştur. Mesela bir vahşi, bir çocuk kendilerini çiçeklerle, parlak çakıl taşlarıyla süsler. Ve onlar, bunlarla tabiatın muhteşem bir grubundan daha fazla alakadardırlar. (...) Sanatın güzeli ise kendi kendinin haliki olduğu cihetle evvela mükemmeldir. Ve bu sebepten dolayı da yerine başka bir kıymet ve şeniyetin ikamesine imkân yoktur. Sanatkâr, mefkûresinin bu ebedî şaşaası önünde gözleri kamaşmayan ve doymayan bir muhteristir. Hâlbuki aynı sanat, sanatkârın ihtiraslarını temsil ettiği halde temaşa-gerin ihtiraslarını nez hâl eder."*[121]

*"Sanatkârın yarattığı eserde yalan ve hatanın hissesi, bu yaratıcılık dolayısıyla, hakikatin hissesinden fazladır."*[122]

Sanatın dolayısıyla sanat eserinin güzel ve çirkin olan her şeye temas edebileceğini savunur: *"Hülasa, sanat mevzu itibariyle güzel ve çirkin olan her şeye*

---

[120] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1756.

[121] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[122] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

*temas edebilir. Bilhassa çirkini, çok defa kendi hududu dâhiline alır, sihriyle canlandırır ve güzel yapar. Bu sebepten, sanat için mutlak çirkin mevcut olamaz."*[123]

Cemil Sena güzel sanat dallarından biri olan musikinin ahenginde iki tesirin olduğunu ve musikinin tüm kavimlerdeki ortak yönünden söz eder. Kışrî ahenk ve bâtınî ahenk kavramlarını kullanarak musikinin bu iki tesirini açıklar : "*Musikinin ahenginde iki tesir vardır: Birisi tamamen fizyolojiktir. Yani bir ses, muayyen fasılalarla muayyen tekerrürler şeklinde tezahür ederse uzviyet o kadar fazla raks ve harekete meyleder. Bu tahrik eden ahengin bir fert ile cemiyet üzerine olan tesiri de aynı değildir. "Oynatıcı" addettiğimiz eserleri dinlediğimiz vakit, yalnız ayaklarımızla ve dâhilî lisanlarımızla "tempo" tutarız. Bir cemiyet içinde ise hareket etmek ve oynamak ihtiyacını hissederiz. Bu tesir bütün iptidaî ve asrî kavimlerin musikisinde vardır. Musikinin bu vasfına "kışrî ahenk" diyebiliriz. Fakat musikide bir de "batınî ahenk" vardır: Bu daha ziyade beşerî ve maşerî bir mefkûre, bir iştiyak ve bir teessürün ifadesidir. Bunda "nehiy eden – inhibitrice" tatil eden bir kudret vardır. İşte güzele en fazla yaklaşan veyahut güzelliğin temininde en fazla amil olan bu ahenktir. Filhakika bu vasfı haiz olan herhangi bir eserin ahengi cüzlerinin tenevvüü içinde bir vahdet bulunan ve daha doğrusu her cüzü ayrı bir vahdet olduğu cihetle bir "vahdetler halita"sı suretinde tecelli eden bir şekil, temas ve takdiri mümkün olan bir kıymet değildir. Bu artık donmuş bir sempati veya zeveban halinde bulunan bir güzelliktir."*[124]

Bu ahenk açıklamalarından sonra mimarî eserlerden örnekler vererek bizi içeride ve dışarıda hangi duygulara ve hangi yöne sevk ettiğini şöyle özetler: *"Bunun içindir ki mesela: Bir mimarî eserinin dâhili ve harici bizde aynı intibaı bırakmaz. Bu hal, yalnız sanatkârın dâhil ve harice vermiş olduğu iki nevi ahengin mahsulü değildir, belki insan ruhunun hürriyetle mukayyediyet arasındaki teessürî vaziyetinin tehalüfündendir. Mabet, saray, zafer, takı… ilah nevinden hiçbir abide yoktur ki hariçten irade ve hürriyetimizi tehdit edebilsin. Ayasofya gibi muazzam mikâpların haricî manzarasında esasen bir bediiyat mevcut değildir. Süleymaniye gibi muhteşem*

[123] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[124] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

*bir abide ise haricen bizi tazyik ve tehdit eden menfî bir kuvvete malik olamaz. Hâlbuki içi, bahşettiği hayret ve hürmet dolayısıyla küçüklüğümüzü, aczimizi ve hareket kabiliyetsizliğimizi ilham etmeyen hiçbir abide yoktur. Sultanahmet Camii gibi ziyanın, rengin ve vüsatın imtizacından doğan bir mabette bile hürriyetimizi elimizden alan ve bizi "fena"ya doğru sevk eden ince ve müessir bir tazyik mevcuttur. Bu sebeptendir ki, muasır tefrişatta ve muasır mimarî eserlerinde hareket ve intibak nokta-i nazarından mümkün olan hürriyeti bahşeden bir vüsat ve "konfor" yaratılmaya çalışılmaktadır. Yani sanat, uzvî temayüllerimizi tatmin edecek olan bir şekle doğru, daha doğrusu, kışrî ahenge, oynatan ahenge doğru ilerlemektedir."* [125]

Cemil Sena, insanların sadece sanat eseri karşısında çeşitli duyguları yaşamadığını, zaferler karşısında da coşabildiğini söyler: "*Mamafih biz çok defa yalnız bir sanat eseri karşısında değil, harikulade işler ve faaliyetler ve bilhassa mefkûremize muvafık gelen amelî faaliyetlerdeki zaferler karşısında da coşabiliriz. Fakat bunları yekdiğerinden tefrik etmek lazımdır."*[126]

Sanat eserleri karşısında insanların bazı duygular içine girdiğini ifade eden Cemil Sena, bu duyguların insandan insana değişeceğinin altını çizer. Bu duyguları şöyle sıralar: Trajik, komik, ulvî, müessir, müheyyiç, yeis veren, gülünç, melankolik, trajikomik, ihtişam veren, şeref ve liyakat, sükûn ve latif hislerini ikaz eden, tırmalayıcı, dokunaklı, zarif, şedit, saf, gaddar, utandırıcı, nefret veren…[127]

Cemil Sena trajik, komik ve dramatik eserler karşısında insanların tavırlarını örneklerle açıklar: *"Filhakika bir sanat eseri olarak müşahede ettiğimiz herhangi bir sahne, tablo veya rakkasın gösterdiği komik ve trajik hallerle hayatta tesadüf etmiş olduğumuz hakiki trajedi ve komedilerden aldığımız intiba aynı değildir. Bunların ikisi de gelici, geçici olmak itibarıyla zaman dâhilinde bir hududa maliktirler. Fakat bu iki intiba mahiyeten yekdiğerinden farklıdır. Demek istiyoruz ki, bedii bir eser karşısında, birisi kabuk ve diğeri öz olmak üzere iki tabakayı tefrik etmek lazımdır. Güzel, eserin özünü teşkil eden dâhilî safhayı ve mesela komiklik ise kabuktan ibaret*

[125] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

[126] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1769.

[127] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1787.

*olan harici safhayı teşkil eder. Bu hususta, merkez muhite tabi ise de, merkezin görülmesi daima kolay değildir. Bunun içindir ki bir sahneyi seyreden çocuklar, en evvel kostümlerle vaziyetlerin komiğini fark edebilirler. Manevi komikliklerin ise hiçbir vakit farkında olmazlar. Daha reşit olanlar komedinin ihtiva ettiği tesadüflere ve bazı sathî ve kaba nüktelere gülerler. Münekkitlerle bedii zevkleri tamamıyla teşekkül etmiş bulunanlar, bütün bu teferruatta kaybolan hakiki ruhu, hakiki kıymeti keşfederler. Bu üç tabaka içinde komedi güzeldir. Fakat birincilerdeki tesir daha ziyade fizyolojik olduğu halde ikincilerde psikolojik ve üçüncülerde psiko-sosyolojiktir. Bu itibarla güzel eserin ruhiyeten içtimai olan merkezini, kapalı safhasını teşkil eder."*[128] Devamında da şu ifadelere yer verir: *"Filhakika güzel, sanat eserlerinde gizlenmiş bir kıymet değil açık bir kıymettir. Fakat bütün bu açıklık içinde o, keşif olunması muayyen bir seviyeye ihtiyaç arz eden bir mesturiyet şeklinde tecelli eder."*[129]

Cumhuriyet devri düşünür ve yazarlarından olan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik obje hakkında söylediklerini açıklamaya çalıştık. Buraya kadar incelediklerimizi değerlendirecek olursak Cemil Sena'ya göre sanat eserinin özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- Sanat eserleri milletin ruhunu, kültürünü yansıtmalıdırlar,
- Sanat eserleri hayat ile ilintili olmalıdır,
- Sanat eserleri huzur ve itimat telkin etmelidir,
- Sanat eserleri güzeli aratacak ve bulduracak yapıda olmalıdır,
- Sanat eserleri cemiyetin kıymetlerini vermelidir.

[128] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1788.

[129] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1788.

### 3.3 Estetik Değer / Sanat Eserinin Güzelliği

Estetiğin dört temel unsuru olan bir disiplin olduğunu söylemiştik ve buraya kadar estetik süje ile estetik objeyi ele aldık. Bu disiplinin üçüncü temel unsuru estetik değer/sanat eserinin güzelliğidir. Burada belirtmeliyiz ki estetik değer denildiğinde akla hemen 'güzel' gelmelidir. Biz insanlar estetik süje olarak bir estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmayıp, bu objeye değer yükleriz, ona güzel deriz, komik veya trajik vs. deriz.[130] Bütün bunlar bizim objelere yüklediğimiz ifadelerdir ve bunlar birer estetik değeri işaret eder. Buna göre estetik gerçekliği ele alan bir araştırmacının bu estetik değerleri de ele alması gerekir. [131]

Estetik değer üretmek için mutlaka karşılıklı temas gerekmektedir. Yani süje ile obje karşılıklı olarak, birbirini etkileyecek şekilde temasa geçmelidir.

Çağlardan çağlara değişmeden geçen evrensel yargılar pek yoktur estetikte. Elimizde estetiğin çağlardan çağlara değişmeden kalan kuralları bulunsaydı estetik yargılar ortaya koymak çok kolay olacaktı.[132]

Estetik değer denilince ilk akla gelen kavramlardan biri "güzel"dir. Güzel kavramına göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran[133] anlamı yüklenilmektedir. Güzel, her insanla ilgilenir. Güzel her insanın sorunu olduğuna göre, güzeli araştıran estetik de insanlığın ortak sorunudur. Ancak herkesin güzelle ilişkisi aynı yoğunlukta, aynı belirginlikte değildir. Güzel kimileri için sıradan bir değer, kimileri için bir yaşam koşuludur. Kimi herhangi bir güzelle yetinir, kimi güzelin güzelini arar.[134]

---

[130] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 131.

[131] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 131.

[132] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 27.

[133] *Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 1014.

[134] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 14-15.

Estetikte güzel olan değerli olandır, buna karşılık değersiz olan çirkin olandır. Burada çağdaş estetik açısından bir biçimsel tutarsızlık, bir plastik uyarsızlık değildir söz konusu olan. Çağdaş estetikte çirkin yalnızca ve yalnızca başarısız olandır, anlatamayandır, anlatmakla eksik kalandır, öte yandan insan adına herhangi bir derinlik taşımayandır, yararla sınırlanmış olandır. Çirkin, bu çerçevede fikirsizliktir ya da oluşmamış, açılmamış bir fikirdir, patlamamış bir mısır tanesi gibi bir şeydir.[135]

İnsan, bir nesneler evreni içinde yaşar, bu nesnelerle çeşitli ilgiler içinde bulunur. Bir bilinç ya da bir süje ile bir obje arasında kurulmuş olan böyle bir ilgiye bilgi adı verilir ve insan bu bilgisinin nesnelere, gerçekliğe uyup uymadığını sorar. Bilgi, zihinde çağrışım yaptığı nesneyle uygun düşerse buna doğru bilgi denir. Doğruluk, bizim objeye yüklediğimiz bir değerdir, bir bilgisel – mantıksal değerdir. Fakat bu değer herkeste farklılık arz etmektedir. İnsan sadece bilen varlık değildir, belli nesnelerden de haz duyan, hoşlanan bir varlıktır.[136] İşte insan da bazı sanat eserlerinden hoşlanır veya ondan haz duyar. Bu özellik, o sanat eserinde nesne olarak aslında mevcut değildir; bu özelliği ona, ondan estetik haz sağlayan 'insan' yükler.

Tunalı insansallaştırılan bir değerler evreninden bahsederken şu ifadelere yer verir: "*Doğada ne yaralı ne doğru, ne iyi, ne de güzel değeri vardır. Doğa, bütün değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır. Doğaya bu değerleri yükleyen insandır. Doğayı yararlı, iyi, doğru ve güzel yapan insandır. İnsan yaşadığımız evrene erkler koyar, değer nitelikleri katar böylece evreni yararlı, doğru, iyi ve güzel bir evren yapmakla insansallaştırır. Böyle insansallaştırılan bir evren, bir değerler evreni olmuş olur.*"[137] Bu durumda doğada kendiliğinden bir değerler evreni çıkamayacağı için, insan değerler evrenini kendi yaratmış olmaktadır. Tunalı,

[135] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 52.

[136] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 131-132.

[137] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 132.

değerler evreninde estetik değerler, güzel yüce, trajik, komik vb. önemli bir yer tuttuğunu söyler.[138]

Estetikte her sorun güzelle ilgilidir. Bu yüzden estetik güzel bilimi ya da güzelin bilgisi diye tanımlanır. Güzeli güzel kılan etkenin peşinde olmak bir "estetik çaba" içinde olmaktır. Güzeli güzel kılan öğe niteliksel öğedir. Bu yüzden estetik araştırmasının temelini nitelikler araştırması oluşturacaktır. Gerçekte de bilim ve sanat ayrımı nicelikselle niteliksel ayrımına dayanır. Niceliksel olan bir nesnede sayılarla ya da ölçülerle ilgili olandır, bilimsel saptamalara açık olandır. Niteliksel olan, bir nesnede durumlarla, konumlarla, ilişkilerle ilgili olandır. Niteliksel olan ölçülerden kaçan en genel açıklamalarla ortaya konulabilendir. Buna göre bir sanat yapıtının ölçülebilir yanları, boyutları ya da bölümleri onu sanatsal kılan öğeler değildir. Bir roman on iki bölümden oluştuğu için, bir resim 700 x 100 boyutlarında olduğu için daha güzel ya da daha az güzel değildir. Bir şiirde on tane mavi, yedi tane deniz, üç tane kuş sözcüğü kullanılmış olmasından giderek estetik araştırma yapamayız.[139]

Estetik araştırma bir nitelikler araştırması olduğuna göre bu araştırmada ortaya konulacak yargılar da nitelik yargıları olacaktır. Bu yargılar aynı zamanda değer belirttikleri için değer yargıları olacaktır. Nitelik yargıları en genel anlamda iyi, kötü, güzel, çirkin kutupları arasında yer alacak değerlendirmelerle ilgili olacaktır. "Ne kalın roman" yargısı bir değer yargısı değildir. "Ne güzel roman" yargısı değer yargısıdır.[140]

Sanat eserinin güzel sayılabilmesi için bazı özellikleri taşıması gerekmektedir. Bunların başında idesine (özüne) uygun olmak gelmektedir. Güzel bir objeyi, güzel bir nesneyi 'ide ilgi' içine koyup açıklamak, o obje ya da o nesne ile özü ya da kavramı arasında bir uygunluk bulunup bulunmadığını saptamak anlamına gelir. Bu ilgi yönünden bakıldığında idesine, özüne, kavramına uygun olan bir nesne

---

[138] İsmail Tunalı, *a.g.e.,* s. 132.

[139] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 37.

[140] Afşar Timuçin, a.g.e., s. 44-45.

güzel, uygun olmayan da çirkin olarak belirlenir. Örnek olarak "güzel bir insan" demek insan özüne uyan varlık demektir.[141] Bütün bu özellikler ve açıklamalar gösteriyor ki "güzel"in her zaman ve mekân için geçerli nesnel bir tanımını yapmak mümkün değildir. Bunun için özel çabaya da aslında gerek yoktur; çünkü güzellik "beğeni"ye dayanan bir kavramdır. İnsanın "beğeni"si de kültür, eğitim ve tipine göre değişiklikler gösterir.

Estetik varlığı, sadece süje ve estetik obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, estetik değer ya da güzeldir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, güzel değeri ya da idea'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir. 'Bu şiir güzeldir', 'bu tablo güzel değildir' gibi.[142]

Estetik değer meselesi söz konusu edildiğinde akla hemen güzel ve güzelin evreni gelir, gelmelidir ve güzelin niteliği üzerinde duran bir yaklaşım anlaşılmalıdır.[143]

### 3.3.1 Cemil Sena'da Estetik Değer Belirlemesi

Cemil Sena yazılarında dağınık olarak estetik değere yani sanat eserinin güzelliğine değinmiştir. Biz de bunları ele alıp Cemil Sena'daki sanat eserinin güzellik unsurunun neler olduğunu temellendireceğiz. Bu bölümde Cemil Sena'nın güzele dair düşüncelerini alacağız ve buradan yola çıkıp değerlendirmelerde bulunacağız.

---

[141] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 202-203.

[142] İsmail Tunalı, a.g.e., s. 21.

[143] Tuncay Öztürk, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne 2011, s. 299.

İncelemeye geçmeden önce Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da yayımlanan tek şiiri olan *'Bir Dehlizde'* adlı şiirini vermek istiyoruz:

**Bir Dehlizde** [144]

Salibi omzunda yükselen İsa
Bir siyah köşede bekliyor bizi:
Allah'ı, cenneti sayıklamasa,
Bakışı delerdi gözlerimizi…

Öyle bir bakış ki görmüyor belli,
Tenezzül etmiyor doğduğu yere:
Bakmıyor gökleri tüvan edeli,
Bu yerde bekleşen biçarelere…

Miraçtan usanan ruhuma karşı
Bu uruç nevahi bir yükseliştir.
İsterse kapansın bana da arşı,
Allah'ın tahtından gönlüm geniştir.

Salibi omzunda bekleyen İsa
Yazık ki görmüyor burada bizleri

[144] Cemil Sena Ongun, "Kudret ve Hayat 1", *Milli Mecmua*, C. 4, S. 44, 1925, s. 719.

Önünde bir nezr mumu yanmasa

Zulmeti boğacak bu dehlizleri!...

**Cemil Sena**

Cemil Sena, Milli Mecmua'da yer alan yazılarında özellikle estetik değer olgusu üzerinde durmuş ve karşılaştırmalarda bulunmuştur. O, Milli Mecmua'da '*Güzele Dair'* başlıklı yedi makale kaleme almıştır. Bu bölüm özellikle bu yazılardan yola çıkılarak ortaya konulacaktır.

Cumhuriyet devrinin yazarı Cemil Sena, birçok bediiyatçıların ve filozofların güzelin mahiyeti hakkında çeşitli görüşleri olduğunu; fakat bunların çoğunun platonik ve soyut bir güzeli tahlil etmekten başka bir şey olmadığını ifade eder. Mutlak güzel ile mutlak olmayan güzeli karşılaştırarak mutlak olmayan güzelin izafî ve mütehavvil olduğunu savunur:

*"Hemen bütün bediiyatçılar ve filozofların, güzelin mahiyeti; menşei ve vasıfları hakkında muhtelif nazariyeleri vardır. Ve bu nazariyelerin çoğu, mesela sokakta rast gelip de "güzel" dediğimiz kadın karşısında hissettiğimiz temayülleri biraz daha platonik ve mücerret bir güzele tahlil etmekten başka bir şey değillerdir. Canlı güzellikle ibda edilmiş olan güzellikleri ayırt etmeğe mütemayil olanlar ise güzellik birçok derecelerini saymışlar ve güzeli ifade itibariyle sanatı tasnif etmeyi muvafık bulmuşlardır. Ve bu suretle bizde yalnız tezahür ettiği mevzuun başkalığı dolayısıyla taaddüt eder gibi görünen teessürlerin mertebelerini tayin etmişlerdir. Bu meyanda uzvî ve maddî güzellikleri –*mahsus-ı *eşyadan nebaen eden renklerin, sedaların ve hareketlerin… ilah güzelliğini –zihnî güzellikleri, kahramanlık, fazilet, harikuladelik nevinden manevî güzellikleri sayabiliriz. Hâlbuki mutlak* olarak *kabul edilen güzelle böyle sınıf ve derecelere ayrılmış olan güzel aynı şey değildir. Mutlak olmayan güzel izafî ve mütehavvildir. Adetlere ve telakkilere göre değişebilir. Bilhassa zihnî ve hayatî bir selamet ve saadet içinde olmayan bir ruhu teshir edemez. Mutlak güzel ise anlaşılabilmesi için muayyen bir terbiye ve seviyeye ihtiyaç arz etmekle beraber emir ve cebreden imperatif bir hükümdür. Mutlak güzel huzurunda*

*beşerî hürriyet asgari derecesine iner. Bu sebeptendir ki sanatın güzeli, tekmil diğer şeniyetleri istila ve mağlup eden cebbar ve amir bir şeniyettir."*[145]

Cemil Sena güzelin ne olduğu konusunda görüşlerini bildirmiş ve tanımlamalar yapmıştır: "*Filhakika güzel, sanat eserlerinde gizlenmiş bir kıymet değil açık bir kıymettir. Fakat bütün bu açıklık içinde o, keşif olunması muayyen bir seviyeye ihtiyaç arz eden bir mesturiyet şeklinde tecelli eder."*[146]

"*Güzel, azamî derecede keyfileşmiş bir kemmiyetten başka bir şey değil gibidir. Hâlbuki insaniyet tarihinin güzel bulduğu şeylere dikkat edilirse, heyet-i umumiyesinin müşterek bir vasfa malik olduğu görülür. Bu müşterek vasıf teferruat itibariyle tamamen kemmî iken ifade ettiği mana müessiriyet itibariyle tamamen keyfidir."* [147]

Cemil Sena, Milli Mecmua'nın ilk 114 sayısında güzeli 12 farklı kavramla karşılaştırarak anlatmaya çalışmıştır. "*Güzele Dair*" başlıklarıyla kaleme alınan bu yazılarda bir de alt başlıklar vardır. Makaleleri ve alt başlıkları sınıflara ayırarak tablo halinde şöyle gösterebiliriz:

| **Makale İsmi** | **Makalede Yer Alan Alt Başlıklar** | | | |
|---|---|---|---|---|
| Güzele Dair 1 | Güzel ve Letafet | | | |
| Güzele Dair 2 | Güzel ve Ulvi | Güzel ve Hoş | Güzel ve Mükemmel | Güzel ve Müfit |

[145] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1708.

[146] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1788.

[147] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 2", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 58, 1926, s. 935.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Güzele Dair 3 | Güzel ve Hayır | | | |
| Güzele Dair 4 | Güzel ve Hakikat | Güzel ve Çirkin | | |
| Güzele Dair 5 | Güzel ve Ahenk | Güzel ve Cuşiş | Güzel ve Haz | |
| Güzele Dair 6 | | | | |
| Güzele Dair 7 | Güzel ve Aşk | | | |

Cemil Sena, güzeli daha iyi anlatabilmek için güzel ile birbirine benzeyen kavramların farklı taraflarını ortaya koymak gerektiğine inanır: *"Güzeli daha vazıh anlayabilmek için kendisiyle iltibası mucip olan hakikatte, bırakmış olduğu tesirler dolayısıyla ruhiyat nokta-i nazarından büsbütün farklı bulunan diğer bedii kıymetlerle mukayese ve tefrik etmek lazımdır."*[148]

Biz de bu kavramları Cemil Sena'nın yaptığı gibi tek tek ele alıp kısaca inceleyerek güzel ile aralarındaki ilişkiyi Cemil Sena'nın bakış açısıyla ortaya koymaya çalışacağız:

**Güzel ve Letafet**

Cemil Sena yazılarını yayınladığı Milli Mecmua'da 'güzel'i ilk olarak 'letafet' ile karşılaştırır. Spencer, Schiller, Veron, Bergson, Guyau, Arreat gibi isimlerin letafet hakkındaki görüşlerine yer verir ve alıntılar yaparak letafet hakkındaki düşüncelerini açıklar.

[148] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1708.

O, letafeti haşmetli ve ulvî ile karıştırmamak gerektiğini ifade eder. "*Letafeti bu suretle anlamak küçük ve müntesik hareketlerin seri veya mütevazin bir teakubuna az çok bir bediiyat vermek demektir. Hâlbuki bazen [Lusyan Arrea]'nın gördüğü veçhile: inşa ve tevettüre ihtiyaç göstermeyen bir vaziyet ve tavırda da letafet vardır."*[149]

Letafetin bizde bıraktığı üç intiba (itimat, emniyet ve huzur) olduğunu ifade eden Cemil Sena bu ifadeler hakkında değerlendirmelerde bulunur. [150]

Cemil Sena letafetin, beklenilmeyen yani sürpriz bir şey olduğunu ve latif olan her şeyin itimat telkin ettiğini bildirir ve Batiste'nin yaptığı tabloyu örnek gösterir: "*Hâlbuki letafetin en büyük vasfı beklenmeyen bir halin atiyen zuhuru "sürprise"dir. Zira letafet bizzat bu beklenmeyen şeydir. Bu sebeptendir ki mevzuun nevi ne olursa olsun, latif olan her şey bize itimat telkin eder. Elindeki tepsideki Sanjan Batiste'nin kesilmiş başını taşıyan salon tablolarında olduğu gibi bu nevi letafetler korkunç ve müthiş olsalar da aradığımız huzur ve itimattan uzak değildirler. Tabiatta taaruzî olan sanat nazarında tedafüî bile değildir. Bunun içindir ki "tebessüm sourir"un menşeini letafette aramak yanlış değildir. Yalnız tebessümün birçok nevileri vardır: Tehzil ve istihfaf, tebessümler, gurur ve galibiyet tebessümleri, malikiyetten mütehassıl meserret tebessümleri; vücudun istirahatı "paix de corps" ve akıl ve hikmet "sagesse"le alakadar olan lütufkâr ve semih tebessümler, riya, samimiyet ve serzeniş tebessümleriyle lakaydimizi örtmek ve anlamadığımız halde anlar görünmek için sarf ettiğimiz calî ve sunî tebessümler gibi… Fakat bütün bunları letafetin tebessümünden ayırmak iktiza eder."*[151]

O, letafetin sadece çehrede değil çizgilerde, renklerde de aranması gerektiğinin altını çizer. Letafette emniyet ve saffetin varlığından bahseder ve letafet

---

[149] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1709.

[150] Ayrıntılı bilgi için bkz. Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1709.

[151] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1710.

karşısındaki duruşumuzun nasıl olduğunu şu şekilde açıklar: "*Letafeti yalnız çehrede değil tekmil çizgilerde, renklerde mevzuun umumî ahenk ve terkibinde aramalıdır. Letafetin tebessümünde kuvvetli ihtirasları saklayan veya sarf ettiği kuvvetlerden memnun olan boşalmaktan veya lebalep dolmaktan mütehassıl bir emniyet ve saffet vardır. Biz letafet karşısında kırılabilen "fragile" , dökülebilen "flexible" bir şey önünde imişiz gibi kendimizde bir zaaf veya kuvvetlerimizi tenkis ihtiyacını duyarız. Yahut çok kuvvetli olduğu halde bize lütfeden, bizi nevaziş ve iltifata gark eden ve bir büyüklük önünde maruz kaldığımız minnet ve şükran hisleriyle meşbu oluruz. Bunun içindir ki, letafet biraz fazla temadi eden endişnak bir sürur "joie" dir. Sıhhat, kuvvet ve zaafın binaenaleyh himaye, iltifat ve hürmetin karışmış bir şekil olan letafet zuhura müheyya olan ihtirasların bir ihtibası gibi veyahut tamamıyla tahliyesi gibi görünür. Letafet karşısındaki heyecanımız ya bu ihtibasın tahliyesine intizardan veya tahliye edildiğine emin olduğumuz kudretin yeniden toplanmasını temenni ve temaşadan münbaistir."*[152]

Cemil Sena letafeti, bizi güzele hazırlayan unsurlardan biri olarak addeder, öz olarak güzelden farklı olduğunu savunur: "*Zira güzel, bize kendisinden beklediğimiz şeyleri veren değil, belki intizarda bırakan, ümit ettiren damla damla sunan veyahut benliğimizi her lahza biraz daha kendisine çeken şeydir. Şu halde letafet, güzel dediğimiz müessirin tesirlerini hazırlayan amil ve unsurlardan biri olmakla beraber güzelden mahiyeten farklı gibidir."*[153]

**Güzel ve Ulvî**

Cemil Sena güzel ve ulvî ilişkisini açıklarken Alain, Pascal, Lalo'nun düşüncelerine yer verir.

Her ulvinin güzel olduğunu ama her güzelin ulvî olmadığı kanaatinde olan Cemil Sena, ulviyetin bize derinlik, meçhuliyet ve büyüklük gibi üç vasıfla karşımıza

[152] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1710.

[153] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1710.

çıktığını ve bunu Süleymaniye Camii ile örneklendirir. Ulvide acizliğimizi ve küçüklüğümüzü yüzümüze vuran bir kudretin varlığından bahsederek her ulvinin namütenahi hissini doğurduğuna işaret eder:

*"(...)Her ulvî güzel olduğu halde her güzellik ulvî değildir. Ulvî bize "derinlik, meçhuliyet ve büyüklük" gibi üç vasıfla gözükür. Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi. Güzel ise, daima derin, muzlim ve muazzam değildir. Ulvide kararlarımızı ve irademizi parçalayan ve binaenaleyh aczimizi ve küçüklüğümüzü yüzümüze çarpan bir kudret vardır. Bunun içindir ki her ulvî bizde namütenahilik hissini tevlit eder. "Pascal" bu hissi, iki namütenahi huzurunda bir "baş dönmesi = Vertige"ne tutulmakla izah eder. Zira ulvide muhabbetin fevkinde transvaleur olan bir şey vardır ki zihin için esrarlı, muammalı, dinî ve mabadü't-tabiye bir mefhum gibi tecelli eder. Lalo, ulviyi hailevî = tragique, faciavî = dramatique ile mukayese eder ve haileviyi filin, faciaviyi hissin ulvisi addeder ve bizzat ulviyi de zihnin hailesi telakki eder. Ulvî bütün bir benliğin aziz bir meçhul önünde mass olunduğunu = absorbtion ve uruç ettiğini ihsas eden şeydir. Bu, bir küçük âlem = Microchosme'nin büyük bir âlem = Macrochosme'de inhilalidir. Letafet, bizi yavaş yavaş kendisine cezp ederken ulvî bir an içinde, bizi kendimizden tecrit eder. Bu itibarla ulvinin güzel oluşu tabiidir. Zira güzel, bir kıymetin keyfiyete inkılâbını vücuda getiren bir hayattır."*[154]

**Hoş ve Güzel:**

Cemil Sena, hoş ve güzel olgularını karşılaştırarak bir kokunun, bir lezzetin hoş olduğunu ve her hoş şeyin güzel olmadığını iddia eder. "Hoş, uzviyetimizin bir ihtiyacına tekabül eder" der. Ve bir şeyin hoş olması için tiksindirici olmasının kâfi olduğunu ve güzelliğin hoş olmasının gerekli olduğuna inanır. Her güzelin hoş ama her hoşun güzel olmadığını düşünen Cemil Sena, "*Diedrot Ansiklopedisi*"nden de alıntı yapar:

---

[154] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1728.

"*Bir koku, bir lezzet hoş = agreable'dir. Fakat bir koku ve bir lezzet hiçbir zaman güzel değildir. Eskiden sensualistler güzeli hoşa irca etmeye çalışmışlardı. Hâlbuki her hoş şeyin güzel olmadığı muhakkaktır. Zira hoş, uzviyetimizin bir ihtiyacına tekabül eder. Binaenaleyh: bir şeyin hoş olması için "tiksindirici = Degoutant" olması kâfidir. Bu itibarla güzelliğin hoş olması zaruridir. Hoşun bir vasfı da daima değişici oluşudur. Onun, sıhhatimize, muayyen zaman ve iştihamıza göre kıymeti izafidir. Bunun içindir ki hoş beğenilir ve bizde uzvî bir incizap ve temellük hissini uyandırır. Fakat bu hisse maruz kalacak bir halde bulunmak şartıyla… Güzel ise hoşa gider. Ve hoşa gittiği için değil, haddizatında bize faik ve bizden kuvvetli olduğu için biz onu değil, o bizi içer. Zira güzelde iki irade vardır. Birisi mebdeinin iradesi diğeri bizden kendisine inzimam eden irade… Hoş ise bu nokta-i nazardan münfaildir. Hasseleri incitmemek için aynı zamanda hoş olmak zaruretinde olan güzel ise, faildir. Zira güzel bir iktidardır. Hoşta ise bir zaaf, bir mahkûmiyet ve natüvanî vardır. Bunun içindir ki biz her güzel olan şeyi yer, koklar ve kucaklarız. Güzel olan şeyler ise bizi havas ile zehirler. Kendi ufkuna götürür. Ve kendi ilahiliğiyle taziz eder… Hülasa her güzel hoştur, fakat her hoş güzel değildir. Hiçbir hoş güzel değildir. "Diedrot" Ansiklopedisinde: "Güzel izafî bir tabirdir. Bu bizde hoş münasebetleri tahrik iktidarıdır. Ben hoş kelimesini güzellik tabirinin umumî ve müşterek telakkisine tevafuk etmek için söylüyorum. Fakat öyle zannediyorum ki felsefî olarak söylersek bize "münasebet = rapport" idrakini husule getiren şey güzeldir."*[155]

**Güzel ve Mükemmel:**

Cemil Sena mükemmeli açıklarken Souriau ve Kant'ın görüşlerine yer verir. Ve mükemmeliyeti şu ifadelerle tarif eder:

"*Muayyen bir vahid-i kıyasiye nazaran şey =objet de fazla olarak bulunması lazım gelen vasıfların ifadesidir. Vahid-i kıyasiyeden aşağı seviyede kalan*

[155] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

*vasıflar "noksani"ye aynı seviyede kalan "tabilik"e ve artan fakat umumî ahenk ve gayeyi bozmayan, "mükemmeliyet"e delalet eder.*"[156]

"*Mükemmeliyet, şeyin geçirmek zaruretinde bulunduğu şekil ve merhalelerin son kademesine vasıl olduğu anda bıraktığı intibadır. Şu halde mükemmel halî olmaktan ziyade istikbalî bir kıymettir. Bir cenin-i hüveyneye ve bir nevzat-ı cenine nazaran daha mükemmel olduğu gibi bir kulübe bir mağaraya, bir ev kulübeye, bir köşk bir eve ve nihayet bir saray bir köşke nazaran daha mükemmeldir. Burada vahid-i kıyasî insan ve meskendir. Şu halde mükemmel, kendisine ait vazifeyi ve kendinden bekleneni ve beklenecek olanı en tam bir surette ifa edendir. Bu itibarla, mükemmel vazifeye, hendesî, riyazî ve ufulevî bir intibaka olan kurbiyetin derecesiyle mütenasiptir. Güzel ise, bu nevi vasıflar ile alakadar değildir"*[157]

Her mükemmelin güzel olmadığını söyleyen Cemil Sena, her güzelin mükemmel olduğunu beyan eder. Mükemmeliyette, Kant'ın "mükemmeliyet ilahidir" görüşüne katılmayarak "mükemmeliyetin ilahî olmadığını ve ilahî olan hem güzeldir hem de mükemmeldir" der.[158] Devamında da şu görüşlere yer verir:

"*Bu sebeptendir ki mükemmel aklın güzelidir ve güzel bütün bir ruhun "mükemmeli"dir; mükemmeliyet vazifede, şekilde mevzuun tertip ve insicamında temerküz eden mantıkî bir kıymettir. Bunun içindir ki bedbinler, mukassi = Lugubre de şeamet ve müthiş = terribe de bir mükemmeliyet bulabilirler. Hâlbuki bütün bunlar güzel olabilecek nispette mükemmeldirler. Bunun içindir ki sanatkârla lalettayin bir insan arasındaki fark ferdin cazip veya müthiş bulduğu şeyi sanatkârların güzel görmesinden ibarettir. Filhakika, bir fırtına, bir yangın bizi tedhiş eder, hâlbuki sanatkâr onun ulvî güzelliğini temaşa eyler. Demiştim ki mükemmel muayyen bir vahid-i kıyasıya nazaran gayeye yaklaşan ve gayeye vasıl olan şeydir. Hâlbuki bir şeyin güzel olması için hiçbir eşik = seuil de la beaute*

---

[156] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[157] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[158] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

*yoktur. Aynı bir şey, filan şeye nazaran güzel olabilir, fakat hiçbir güzel bir diğer şeye nazaran güzel değildir. Güzel, mesaha ve nispet kabul etmeyen bir kıymettir. Binaenaleyh güzel daha ziyade eşsizliktir. Güzel doğduğu halde doğurmayan bir Yunan mabut ile kıyas edilebilir. Mükemmel ise doğar ve doğurur. Doğurduklarına nazaran ihtiyarlar ve ölürler. Bu sebeptendir ki biz her asrın mükemmelini başka nispet ve mahiyette görürüz. Fakat mutlak güzel her asırda, her devirde, her kavimde aynıdır. Elverir ki fertler, güzeli anlayacak seviyede olsun ve güzel zannettiğimiz şey hakikaten bedii bulunsun…"*[159]

O, mükemmeliyette maddî bir gayenin ve faydanın olduğu sonucuna varır. Bizim güzel hakkında söz söyleme hakkımızın olmadığını, söz hakkının ise bizzat güzelin kendinde olduğunu belirtir ve güzele mahkûm olduğumuzu dile getirir:

"*Mükemmeliyette bütün bir uzviyetin istirahatını temin eden maddî bir gaye ve faide vardır. Biz tekmil hasse ve muhayyelimizle mükemmel olmayan şeyi itmam eder, şurası şöyle öte tarafı şöyle olsaydı daha mükemmel olurdu deriz. Fakat güzel karşısında söz söylemek ve hüküm vermek hakkına ve kuvvetine malik değiliz. Bir güzel karşısında söz hakkı, hüküm hakkı, bizzat güzelliğindir. Binaenaleyh bir şey, kendisiyle intibakımıza nazaran az veya çok mükemmel olabilir. Bunun içindir ki biz mükemmele karşı faik ve hâkim olduğumuz halde kendisinden bir şey istemeye hakkımız olmadığı için güzele mahkûmuz. Zira güzel kendisinden bütün beklediklerimizi veren ve bizi verdiği şeyler içinde eriten bir iradedir."*[160]

**Güzel ve Müfit:**

Cemil Sena güzel ve müfit kavramları arasındaki ilişkiyi açıklarken; Allen, Croçe, Shiller, Spencer, Guayau, Ficton, Albert Seal'in görüş ve düşüncelerine yer

---

[159] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[160] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

verir. O, ‘hiçbir şeyin güzel diye müfit’ ve ‘müfit diye güzel’ olamayacağına inanır.[161]

Müfidi “zihnî veya uzvî ihtiyacı tatmin eden şey” olarak tanımlayan Cemil Sena, müfidi arzu edilen kıymet olarak görür ve yerine başka bir şey ikame edilebilineceği görüşündedir:

*“Müfit: zihnî veya uzvî bir ihtiyacı tatmin eden şeydir. Binaenaleyh müfit arzu edilen ve fakat mevcut olmadığı takdirde yerine başka bir şey ikame olunabilen bir kıymettir. Bunun içindir ki müfidin tekmil-i vasıf ve hassalarını tahlil ve izah mümkündür. Zira arzularımız ve ihtiyaçlarımız namütenahi değildir. Ve mahdudiyeti tatmin eden şeyin tasarrufuna imkân vardır. Müfidin bir vasfı da muayyen bir an için özlenmiş olmasından ibarettir. Vazifesini bitirmiş olan her müfit ihmale mahkûmdur. İnsanlar, en basit ihtiyaçlarına medar olan eşyanın da güzel olmasını arzu vücuda gelmiştir. Hülasa lazım olan bir şeyin güzel olması güzelin daima müfit olmasını icap etmez. Ve müfit, tasarruf olunabilen ve yerine başka bir şey ikame edilebilen muvakkat ve kararsız bir tazyik iken güzel, bu seyyal tazyikin tamamen zıddı olan serazat bir kıymettir.”*[162]

**Güzel ve Hayır:**

Cemil Sena güzel ve hayır ilişkisini açıklarken; Pierrenne, Lalo, Eflatun**,** Plotin**,** Kant, Guyau**,** Socrat, Aristo, Schelling, Renan, Ravaisson, Cousen, Baldwin, Leipniz, Pol Stern, David’in düşüncelerine yer verir.

O, hayır ve güzeli karşılaştırarak hayrın, maşerî iradeye intibak eden bir mefkûre; güzelin ise bizatihî cemiyet olduğunu iddia eder. Güzel herkesindir ve güzelde herkesin hakkı olduğunu görüşündedir. Bu surette hayrın “daha sınırlı” bir özelliğinin olduğunu düşünür:

---

[161] Cemil Sena Ongun, “Güzele Dair 2”, *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[162] Cemil Sena Ongun, “Güzele Dair 2”, *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1730.

"*Hayır, maşerî iradeye intibak eden bir mefkûredir. Hayırda, tercih ve intihap gibi ferdî hürriyeti kendi istikametine çeken bir kudret mevcut olduğu içindir ki güzele benzetilmektedir. Hâlbuki güzel, bizatihi bir cemiyettir. "Cemiyetin fevkinde suprassocial" bir cemiyettir. Güzel herkesindir. Ve güzelde herkesin hakkı vardır. Daha doğrusu herkes güzelindir. Bu itibarla hayır daha mahdut ve muayyen bir zümre ve ona göre mahiyet ve kuvveti değişen ahlakî bir itikattır. Daha açık söylemek lazım gelirse güzel ebedî ve hayır fanidir. Ve her hayır mutlaka güzel olmadığı halde güzel mahzı hayırdır. Bununla güzel ahlakidir demek istemiyoruz, belki güzel la-ahlakidir. Onda iman ve itikat mevcut değildir. Bilakis iman ve itikatları tahrif eden ve cemiyetin mütearif kıymetlerini bozan bir mefkûre kuvveti vardır. Bunun içindir ki güzeli ister ve ararız ve güzel vasıtasıyla mevcut cemiyetin fevkine yükseliriz. Bu itibarla güzel bir cemiyetin eseri olduğu halde cemiyetin kıymetlerini tecavüz eder. Hayır ile şer arasında ne hayır ve ne de şer olan bitaraf – Mixte bir saha vardır. Daha doğrusu şer Karteziyenlerin iddiası veçhile asgarî bir hayrı ifade eder.*"[163]

"*Bunun içindir ki hayrın kemmî dereceleri vardır. Güzel ise tasnif ve tefrikine imkân bulunmayan bir kıymettir. İkisi de cemiyetin eseri ve cemiyetin mefkûresi olduğu halde birinde kemmî ve diğerinde keyfî kıymetler vardır. Güzel cemiyete istikamet veren ve cemiyetin müşterek ruhuna mihrak olan bir meşaledir. Hayır, bu meşaleyi tavaf eden bir kelebektir ki çok defa güzelin hararet ve ziyası önünde kendini feda etmeğe mecburdur. Yani hayır güzelle imtizaç edince kendi vasıflarını kaybeder. Hülasa güzel temas ettiği her mevcudun vasıflarını kaldırarak kendisini onların yerine ikame eden bir hâkimiyet ve bir kanundur."*[164]

**Güzel ve Hakikat**

Cemil Sena güzel ve hakikat olgularını açıklarken; Croce, Cohn, Musse, Lalo, Lypps, Kant'nun görüşlerine yer verir.

---

[163] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 3", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 108, 1928, s. 1737.

[164] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 3", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 108, 1928, s. 1738.

O, hakikati üç itikada; "metafizik, mantıkî ve ilmî" ayrılabileceğini, güzelin ise kısımlara ayrılamayacağını, onun bir bütün olduğunun altını çizer. Güzelin de bir hakikat olduğunu düşünür:

"*Evvela hakikat kendi bünyesi dâhilinde mabadü't-tabiye, mantıkî ve ilmî olmak üzere üç itikada inkısam edebilir ve hatta buna bir de ammenin hislerinden gelen hakikat ilave olunabilir. Kendi mahiyeti dâhilinde inkısama uğrayan ve derecelere ayrılabilen kıymetler ise mutlak bir itikada mazhar olmazlar. Güzel, inkısam kabul etmeyen bir külliyettir. Vakıa güzel de bir hakikattir; fakat aşk gibi "mantığın fevkinde = supralogique" ilmin ve mabadü't-tabiyenin fevkinde bir hakikattir. Bu itibarla güzel manasız ve esassız bir kıymettir, demek istemiyor, belki, onun mantığı, mabadü't-tabiyeyi ve ilmi aştığını iddia etmiş oluyoruz. Bütün temsili eserlerden taşan güzellikler bilhassa bu nokta-i nazardan hakikatin maverasında kalmış güzelliklerdir."*[165]

Korkunç ve müthiş olan eserin aynı zamanda güzel olduğunu söyleyen Cemil Sena, tabiatın güzeli ile sanatın güzeli arasındaki farkın varlığından bahseder. Tabiattaki güzelliğin izafî ve müfit olduğunu belirtir. Sanatın güzelinin ise mükemmel olduğunu bundan dolayı da yerine başka bir şeniyet ve kıymetin getirilmesinin imkânsız olduğunu ifade eder. Herhangi bir şeyin sanatkârane temsil edilmedikçe güzel olamayacağını sonucuna varır. [166]

**Güzel ve Çirkin**

Cemil Sena; Lalo, Delacoruva, Alber Seail, Prudhomme, Alain, Guyau'nun düşüncelerine yer vererek güzel ve çirkin arasındaki ilişkiyi açıklar.

Çirkinin çoğu zaman güzelin tam zıttı gibi ifade edildiği söyleyen Cemil Sena, bu düşünceye katılmadığını belirtir; çünkü bunun ölçütünün belirlenmesinin

---

[165] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 4, *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1756.

[166] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 4, *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

güç olduğunu düşünür.[167] Bu bağlamda Delacoruva ile Lalo'nun düşüncelerini karşılaştırarak Delacoruva'nın iddiasını Yunan, Latin ve Fransız klasiklerine göre çürütmeye çalışır: *"Hanri Delacoruva] : "Hiçbir güzelliği olmayan dağları, taşları bize romantikler sevdirdi. Bu sebeptendir ki sanatkârın "tabiatı" bizim için bir sanat eseri haline geldi." İddiasında bulunur. Hâlbuki tabiat güzellikleri Yunan, Latin ve Fransız klasiklerine göre ya alaka bahşetmeyen veya çirkin olan bir şeydir. Lalo bu nokta-i nazarı izah için tabiatı, "anesthetique" addetmiştir. Yani bitaraf ve bedii bir kıymeti haiz değil demiş ve tabiatta bir de "yalancı bedii = pseudo – esthetique" kabul etmiştir ki, müntahip veya tezyin edilmiş olan enmuzeci tabiat güzelliğidir ve hakikaten "bedii = esthetique" olan şey ise sanattır.*[168]

O, çirkinliği aslında sanatta lazım olan bir olgu olarak gösterir ve birtakım Batılı yazarların eserlerinde bu olguyu kullandıklarının altını çizer. "*Mamafih çirkinlik, sanatta lazım olduğu kadar ehemmiyetle yardım etmiştir. Zola'ın, Frans'ın, Gortelin'in, hatta Bodler, Oskarwailt ve J. J. Rousseau'nun eserlerinde çirkinliğe pek büyük bir ehemmiyet verilmiş ve bunlar bir zaman edebiyatta kadın güzelliğinin iflasını temin etmişlerdi."*[169]

Cemil Sena sanatın, güzel ve çirkin olan her şeye değinebileceğini ve çirkini güzel yapacağının önemini vurgular: "*Hülasa, sanat mevzu itibariyle güzel ve çirkin olan her şeye temas edebilir. Bilhassa çirkini, çok defa kendi hududu dâhiline alır, sihriyle canlandırır ve güzel yapar. Bu sebepten, sanat için mutlak çirkin mevcut olamaz*."[170]

Estetikçi Cemil Sena gerçekteki çirkini bize 'acımak ve uzaklaşmak' hissini veren bir felaketin ifadesi olarak verir. Çirkinliğin eksiklik olmadığını sadece sakatlık ve fazlalık olduğu kanaatindedir. Çirkinde şeamet, sefalet ve dehşetin

---

[167] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 4, *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[168] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[169] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[170] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

varlığından bahsederken, güzelde toplayan, çağıran bir cazibe; çirkinde dağıtan ve kovan bir tasallutun var olduğunu müdafaa eder:

"*Şeniyette çirkin tanıdığımız şeylere gelince: Bunlar umumiyetle bize "acımak ve uzaklaşmak" hissini veren bir felaketin ifadesidirler. Yalnız buradaki acımayı ahlakî merhametle karıştırmamalıdır. Bu tamamıyla hutbiniden ve nefsin muhafazasından doğan bir aksülamelden başka bir şey değildir. Filhakika biz, güzel karşısında şahsiyetimizden tamamıyla tecerrüt ettiğimiz halde çirkin karşısında fazlaca hotgam oluruz. Bu hotgamı bize, çirkine benzemek korkusundan neşet eden bir heyecanla kendisini ihsas eder. Şu halde çirkinlik bir eksiklik değil, bir sakatlıktır, fazlalıktır. Ve hakikatin dumura uğramasıdır. Bunun içindir ki ona benzemekten korkar ve onu gördüğümüz yerden kaçarız. Çirkinde şeamet, sefalet ve dehşet vardır. Ve bu halita bizde hiç de ahlakî olmayan birtakım inikâslar vücuda getirir. Heyecanla müterafik olan bu inikâslar, ya bulaşacağı zannedilen bir felaketi görmemek, işitmemek veyahut doğrudan doğruya çekinmek ve kaçmak şeklinde kendisini gösterir. Çirkin bir dilenciye karşı sadakamız, çok defa kendisini görmemek içindir. Güzel ve çirkini ahlak kıymetleriyle tayin etmek lazım gelirse, "güzel, tahakkuk etmekte olan bir hayır" [Guyau]dır. Çirkin ise tahakkuk ve incimat etmiş olan bir şeydir, diyebiliriz. Bu sebeptendir ki: güzelde toplayan çağıran bir cazibe, çirkinde dağıtan ve kovan bir tasallut vardır. Bunun ikisi de kuvvet olduğu halde birincisine karşı gitmemek elimizde değildir. İkincisi ise: kabul etmeyen bir dafia kudretiyle irademizi kıran bir cüret ve içtimadır. Çirkin ise bir inzivadır, bir infirattır."*[171]

**Güzel ve Ahenk**

Cumhuriyet devri yazarlarından Cemil Sena; Leipeniz, Phisagoras, Waltson'un Guyau'dan örnekler vererek güzel ve ahenk arasındaki ilişkiyi açıklar.

O, güzel ve ahengi karşılaştırırken öncelikle musikide var olan ahengin önemine değinir. Musikinin, zihnî faaliyeti harekete geçiren matematiksel bazı

[171] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1758.

simgelerin toplanmasıyla oluştuğunu, musikinin ahenginde iki tesir olduğunu söyler ve arasındaki ilgiyi açıklar:

*"Birisi tamamen fizyolojiktir. Yani bir ses, muayyen fasılalarla muayyen tekerrürler şeklinde tezahür ederse uzviyet o kadar fazla raks ve harekete meyleder. Bu tahrik eden ahengin bir fert ile cemiyet üzerine olan tesiri de aynı değildir. "Oynatıcı" addettiğimiz eserleri dinlediğimiz vakit, yalnız ayaklarımızla ve dâhilî lisanlarımızla "tempo" tutarız. Bir cemiyet içinde ise hareket etmek ve oynamak ihtiyacını hissederiz. Bu tesir bütün iptidaî ve asrî kavimlerin musikisinde vardır. Musikinin bu vasfına "kışrî ahenk" diyebiliriz. Fakat musikide bir de "batınî ahenk" vardır: Bu daha ziyade beşerî ve maşerî bir mefkûre, bir iştiyak ve bir teessürün ifadesidir. Bunda "nehiy eden – inhibitrice" tatil eden bir kudret vardır. İşte güzele en fazla yaklaşan veyahut güzelliğin teminin de en fazla amil olan bu ahenktir. Filhakika bu vasfı haiz olan herhangi bir eserin ahengi cüzlerinin tenevvüü içinde bir vahdet bulunan ve daha doğrusu her cüzü ayrı bir vahdet olduğu cihetle bir "vahdetler halita"sı suretinde tecelli eden bir şekil, temas ve takdiri mümkün olan bir kıymet değildir. Bu artık donmuş bir sempati veya zeveban halinde bulunan bir güzelliktir."*[172]

O, ahengin kemmî kıymetteki gibi değişen, başka hale dönüşen bir kıymet olduğunu, güzelin ise değişmeyi kabul etmediğini bildirir. Ahenkte güçlü bir mekanikiyetin var olduğunu bu sebepten dolayı da dimağa hitap ettiğini düşünür:

*"Ahengin vasıflarını teşkil eden "nizam"da yeknesağı ve ittıradı ifade eden cansız bir "tahavvül ve tenasüp" de riyazî bir kıymetten başka bir şey yoktur. Riyazî kıymetin halitası ve yine riyazî bir teakubun mahsulü olan ahenk hiç şüphe yok ki cüzlerinden bambaşka bir tertiptir. Fakat riyazî ve harekî vasfı dolayısıyla tenasüple nizam, taaddüt ve tekessür kabiliyetindedir. Şu halde ahenk, her kemmî kıymette olduğu gibi mütehavvil, mütebeddil ve mütenevvidir. Güzel ise bize göre tenevvü kabul etmeyen, binaenaleyh taaddüt ve inkısama uğramayan bir kıymet olduğu cihetle ahenk gibi muayyeniyetler ve zaruretlerle mukayyet ve eczadan mürekkep*

[172] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

*olan kemmî bir vahdet değildir. Ahenkte kuvvetli bir mekanikiyet vardır. Bunun için de kalpten ziyade dimağa hitap eder. Hülasa, ahenk güzelin mahsusiyetinde bir vasıtadan ve nihayet tali bir unsurdan başka bir şey değildir."*[173]

**Güzel ve Cuşiş**

Cemil Sena; Leipniz, Alain, Lipps, Basch, Sokrat, Guroos, Volkelt'in görüşlerinden yola çıkarak güzel ve cuşiş arasındaki ilişkiyi açıklar.

İnsanın güzel karşısında "şuur sahası daralmış, derinleşmiş ve fakat zihnî ile iradî hayatı inhilale uğramış bir isterik vaziyetinde" [174] bulunduğuna işaret eder.

Bizlerin sadece bir sanat eseri karşısında değil çeşitli zaferler, işler ve faaliyetler karşısında da coşabileceğimizi söyleyen Cemil Sena bunu şu şekilde açıklar: "*Mamafih biz çok defa yalnız bir sanat eseri karşısında değil, harikulade işler ve faaliyetler ve bilhassa mefkûremize muvafık gelen amelî faaliyetlerdeki zaferler karşısında da coşabiliriz. Fakat bunları yekdiğerinden tefrik etmek lazımdır. Bunlardan ikincisi beklediğimiz şeyin ümit edilmedik bir anda zuhurundan mütevellit olan bir sürurdur. Birincide ise ekseriya bir tarikat salikinde kutsiyetine inandığı bir itikat ve âyinin maşerî heyecanına şuurunu terk ettiği hal vardır. Yani hatsî bir idrakle mahiyet ve kıymetine erişilen herhangi bir tecelli karşısında bir an için şuurun ebediyete ricatı vardır. Bunun içindir ki bunda verilmiş ve verilecek hiç bir hüküm mevcut olmadığı halde diğerinde gittikçe kuvvetlenen veya zayıflayan afakî hükümler karşısında kalırız.*"[175]

---

[173] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

[174] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1769.

[175] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1769.

**Güzel ve Haz**

Cemil Sena güzel ve cuşiş kavramlarını değerlendiririken; Cohn, Paliard, Plotin, Eflatun, Cousin'in görüşlerine yer verir.

Hazzın fizyolojik ve biyolojik bir muayyeniyetin ürünü olduğunu belirterek cemiyetin buradaki rolünü şu şekilde çizer: "*Yalnız hazzın nevini ve tezahür ederken ferdin aldığı ve alacağı vaziyet ve işaretleri tayin eden cemiyettir. Şu halde karşısında hissettiğimiz bedii haz, ferdî muvazeneyi uzvî ve hayatî bir nokta-ı nazardan tarsın edecektir ve cemiyet kabul ettiği kıymetlerle hazzın tenevvüne ve bilhassa manevî hazların inkişafına hizmet edecektir. Bedii haz ise doğrudan doğruya cemiyete aittir."*[176]

Hazzın genel anlamda hoşlanma ile karşılandığını ve sanat eserlerinden alınan hazzın da coşku ile karıştırıldığını belirten Cemil Sena, bedii hazda bir "mütemerkiz istinkâf"nın var olduğunu, umumiyetle hazda ise "merkezinden çıkmış" bir ihtirasın varlığını beyan eder.

O, güzel karşısındaki cuşiş ile hayatiyetimiz arasında hiçbir alakanın olmadığı görüşündedir: "*Vecd, sırrî ve telkini bir halettir. Vakıa bunda da Cousin'in dediği gibi güzel karşısında olduğu gibi ferdin kendinden harice çıkması ve bütün muayyen ve mahdut fikirlerden uzaklaşması ve bizzat kendi içine kıvrılıp nüfuz etmesi gibi haller mevcuttur. Fakat bedii haz sırrî bir halet değildir. Bedii haz, her kıymet gibi muayyen ve mahsur olan bir kıymettir ve hatta bir şeniyettir".*[177]

*"Bunun içindir ki, vectteki ilahî sırın, verdiği hale (theurgique) mukabil, bedii heyecanda şuur bir "fetret terkibi = complexite chaotique" içinde bir "temaşaî uruç = assomption spectaulaire"a maruzdur. Birincisi "mevhum ve tayfî = spectral" bir vehim, ikincisi şeni ve mürekkep bir şeniyettir*."[178]

---

[176] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1769.

[177] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1770.

[178] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1769.

**Güze ve Aşk**

Cemil Sena; Guyau, Cousin, David, Goethe, Voltaire, Nietzsche, R. Degormo, Stendal, Voltaire, Ribot, Darvin, Humboldt, Freud, Eflatun'un düşüncelerine yer vererek güzel ve aşk olgularını değerlendirmeye çalışır. Görüldüğü gibi Cemil Sena aşk olgusu üzerinde çok sayıda yazarın görüşlerine yer verir ve makalesinde de bu isimlerin düşüncelerini değerlendirir.

Sanat aşkından bahseden Cemil Sena, sanat aşkının yarattığı zevkin ebedî olmadığını ama uzun süre devam ettiğini belirtir: "*İşte sanat ve bediiyat aşkı, eski gördüğümüz şeyleri ihtar eden ve bugün zevale mahkûm bulunan fani mevcutları tahavvül ve inhilalden muhafaza için vaki olan derunî bir cehtten ibarettir. Bunun temininden husule gelen zevk ebedî olmasa da uzun müddet devam eder. "Şu halde sanatkâr ve mübdi, kalbinde edebiyatın hatırasını ve bu hatıranın muhabbetini en canlı olarak muhafaza ve onun izlerini mürekkep eşyada herkesten fazla bir sürat ve emniyetle müşahede eden kimsedir." Bu sanat nazariyesinin esası "tahattur" ve "mefkûre"dir*." [179]

Cemil Sena; "güzel sanatların kadın ve cinsiyet için vücuda geldiğini ve hatta güzelin bizde bıraktığı bedii heyecanda kadınlığı ve şehveti görenler hakikaten biraz fazla uzak oldukları sonucuna varır.[180]

*"Basit bir sevk-ı tabii haline gelmiş olan aşkın mülayim hislerle hiçbir alakası yoktur. Erkek akrep ve örümcekler dişileri tarafından parçalanmamak için münasebeti müteakip kaçarlar. Tenasülî histe bütün diğer teessürler metfundur. Ve bunun gayesi cinsinden bekasını teminden ibarettir."*[181]

[179] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

[180] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

[181] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 1928, s. 1803.

Cemil Sena aşk ile sanat arasında ilgi bulunmadığını yazılarında dolaylı yoldan anlatmaktadır. O, insanın sanatta aradığı ve bulduğu şeyin kendi nefsî olduğuna[182] inanmaktadır.

Cumhuriyet devri düşünür ve yazarlarından olan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik değer hakkındaki görüşlerini açıklamaya çalıştık. Görüldüğü gibi Cemil Sena, estetiğin üçüncü unsuru olan estetik değer/sanat eserinin güzelliği hakkında birçok değerlendirmeler yapmış ve örnekler vermiştir.

Cemil Sena'nın sanat eserinin değeri hakkında söylediği dikkat çekici ifadeleri şu şekilde verebiliriz:

- Güzel, sanat eserinde gizlenen bir kıymet değil, açık bir kıymettir,
- Güzel, azami derecede keyfileşmiş bir kemiyettir,
- Sanat, çirkin olanı güzel yapar.

[182] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 7", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 112, 19928, s. 1803.

### 3.4 Estetik Yargı

**“**Sanat güzel bir şeyin tasarımlanması değil, ama bir şeyin güzel tasarımlanmasıdır**.”**

**İ. Kant**

Estetiğin dört temel unsurundan sonuncusu ‘estetik yargı’dır. Buraya kadar üç öğeyi açıklamaya çalıştık ve şimdi de dördüncü öğeyi yani “estetik yargıyı” açıklamaya çalışacağız. Yargının sözlük ve terim anlamlarına bakacak olursak;

- **1 Yargı (terim anlamı):** “Yasalara göre mahkemece bir olay veya olgunun doğuşuna etken olan sebeplerin de göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi sonucu verilen karar, kaza”dır. *"Yargı yetkisi, Türk milleti adına bağımsız mahkemelerce kullanılır."* - ***Anayasa***[183]
- **2. Yargı (sözlük anlamı)**: Kavrama, karşılaştırma, değerlendirme gibi yollara başvurarak, kişi, durum veya nesnelerin eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi, hüküm. *"İlk yargısını ezbere mi verdiğini hâlâ bilmiyorum."* - ***A. Ağaoğlu***[184]

Yargı, terim anlamındaki alanından ziyade, öncelikle mantığa ait bir kavramdır ve bizi burada daha çok bu disiplindeki anlamı ilgilendirmektedir. Mantığa göre yargı şöyle açıklanabilir: “iki kavram ya da terim arasında bir bağlaç(dır) ile kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir. Bu kavramlardan (terim) biri öznedir. Sözgelimi, ‘bu nesne masadır’ dediğim zaman, bu bir yargı ya da önermedir. ‘Bu nesne öznedir, ‘masa’ kavramı yüklemdir ve (dır) da bağlaçtır.[185]

Yargılar üzerinde ilk duran ve bu anlamda klasik mantığı kuran Aristoteles olmuştur. Ona göre, yargı var olan ya da olmayan, doğru ya da yanlış olan şeyler

---

[183] *Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 2537.

[184] *Türkçe Sözlük*, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2011, s. 2537.

[185] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 247.

üzerine ileri sürülen ifadelerdir. Ve bu ifadeler dilde de mevcuttur.[186] İsmail Tunalı, Aristoteles'in on adet yargı biçimi olduğunu ifade eder ve bunları nicelik, nitelik, ilgi ve kiplik yönünden sınıflandırır:

1) Nicelik yönünden: Genel, özel, tekil,

2) Nitelik yönünden: Olumlu, olumsuz, belirsiz,

3) İlgi Yönünden: Kategorik, koşullu (hipotetik), ayrıklı (disjonktiv),

4) Kiplik (modalite) yönünden: Problematik, assertorik, apodiktik.[187]

Yargıyı estetik açısından ele alacak olursak, kısaca sanat eserleri karşısında (roman, şiir, müzik, heykel, mimari vs.) haz duyma ya da duymamaya, güzel bulup ya da güzel bulmamaya dayanan öznel ve duyusal hükümler olarak açıklayabiliriz. Estetik yargı, hukuksal yargıların taşıması gereken nesnelliğinin aksine, öznel yani kişiden kişiye değişebilen duyusal nitelikteki yargılardır. Mesela bir kişi romanlardan hoşlanırken diğeri masallardan hoşlanabilir, biri türkü severken biri Batı müziğini sevebilir ve buna neden bunu seviyorsun demek yanlıştır, çünkü bunlar öznel yargılardır. Şunun beğenisi doğrudur bunun beğenisi yanlıştır demek de saçmadır; çünkü beğeninin ölçüsü olabilecek bir prensip yoktur.[188]

Estetik yargılar yalnızca sanata konu olan nesnelere yönelik olmadıkları gibi, sanata konu nesneler için verilen bütün yargıların hepsi de estetik yargı değildir.

Sanatın bilgiyle ölçülmesi bizleri son derece yanlış sonuçlara götürür, sanat haz ile ölçülmelidir.

---

[186] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 247.

[187] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 247.

[188] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 259.

İnsanlar kadar beğeniler, zevkler vardır ve beğeniler, zevkler arasında bir tutarlık yoktur, böyle bir tutarlık bazen görülse bile, bu rastlantıdan başka bir şey değildir.[189]

Estetik yargıya dair buraya kadar olan açıklamalarımıza baktığımız zaman estetik yargının; roman, şiir, mimarî, müzik vb. sanat eseri karşısında aldığımız olumlu veya olumsuz estetik tavrın sübjektif bir ifadesidir diyebiliriz.

### 3.4.1 Cemil Sena'da Estetik Yargı Belirlemesi

Biz bu bölümde Cemil Sena Ongun'un Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetiğin dördüncü unsuru olan "sanat eserinin yargılanması"nı değerlendireceğiz. O, diğer estetik unsurlarda olduğu gibi estetik yargı unsurunda da düşüncelerini dağınık olarak yazılarında işlemiştir. Bu yazılarındaki 'estetik yargı' görüşlerini bir araya getirerek bu unsur hakkındaki kuramsal düşüncelerini yansıtmaya çalışacağız.

Cemil Sena bir yazarın, bir fikri eleştirirken dikkat etmesi gereken bazı noktalar olduğunu savunur. Eleştirmen, eksik kalan yerleri tamamlamak ve belirli olmayan noktaları açığa kavuşturmalıdır Cemil Sena'ya göre: "*Ciddi ve hakiki münekkit, kendi kanaatlerine ve hatta ma-vaki tevafuk etmeyen iddiaları olduğu gibi tetkike havsalası müsait olandır. Bu işte sabır ve teenniye malik olmayanlar, henüz rüşt-ü ilmiyesini değil, rüşt-ü insaniyesini bile iktitaf edemeyen biçarelerdir. Zira bir fikri tenkit demek, o fikrin sahibini ısırmak demek değildir*."[190]

Bir fikrin eksik noktaları ve hatta yanlış yerleri olabileceğini söyleyen Cemil Sena, düşünce adamının veya eleştirmenin kalemini sopa niyetiyle eline almasının yanlış olduğuna inanır. Yine eleştirmenin niyetinin güzel, samimi ve ciddi

---

[189] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 260.

[190] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

olması gerektiğine vurgu yapar.[191] Devamında da bazı temennilerini sıralar: "*Bu asırda yanlış fikirlerin muharrirlerinden salahiyet-i kalemiyeyi selp etmek isteyenler, salâhiyettar olduklarını zannettikleri meselelerde biraz daha makul, ciddiye samimi olmaya mecburdurlar."*[192]

Cemil Sena bir şeyi değerlendirirken bilmediği şeyi biliyormuş gibi göstermemek gerektiğini şu sözlerle açıklar: "*Ne hakkıyla bilmediğim bir şeyi kendime bir şeref ve meziyet atfı için biliyorum derim ve ne de yapamayacağım; anlayamayacağım şeyleri yapar ve anlar görünürüm*."[193]

İnsanlığın, güzeli değerlendirirken ortak özelliklere sahip olduğu inancını taşıyan Cemil Sena, bu ortak özelliklerin ayrıntıda kemmî, manada ise keyfî olduğu olduğu görüşündedir: "*Hâlbuki insaniyet tarihinin güzel bulduğu şeylere dikkat edilirse, heyet-i umumiyesinin müşterek bir vasfa malik olduğu görülür. Bu müşterek vasıf teferruat itibariyle tamamen kemmî iken ifade ettiği mana müessiriyet itibariyle tamamen keyfidir…. Bu sebeptendir ki biz güzel muvacehesinde bir boşanmadan ziyade bir cezp ve mass etme hareketine maliğiz."*[194]

Cemil Sena '*Garplılaşma ve Demokrasi'* makalesinde nesnel yargıdan söz ederek örnekler verir: "*Harici âlemin havasta bıraktığı intiba hemen herkeste aynıdır. Renkler, kokular ve eşyanın ibraz ettiği kimyevî, hükmî tekmil-i evsaf, bir Avrupalı için olduğu kadar da bir Asyalı, bir Amerikalı için aynıdır. Kırmızıyı herkes kırmızı görür. Ve hiç kimse serti yumuşak ve yumuşağı sert hissetmez."*[195]

O, İnsanlığın bazı noktalarda birleştiğini fakat bu birleşilen noktalarda, milletlerin bu noktalara farklı manalarla baktıklarını bildirir: "*Tekmil-i insaniyet arasında garizî ruhu bir müşahit ve bilhassa tabii bir müsavat var gibidir. Eğer*

---

[191] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 806.

[192] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 807.

[193] Cemil Sena Ongun, "Bir Mukabele", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 50, 1925, s. 807.

[194] Cemil Sena Ongun, "Kemmî ve Keyfî Hareketler 2", *Milli Mecmua*, C. 5, S. 58, 1926, s. 936.

[195] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

*tabiat bizleri, yalnız bu noktada bırakmış olsaydı, milletler arasında hiçbir medeniyet farkına, düşünce farkına ve hatta milliyet farkına bile lüzum kalmazdı. İnsaniyeti yekdiğerinden ayıran ve bizleri muhtelif medeniyet daireleri içinde mahsur bırakan âmil, yalnız hassalarımızın tesir-i kabiliyetindeki ayniyet değil, belki bu tesirlere verdiğimiz manadaki zıttıyettir. Filhakika, harici âlemin intibaı, herkeste aynı olduğu halde bunlara verilen mana, hep de aynı değildir. Biz kendi mizacımıza, seviyemize ve içinde yaşadığımız muhitin verdiği itiyatlar, telkinler ve telakkilere nazaran âleme mana veririz. Gerek hayatı ve gerekse felsefî ve ilmî meslekler hep bu farktan durmuşlardır. Mesela bir İngiliz mütefekkiri: İnsanın dünyaya gelmesini bile bir bahtiyarlık addederken (Leveque); bir Hindu ve Alman filozofu, âlemi ölüm ve ıstırapla meşbu bir felaket telakki ediyor (Buda, Schopenhauer) ve orta tarafta bir Fransız; bütün şeniyetine rağmen, küçük büyük, mesut ve bedbaht her zi-hayatın kendi mevcudiyetinden memnun olmadığını iddia ediyor. Bütün bunlar, alemi tanımak için havasımızın saf ve basit mutalarını, ruhumuzun menşurundan geçirirken verdiğimiz renkler ve ziyalardır. Hepimizden inşiâ eden bu renk ve ziyanın muhtelif oluşu, âlemi bu menşurun aynı noktasından, aynı kuvvet ve şiddette geçirmekliğimizdendir."*[196]

"*Yani aynı renkler, her asırda ve her kavimde havasımıza aynı intiba bırakmıştılar. Fakat bunlara verdiğimiz mana, düne nazaran bugün aynı değildir. Ve bu renklere karşı temayüllerimiz, hepimizde aynı kuvvet ve şiddette değildir."*[197]

Cemil Sena bir Hintlinin, dünyaya hiçbir zaman bir Türk gibi bakmayacak ve bir İranlının âleme hiçbir vakit bir Avrupalı gibi mana veremeyecek olduğunun altına çizer. İnsaniyeti tek millet halinde görmenin imkânsız olduğunu savunarak: "Hangimiz âlemi bir Avrupalı gibi, hatta daha ziyade anasırına tefrik ederek bir Fransız, bir İngiliz, bir Alman… ilah gibi seyredebiliyoruz? En zenginimizden en fakirimize kadar en ateşin bir ihtiras ile susadığımız bu yüksek medeniyeti, ne kadar benimsemiş olursak olalım üzerimizden Türklüğümüzün cilasını silmeye imkân var mıdır?" sorularını sorar. Cevap olarak da "Esasen bunu kabul etmek demek, bütün

[196] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

[197] Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

mukaddesatımızdan, benliğimizden, milliyet ve tarihimizden feragat etmek demek değil midir"[198] diyerek konuya olan hassasiyetini belirtir.

Cumhuriyet dönemi yazarı Cemil Sena, millet olarak yargılarımızın yani bakışlarımızın nesillerden nesile değiştiğine işaret eder: "*Muhtelif zamanlarda alemî görüş tarz ve kabiliyeti değişen her millet gibi, biz de düne nazaran bugün kâinata başka bir nazarla bakıyor, başka türlü mana veriyoruz*."[199]

Estetikçi Cemil Sena bazen korkunç olan şeylerin de güzel olabileceğini dikkati çeker. Bununla ilgili olarak da bir örnek verir: "*Elindeki tepsideki Sanjan Batiste'nin kesilmiş başını taşıyan salon tablolarında olduğu gibi bu nevi letafetler korkunç ve müthiş olsalar da aradığımız huzur ve itimattan uzak değildirler."*[200]

O, sıradan bir insan ile sanatkârın olaya bakışının çok farklı olduğunu söyler. Bir olaya sıradan bir kişi korku ile bakarken sanatkâr ise o korkulu olayın ulvî güzelliğini ortaya çıkarmaya çalıştığını şu şekilde ele alır: "*Sanatkârla lalettayin bir insan arasındaki fark ferdin cazip veya müthiş bulduğu şeyi sanatkârların güzel görmesinden ibarettir. Filhakika, bir fırtına, bir yangın bizi tedhiş eder, hâlbuki sanatkâr onun ulvî güzelliğini temaşa eyler."*[201]

"*Mesela heykeltıraş [Darde]nin "ebedî ıstırabı = eternelle douleur" çirkinliğin ve facianın bir numunesidir. Bu muzdarip başı ihata eden yılanlar, hakikatte mevcut değillerdir. Bunların kıymeti, tamamen teşbihi, istiarî ve temsilidir. Eser bize ebedî ıstırabı yaşatmak için hakikat tanınmış olan tekmil kıymetlerin fevkine yükselmiştir. Bunun içindir ki korkunç ve müthiş olan bu eser aynı zamanda da güzeldir. Vakıa tabiatta seyrine tahammül edilemeyen bu manzara, bir mermer üzerinde de bizi tedhiş etmektedir. Fakat sanatın sihrini tanıyanlar için bu muhteşem*

---

198 Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1480.

199 Cemil Sena Ongun, "Garplılaşma ve Demokrasi", *Milli Mecmua*, C. 8, S. 92, 1927, s. 1481.

200 Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 1", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 106, 1928, s. 1709.

201 Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

*ve korkunç baş temaşaya layıktır. Çirkin bir mevzu üzerindeki bu güzellik sanatkârın, hakikat ve şeniyet fevkine yükselebilmesinden doğmuştur*."[202]

*"Aynı bir şey, filan şeye nazaran güzel olabilir, fakat hiçbir güzel bir diğer şeye nazaran güzel değildir."[203]*

*"Sanatkârın yarattığı eserde yalan ve hatanın hissesi, bu yaratıcılık dolayısıyla, hakikatin hissesinden fazladır."[204]*

Cemil Sena kahramanlık, ses ve hareketler güzelliği, zihnî güzellikleri manevî güzellikler sınıfına koyar ve onları mutlak güzelden ayırır. Ve mutlak güzel için; "her devirde, her asırda, her kavimde aynı olduğunu, yeter ki fertler, güzeli anlayacak seviyede olsun ve güzel zannettiğimiz şey hakikaten bedii bulunsun" ifadelerini kullanır.[205]

Musikide iki ahengin varlığından bahseder Cemil Sena: kışrî ahenk ve batinî ahenk. Kışrı ahengin tüm ilkel ve günümüz milletlerinde var olduğunu söyler. Bir mimarî eserin haricî ve dâhilî aynı etkiyi bırakmadığını, bunun sebebini ise şu şekilde izah eder: "*Bu hal, yalnız sanatkârın dâhil ve harice vermiş olduğu iki nevi ahengin mahsulü değildir, belki insan ruhunun hürriyetle mukayyediyet arasındaki teessürî vaziyetinin tehalüfündendir."[206]* Akabinde de Ayasofya, Sultanahmet Camii gibi mimarî eserlerin haricî ve dâhilî etkileri üzerine düşüncelerini paylaşır: *"Ayasofya gibi muazzam mikâpların haricî manzarasında esasen bir bediiyat mevcut değildir. Süleymaniye gibi muhteşem bir abide ise haricen bizi tazyik ve tehdit eden menfî bir kuvvete malik olamaz. Hâlbuki içi, bahşettiği hayret ve hürmet dolayısıyla küçüklüğümüzü, aczimizi ve hareket kabiliyetsizliğimizi ilham etmeyen hiçbir abide*

---

[202] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1756.

[203] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[204] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 4", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 109, 1928, s. 1757.

[205] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 2", *Milli Mecmua*, C. 9, S. 107, 1928, s. 1729.

[206] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

*yoktur. Sultanahmet Camii gibi ziyanın, rengin ve vüsatın imtizacından doğan bir mabette bile hürriyetimizi elimizden alan ve bizi "fena" ya doğru sevk eden ince ve müessir bir tazyik mevcuttur. Bu sebeptendir ki, muasır tefrişatta ve muasır mimari eserlerinde hareket ve intibak nokta-i nazarından mümkün olan hürriyeti bahşeden bir vüsat ve "konfor" yaratılmaya çalışılmaktadır. Yani sanat, uzvî temayüllerimizi tatmin edecek olan bir şekle doğru, daha doğrusu, kışrî ahenge, oynatan ahenge doğru ilerlemektedir."*[207]

Cemil Sena bedii bir hükmün üç özelliğini şu şekilde sıralar:

1- Bir vakıayı, bir tecrübeyi, saf ve basit bir surette tetkik ve ispat eder;
2- Yahut amelî bir zarureti gösterir;
3- Veyahut mantıkî bir imkâna delalet eder.[208]

Cemil Sena bir sanat eseri karşısındaki trajik veya komik bir durumda edindiğimiz izlenim ile gerçek hayatta karşımıza çıkan trajik durumlardan edindiğimiz izlenimlerin birbirinden farklı olduğunu dile getirir: "*Filhakika bir sanat eseri olarak müşahede ettiğimiz herhangi bir sahne, tablo veya rakkasın gösterdiği komik ve trajik hallerle hayatta tesadüf etmiş olduğumuz hakiki trajedi ve komedilerden aldığımız intiba aynı değildir. Bunların ikisi de gelici, geçici olmak itibarıyla zaman dâhilinde bir hududa maliktirler. Fakat bu iki intiba mahiyeten yekdiğerinden farklıdır. Demek istiyoruz ki, bedii bir eser karşısında, birisi kabuk ve diğeri öz olmak üzere iki tabakayı tefrik etmek lazımdır. Güzel, eserin özünü teşkil eden dâhili safhayı ve mesela komiklik ise kabuktan ibaret olan harici safhayı teşkil eder."*[209] Bu izahatlardan sonra Cemil Sena düşüncesini daha etkili kılabilmek için – diğer konularda olduğu gibi- örnekleme yoluna gider. Verdiği örnekler de üç insan sınıfına ait etkili ve açıklayıcı örneklerdir: "*Bunun içindir ki bir sahneyi seyreden*

[207] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1768.

[208] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 5", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 110, 1928, s. 1770.

[209] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1788.

*çocuklar, en evvel kostümlerle vaziyetlerin komiğini fark edebilirler. Manevi komikliklerin ise hiçbir vakit farkında olmazlar. Daha reşit olanlar komedinin ihtiva ettiği tesadüflere ve bazı sathî ve kaba nüktelere gülerler. Münekkitlerle bedii zevkleri tamamıyla teşekkül etmiş bulunanlar, bütün bu teferruatta kaybolan hakiki ruhu, hakiki kıymeti keşfederler. Bu üç tabaka için de komedi güzeldir. Fakat birincilerdeki tesir daha ziyade fizyolojik olduğu halde ikincilerde psikolojik ve üçüncülerde psiko-sosyolojiktir."*[210]

O, estetiğin dördüncü unsuru olan estetik yargının ortaya çıkışındaki heyecanı ve tabiat karşısında bulunmaktan kaynaklanan heyecanı, bizim bir anlığına da olsa kendimizi sanatçının yerine koymuş olmamıza bağlar.

Cumhuriyet devri düşünür ve yazarlarından olan Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki yazılarından yola çıkarak estetik yargı hakkındaki düşüncelerini temellendirmeye çalıştık. Cemil Sena estetik yargı hakkındaki düşüncelerini maddeler halinde şöyle sıralayabiliriz:

- Aynı renkler, her asırda ve her kavimde havasımıza aynı intiba bırakmıştılar.
- Sıradan insanlar ile sanatkârların olaylara bakışının farklı olması gerektiği söyler.
- Mutlak güzelin her devirde ve kavimde aynı olduğunu ifade eder.

[210] Cemil Sena Ongun, "Güzele Dair 6", *Milli Mecmua*, C. 10, S. 111, 1928, s. 1788.

# SONUÇ

Milli Mecmua, Osmanlı İmparatorluğunun yıkıldığı ve Cumhuriyetin kurulduğu günlerde matbuat hayatına yeni fikirlerle başlayan, yeni neslin inşası sürecince önemli bir görev üstlenen dergidir. Millileşme hareketine doğrudan destek veren Milli Mecmua'da çok zengin yazar ve şair kadrosu mevcuttur.

Bu dergide yazan önemli yazarlardan biri de Cemil Sena'dır. Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da toplam 1 şiir ve 51 makalesi yayımlanmıştır.

Cemil Sena'nın Milli Mecmua'da yer alan yazılarından yola çıkarak onun estetiğin unsurları; estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargı hakkında neler düşündüğünü bu çalışmamızda tespit etmeye çalıştık.

Batı dillerinden bize geçen estetik kelimesine ilk kez Servet-i Fünun döneminde Türkçe bir karşılık aranmaya başlanmış ve "hikmet-i bedâyi", "ilm-i ihtisâsât", "ihtisâsât", "ilm-i hüsün" gibi karşılıklar verilmiştir.

Bizde Cemil Sena'dan önce Tanzimat döneminde estetikle ilgili çalışmalar yapılmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem *Talim-i Edebiyat*, Cevdet Paşa'nın *Belagat-ı Osmaniyye*, adlı çalışmalar bunlara örnektir. Çalışmamızda Cemil Sena'nın bu isim veya eserlerden hiç bahsetmediğini gördük. Cemil Sena Milli Mecmua'da yer alan estetikle ilgili görüşlerini dile getirirken tamamen Batılı kaynaklardan yararlanmış, örnekleri de – bir iki örnek dışında - Batıdan vermiştir. Bu durum çalışmamız esnasında en dikkat çeken unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Estetik biliminin temellerinin atılması ve eksik olan estetik çalışmalarının dikkati bu yöne sevk edilmesinde Cemil Sena'nın inkâr edilemez çabaları olmuştur.

Cemil Sena güzelliğin emniyet, huzur ve güven teşkil ettiğini söyler. Genel olarak varlığı "çirkin ve güzel" diye iki kısma ayırırız. Güzelden haz aldığımız halde çirkinden uzak durur ya da nefret ederiz. Cemil Sena ise güzel ile çirkini karşılaştırarak sanat için mutlak çirkinin olmayacağını, çirkinliği bir eksiklik değil

sakatlık, fazlalık olduğunun altını çizer. Her mükemmelin güzel olmadığını söyleyen Cemil Sena, Kant'ın "her mükemmel ilahidir" düşüncesine de katılmadığını söylemekten geri kalmaz.

Cemil Sena, güzelliğin genellikle bazı soyut tanımlamalarla ifade edilmeye çalışıldığını belirtir. Yer, zaman, dönem, kişiye göre değişmeyen evrensel bir güzellik olgusundan bahseden Cemil Sena, güzelliği tespit edebilmek için sanatta belirli seviyeye gelinmesi gerektiğini savunur.

Cumhuriyet döneminde toplumun ve eğitim hayatının şekillenmesinde önemli rol alan Cemil Sena, kırka yakın eseri, yüzlerce makalesi ve yazılarıyla adını tarihe yazdırmış ender şahsiyetlerden birisidir.

Cemil Sena, Batı tarzı eğitim anlayışıyla yetişmiş bir aydın olması sebebiyle, düşüncelerinin temel referans noktaları genel itibariyle Batıya dayanmaktadır. Zira Cemil Sena, estetikle ilgili düşüncelerini açıklarken Batılı estetik kuramcıları ve düşünürlerinden, eserlerinden örnekler vermekle birlikte, Doğu medeniyetine ait eserlerden hemen hemen hiç bahsetmez. Şüphesiz ki Doğu medeniyetinin estetik ve nazariye kaynakları yalnızca Batı perspektifiyle ele alındığında hak ettiği değeri bulmaktan ve kendini tamamlamış olmaktan mahrum kalacaktır. Bu durum da bizleri estetik meselesinde Doğu medeniyetinin kaynaklarının Batı medeniyetinin kaynaklarından kuramsal boyutta daha geride kalmış olduğu düşüncesine sevk edecektir. Doğu ve Batı medeniyetleri gerek felsefî gerek edebî boyutta sürekli ve karşılıklı biçimde iletişim ve etkileşim halindedir. Hali hazırda Batıda estetik odaklı kuramlar mevcutken; Doğuda estetiğin kuramsal zeminden yoksun olması giderilmesi gereken büyük bir eksikliktir. Söz konusu eksikliğin giderilmesi yolunda Doğu medeniyetine ait estetik ve nazariye kaynaklarından kalkarak bir soruna dönüştürülüp ona yeni bir bakış açısı kazandırmamız gerekmektedir.

# KAYNAKÇA

## A-) Kitaplar

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860 – 1923*, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1995.

Argon Gonca - Kolcu Hasan, *Hasan Ali'nin Milli Mecmua'daki Yazıları ve Şiirleri*, Kocaeli Üniversitesi Yayınları, Kocaeli, 2006.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul, 1997.

Develi, Hayati, *Osmanlı Türkçesi Kılavuzu 1*, Kesit Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, Eylül 2008.

Develi, Hayati, *Osmanlı Türkçesi Kılavuzu 2*, Kesit Yayınları, 14. Baskı, İstanbul, Eylül 2009.

Duymaz, Recep, *Sezai Karakoç'un Estetiği*, Akademik Kitaplar, İstanbul 2014.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyat Tarihi*, 11. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2010.

Korkmaz, Ramazan, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, 7. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2012.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 16. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, 22. Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, Ekim 2004.

Özlük, Nuran, *Milli Mecmua Sistematik İndeks,* 3F Yayınevi, İstanbul, 2008.

Öztürk, Tuncay, *Cemil Sena'nın Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Edirne, 2011.

Sena, Cemil, *Estetik*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931.

Sena, Cemil, *Estetik - Sanat ve Güzelliğin Estetiği*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1972.

Su, Süreyya, *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Timuçin, Afşar, *Estetik*, Genişletilmiş 3. Baskı, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 1998.

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Remzi Kitapevi, 8. Basım, İstanbul, 2004.

Yavuz, Hilmi, *Felsefe Yazıları*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

**B-) Ansiklopedi ve Sözlükler**

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca Türkçe - Ansiklopedik Lügat*, 25. Baskı, Aydın Kitapevi Yayınları, Ankara, 2008.

*İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005.

*Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, 2. Baskı, Kasım 2011.

Sami, Şemseddin, *Kamus-ı Türkî*, İstanbul, 2004.

*Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, Ankara 2011.

*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler / İsimler / Eserler / Terimler,* Cilt 6, Dergâh Yayınları, 1986.

*Yazım Kılavuzu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 27. Baskı, Ankara, 2012.

**C-) Cemil Sena'nın Milli Mecmua'daki Makaleleri:**

Kudret ve Hayat 1, *Milli Mecmua,* C: 4, S:44, 1925.

Bir Dehlizde, *Milli Mecmua,* C: 4, S: 44, 1925.

Kudret ve Hayat 2, *Milli Mecmua,* C: 4, S: 45, 1925.

Şuur ve Hayat 1, *Milli Mecmua,* C: 4, S: 47, 1925.

Şuur ve Hayat 2, *Milli Mecmua,* C: 4, S: 48, 1925.

Bir Mukabele, *Milli Mecmua,* C: 5, S: 50, 1925.

Son Söz, *Milli Mecmua,* C: 5, S: 56, 1926.

Kemmî ve Keyfî Hareketler 1, *Milli Mecmua,* C: 5, S: 57, 1926.

Kemmî ve Keyfî Hareketler 2, *Milli Mecmua,* C: 5, S: 58, 1926.

Sebep ve Gayeye Dair 1, *Milli Mecmua,* C: 6, S: 63, 1926.

Sebep ve Gayeye Dair 2, *Milli Mecmua,* C: 6, S: 64, 1926.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri 1, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 85, 1927.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri 2, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 86, 1927.

Fransız Kız Lise ve Kolejleri 3, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 87, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 1, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 89, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 2, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 90, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 3, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 91, 1927.

Garplılaşma ve Demokrasi, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 92, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 4, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 92, 1927.

İhtilallerin Ruhiyatı, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 93, 1927.

Hayat ve Madde İkililiği, *Milli Mecmua,* C: 8, S:94, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 5, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 95, 1927.

Mefkûreye Dair, *Milli Mecmua,* C: 8, S: 95, 1927.

Kölelik ve Efendilik, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 97, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 6, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 98, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 7, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 99, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 8, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 100, 1927.

Ma-ba'düt-tabiiye 9, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 101, 1928.

Ma-ba'düt-tabiiye 10, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 102, 1928.

Ma-ba'düt-tabiiye 11, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 103, 1928.

Ma-ba'düt-tabiiye 12, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 104, 1928.

Ma-ba'düt-tabiiye 13, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 105, 1928.

Güzele Dair 1, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 106, 1928.

Güzele Dair 2, *Milli Mecmua,* C: 9, S. 107, 1928.

Güzele Dair 3, *Milli Mecmua,* C: 9, S: 108, 1928.

Güzele Dair 4, *Milli Mecmua,* C: 10, S: 109, 1928.

Güzele Dair 5, *Milli Mecmua,* C: 10, S: 110, 1928.

Güzele Dair 6, *Milli Mecmua,* C: 10, S: 111, 1928.

Güzele Dair 7, *Milli Mecmua,* C: 10, S: 112, 1928.

Bazı Demokratlar, *Milli Mecmua,* C: 10, S: 114, 1928.

Sanatın Gayesi ve Güzel, *Milli Mecmua,* C: 11, S: 118, 1930.

Yeni Maarif Direktifleri, *Milli Mecmua,* C: 11, S: 119, 1930.

Vatandaşlık Terbiyesi, *Milli Mecmua,* C: 11, S: 120, 1930.

Sanat Milli Olabilir Mi?, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 121, 1930.

Sanatın Menşei Hakkında, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 122, 1931.

Güzel ve Zevk, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 123, 1931.

Güzel Fikrinin Tekâmülü, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 124-125, 1931.

Kant ve Seleflerinde Güzel, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 126, 1931.

Sosyoloji Tarihi 1, *Milli Mecmua*, C: 12, S: 128, 1931.

Sosyoloji Tarihi 2, *Milli Mecmua*, C: 12, S: 130-131, 1931.

Sosyoloji Tarihi 3, *Milli Mecmua*, C: 12, S: 132-133, 1932.

İptidai Cemiyetlerin Muasır Cemiyetlere Tesiri, *Milli Mecmua*, C: 12, S: 134-135, 1932.

**D-) İnternet Kaynakları**

http://www.yasamoykusu.com

http://www.kamusiturki.com

http://www.filozof.net

www.tdk.gov.tr

www.yok.gov.tr

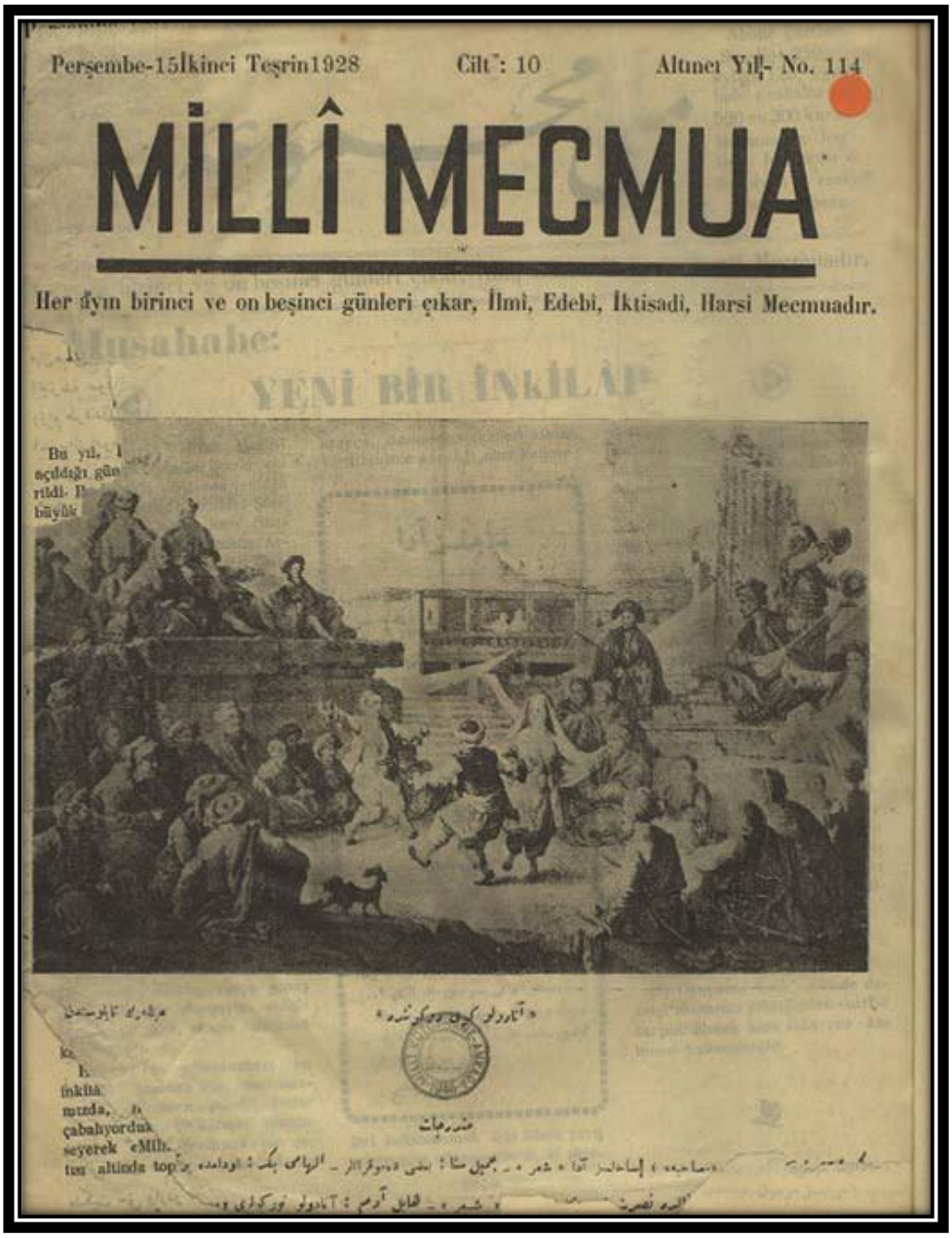
www.tufs.ac.jp

# EKLER

Ek 1: Milli Mecmua (Arap Harfli)



Ek 2: Milli Mecmua (Latin Harfli)



Perşembe-15İkinci Teşrin1928 Cilt: 10 Altıncı Yıl- No. 114

MİLLÎ MECMUA

Her ayın birinci ve on beşinci günleri çıkar, İlmî, Edebî, İktisadî, Harsî Mecmuadır.

Musahabe:

YENİ BİR İNKİLÂP

Ek 3: Cemil Sena



Ek 4: Cemil Sena



Ek 5: Metinler

## Bir Mukabele [1]

-Kalemin Salahiyeti Münasebetiyle Reşit Süreyya Beye-

**Usul-ü Münakaşaya Dair:** Ekseriya parlamentoda cereyan eden müzakerat esnasında haddi aşan veya kanun ve teamüle tevafuk etmeyen bir muhavere vaki olduğu zaman, bir mebus çıkar, [usul-ü müzakere ] hakkında söz ister. Ben de sizden esasa girişmeden evvel [usul-ü münakaşa ve tenkide] dair bir söz istersem beni ayıplar mısınız Reşit Süreyya Bey Efendi? Bu talebimin başlıca sebebi ilmi münakaşalarda lazım gelen salâbet ve ciddiyete: samimiyet ve hüsn-i niyete alışmaya başlayan ve hatta alışan matbuatımızda ikimizin fena bir numune teşkil etmemekliğimizi arzu etmektir. Vaktiyle Celal Nuri Bey her münakaşada birer pençe ve kuyruk aramak zaruretinde kaldığını söylemişti. Herhalde sizin her nevi usul-i cedele fazla aşina olmaklığınız, beni de Celal Nuri Bey Efendi'nin istediği şeyleri aramaya sevk etmeyeceğine emin olmasaydım şu satırları yazmak ve size hitap etmek zahmetine katlanmazdım. Bence, ilim mübahaselerini sokak kavgalarına çevirmek muhatabına ilim veya cehl-i isnadı suretiyle birtakım vesayalarda bulunmak, seciyesi malul olanlarda görülen ahlaki bir zaaftır. Bir mesele veya hakikatin müdafaasının, tevbih, tekdir ve teçhil ile değil, eksik kalan nukatı itmam ve meçhul-i aksamı tenvir demek olduğunu elbette takdir buyurursunuz. Ciddi ve hakiki münekkit, kendi kanaatlerine ve hatta ma-vaki tevafuk etmeyen iddiaları olduğu gibi tetkike havsalası müsait olandır. Bu işte sabır ve teenniye malik olmayanlar, henüz rüşt-ü ilmiyesini değil, rüşt-ü insaniyesini bile iktitaf edemeyen biçarelerdir. Zira bir fikri tenkit demek, o fikrin sahibini ısırmak demek değildir. Bahusus ki ilim mütevaggılarının yegâne şiarı mütebayin fikirlere hürmettir. Bir fikrin eksik noktaları ve hatta yanlış yerleri olabilir. Kendisinde bunları tashih salahiyetini gören bir mütefekkirin ilk yapacağı şey eline kalemini almaktır, kalemini sopa yapmak değil. Heyhat ki; bir hakikatin tavzihi için kullanmak istenilen mürekkepler,

[1] Cemil Sena Ongun, Bir Mukabele, *Milli Mecmua,* C: 5, S: 50, 1925.

lalettayinmuhatabı boyamak veya telvis etmek için istimal edebiliyor değil mi? İşte bu sebeplerdendir ki aziz doktorum, size sizin üslubunuzla mukabele etmeyeceğim; ben, belki bir mağlubiyet telakki edilecek olan nezih ve mütevazı bir sükûtu her zaman mağrur ve mütecaviz bir galibiyete tercih ederim. Ümit ederim ki siz, sükûn, nezâket ve tevazu bir aciz ve meskenet telakki edecek kadar basit düşünmezsiniz. Ve buna kani olduğum içindir ki beni tenkide tenezzül eden kıymettar makalenizle biraz hasbihal edeceğim. Zira ben sizin hem mesleğinize ve hem şahsınıza hürmet ederim.

Garip bir iftira: Salâhiyettar kaleminizin nasıl olup da benim ulum-u müspete düşmanı olduğumu ve ulum-u müspete aleyhinde propaganda için yazı yazdığımı söylemek insafsızlığında bulunduğuna hala mütehayyirim. Makalemden böyle bir netice çıkarmaya çalışırken hiç düşünmediniz mi ki, azizim, hakikat-bin olanlar, böyle adi isnidatta bulunanları ya cinnet veya belahatla itham ederler. Beni adeta siyasi bir cürümlemahkûm ederken müdafaasını deruhte ettiğiniz mesleği de bizzat çürütmekte olduğunuzun farkında olmuyor musunuz? Aziz doktorum, siz gençliğin -kendi tabirinizle-sizin gibi kütüphanelerin inzivasında uyuklayan bir doktorla benim gibi sakin bir ilim yolcusunun dört satırlık neşriyatından istikametini değiştirecek kadar basit ve zavallı olduğunu mu zannediyorsunuz? Eğer bu zannınız bizzat kendinizde inanarak yazdıysanız, benim hatalarla mali bulduğunuz yazılarımın, bütün bir gençliği arkasından sürükleyecek kadar kuvvetli olduğunu tasdik etmiş olmuyor musunuz? Hâlbuki ben sizin gibi düşünmüyorum: öyle eminim ki, ulum-u maneviyeye inhimak edeceğinden korktuğunuz gençler, şu dakikada her ikimizin de düştüğü zavallı mevkie bakarak, bize gülecek ve bizim hatalarımızı tekrar etmemeye çalışacaktır.

Saniyen Reşit Bey Efendi, siz benim makalemi hiç de ehemmiyet verdiğiniz kadar dikkatli okumamışsınız. Ben yazılarıma: ulum-u müspetinin sanayi ve Türkiyat-ı medeniyetteki fütuhatını inkâr veya tehzil eden bir satır bile koymadım. Medeniyetin bütün anasırını ve hatta kendisini fen yapmış veya yapmamış, bu beni alakadar etmez. Zira mevzuum haricindedir. Fakat siz bunu nereden çıkarttınız? Mamafih: benim öyle bir kanaatim olsaydı, onu da açıktan açığa yazmaktan çekinmezdim. İnsanın bildiği bir hakikati idareten söylemesi riyakârlık ve

ahlaksızlıktır azizim. Kendisinde inşa kudretini bulanlar, imanlarını neşretmezlerse imansızlardır. İlim ve fen bugünkü feyzini dünkü kurbanlarına medyundur.

Bugünkü milli inkişafımızdan, dünkü memnu devirlerin söylemeyen ve eksilmeyen kahramanlarına biraz olsun şeref ve hak vermez misiniz? Bu bahsi pek uzatmayalım, fakat idareten sükût tavsiye etmek biraz da fen namına merhameten sükût istemek veya tehdit etmektir. Bendeniz ise sizin kani olduğunuzdan daha kuvvetle fennin ulviyetine kaniyim. Sizden yegâne temennim, biraz hüsn-i niyet, biraz samimiyet, biraz hakikat-peresti ve makalemi ciddiyetle bir daha okumaktır. O vakit, benim [hayat] sahasından harice çıkmamış olduğumu görecek ve dalgınlığınıza teessüf edeceksiniz.

**Usul Meselesi:** Hazır sırası gelmişken şuracıkta usul hakkında vermiş olduğunuz derse teşekkür edeyim. Yalnız size bir küçük falcı hikâyesi anlatmaklığıma müsaade buyurur musunuz? Vaktiyle bir adam çocuğuna remil ve ilim-i cefr gibi şeyler öğretmek kastiyle bir risale vermiş, çocuk senelerce bu marifetlerin gavamizine çalışmış ve öğrenmiş. Bir gün baba, çocuğunu muallimin yanında imtihan kastiyle gizlice eline yüzüğünü saklamış: "Oğlum avucumdakini bil bakalım" demiş. Remlin mutalarına ariz amik ve amik gözden geçirdikten sonra çocukla baba arasında şu mükâleme cereyan etmiş:

Çocuk - Bu tekerlek bir şeydir. Baba - Yaklaştın oğlum biraz daha düşün!...Çocuk - Bu bir madendir. Baba- Aferin oğlum biraz daha gayret et, bulacaksın !... Çocuk - Bunun ortası deliktir !... Baba- Oluyor oluyor. Haydi, gayret yavrum… Çocuk düşünür; müdevver, ortası delik madeni şeyin olsa olsa değirmen taşı olacağını düşünerek:

-Değirmen taşıdır baba! Der.

Ne demek istediğimi anlatabildim mi bilemiyorum. Bilmiyor musunuz ki: felsefe ile ilmin iftirak ve iltisak noktası, şahitlerinizin fevkinden bakabilen bir izan-ı sathi üzerindedir. İlim bize muta verirken diğeri bunların cereyan ve istikametindeki âlem-şümul mana ve hedefi teferrüs eder. Demek istiyorum ki, zihnini maddenin, kabuğun, adedin dar ve sıkıcı çemberinden azat edemeyenler zekâ-yı felsefiden

mahrum oldukları için bu işe girişmemelidirler. Biraz ruh-i felsefi, biraz iman ve samimiyet bir zihnin sükûnu ve bir hakikatin zuhuru için kâfidir, azizim. Bunula beraber, bahsettiğiniz şahitlerden pek de gafil bulunmamak için, ben de kitab-ı marifet ve tabiatı hecelemekteyim. Bu sebepten ola bir hisbanı olmadığımı hatırlatmalıyım: Her ne kadar [şüphe bir nura doğru koşmaktır ] düsturuna inanıyor isem de… en iyisi siz mesleğinizin haricinde olan bu işleri ehline bıraksanız daha iyi olmaz mı?

Pek müfit bulduğum makalenizin diğer aksamını muhtasaran geçeceğim:

A- Kitaplarda yazılan şeylerin ulum-u müspete mutaları olduğunu yazıyorsunuz. Hiç şüphe yok ki bundan, ya doktor olmadan ve laboratuvarlara girmeden bu muta kâğıt üzerine yazılamaz. Sizin görmeyeceğiniz, bilmeyeceğiniz yerlerde mahkûktu. Ve mahfuzdur demek istiyorsunuz!...Herhalde bu hususta bir latife yapmış olduğunuza inanmak isterim.

B- Artık bu günlerde liselerin küçük sınıflarında da öğrenilmeye başlanılan kudret ve madde hakkındaki izahlarınızın muhatabı benden ziyade kudretiyat salikleri olacaktır. Mamafih bunun onların nazarında ne kadar haiz kıymet olacağını kestiremem. Bunu bana kuvvet vermek için yazdıysanız teşekkür ederim. Bu hususta sizden farklı düşündüğümü Milli Mecmua'da derdest-i neşir bir makalemde göreceksiniz.

C- Vazifeden tegafüle dair satırlarınızı okurken vazifenizi hüsün ifa edip etmediğinizi düşünmek zaruretinde kaldım. Buna cevap vermek için çok, pek çok düşünmek lazım geldiğini anladım. Bir kelimenin [ispat] veya [beyan] olması için ısrar ederken doğru söyleyiniz, kendi kendinize gülmediniz mi? Haydi siz, benim [ispat ediniz] dediğim şeyleri [biz beyan ederiz] diyerek hal ediveriniz de müşkülattan kurtulalım. Esasen bu noktayı kendinizde geri alıyorsunuz değil mi?

ع- şu noktayı da hatırlatmadan geçemeyeceğim. Ne dersiniz azizim Reşit Bey, ben hala karşımda lehte ve aleyhte münakaşa yapan filozoflar görüyorum. Eğer bu seviyeyi aşmış olsaydım ismimin üzerine başka bir unvan daha ilave etmekten çekinmezdim. Niçin hayalete kapılalım. Ben vahi gurur ve temeddüh sevmem. Ne hakkıyla bilmediğim bir şeyi kendime bir şeref ve meziyet atfı için biliyorum derim

ve ne de yapamayacağım; anlayamayacağım şeyleri yapar ve anlar görünürüm. Bulunduğum yaş ve seviye bana sizin müstenkif kaldığınız filozofları karşı karşıya tetkik edebilmeyi bile bir meziyet, bir fazilet, bir muvaffakiyet gibi gösteriyor. Muhterem doktorum, benim Türkçe yazılmış basit bir makalemin ne şekillerde anlaşılıp tefsir edildiğini yakinen gördükten sonra nasıl olur da irfanımızın veli nimeti olan zevatı karşılaştırmaktan sarfınazar edebilirim. Herhalde siz de benimle birlikte kanisinizdir ki sizin ve benim daha senelerce müdafaa edip yazacağımız şeyler, senelerce evvel yazılmış ve söylenmiş şeylerin zavallı bir kopyası olacaktır. Kendimizi aldatmayalım. Eğer vatana, sevdiğimiz ve taraftar olduğumuz nafi bir fikri nakledebilmek muvaffakiyetine mazhar olursak, vazifemizi ifa etmiş oluruz, ümidindeyim. Siz isterseniz bu halet-i ruhiyeyi cehaletle, isterseniz tevazu ve gururla ölçünüz. İşte böyle düşünürüm ve kendi nefsini aldatanlara acırım…

ط- Kudretiyatı müdafaa eden arkadaşlarıma karşı sormaklığım lazım gelen suali bana hatırlatmak lütfünde bulunuyorsunuz. Teşekkür ederim. Hâlbuki emin olunuz ben sizin meçhul addettiğiniz o malum kudretten mesleğime tamamen mübayin olmasına rağmen korkuyorum, temadi ede gelen makaleleri okursanız muhterem arkadaşlarımdan ayrıldığım noktanın nasıl bir esastan ibaret olduğunu keşfetmekte gecikmezsiniz; zira bir de sizin kadar takdir ederim ki; vaktiyle arzımız bir ateşin bir sahabeydi. Ve üzerinde hayat yoktu. Asarın mürurundan sonra aynı küre üzerinde yavaş yavaş hayat başladı. Binaenaleyh herhalde hayat "Ultraterrrestre" bir mevlit değildir. Fakat henüz ne olduğunu ve bunun nereden geldiğini ve nasıl bir münasebetin mahsulü bulunduğunu tayinden acizdir. Siz de benim kadar tasdik edersiniz ki: Pek itibar buyurduğunuz laboratuvarlar henüz mahiyet-i hayatı izah edebilmekten uzaktırlar.

ه- Fikrin mahrumiyet azadeği-i mutlağını anlayabilmek için insan olan kendi nefsinde bu ittisa duymalıdır. Aksi takdirde bir kaplumbağa gibi kabuğumuzun sıkleti altında bocalar, yalnız ve yalnız önümüzdekini görebiliriz. Esasen ne için biraz da nefsin mutalarına kıymet vermiyorsunuz. Hayat hakkındaki kanaatlerin, tahminattan başka bir şey olmadığına beni nasıl ikna edebilirsiniz ki, bizzat kendiniz bile henüz bir hüceyrayı faaliyet halinde müşahede edecek vesaitten mahrum bulunduğumuza kanisiniz. Bilhassa bir hüceyranın bünyesini hakiki ve zaruri bir

vuzuh ile irâeye henüz müstait olmadığımız bu işle mütevaggıl olan ulemanın umumiyetle tasdik ettiği bir hakikattir. Şu halde hayat hakkında fennin bulduğu şey nedir? Lütfen bunu bize öğretiniz; bunun bir makaleye ve kitaplara sığıp sığmayacak hiçbir noktası yoktur.

ى- Protoplazmanın [mayonez]e benzetilmesinde sizi pek izap etmiş olduğumu görüyorum.

Hakikaten ben de hep sizi kızdıracak şeyler yazmışım. Fakat aziz doktorum, Amerika'yı biz görmedik diye inkâr etmek [bir hükm-ü Karakuşi] olmaz mı? Keşke o teşbihi ben icat edebilseydim… Hiç olmazsa bir iki kıymetli kitapta ismim geçerdi. Ne yapmalı ki o teşbih büyük meslektaşlarınızdan Buçli Butscheli'nindir. Bu zatın protoplazmaya fizikman müşabih bir şalep Emulationimaline muvafık olduğunu tabii hatırlarsınız. Buçli bu şalebin, protoplazma manzarasını arz eden [mayonez]e müşabih olduğunu görmüştür. Filhakika bu mahlûl yaşayan hüceyralarda olduğu gibi iki muhtelif derece-i seyyaliye tarz eden ve yekdiğeriyle ihtilatıimkânsız, iki mayiden mürekkeptir. Bunun biri, hüceyranın şeklini tayin eden ve cidarlarını teşkil eden müstekir mayidir ki Leydih [Leydig] buna Spongioplasma tesmiye etti. Diğerinin ise seyyal ve dâhili imla eden "II Yaloplasme" olduğu malumdur.

Hülasa görülüyor ki hücrevi protoplazmayı süngere benzeyen (Leydih) ve mayoneze benzetenler de Buçli ve Kunstler'dir. Sizce esasen malum olması lazım gelen bu mesaili isimlerini zikrettiğim zevatın ve asr-ı hazır-ı mütefenninlerinden birçoğunun eserlerinde bulunabilirsiniz. Öyle zannediyorum ki ben (hüceyra süngerdir veya mayonezdir) demedim. Bu zevattan mülhem olarak yalnız [benzetilen] kaydını koydum değil mi?

ن- Eğer aziz kardeşim, fen bir hüceyranın morfolojisini bile henüz tayin edememişse siz neyi müdafaa ediyorsunuz? Ah keşke bunu bana daha evvelce öğretmiş olsaydınız da, iddialarıma kuvvet vermek için olsun [siz daha hüceyranın morfolojisini bile tayinden acizsiniz] diye haykırsaydım.

و- [Hayat nüvede meknuzdur] cümlesini o bendin heyet-i umumiyesinden çıkan manaya nazaran tefsir etmek lütfunda bulunsaydınız yanlış hüküm vermiş

olmazdınız, bununla beraber umumiyetle fizyolojistler ruşeymat âlimleri“bütün mahlûkatın aynı cinsinden bir cesimeden Carpuscule teşkil ettiğini, zevil-hayatın mazisine doğru inildikçe nihayet mahlûk-ı iptidainin zi-hayat bir hüceyradan, sabit bir bünyeye malik olan Beyza Ovule diye müteşeip olduğunu” iddia etmişlerdir. “Kimya nokta-ı nazarından usare-i hücreviye albümin, gulobomin, protoit, hidrat ve karbon şehum gibi bizzat hüceyra tarafından ihzar edilmiş olan mevattan mürekkeptir. Bunlar ise bir faaliyet hayatının mahsulü olup hiçbir zaman makarr–ı hayat değildirler. Madde-i hayatiye isfenciensice Spongioplasme dâhiline iltica etmiştir. “Dastreis fenciencicenin dâhilinde ise neler olduğunu siz benden iyi bilirsiniz. Kâhil-mahı ferlerle, küreyvat-ı harmanın nüvesiz olduklarını biliyorum. Fakat bunlar az çok yakın bir zamanda mahve mümkündürler. Şu halde nüvesiz hakiki hücre yoktur. Ve hücresiz nüve de mevcut değildir.

Bunun hiç istisnası yoktur. Ensac mütehassısları bunları ayrı ayrı tektik etmişlerse de numune halinde bulunan bazı iptidaî mevcudatın (Ernst Hegel) ve ne de bakterilerin hakikat bir nüveye malik olup olmadıklarını anlayamamışlardır” albümin vesairenin bütün cezevvüratında hayat bulunduğunu bilmiyordum. İkazınıza teşekkür ederim.

ه- Eğer makalemin ne için ve kim için yazılmış olduğunu düşünmüş olsaydınız, hayatı fizik kanunlarıyla izah etmek isteyenlerin mevcut olup olmadığını daha makulâne takdir ederdiniz. Bu itibarla makalenizin son sütununa bir şey yazacak değilim.

ى- Benden ruhun bir makina olmadığını ispat gibi affınıza mağruren pek adi ve avamîbir şey talep ediyorsunuz. Öyle ise buyurunuz siz makine olduğunu ispat ediniz. Hiç olmazsa ilerde böyle bir şeyin imkanına dair inandığınız bir fikir varsa açıkça izhar buyurunuz ki müdafaa ettiğiniz şeyin ne olduğunu anlayabilelim!...Görüyorum ki siz bir nevi fenomenlizim “Phenomenalisme” salikisiniz, şu takdirde azizim, Şiller’in dediği gibi siz “şerh ve tefsirin arabacılarına malzeme” tedarik etmeye mecbursunuz. Makalenizin en son iki üç satırına cevap vermek için başlangıcındaki ve vaadimden nükûl etmekliğim lazım geliyor. Bu sebeptendir ki diğer bazı isnadata da cevap vermeye lüzum görmüyorum.

**Bir rica:**

Bu asırda yanlış fikirlerin muharrirlerinden salahiyet-i kalemiyeyi selp etmek isteyenler, salâhiyettar olduklarını zannettikleri meselelerde biraz daha makul, ciddive samimi olmaya mecburdurlar. Aksi takdirde, aynı tarzda tekrar edecek bir tenkide cevap verilmezse bunu bir hezimet veya münekkide karşı bir hakaret telakki edilmemesi ricasıyla takdim-i ihtiram eylerim efendim.

Paris - 1920 Teşrinievvel

## Kemmî ve Keyfî Hareketler 1 [1]

**Kemmiyet ve Keyfiyet İkiliği**: Felsefî düşüncelerde son asra kadar garip bir elastikiyet vardı. Kuvvetli bir mantık herhangi bir fikrin leh ve aleyhine sarf edildikçe hakikatin şekli o cepheden daha şaşalı daha doğru olurdu. Şimdi insanlar gittikçe hayal ve hadese veda ediyor gibi görünüyor. Ulum-u maddiyenin hâlihazırdaki inkişafına bakılırsa mabat-üt-tabiyenin akıbeti hususunda endişe etmemek imkânsız oluyor. Vakıa insanı gittikçe ribilmiştiren cedel münazaalarına karşı hadiseler ve müşahedelerle izhar edilen herhangi bir fikir herhalde daha emin ve kanaat-bahştir. Mamafih bu hakikati kabul etmek tamamen felsefenin ve mabat-üt-tabiyenin aleyhinde değildir. Şu muhakkaktır ki bütün müspet-i mesaiyi tahrik ve ikaz eden bizzat metafizik düşünceleridir. Esas itibariyle bir laedriyi kabul etmek istememekle beraber, son niçine verilecek cevabın daha çok derin bir istikbalde tekrar bir "niçin?" ile karşılaşacak olan ispatlarla mukayyet ve mahsur bulunduğuna ve bugünkü bilgimizin bizi hiçbir zaman senai düşünmekten mana edemeyeceğine eminim. Şu halde istikbalde tahakkuku muhtemel bulunan bir munizme bugünkü

[1] Cemil Sena Ongun, Kemmî ve Keyfî Hareketler 1, *Milli Mecmua*, C: 5, S: 57, 1926.

düalizmi neden feda etmiyorsunuz? Denilebilir. Hâlbuki fikir, aradığı ve sorduğu müddetçe bu ikilik ebediyen baki kalacaktır.

Âleme sathi bir nazar atfedilirse, bir "bilen" ve bir de "bilinen" iki hattın mevcut olduğu görülür. Bunlar her Hürmüz'le Ehrimen gibi daima yekdiğerine zıt ve yekdiğeriyle alakadar oldukları halde mücadil iki kutuptur ki birine "marifet" diğerine "mevcudiyet" kutbu diyebiliriz. Marifet kutbu müdîr, fail ve namütenahi iken: Mevcudiyet kutbu munfasıl, gayrı muayyen, mahdut ve mütenahidir. Birincisi keyfiyet, ikincisi kemmiyettir. Yani biri hayat, diğeri kudrettir. Bu iki kutbu afakî ve terkibî bir nazarla tetkik edilirse yekdiğerine girift ve hatta çok defa yekdiğerinin ayni gibi görünürler. Munizmin bu ikiliği istememesi, bu iltisakın yekdiğerinden tefrikine maddeten imkân bulunmayan zahirî vahdetindendir. Bu iltisak, bu hiddet, vahdet-i kemmiyetle keyfiyetin ayni terkibe malikiyetinden değil, belki bir keyfiyet-i zatıyenin yine bir kemmiyet-i zatiye ve afakîye ile muhat olmasındandır. Hilkatte meşhudumuz olan kemmî ve keyfî vahdette ancak zahirî ve izafî bir ayniyet vardır. Ruhî ve mefkurevî faaliyete alet olamayan kemmiyet, ancak gayri muayyeniyetin, munfasıliyetin bir vasf-ı iptidaisi halinde kalır. Hendesî ve hikemî bir nazarla gördüğümüz mekân, kemmiyetin bu atıl şeklini istibat ve bu atıl şeklin hareketine müsaade eden bir zarfıdır. Zira kemmiyet daima bir şekil ve hudutla mütesadiftir. Keyfiyet ise bize kemmî ve şeklî sahalarda malum olsa da bizzat kendi kendine muayyen, mahsus ve layetegayyer bir şeniyettir. İfademizi biraz daha müşahhaslaştırmak için buna zarfı ve mazrufu kendinden olan bir vahdettir diyebiliriz.

**Ölüm ve Âlemin Sonu**: Hayatın madde ile mürafakatı, hilkatte keyfiyetten kemmiyete doğru bir cereyan mevcudiyeti gösterir. Hâlbuki âlemin umumî tekâmül ve tahavvülüne dikkat edilirse hayat, düne nazaran bugün kemmiyete daha mütezayit ve kavi olduğu gibi, bir kemiyetten başka bir şey olmayan maddeyi de düne nazaran bugün daha fazla keyfileştirmekte, kendisine benzetmektedir. Yani hilkatte kemmiyetten keyfiyete doğru gayr-ı muayyeniyetten muayyeniyete, müşahhastan mücerrede doğru bir akış vardır. Filhakika bizzat hayat bile bidayette bugünkü tekâmülüne nazaran daha az muayyen bir keyfiyetti. Madde ise tekâmülden mahrum olduğu cihetle olduğu şekli muhafaza etmektedir. Yani madde kendi halinde kaldığı

müddetçe dumura uğramış bir kudret ve her zaman inhilale mahkûm ve serseri bir kemmiyet iken hayat dâhil olduğu, temas ettiği bu munfasıl kitleyi, kendi asliyetinden bir şey kaybetmeksizin, tahlil veya terkip eden bir maya hizmetini görmektedir. [1]

Şu ifadeden âlemlerin hareketinin sebebi hayattır gibi sırrî bir fikre salik olduğumuz zannedilmez ümidindeyim. Hayat kemmiyetlerin hareketinde ne bir sebeptir ve ne de kemmî hareketlerin hedef ve gayesidir. O yalnız kendisiyle temasa gelen aksamda amil ve fail olmuştur. Bununla beraber biz hayatı âlem-i ekber içinde bir âlem-i asgar gibi de telakki etmiyoruz. Bize göre hayat kendisinden maadasını büyük gösteren bir adese mesabesindedir. Hayat sanki bütün hilkati muhtevi etmiş gibi zaman ve mekânı ba-kuvve aşan hususi bir ikaya maliktir. Bu itibarla hayat bütün âlemi ihtiva eden bir zarf, bir âlem-i ekberdir. Âlem yalnız bu maşerî, mecmuu, küllî hayat için değil adeta ferdî hayat için bile küçüktür. Keyfiyetlerin kemmiyetlere galebesi bundandır. Hilkatte keyfiyete galebe edebilecek hiçbir kemmiyet mevcut değildir. Zira kemmiyetlerde miktar ve adet vardır. Keyfiyet ise inkısamı gayr-ı kabil bir mücehheziyet demektir. İşte kemmiyetlerin kıymeti bu sebeptendir ki, keyfiyete olan mesafeleriyle ölçülür. Bu âlemin nihayeti bütün kemmiyatın mümkün olduğu kadar keyfiyete istihalesiyle vukua gelecektir. Zira bize nazaran âlem, hürriyetini iktisaba say eden bir esir-i menzile ve mesabesindedir. Mesahadan, inkısam, taaddütten kurtulmaya doğru giden bu hareketin ilk fatihi, hayat olmuştur. Bu sebepten bizim için ölüm "kudretin bütün uzviyeti bırakması" demek değildir. Zira ölümden sonra kalan insan maddesi yine bir kudrettir.

Madde mevcut olduğu müddetçe kudret başka bir şekilde mevcuttur. Bu sebepten bizce ölüm, hayatın kudret ribkasından sıyrılması, yani uzviyetin içine hayat sığamayacak kadar kudretle lebalep dolmasıdır. Hayatın cehti mahpus bulunduğu maddeyi kendine yer bırakmayacak kadar imla ve mümkün olan sühuletle bu mahbesten halastır. Hayatın bu hususiaki faaliyeti pek basittir. Malumdur ki, uzviyet hem maddenin ve hem hayatın icabetiyle muteberdir. Yani bu iki amilin kanunlarına tabidir. Uzviyeti bir taraftan maddi kanunlar ezerken hayat kanunları

[1] Bize göre tekâmülle tahavvül ayrı şeylerdir. Madde tahavvül, hayat tekâmül eder.

besler. Hayat her gayr-i uzvu maddeyi uzvileştirmek suretiyle zarfını muhafaza ve amaline hadim bir şekle ifrağ etmeye say eder. Bu bir nevi keskinleştirmedir ki, müessiriyeti fazla olmuş olsa bile maddenin aşınmasını mucip olur. Binaenaleyh hayat, uzviyeti kudretle imla ede ede aşındırır. Esasen hayat bu tahripkâr ve ibdâkâr tesiriyle azadegi mutlağını ve faikıyetini ihraz eder.

Hayatın esasen bu cehtleri esaretin ıstırabındandır. Ve bütün aksi telakkilere rağmen: elem, muvazeneyi bozan ve faaliyeti tatil eden bir sebep değil bilakis faaliyet ve muvazenenin şartıdır. Bugünkü medeniyet bile beşeriyet-i muzdaribenin zühulüne olan iştiyakının mahsulüdür. Yani onlar zehirli olsalar da mefkûrenin açtığı çiçeklerdir. Hatta ise adalet ve ahenksizlik vardır.

Şu halde âlem tamamen keyifleşecek ve binaenaleyh hayatçı olacaktır? Biz zaten munizme taraftar olmadığımızdan vücudiye tarzında bir vahdette yapmak istemeyiz. Yalnız hayat maddeden kurtulacak, mekânsız kalacaktır. Bu ise kemmiyetin azami derecede keyfileşmesi demektir. [Karno] hilkatin sonunu istihale-i kudret kanunuyla yani kudret-i haruriyenin ayni bir derece-i yeknesak bu ittırada rücu etmesiyle izah eder ki bu bizim metafizik görüşümüzün fizik nokta-i nazarından ifadesidir.

**Kemmiyetlerin Keyfiyete Nahvettiği Netice**: Kemmiyetlerin keyfiyetlere tahavvülü bi-mana lüzumsuz ve tesadüfî bir vakıa değildir. Kıymet fikirleri, keyfiyet çerçevesinden görülen kemmiyetlerdir. Yani kemmiyetler keyfiyete tahavvül ve keyfiyette inikâs ettikçe kıymet fikirleri husule gelir. Demek ki kıymet fikirleri maddileşmemiş bir unsur-u kemmidir. Kıymet fikirlerinin miyar ve mikyası lezzet ve elemdir. Bunun içindir ki lezzet ve elem şuurun ilk ve esasî tasavvurları gibi nazar-ı itibara alınır. Hâlbuki bunlar da keyfiyete inkılâp etmiş kemmiyetlerden başka bir şey değildir. Ve adeta kabil-i mesahadır. Mekânî lezzet ve alam, havasın naklettikleridir. Bu neviler doğrudan doğruya teşrihî saiklerle meşruttur. Saf lezzet ve elem ise daha çok batınî ve hayatın bizzat kendi ceht-i muhikkından tahassül eden basit bir keyfiyettir. Hüsün ile hayrın ika ettiği lezzet ve elemi bu kısma ithal edebiliriz. Hayat için lezzet ve elem ne bir gaye ve ne de bir vasıtadır. Mekânî lezzet ve elem temeyülat gibi uzviyete rabıtan ve tezahür ederler. Zira hayatın tekmil batınî

tasavvuratını afakîleşmek istidadındadırlar. Fizyolojinin ruhiyata müdahalesi bundandır. Hâlbuki ki dikkat edilirse bir tahavvül-ü uzviye refakat eden lezzet ve elemle, kendi kendine ummiyet-i enhal-i imbisat bulunan hayatın gayrı münakis lezzet ve elemi tamamen yekdiğerinden ayrıdır. Bu ikinci, birinciyi tevlit edebilir. O vakit lezzet ve elem, uzviyette bir alamet-i heyecan gibi meri olur. Şu hadiseye dikkat edilirse bütün keyfiyetin kemmileştiği zannedilir. Burada hadisenin işareti ile sebebini ve bizzat hadiseyi yekdiğerine karıştırmamak lazımdır. Teessürat ve temayülat, kendilerine ait bulunan alaim-i maddiyeden tecerrüt edilirse şahsiyet-i hayatiyenin ve ferdinin maddeden müstakil birer vasfı, mekânı olmaktan ziyade zamanî bir kudreti gibi tezahür ederler. Bunlar hayatın sayruret-i ezelisini takip etmemize medar olurlar. Zira hayat, husban, tuğyan eden isteyen ve yapan şeydir. Makineler kendilerine mevdu ve zaifi ifaya memur kemmiyetlerdir, esirlerdir. Hayat ise, hiçbir emre serfüru etmez. Ve kendi temayülatına tevafuk etmeyen vazifeler karşısında cebrî bir amil mevcut değilse daima feragat ve isyana amadedir. [Dekart]'in zann-ı hilafına hayvanatta bile, otomatizmi aşan hakikî ve cezrî bir cümle-i hayat vardır. Uzviyet-i zatü'l-hareke bir hale gelse bile bu ancak haricî bir kuvvetin taht-ı tesirinde olur. Ve bu kuvvet, yalnız uzviyeti tahrik eder. Hayat ise kendi seyir ve cereyan-ı tabiyesi haricine çıkmaksızın faaliyet-i bâtıniyesine devamdan çekinmez. Zira hayat bu âlemde yegâne kemmileşmeyen bir mevcuttur.

**Hayat ve Tekâmül-ü İksar**: Madde, hayatı bent eden, hayat-ı sayruretlere engel olan bir mâniadır. Hayatın ise bu manileri aşan sayrureti karşısında yine hedefi kaybetmeyen bir de zincir-bent sayrureti Deven'ientrave vardır. Bu sebepten hayat için bir gaye kabul etmek kabahat sayılmazsa diyebiliriz ki: Hayatın birisi aslî, cezerî, batınî, diğeri maddenin icabetiyle mukayyet-i zahirî, arızî kışrî olmak üzere iki gayesi vardır. Birincisi, insiyak ve tahteşşuur, gayedir ki sabit ve hedefi muayyen ve bir istiklal-i tam ile vazifesini ifaya saidir. Bu adeta hayatın bizzat kendisidir. Diğeri daha çok madde ve muhit şeraitine tabi acinî ve müteharriktir.

Muhit-i şeraitine tabi olan her inkişaf hayatı, zincir-bent faaliyetin geri bıraktığı eserlerdir. İnsana nazaran dâhiler hayvanata nazaran insan, nebatata nazaran hayvanat bu nevi inkişaflardan sıyrılarak hür cereyanlarla hür gayelerle yükselmişlerdir. Taazzuv, hayatın ibdâkâr faaliyetinden mütehasıl bir şekil, bir

eserdir. Bu şekil cins ve nevilerde cemiyet halinde bir imtidat ve kitleye malik ve tamamen madde şeraitine tabi kemmiyetlerdir. Bu kemmiyetlerin inkıta ve inkısamı hayatın bir tenezzülü gibi görünür. Hâlbuki ki hayat, muhtelif noktalarda hufreler ve geniş ayrılıklar vücuda getiren boşluklardan sonra istikameti kaybetmeden daha ileride ve gittikçe yükselerek yeniden peyda olan bir silsile-i cibal gibidir. Uzviyet, hayatın takip ettiği istikamet daha doğrusu siyaset-i hayatı ifade eder. Zaten hayat, nüveden fiile çıkan bir teselsülden başka bir şey değildir.

Muhit-i tabii, hayat için bazen mutavaat (itaat) "Passivete" halinde ve bazen tamamen müteatti "Trensitif" bir şekilde bulunur. Maddenin taaddisi yalnız tesadüf ve hayatın arzusuna mukavemet eden terkib-i hususiyetinin salâbet ve metanetindendir. Hayatı maddeye ve muhite mağlup gördüğümüz asırlar, hayatın böyle mukavim muhitlere düştüğü tecrübesiz zamanlardır. İşte bir hayatın vücudu için elzem olan şeriat-ı tabiyeyi nazardan düşünmek lazım.

**Keyfiyetin Kemmiyete İnikâsı**: Hilkatte keyfiyete doğru vaki olan umumî cereyanın kıymet fikirlerinde aksi vaki oluyor gibidir. Filhakika hayat, çok defa hedefine, kemmî bir istikametten ve daha doğrusu kemmileşerek ilerler. Hâlbuki dikkat edilirse hayatın bu nevi seyri zahiridir. Zira hayat ne kadar kemmî nikap altında zahir olursa olsun, keyfiyet-i esasiye hiçbir zaman şekil ve terkibini değiştirmez. Bilakis kemmiyetlerin müşahhas ve mevsuf olabilmesi için, seyyale-i keyfiyete maruz bulunması lazımdır. Musiki gibi kemmî ve zamanî sanatların renk ve şekil gibi mekânî ihsaslar bahşetmesi, resim ve heykeltıraş gibi kemmî ve mekânî sanatların hareket-i seda ihsası verebilmesi hayatın kemmiyetleri kendi feyyaz-ı asaresiyle keyfileştirmesinin daha doğrusu, zahiren kendisini adese-i kemiyetten inikâs ettirmesinin eseridir. Bu inikâs o kadar kuvvetlidir ki; bedii bir an içinde bütün muhit, eser-i sanatla birlikte bir şeniyet-i bâtıniyeye, bir keyfiyet-i mübdaya açıkça ruha inkılâp eder. Artık havasın aldığı ses, şekle, renk, ahenk ve harekât değil doğrudan doğruya hayatın kendi ihtirasları, gayesi ve kendisidir.

-Mabadı Gelecek Nüshada-

# Kemmî ve Keyfî Hareketler 2 [1]

-Geçen Nüshadan Mabad-

**Kemmiyetin Keyfiyete Nispeti**: Kemmiyet bize müşterek vasıflarını tekerrür, vüsat, şiddet, teşkil eden zaman ve mekân suretinde tecelli eder. Vüsatta imtidat-ı tekerrürde adet ve hareket ve şiddette hareketlerin sürat ve vüsatı mündemiçtir. Bundan anlaşılıyor ki her kemmî kıymette bir taaddüt ve inkısam vardır. Keyfiyet ise, tamamen bir vahdet-i mücerrede, daha doğrusu namütenahiye kabil-i ittisa olan bir nokta-i sıfırdır. Kemmiyetin keyfiyet elindeki derece-i vüsat ve inkişafı sıfırla namütenahi arasındaki derecatı teşkil eder. Bu itibarla bu sıfır Pythagor'ın velûd-ı vahidî gibi mekniyet-i taaddüdiyeye maliktir ve faildir. Namütenahi ise kemmiyetin inhisat-ı tâmından mütehasıl bir keyfiyet-i mazrubadır. Yani kemmiyetin keyfiyette inikâsının şiddetinden mütehasıl bir tekerrürdür. Bu sebepten zihin için namütenahi gayri mahsus ve gayri makuldür. Zira her tekrar bütün vüsatına rağmen bir adettir. Ve madut olan her şey mahduttur. Namütenahi olsa olsa kemmiyetin keyfiyeti inikâs kabul etmeyen bir safhası, bir maverası olabilir ki bu mevhum bir tasavvurdur. Hâlbuki keyfiyet her mevhum her tasavvuru kemmileştiren veyahut her kemmî mevhumatı keyfileştirmek istidadında olan bir varlıktır. Binaenaleyh namütenahi olsa olsa afakî şeniyette değil, tamamen batınî şeniyette, keyfiyette vakidir. Zira namütenahi mesaha kuyudatından münezzeh bulunandır. Bu itibarla keyfiyeti, kemiyetin zarfı telakki edebiliriz. Esasen yukarıda söylediğimiz gibi biz keyfiyeti bir âlem-i asgar değil, ekber addetmekteyiz.

**Kemmiyet Menhul Keyfiyet Mutlaktır**: Kemmiyet ve keyfiyetin mecmuundan şekil husule gelir, demek keyfiyetle kemmiyet, hayatla maddenin nüfuz-ı mütekabiliyle alakadar iki safhadır. Hakikaten hayat bulunduğu muhit içinde kendi sabit hedefine yetişmek için yaptığı cehtlerde garip bir sevkulceyş ve çok

[1] Cemil Sena Ongun, Kemmî ve Keyfî Hareketler 2, *Milli Mecmua*, C: 5, S: 58, 1926.

kuvvetli bir harp hilesine tasatti eder. Bu da kemmiyetle cidal için kemmiyet şekline girmek ve kemmiyete kemmî kuvvetlerle mukabele etmektir. İşte hayatın kemmiyet şekli altında görünmesi ve faaliyetinde kemmî tekerrürler ve kemmî kanunların carî gibi olması bundandır. Yoksa hakikatte, kemmiyete istihale etmiş hiçbir keyfiyet mevcut değildir. Şu halde- eğer kudret bir kemmiyet ise- hayatı, kudretiyat-ı nokta-i nazarından kemmileştirmeye imkân yoktur. Bereket versin ki enerjitizmin kudreti bir emr-i mevhumdur, bir emr-i meçhuldür. Mevcudat-ı maddiyesiyle bu emr-i mevhumun kendisi değil, hususî bir şekilde tezahürat ve tahavvülatından ibarettir. Bu itibarla fizikteki kudret tamamen metafizik bir tabirdir. Hayatı ise bir şeniyet-i batıniye halinde bizzat kendi nefsimizde esas bir keyfiyet imiş gibi hissederiz. Dekart'ın nefsinden hiçbir zaman şüphe etmeyen meşhur vecizesi bu mutlak hissin eseridir.

**Zaman ve Mekânın İzafiyeti**: [1] Dikkat edilirse âlem zaman ve mekânsız mevcut değil gibidir. Hatta bunlar efkâr-ı asliyemizin terkibini teşkil ederler. Zaman, hayatın hareket ve marifet hususundaki cehdinden mütehasıl ihsasatın mecmuudur. Zira hayatın bizzat kendisi, pek eskiden beri hissedildiği vecihle kemmiyete muarız ve kemmiyete müteveccih indifai bir harekettir. Zaman bu hareketin nazımı Resonnuleur ve mekân ise bu hareketin ittisa ve istikameti sahasıdır. Böyle telakki edilecek olan zaman ve mekânın kıymeti riyazî ve kemmidir. Bunları yekdiğeriyle tevhit için süratin şiddeti kâfidir. [Poincare]'ın da iddia ettiği gibi bunlar sayrure tahavvülü nispetinde kıymetleri değişerek izafî kalan mefhumlardır. Bu itibarla [Bergson]'a karşı Poincare'ın "bütün keyfiyetten muarra bir kemmiyet-i sarfa olmaktan uzak bulunan sayrureden Dure bahsetmiyorum. Sayrure ulema için bir alet olamaz. Bu Berguson'un da dediği gibi amik bir tahavvüle uğramadan ve mekanikleşmeden ulemaya hizmet edemez. Bu sayrure bütün aksamı yekdiğerine keyfî olarak icra-yı nüfuz eden ve yekdiğerinden ancak keyfî bir surette tefriki kabil bulunan bir keyfiyet-i sarfadır. "Dernieres Pensees" tarzında tenkit ettiği enfesi zamanla izafiyetine bizzat riyaziyyunun da kail olduğu afakî ve kabil-i mesaha zaman arasındaki fark birinin yalnız bir cüz mabeti mütalaa edildiği için sabit ve

[1] "Kudret ve Hayat" makalesindeki zaman telakkisini Namdar Rahmi'den mülhem olduğumu itiraf etmeliyim.

diğerinin küllî ve şamil düşünüldüğü için mütehavvil gibi görünmesinden ibarettir. Bizzat şeniyet halinde mevcudiyeti kabul ettiğimiz zamanla zamanı mekânın yani afakî zaman ve mekânın izafiyeti keyfî ve enfesî zaman ve mekândaki zahirî istikrara nispettir. Filhakika bir keyfiyet-i sarfadan ibaret olan zaman ve mekân sabit gibi görünmeseydi iki muhtelif mikyas aletiyle kıymetleri değişen zaman ve mekânın izafiyeti tayin edemezdik. Hâlbuki hakikatte carî olan tek bir zaman ve tek bir mekândır. Ve dikkat edilirse esasen tahavvül eden zaman ve mekân değil, belki vasf-ı müştereklerinin mecmuunu teşkil eden hareketler dolayısıyla süratler ve bu süratlerin ihsasıdır. Eşyanın mekânî kıymeti inkişaf için duyduğumuz cehtin şiddetiyle mütenasiptir. İşte zaman ve mekânın asıl izafiyeti bundandır. Filhakika ceht-i hayatın şiddeti mesafeyi küçültür ve zamanı kısaltır. Bir dâhinin küreyi ihtirası için gayr-i kâfi bulması, muzaffer ve memnun anlarımızda akıp giden zamanın kısalığı, coşkun demlerimizde kabımıza sığamamak keyfiyeti… Hep bu hakikatin neticesidir. Denilebilir ki hayat cehde karşı enfesî zaman ve mekân, afakî zaman ve mekânla makusen mütenasip bir kıymete maliktir. Görülüyor ki: Enfesî zaman ve mekânın şuuruyla afakî zaman ve mekân şeniyetindeki izafiyet ve tahavvül aynıdır.

**Bedii Nedir?** Hayat; kemmiyyetten keyfiyete doğru bir suut olmasaydı eşya ve hadisatı zaman ve mekân çerçevesiyle mahsur göremezdik. Bunun içindir ki tekmil-i hayatı ihtiyaçları tatmin eden alınlar taaddüt ve terkiplerine rağmen kemmî şekilde çıkmaktadırlar. Bu itibarla zaman ve mekânı hayatın olmak mecburiyetinde bulunduğu batınî gayeye karşı seyir ve hareketinin münkati veya mütevali – zaman - vasi veya mahdut – mekân - cümlelerinde mütehassıl ihsaslar gibi telakki etmek lazımdır. Yani zaman ve mekân hayatın hürriyete karşı incizabından mütehasıl cehtlerin hissidir. Ve zamanla mekân afakîleştikçe hayat için nihayet bir mikyastan ibaret olur ki, tekmil-i keyfiyet ve kemmiyet bu mikyasla yekdiğerine istihale etmiş gibi görünür. Ceht bir arzudan ve arzu, hürriyete yani iradeye taarruz eden manadan tevellüt eder. Bu mana, maddi mukavemetler şeklinde mahsus oldukça mekânı bir saha, taaddüt ve fark-ı kemiyet şeklinde meşur oldukça zamanî bir teselsül gibi tezahür ederler. Yoksa zaman ve mekân hiçbir surette sebep değildir. Bir tebettül ve teselsül bir mutavaat ve taaddüttün kıymetini biz mekân ve zamanla ölçüyoruz. Afakî mekândaki faaliyete hareket ve enfesi mekândaki faaliyete de muakale Raisonnemen

diyebiliriz. Bu itibarla hafızayı enfes bir mekân addetmek yanlış olmaz. Hayat, mekânı zaman vasıtasıyla teksif ve zamanı mekân vasıtasıyla tespit eder. Kemmiyatin keyfileşmesinden bediiyat ve keyfiyetin kemmileşmiş gibi görünmesinden de riyaziyat tevellüt eder. Hâlbuki her ikisinin de müşterek evsafı olduğu gibi keyfi müşabehetleri de yok değildir. Bir riyazî bediiyat ile bir bedii riyaziye ancak hitap ettikleri havas ve eşhasa göre farklı görünürler. Ortada kalan yegâne hakikat kemmiyetlerin lâyenkati keyfileştiği veyahut daimî ataletleri içinde tahallül ve tefessüh ettiğidir.

Bu nokta-i nazardan güzel, azamî derecede keyfileşmiş bir kemmiyetten başka bir şey değil gibidir. Hâlbuki insaniyet tarihinin güzel bulduğu şeylere dikkat edilirse, heyet-i umumiyesinin müşterek bir vasfa malik olduğu görülür. Bu müşterek vasıf teferruat itibariyle tamamen kemmî iken ifade ettiği mana müessiriyet itibariyle tamamen keyfidir. Hayatın şayan-ı hayret bir temsil ve imtisas kabiliyeti vardır ki, bu kabiliyeti tatmin eden, teferruat değil, heyet-i umumiyeden nebean eden batınî keyfiyettir. Bu, adeta hayatın aynı, hayatın evsafıyla mütehallik bir timsaldir. Bu sebeptendir ki biz güzel muvacehesinde bir boşanmadan ziyade bir cezp ve mass etme hareketine maliğiz. Denilebilir ki güzel, hayatı bütün muhtevi bulunduğu kemmiyetlerden tahlis ederek bir keyfiyet-i sarfaya inkılâp ettiren amildir. Bunu [Freut] gibi beka-yı nesil temayülüne istinat ettirmek doğru değildir. Bu temayülümüzle hiç alakası olamayan güzellikler namütenahidir.

**Buüt Meselesi**: Zaman, dâhilî mekânda bir adet ve mekân afakî zamanda bir tenevvü ve vüsattır. Binaenaleyh zaman daha fazla keyfî ve enfesi bir şeniyet iken mekân afakî ve kemmî bir şeniyettir. Bu itibarla zamanın oranı daha ziyade şuurla ve mekânın ki havas-ı hamse ile mümkündür. Sanayi-i nefisenin zamanî ve mekânî tazyiki bu itibarla çok ehemmiyetlidir. Yalnız musikî ve şiir, şiire merbut sanatlar zamanidirler. Diğerleri tamamen mekanidir. Mamafih bunlar, evvelce de söylediğimiz gibi yekdiğerinin vazife ve hududuna müdahale eder. Zaman ve mekânın izafiyetinden bilistifade yekdiğerine mütedahil gibi de mahsus olabilirler. Bu kemmiyetlerin keyfileşmesinden veya mütekabilen keyfiyetin kemmileşir gibi görünmesindendir. Biz mekânı zamansız ve zamanı mekânsız hissedemeyiz. Yani basit bir mekân ile basit bir zaman mevcut değil gibidir. Bunun sebebi hafıza ve

tedaidir. Bu sebepten tamamen mekânî bir şeniyet olan renkten biz zamanî bir ihsas telakki edebiliriz. Hâlbuki renkte zaman yoktur. Fakat muayyen zamanlar raptettiğimiz mekanî şekiller, kendisine zaman izafe ettiğimizi renklerle muttasıftır. Şiir ve musikide zaman, yalnız ahengin derece ve tenevvülerinden veyahut ahengin vermiş olduğu manadan tereşşüh etmez. Zaman bir tasvir ve bir tasavvurdan ziyade şuurda bir imtidat ve şuurda bir boşanma keyfiyetidir. Zaman zatî mevcudiyetinde katre katre dolan bir kemmiyet gibi mahsus olur. Mekân, bizim hilkatle münasebetimize nazaran hayatın istikamet ve bir sevk ve idare ihsasıdır. Ebat-ı sülüsede zaman ve mekân müşterek bir vasıf ibraz ederler. Filhakika mekân, bize nazaran, zaman gibi bir badi ihtiva eden mefhumdur. Ebat-ı sülüse yalnız zaman-ı badinin muhtelif vesayette görünüşünden daha doğrusu cismin hareketinden ve binaenaleyh zamanileşmesinden mütehassıldır. Havas için bir bade ile üç bade ihsası aynıdır. Bir küçük çocukla gözleri yeni açılan amar-ı eşyayı nasıl müstevi satıhta görürse biz de aynen öyle görürüz. Yalnız hayat eşyayı tanımak için birtakım itibarlar kazanmıştır. Mesafe, mekân lemsi-i harekiden başka bir şey değildir. Yani tecrübeler eşyadaki hacim ve kütle hislerini basit mefhumlar haline ifrağ eder. Musattah bir parçadan ibaret olan bir tablo, nasıl bize bad hissini verirken, renk ve ziyanın bir ahenk-i mahsustan istifade ederse, kâinatı teşkil eden kemiyetler de aynı suretle galat-ı rüyetimizden istifade ederek üç badli görünürler. Şu halde mekân zamanı bir mefhumdur. Ve madde hareketin şekl-i sabitidir.

Hareket ise, her vakit zamanı ve kabil-i mesaha bir şeniyettir. Bu itibarla zaman veya hareketten ibaret olan badi kaldıracak olursak, eşyanın yani hududu muayyen ve kabil-i temas maddenin [arz ve tûl] gibi iki istikameti kalmış olur.

**Kablî Fikirler**: Görülüyor ki hayat, keyfiyet ve kemmiyetin mütekabil bir nüfuzu şeklinde ve zamanla mekânın zarfı gibi mütecellidir. Hayata arz olan her tahavvülün zaman ve mekân ihsasıyla müterafik görünmesi bundandır. Hayatın mümkünatı kemmileştirmesine şuur dediğimizin sebebi bu enfesi keyfiyeti afakîleştirmek içindir. Zira hayat, mevcudat ve vakıatı evvela, zaman ve mekân kadrosunda ihlal ettikten sonra keyfileştirir. [Kant]'ın zaman ve mekânı cibilî ve kablî taraftan addetmesi bu iptidaî temayüldendir. Hâlbuki meselede kabliyet ve cibilliyet yoktur. Hayat, kendisiyle meşgul olduğu, müddetçe kendinden çıkar. Bizzat

kendisini afakî bir mevzu gibi mütalaa eder. Bu suretle hayatın tekmil mutaları bilvasıta, afakî ve tecrübeden muahhar olur. Bu hadiseye sathî bir nazarla bakacak olursak hayatta umumî bir tekâmül ve intibahın mevcudiyeti hissedilir. Hakikaten hayat, her gün biraz daha öğrenmekte ve ezeli hasmı bulunan maddenin tesir ve tasallutlarında muzır olan esrar ve avamili anladıkça daha fazla kuvvetlenmektedir. Hayatın her şeyi keyfileştirmesi hedefinin salâbet ve muayyeniyetine delalet eder.

O afakî enfesî her nevi tahavvül ve sükûnu kendisiyle alakadar görür. Bu suretle afakî tagayyurat, enfesî tagayyuratla birleşir. Zaman ve mekân mefhumu tecrübe ile tekâmül ettiği halde gayr-i tecrübe ve kablî imiş gibi meşur olur. Bu itibarla kablî hiçbir fikir mevcut değildir. Kablî fikirlere kıymet vermek hayatın kıymetini ve faaliyetini inkâr etmektir.

Şu mütaalatdan anlaşılıyor ki madde âlemi bir inhilal ve istihaleye veya hayat eline düştükçe keyfileşmeye; hayat ise, zaman ve mekândan münezzeh bir istiklal ve hürriyete doğru gitmektedir.

2 Eylül 1920

## Sebep ve Gayeye Dair 1 [1]

**Umumî Cereyan**: Fikir hürriyetinin hiçbir zaman bugünkü kadar vüsat ve kuvvete mazhar olduğu bir devir görülmemiştir; eskiler umumiyetle nassî ve naklî hükümlerin hududu haricine çıkamadıkları halde yeniler aklî ve tecrübe esaslar dairesinde her gün biraz daha mazinin ripkasından sıyrılmaya çalışıyorlar. Artık bugün bilhassa fikir âleminde, geçmişe hasret çeken bir insaniyet zümresi kalmamıştır. Bugün bütün heyecanlarımız, mefkûrelerimiz ve ihtiraslarımız tarihî vazifesini ifa etmiş bulunan rivayete değil, yetişilmesi lazım gelen maverai ve müstakbel bir noktaya, zirvesinde meçhulâtın hitama erdiği bir şahikaya teveccüh

[1] Cemil Sena Ongun, Sebep ve Gayeye Dair 1, *Milli Mecmua*, C: 6, S: 63, 1926.

etmektedir. Denilebilir ki bütün hilkat içimizde şaşaasını hissettiğimiz ve fakat bütün hutut ve ahengiyle kendisini göremediğimiz bu ulvi ve görünmeyen cihan tarafından cezp edilmektedir. Tevakkuf ve teemmüle imkân bırakmaz gibi görünen bu kuvvetli cazibe karşısında müşahhas kuvvetlerden daha çok kuvvetli ve süratli bulunan hayat ve fikir meşalesi, tereddüt ve şüpheleri izale eden rehberler gibi ilahî bir vazife ifa etmektedir.

Asırlardan beri hissedilmekte olan bu cereyan, muhtelif felsefî düşünceleri ve muhtelif şairane tasavvurları tevlit etti. Hâlbuki tevellüt eden de, tevlit eden de bu cereyanın kendisi idi, yalnız, fikir bu muzlim seylâpın kâh üst dalgalarında ve kâh en derin girdaplarında sağa sola, ileriye geriye akmak suretiyle kendisini alıp götüren ummanın her zerresini ayrı ayrı tenvir etmeye çalıştı. Esasen o bu akışta sönmek gibi bir akıbete maruz kalsaydı, rehbersiz ve meşalesiz kalan âlem bizzat kendi dalgalarıyla boğulacak, kendi karanlığında hercümerç olacaktı.

**İlmî ve Sırrî Gaiyetçilik**: Belki [Schopenhavr] gibi âlemi kendi tasavvurumuz addedecek kadar felsefî bir gurura kapılmak doğru değildir. Fakat hisseden, düşünen, anlayan ve bir hüküm veren olmasaydı, şeniyen mevcudiyetlerinden şüphe ettiğimiz alemlerle, bu alemlerde husule gelen hareketin varlık veya yokluğu arasında ne fark hasıl olabilirdi ?.

Bu sebeptendir ki, hayatı bu âlemin bir istitalesi yani tabiatın bir cüzi gibi telakki eden ve bu telakkilerini müfrit fizik ve kimya kanunlarına rapteden mesleklerin yanı başında, hiç de onlardan ayrı düşünmemekle beraber hayata vazife ve evsafının hususiyeti dolayısıyla mümtaz ve ilahi bir şahsiyet atfeden mütefekkirler yetişti [1]. Hakikatte fikrin bizzat kendisini tetkik ve kendi mahiyetiyle âlemin

[1] Her nevi itirazata rağmen hayatın esrarengiz mebdei bugün birtakım faraziyatın fevkine çıkamamıştır. Vakıa uzvî ve gayri uzvî mevcudatın kimyevî terkiplerindeki ayniyet ve mesela [üre] gibi yalnız uzviyetin ifraz ettiği mevadın artık kimyahanelerde de istihsal olunabilmesi hayat hakkındaki munizm telakkiyatına kuvvet verdi. Fakat bugünkü şerait dâhilinde tenasül-i binefsihinin imkânsızlığı hayatın mebdei hakkındaki düşünceleri akim bırakmaktadır. Bir zamanlar hayatı, denizin amağında Bahybius tesmiye edilen bir nevi pelteden başlıyor zannedilir. Henüz cansız olan bu maddenin taazzuv etmek üzere bulunan bir hayat taslağından ibaret olduğuna inandılar. Fakat tetkikattan bunun bazı munkariz nebat veya hayvanın enkaz bakiyesi Detritus olduğu anlaşıldı.

mahiyetini temyiz için atıldığı bu cidalde, hilkatin umumî cereyanını iştirakten başka bir şey değildir. Bu itibarla ne bir Plüralist ve ne de munist iddiasının kıymeti yekdiğerinden daha bariz bir hakikati ihtiva edemez denilebilir.

Yalnız esas itibariyle bu iki meslek muhtelif şubeleriyle iki muhtelif nokta-i nazara maliktir: Plüraslistler eşyayı ve hilkatin cereyanını [gaî] bir nazarla tetkik eden sebebiyetçilerdir. Munistler ise umumiyetle [gaiyetgiriz]muayyeniyetçilerdir. Birincilerde mesuliyet ve hürriyet, ikincilerde mukadderiyet esastır.

Munizmin gaiyetten tevahhuş etmesindeki en büyük sebep, gaye fikrinin ilmî taharriyata mani olacağı endişesidir. Hâlbuki ilmî ve şenî gaiyetçilik ile safsatavî gaiyetçiliği yekdiğerinden ayıracak olursak bu korku tamamen zail olur. Filhakika, Aristo, Plutarque, Montegnie, Fenelon… ilah gibi gaiyetçilikleri antropomorfizmin mahsulü olan zevat da bir munist kadar hakikatin rehberidirler. Vakıa bunlar bütün kâinatı, insan için mahlûk addeder gibi görünmektedirler. Hâlbuki bu düşünüş, daha ziyade izah ve tefsir ve bilhassa talim içindir. İslamiyet'teki [levlake levlak lemmehalatü'l-eflak] mukaddes iltifatını ve bütün (kütüb-ı semaviye)'nin buna benzer telakkiyatını bu zevatın fikirleriyle karıştırmamak iktiza eder. Nassî ve içtihadî akaitteki gaye fikirleri, tamamen telkin ve imana ve bilhassa cemiyetin muayyen bir menfaatine istinat ettiği halde ulemanın gayesi ve gaiyetçiliği tamamen hissî ve sırf hakikatin aranışında takip edilen bir tarikten ibarettir.

Mamafih insanın kâinatta bugünkü vaziyet ve hâkimiyetine bakılırsa âlemin bizim için yaratılmadığı iddia edilebilir mi? Hatıra gelen bu sualin hiçbir kıymeti yoktur. Yalnız fiil ve amel sahasında bir hakikat gibi görünen bu düşünceyi ilim ve felsefe kendisine bir hareket noktası gibi kabul ederse o vakit hata etmiş olur. Bunu

---

Bundan sonra Panspermiein terastrale nazariyesi hayatın yıldızlardan gelmesi için kat edeceği uzak mesafeler ve bir hayat için lazım gelen şerait düşünülünce bundan da vaz geçildi. Nihayet yetişilmesi bizim için imkânsız bulunan uzak bir mazide arz üzerinde teşekkül etmiş olması ihtimalinden başka bir hal çaresi kalmadı. Bu sebeptendir ki bugün hayatın artık kendisi değil, tezahüratı ve zevil-hayatın tabii tesirat muvacehesindeki inikâsları, tesirleri tetkik olunmağa başlandı. Bu tetkikatın neticesi şudur ki; hayat uzvî cevherlerde mevcut olmayan bir nizam, bir plan ve bir taziyi takiben tekemmül etmektedir. Ve hayat her şeyden evvel bir istihale ve bir deymumtittir."

içindir ki: Talimî izahlarla ilmî ve felsefî izahları yekdiğerine karıştırmamak lazımdır. Talimî gaiyetçilik basit insanlar elinde safsata haline gelir. Ve nihayet sırrî bir şekil iktisap eder. Yüksek insanlar ise ona ilmî ve şenî bir kıymet bahşederler. Bu takdirde âlemdeki hadisat ve mevcudat bizim mevcut olmasını arzu ettiğimiz bir sebep ve (gaye-yi ala) ya raptedilmez. Fakat vakıatın cereyanının umumi istikametinde, eğer böyle bir gaiyet veya sebebiyet mevcutsa o hakikat tasdik edilir. Yani bizim hadisatta manzurumuz olan gaye, turukumuzdan evvelce vaz ve tasavvur edilmiş bir planın tahakkuk etmiş veya edecek şekli değil, bizzat şeniyetin vasıl olmaya temayül ettiği his ve idrak ettiğimiz istikametlerin müntehasıdır.

Bu itibarla bir nizam tahtında cereyan edip bir mansıp arıyor gibi görünen bu seylin hadd-i zatında bizce malum ve muayyen hiç bir maksadı yoktur. Binaenaleyh ilmin korkması lazım gelen gaiyetçilik umumi harekâtı, bir niyet ve maksada makrun gösteren gaiyetçilik olmalıdır.

Zira bu takdirde biz hadisatı kendisinde mündemiç bulunan bir gayeye göre değil, kendi tasavvur ve maksadımıza muvafık bir plana göre hareket ediyormuş gibi tefsir ve tevil ederiz. Zaten sırrî gaiyetçilik, sebeple neticeyi yekdiğerine karıştırmakta ve hatta çok defa sebepleri gaye gibi görmek gafletine düşmektedir. Binaenaleyh, yanlış gaiyetçilik yapılıyor diye lalettayin ve umumiyetle tabiatta gaye yoktur. Denilebilir mi?

**Istılahların Manası**: Eşya ve hadisata dikkat edersek, mekân ve zaman dâhilinde bir tahavvül ve teselsülden ibaret olan sarî mütecanis ve müntesik birtakım harekât meşhudumuz olur. Bir muayyen an içinde temas ettiğim eşya ile gördüğüm hadise kendilerinden evvel geçenlerle sonra gelecek olanlara o kadar fazla merbutturlar ki bunların vücutlarının gaye ve sebeplerini tayin etmeye imkân yoktur. Zira tahavvülün Evolution mebdei ve müntehası, bilhassa inkıta noktaları meçhuldür. Mukaddema [Claude Bernard] da sebebiyette umumî bir mefhum olamayacağını bunun ancak mabadu't-tabia sahasında kalacağını, ilmin ise sebeple alakası olmayan şeraiti taharriye mecbur olduğunu iddia ve bu kadar müteharrikin hadisat arasında sabit bir sebep bulmanın imkânı olmadığı serd eylemişti. Gaiyetçilerin büsbütün aleyhinde olmayan bu fikri bir tarafa bırakarak zaman dâhilinde bir an tevakkuf ve

mekân içinde bir muayyen hudut kabul edebilecek kadar zihnimize hâkim olabilirsek görürüz ki bütün bu olup biten şeyler, nihayet [Malbranche]'in iddia ettiği gibi, birtakım mutavassıt vesailin mahsulüdür. Bu vesail hadise ve eşyanın bugünkü hal ve şekli almasına hizmet etmişlerdir. Burada sebeple gayeyi şart ve vazifeyi birbirine karıştırmamak lazım gelir. Umumiyetle materyalizm, muvafık şeraiti sebep-i makamında istimal etmektedir. Onlar: "başlı başına bir hadise, hiçbir şeniyet ifade etmez, ancak birtakım hadisatın heyet-i mecmuasıdır ki bir şeniyet kıymetine maliktir. Zaman ve mekân dâhilinde temadi edile gelen hadisatın esbabı değil, ancak müteselsil şeraiti mevcuttur." Derler. Müfrit bir gaiyetçi ise muvafık şeraitin de sebebini ve gayesini aramak zaruretinde kalır. Bu sebeptendir ki gerek cinslerin tenevvüatındaki sabit esbap ve gerek hususî secâyâ gibi fertlere kıymet bahşeden evsaf henüz halledilemedi. [Transforizm]'in gayeden korkan ve kaçan telakkiyatındaki izafiyet bir gayecinin tefsirindeki izafiyetten daha çok makul değildir. Bunun içindir ki [mebde-i sebebiyet] Ernest Hegel'in pek vakıfane gördüğü gibi bütün kâinat kanunlarının anasıdır.

**Vazife ile Gayeye Gelince**: Bunlar en ziyade birbirine girift görünmektedirler. Gaye kelimesinden korkmamak için şimdilik vazife Role kelimesini koyabiliriz. Şu halde eşya ve hadisatın bir sebep ve bir de vazifesi yani gayesi vardır, diyebiliriz ki bu itibarla sebebi mazide ve gayeyi hal ve istikbalde aramak icap eder.

Bu meseleyi yanlış tamim edenler bir cismin muhtelif havâsını o cismin sebep veya gayesi gibi nazar-ı itibara aldılar. Bu itibarla havâsı, şeyi ve nihayet madde ve kuvveti tefsir etmekliğimiz lazım gelir. Materyalizm tarihi müellifi [Lange] "şey: Chose müttehit bir surette nazarı itibara aldığımız mürtebit hadiseler grubuna derler; kuvvet = Force ise [1] bu şeyin havasıdır ki başka şeyler üzerindeki

[1] Mekanik**,** kuvveti hareketsizliğin olduğu kadar da hareketin sebebi addeder. Ve kuvveti kütleyle süratin hâsıl-ı darbı olarak gösterir. Kütleye gelince: zaman, mesafe ve kuvvetin imtizacından ibarettir. Bundan anlaşılıyor ki, madde, asıl olan kuvvetten müteferridir. Yani maddesiz kuvvet mevcut değildir. [Bundan kuvvetsiz madde vardır manası çıkarılmamalıdır] ve madde ancak bulunduğu hadise ve şekil halinde mevcuttur. Hâlbuki müfrit maddiyun ki [cinetizm] salikleridir - kütleyi zarurî bir şeniyet addeder. [Statizim veya idealizm] ise kuvvet ve maddenin her ikisini de

muayyen tesirleriyle anlarız. Madde = Matiete ise: Bir şey dâhilinde kuvvete tahlil edemediğimiz veya etmek istemediğimiz ve malum olan kuvvetin amil ve esası farz ettiğimiz şeydir" diyor. Müellif bu üç mevcudu [bir] addeder ve bir devr-i faside düşmediğine kanidir. Ve [Fehner]'in maddeye kuvvetten ayrı bir şahsiyet vererek [temas kabul olan şey maddedir] tarifine karşı da "temas kabiliyeti, cismin bir mukavemete malikiyetine delalet eder. Yani temas edilen şey kuvvettir" diye cevap verir. Şu vazıh-ı izahattan anlaşılıyor ki, hilkatte [şey] ve bir [şeyin hassası=kuvvet] ve bir de kuvvetin amil ve esası yani açıkça sebebi addettiğimiz [madde] vardır. Ve eğer hiç olmazsa zımnen bir de gaye kabul edilecek olursa her mevcudun gayesi, bulunduğu şekle girmek, daha doğrusu kuvveti, şeye inkılâp ettirmekten ibaret olur.

Sebep ve gaye fikrini biraz safdilane felsefeye vazetmek suretiyle ezhanı teşviş eden Aristo olmuştur. Bu zata nazaran hilkatin dört (merhale-i esbabı) vardır: şekil, cevher, vetîre ve gaye… Bunlar ise bütün finalistler için muhtelif surette tahavvülata uğrayarak aynı mahiyeti muhafaza ettiler. Ve pek haklı olarak gaye-giriz olanların hücumuna maruz kaldılar. Hâlbuki [Lange]'nin izahatı biraz daha amele kalp etmek suretiyle bu dört makuleyle karşılaştırırsak hemen aynı neticeye vasıl oluruz. Bundan başka, gaiyetçiler de materyalistler gibi, biraz farklı olsa da, sebebi esas addederler. Bunların bir kısmına nazaran eşyada: "bozulması imkânsız bir mukadderiyet vardır. Yani her şey olmak suretinde bulunduğu şekilde mevcuttur. Ve her şeyin sebebi kendisindedir. Ve her şey kendi şekil, suret ve cevheriyle kaim bir Allahtır." Hürriyet mefhumuna biraz aykırı gibi görünen bu telakki, daha ziyade mistik finalistlerindir. İlim böyle bir mukadderiyete kıymet veremez.

Mabadı Gelecek Nüshada

---

yekdiğeriyle muvazenet halinde bulunan bir "şeniyet müterafika Realite coexistense" addederler. Her şeyde kudreti asıl itibar edenler biraz daha fazla tahlile kıymet veren kimyager fizikçilerdir. Görülüyor ki umumiyetle reddedilir gibi görünen gayedir, sebep değildir. Hâlbuki sebep kabul edilince gaye kendi kendine tezahür etmiş olur.

# Sebep ve Gayeye Dair 2 [1]

-Geçen Nüshadan Mabad-

**Evolutionism'in Laedriliği**: Finalizme en fazla hücum eden mezhep evolutionnisme olduğu halde onlarda finalizmden kurtulamadılar. [Darvin] hayvanattaki aza ve cevarühün hayat mücadelesi için yaratılmış olduğunu ve muhite göre tabii bir ıstıfa bulunduğunu söylemek suretiyle bir gaiyet kabul ettiği gibi "tekmil-i mevcudatın esrarengiz mebdei bizim için gayr-i kabul haldir ve kendi hasmıma kendimi tatmin için biraz agnostik kalmaya mecburum" diyor. Umumiyetle gaye-girizler, [evvel ve ahirayin köhne kitap üftadest] musarranın medlulüne ittibaen ise ortadan başlıyorlar. Ve finalistler gibi maziye ve istikbale sarkmak suretiyle bilmedikleri için meşgul olmaya lüzum görmedikleri nukatı, her gün biraz daha fetih ve tenvire çalışıyorlar. Filhakika ilim ne kadar çok maziye inebilirse o kadar çok kıymet kazanır. İsterse bu, inme keyfiyeti şerait taharrisi namı altında olsun elverir kizihne varit olan şüpheler halledilsin. İşte asıl gaye bu suretle husule gelmiş olur. Vakıa gerek şerait ve gerek esbap meçhullerinin silsilesi namütenahidir. Fakat hayat için bu kemmî namütenahiyet, bir mazruftan başka bir şey değildir. Biz, âlemin gayesini ahlakiyatımızın kendisinden nebean ettiği şuurda gördüğümüz için hilkati, bu şuurun havzası dâhilinde keyfileşmeye mahkûm addederiz. Hayat bu vazifeyi evvela kendi cesedinde ifa eder. Eflatun'un dediği gibi: "insan, cismi kendisine hizmet ettiren bir ruhtan ibarettir.

**Gayenin İki Veçhesi**: Dikkat edilirse eşya ve hadisatta iki nevi gaye mevcuttur. Birisi doğrudan doğruya beşerî münasebetlere nazaran ölçülüp hesap edilen, diğeri eşya ve hadisatın âlemle olan münasebetlerine nazaran hâsıl olduğu gayedir. Mesela buğdayın yaradılışının gayesi eğer bunu kendimizle olan münasebetine nazaran düşünürsek pek basit olarak, buğday zevil-hayat tarafından yenilmek gayesine maliktir. Yani bunun için yaratılmıştır, deriz. Bir de buğdaya bir buğday nazarıyla bakar veya buğdayın tabiatıyla olan münasebetine tevkifan düşünürsek buğdayın gayesi, yalnız kendi mevcudiyeti imiş gibi görünür veya

[1] Cemil Sena Ongun, Sebep ve Gayeye Dair 2, *Milli Mecmua*, C: 6, S: 64, 1926.

tabiatın bir cilvesi nazara çarpar. Bu itibarla [Voltair]in dediği gibi gaiyet ne kabul edilebilir ve ne de ret olunabilir; bu zata nazaran: Bir şeyde gaiyetin kabulü için, o şeyin zaman ve mekân dâhilinde daima aynı vasfı hamil olması lazımdır. Yani taş, her yerde ve her zaman bütün külliyetiyle mesken şeklinde mevcut olmadıkça taşın gayesi insana melce olmaktan ibaret olamaz. Şu halde taşın bazen mesken olarak mevcudiyeti insanın tuttuğu şeyi kendine yarayacak bir halde ifrağ-ı meleke kabiliyetine malikiyetindendir. Hülasa görülüyor ki: eşyadaki gaye insan ve tabiatla olan münasebetine nazaran izafidir. Bu itibarla her cismin " illet-i gaiye=CauseFinale"si insana nazaran ibraz ettiği (faide = Utilite) de meknuzdur. Bu faide, tabiata nazaran da: tabiatın bir cüzünü teşkil etmesi yani tabiatı itmam eylemesinden ibarettir. Hülasa biz taşı münferiden alırsak bunun teşekkülüne sebep olan amil tabiatta herhangi bir tahavvül ve herhangi bir şart olabilir. Taşın kendi gayesi ise: bu hükmü esbap ile alakası olmayan ancak hükmü bazı havasa malikiyeti dolayısıyla insan elinde müfit veya muzır, tabiatta, tabiatın tamamiyetine hadım bir atalet veya hareket… ilahtan ibarettir.

Gaye-giriz olanlar istiyorlar ki: "Mesela lahimenin dişlerinin şekli lahime maişet tarzına muvafık bir şekildedir, denilmelidir. Fakat lahimenin sivri dişleri kendilerini etle beslemek için verilmiştir, denmemelidir veya klorofil karbonu temsile hizmet eder, denmelidir. Fakat klorofil, nebata karbonu temsil etsin diye verilmiştir, dememelidir. Zira sebeple vazife yekdiğerinden tamamen ayrıdır." Şu arzular pekiyi gösteriyor ki ilmî ve sırrî gaiyetçilik yekdiğerinden tefrik edilememiş ve ufak bir fark olmakla beraber, müddeanın müspet ve menfisi arasındaki lafız oyununa fazla kıymet verilmiştir.

Gaiyete hücumun en büyük sebeplerinden biri de, gaiyetle izahı imkânsız bulunan bazı tabii mevat ve hadisatın henüz kıymet ve mahiyetinin anlaşılmamış olmasıdır. Mesela: "Bir horozun ibiği, kuyruğunun yaldızlı oluşu, ağaç yapraklarındaki şekil ve vaziyet ihtilafları, bazı menekşelerin uzun veya kısa tüveyçli olması, buna rağmen kısanın[dane] verip diğerinin vermemesi, etli meyvelerin çekirdeği saklayan kalın aksamındaki [mevad-ı şeker] ve bazı nebatatın kimyevî terkiplerindeki zaid-i mevat. Bunların hiçbir (illet-i gaiye)'ye malik olmadığı göstermektedir. Şüphe yok ki bunlara karşı kimisinden meyve yiyin mahlûkatın

gıdası olsun diye ve kimisinin dişi mahlûkun muhabbet ve alakasını celp etsin diye yaratıldığını iddia etmek gülünçtür. Fakat bundan tabii şeylerin körü körüne hareket ettiği neticesini çıkarmak da gülünçtür. Zira önümüzdeki vakıalar az çok her iki tarafa da hak verdirecek bir vaziyet ve cereyana maliktir. Şu ifadeden tabiatta bir makuliyet veya ezeli bir plan vardır gibi bir fikre sahip olduğumuz neticesi çıkarılmamalıdır. Bugün yegâne hakikat: Henüz aradığımızı bulamadığımız ve bir gün bulmak ihtimallerine karşı beslediğimiz ümit ve gayretten ibarettir.

**Sebep ve Gayenin İfadesi**: Bizce esasen ilim, hayatın bir gaye aramasından mütehasıldır. Biz bu âlemde hiçbir şeyin israf edilmiş olduğuna kani olmadığımızdan zahiren zait gibi görünen ma-vakıalara ve eşyaya karşı lakayt olamayız. Yalnız biz, işe başlarken gayeyi mebde ittihaz edersek şeni izahlar teşevvüşe uğrar. Bitaraf bir tetkikte ise: hadisatın cereyanı bizi kendi kendine muayyen gayelere sevk eder.

Esasen usullerimiz ne olursa olsun maksadımız bir hakikatin ispat veya izharı ise eşyayı sebep veya gayelerine göre tetkik bir üstüvaneye iki kaidesinden ayrı ayrı bakmak gibi bir şeydir. Bu sebeptendir ki gaye ve sebep mefhumuyla izah edilmek istenen hakikatler zatı mahiyetlerini tamamen ifşa etmezler ve etmemişlerdir.

Son asır maddiyesinin korktuğu ve ilme engel addettiği bu tarz mütalaaya dikkat edilirse korkulan şeyin bir usul hatasından ibaret olduğu görülür. Hâlbuki bu günkü ilmî tetkikatın de bulduğu şeyler sebepler ve gayelerden başka bir şey değildir. Yani şimdi "üstüvaneyekim yaptı, niçin yaptı?" sualine değil "üstüvaneyenedir. neden mürekkeptir?...ilah" diye soruyorlar. Elde edilen neticeden sonra "acaba üstüvaneyeteşkil eden aksam ne gibi şerait altında bu şekli iktisap etmiştir? "sualinin cevabını aramak lazım geliyor. Bu da bulunduktan sonra istersek biz [üstüvane falan işe yarar veya yaramaz, filan maksat için gelmiştir.] gibi bir netice veya gayeyi tasdik etmeyelim. Artık üstüvane huzurumuzda öyle bir şekilde merkuz bulunur ki, onun ne işe yaradığını biz düşünmek istemesek de o yarayabileceği işe hizmet eder. Aynı şeyi uzviyete tatbik edersek daha salim bir netice çıkar. Mesela biz istediğimiz kadar göz görmek için mahlûk değildir diyelim. Fakat göz gösterebilecek bir tertibe maliktir. Kendisi görmediği halde gören merkeze göstermek için lazım gelen bütün anasır ve

teşkilata maliktir. Görülüyor ki ne bir finalistin [eşyada gaye değil olsa olsa bir nizam vardır. Veya eşya gayesizdir.] sözü arasında netice itibariyle bir fark yoktur. Biz inkâr veya tasdik ederken gayesi kendisinde mündemiç bulunan hakikatlerin bize güldüğü muhakkaktır.

Yalnız kudemanın bir hatası vardır. Onlar mevcut hakikatlerin esbabını tedricen ulûhiyete kadar isal eder ve nihayette laedriyeye düşerlerdi. Şimdikiler ise, sebepleri kuvvetlere muvafık şartlara irca etmek suretiyle bir layurefi istemeyi esas ittihaz etmişlerdir. Hâlbuki kuvvetlerle muvafık şerait tahlil edilirse netice ilmen kudemanın iddiası haricine çıkılamaz gibi görünür. Yalnız fiil ve amel itibariyle kudema bu esbaptan istifadeyi düşünmemişler, kanaatlerini iman şeklinde bırakmışlarken, yeniler fikirlerini, şekil ve suret vererek amele kalp etmişlerdir. Ve bu bizce hayatın pek tabii ve esas bir hedefidir. İlmi gaiyetçilerden [ Von Boer] in dediği gibi: "tabiatta her cebir ve her zaruret gayelere sevk eder. Ve gayelere karşı olan her temayül ancak zaruret ve cebir ile tahakkuk eyler." Mesela Namdar Ruhi Bey kardeşimin : "tabiatta kudretin boşalmasından başka bir hadise yoktur" demesinden tabiatın gayesi bizzat kendisinin dolup boşalması demek neticesi çıkmaz mı? Hâlbuki bu boşalma tefazulun neticesidir. Ve her boşalmanın tevakkuf ettiği bir nokta veya dolma ile boşalma silsileleri arasında intikal veya inkıta noktası vardır ki kudret oradan geçerken bir amel husule getirir. İşte bu husule gelen şey o tevettürün gayesidir. Zira: aynı mahiyet ve aynı mukayesede bir teüvettir, daima aynı neticeyi husule getirir. Yani "eşya bir maksada müpteni (Intentionnelle) oldukları için gai değildir. Fakat onlar gai oldukları için bir maksada hadimdirlar." [Bosenquet]

**İrade, Regülâsyon ve Gaye:** Bugün fizikoşimik şartlara bakılınca termodinamik prensiplerinin bütün madde kâinatını idare ettiği anlaşılır. Materyalizme nazaran bu öyle bir muayyeniyettir ki iradî hareketlerin de bu muayyeniyet dâhilinde bulunması iktiza eder. Bereket versin ki anti-finalistler bu iddiada fazla ısrar etmiyorlar. Zira hiçbir iradî hareket yoktur ki bir muayyen gayeyi istihdaf etmeyen pek müfrit maddiyundan [Ernest Hegel] "cevherin iki iptidaî anasırı olan kütle ile eter-ki sebebiyetin mebdeinden müstahreçtir - yalnız harici kuvvetler ile müteharrik veya sakin değildirler. Belki onlar en aşağı derecesinde bile ve ihsasa maliktirler. Takabbuz ettikçe zevk, inbisat ettikçe nefret hissederler. Ve daima zevke

doğru koşar elemden kaçarlar" demekle istemeyerek gaiyetçi olduğu gibi diğer bir noktada da gaiyetçiliğine garip bir de vucudiye rengi vermiştir.

Felsefede bu [ihtiyar] meselesini ortaya çıkaran bilhassa [Kant] dır. Ve materyalistler tamamen bunun aleyhindedirler. Onlar âlemde tekmil-i hadisatı sebep ve neticeleriyle tazayüf halinde görmek istediklerinden bu hususta beşerî iradenin bir istisna teşkil etmeyeceğine zahiptirler. Hâlbuki yalnız beşeri irade değil, en küçük hayatî bir hayvana bile henüz ham maddeden müstesna olan vaziyet ve kıymetini kaybetmedi. Esasen böyle bir şey vaki olsaydı ne mefkûre, ne istikbal ve hatta ne de cemiyet mevcut olabilirdi.

Saniyen, hilkatte fikri tamamen tatmine kâfi bir gayesizlik mevcut olsaydı, insanın bu kadar gayeli mesaide bulunmasına imkân olur muydu? Yine tekrar edeyim, tabiatta meşur ve ezelî bir gaye mevcuttur demek istemiyorum. Fakat hayatın bildiğimiz ve gördüğümüz gayesi, umumiyetle hayatı hareketin takip ettiğini gördüğümüz istikamet ve izde mündemiçtir.

Bu istikamet ne atomlar arasında bir defa ve cazibeden ibaret farz edilen ve ne de tropizmle izah olunmak istenen hükmü ve kimyevî irade ile ve hatta ne de kör ve gayesiz bir tesadüf hareketiyle kabul izah değildir. Hatta hemen tamamen mekanik kanunlarına tabi olan uzvî hareketler muayyen gayeleri istihdaf eden vazifevî bir mekanikiyete maliktirler. Bunun içindir ki senelerden beri münakaşa edile gelmekte olan, taazzu [1] Regulatioan, Organisation meseleleri izah edilirken madde ve hayat ikiliğine inanmak zarureti hâsıl olmuştur. Bu ikiliği yekdiğerinden ayrı ve yekdiğerinin haricinde mücerret bir mevcut telakki etmek lazım olduğunu hatırlatmalıyım- filhakika tetabukun ve seciye iktisabının izahı için morfoloji

[1] Regülâsyon meselesinin gaiyet nokta-i nazarından ehemmiyeti vardır. Regülâsyonu [Driesche ] şöyle tarif eder: "Biz zi-hayatın uzvî dâhilinde veya uzviyetin tabii üfûle hallerinde vaki olan bir teşevvüşten sonra teşkil eden ve hiç olmazsa takribi olarak bir uzviyet veya bir hali tamir eden vakıa veya vakıalar zümresidir." Aristo'nun batınî bir gaye kabul eden nazariyatı bu regülasyonun tam tarifidir. Claude, Bernad, regülasyon fikrini hayvanatta müdür ve nazım [Organisateur] bir fikrin mevcudiyeti suretinde telakki ve uzvî faaliyet fikrini âlî tarhiyatına rehber ittihaz eden bir gaiyetçi oldu. Bu gün kolej de Frans da ProfesörPiyer Jane de aynı ruhu kaybetmemek üzere regülasyona hayata has bir fabrika nazarıyla bakmaktadır.

eksperimantalalimi veya VilhlRout, muhtar idare edince meleke Faculte Regulateurautonome kabulüne mecbur oldu.

[Handrisch] tekmil regüsyon hadiselerinin birer makine hareketiyle izahı kabul olmadığı neticesine vasıl oldu. Ve biraz garip olsa da henüz tamamen cerh edilebilecek ilmîkeşfiyatadesteres olunamadığı için hüceyratın mekanikiyetinde bir nevi ilmî zihin yani [Entellekya] tasavvur etti ve mekanizmin rekülasyonları izah edeceğine kani oldu. Umumiyetle vitalistlerise zevil-hayat mekaniği münasebeti gai münasebet ile tadil edilmiş bir kuvvetler manzumesi gibi nazar-ı itibara almaya mecbur oldular. [Hobbs] gibi bu fikre muarız olanlarıyla nihayet bir muvazaa kabulünde muztar kaldılar.

Gaiyet hakkındaki son hükmüme gelince: Bu hususta (Guyau) gibi diyebiliriz ki: [Âlemin gayesi, hiçbir zaman bizde olmadığı gibi bizim de âlemden daha evvelce tespit edilmiş hiçbir gayemiz yoktur. Hiçbir şey evvelden tanzim ve tespit edilmiş değildir. Hiçbir zaman eşya yekdiğeriyle iptidaî ve evvelden malum bir "tetabuk" malik değildir. Bu tetabuk evvela şeni âleme takattim eden bir misaller âleminin Mondedesides vücuduna vabestedir. Sonra bir mimarın yaptığı gibi muta bir plana nazaran eşyayı tanzim eden bir [Allahu ekber]e mütevakkıftır. Bu takdirde kâinat, her biri yekdiğerinden ayrı inşa edilmiş ve yalnız birbirine nazaran tesviye olunmaktan başka bir ihtiyacı olmayan bir meşherin muhtelif saraylarına benzeyecektir. Fakat hayır, bu daha ziyade o garip binaya benzer ki, içinde yan yana çalışmakta olan işçiler heyet-i umumiye ile katiyen alakadar olmadan çalışırlar. Hülasa ne kadar amele varsa o kadar plan vardır.]

Saniyen: gaî düşünüşün ilmî bir kıymeti olmasa bile fazla olarak hayatî bir kıymeti vardır. Gaiyet her şeyden evvel, zihnin sükûn ve tatmini için lazımdır. Bu itibarla aklın en zarurî bir ihtiyacıdır. Zira bizzat hayat bütün israf ve ihmallerine rağmen gayesiz hiçbir fiil ve harekette bulunmaz, gayeyi inkâr edenler bile; hiç olmazsa inkâr etmek ihtiyacının bir gaye olduğu pekiyi takdir edilebilir.

# Güzele Dair 1 [1]

Hemen bütün bediiyatçılar ve filozofların, güzelin mahiyeti; menşei ve vasıfları hakkında muhtelif nazariyeleri vardır. Ve bu nazariyelerin çoğu, mesela sokakta rast gelip de "güzel" dediğimiz kadın karşısında hissettiğimiz temayülleri biraz daha platonik ve mücerret bir güzele tahlil etmekten başka bir şey değillerdir. Canlı güzellikle ibda edilmiş olan güzellikleri ayırt etmeğe mütemayil olanlar ise güzellik birçok derecelerini saymışlar ve güzeli ifade itibariyle sanatı tasnif etmeyi muvafık bulmuşlardır. Ve bu suretle bizde yalnız tezahür ettiği mevzuun başkalığı dolayısıyla taaddüt eder gibi görünen teessürlerin mertebelerini tayin etmişlerdir. Bu meyanda uzvî ve maddî güzellikleri –mahsus-ı eşyadan nebaen eden renklerin, sedaların ve hareketlerin… ilah güzelliğini –zihnî güzellikleri, kahramanlık, fazilet, harikuladelik nevinden manevî güzellikleri sayabiliriz. Hâlbuki mutlak olarak kabul edilen güzelle böyle sınıf ve derecelere ayrılmış olan güzel aynı şey değildir. Mutlak olmayan güzel izafî ve mütehavvildir. Adetlere ve telakkilere göre değişebilir. Bilhassa zihnî ve hayatî bir selamet ve saadet içinde olmayan bir ruhu teshir edemez. Mutlak güzel ise anlaşılabilmesi için muayyen bir terbiye ve seviyeye ihtiyaç arz etmekle beraber emir ve cebreden imperatif bir hükümdür. Mutlak güzel huzurunda beşerî hürriyet asgari derecesine iner. Bu sebeptendir ki sanatın güzeli, tekmil diğer şeniyetleri istila ve mağlup eden cebbar ve amir bir şeniyettir. Croce'nin dediği gibi tavî bir hükümle anlaşılan bir şiddî kıymet Valeurintensive'dir. Yani mutlak güzel ihsas ve hissiyatları haricileştirme (exteriorisation) keyfiyeti değil belki bilakis dâhilin, hakikî benliğin bir derinleşmesi (approfondissementdinteriorite) keyfiyetidir. Güzeli daha vazıh anlayabilmek için kendisiyle iltibası mucip olan hakikatte, bırakmış olduğu tesirler dolayısıyla ruhiyat nokta-i nazarından büsbütün farklı bulunan diğer bedii kıymetlerle mukayese ve tefrik etmek lazımdır.

**Güzel ve Letafet:**

Spencer bir "letafet –grace"i kuvvetlerin tasarrufunda bulunuyordu. Yani boşanmaya hazır olan ihtirasların ve ifşa olunmak üzere bulunan temayüllerin,

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 1, *Milli Mecmua*, C: 9, S: 106, 1928.

muvakkat hissini veren bir an içinde incimat ve tebellür etmesine letafet diyordu. [Schiller]e nazaran ise letafet, bir "görünüş apparance"de güzel bir ruhun ifadesidir. Fakat güzel ruh nedir? Schiller'in güzel ruhu her muhitin ve her ırkın güzel addettiği bir kadından taşan cazip havadan başka bir şey değildir. Böyle her şeyde kadınlığı görmüş ve nevfelatunîler gibi vahdette kesret aramış olan [Veron ve Bergson] ise yine Spencer gibi letafeti kuvvetin bir tasarrufu addetmişler ve bunu cehtsiz bir sühulet ve "hürriyet sıhriyeti parente de la liberte" ile izah etmişlerdir. Sanatta da vitalist olan [Jan MariGuyau]'ya göre letafet, kuvvetlerin şeni veya calî olan herhangi bir gayeye tamtamına intibakından ibarettir. Hâlbuki "marguery"nin[1] de pekiyi gördüğü veçhile bir rakkasenin müfrit ve baş döndürücü gibi görünen hareketlerinde kuvvet ne kadar ibzal edilirse edilsin letafet kaybolmuyor. Elverir ki rakkase "latif Gracieuse" olsun ve hareketler, bizde letafetin verdiği huzuru ve zihni –ruhî neşat ve inşirahı verecek kadar bedii ve orijinal vasıftan dışarı çıkmasın. Letafeti, haşmetli "majeste" ve ulvî "sublime" ile karıştırmamak iktiza eder. Marguery letafeti bu iki sıfattan ayırt için, "letafet, diyor, küçük ve müntesik cehitlere ihtiyaç arz eden herhangi bir fiilin tahakkuku hususunda, uzviyetin umumî bir tevettürü veya tekmil-i asabın ani bir inşiaıdır. Kelebek tutmaya çalışan bir küçük kızın hareketlerinde olduğu gibi." Bu itibarla Marguery'nin nokta-i nazarı Spencer, Bergson ve Veron'a muhaliftir. Zira burada: kuvvetin bir tasarrufu değil belki usulü dairesinde ve hesaplı bir boşalması vardır.

Letafeti bu suretle anlamak küçük ve müntesik hareketlerin seri veya mütevazin bir teakubuna az çok bir bediiyat vermek demektir. Hâlbuki bazen [Lusyan. Arrea]'nın gördüğü veçhile: inşa ve tevettüre ihtiyaç göstermeyen bir vaziyet ve tavırda da letafet vardır.

Letafetin bizde bırakmış olduğu intiba itibariyle itimat"surete, emniyet assurence ve huzur asience gibi üç vasfı vardır. Emniyet tasarrufu elimizde olduğu halde irade ile bu arzudan sarf-ı nazar etmekten ve mamafih her zaman mülkiyetimiz dâhilinde alabileceğimize emin olmaktan mütehasıl dâhilî bir kudretin tasdikinden ibarettir. Yani teessürü hayatın bilhassa ihtirasın iradeyle nehiy edilmiş bulunan

[1] MargueryOeuvre Dart et Evolution: 1899

harici bir tesirini ifade eder. Bu itibarla, emniyet bizzat ne güzeldir ne de letafettir. Fakat hiçbir güzel ve letafet yoktur ki onda emniyet bulunmasın. Zevcinin muhabbetinden emin olan bir zevce ve annesinin muhafaza ve himayesine kani olan bir çocuk halinde olduğu gibi. Bu hal, bir itimadı = surete ve binaenaleyh ruhun bir huzurunu ve fütursuzluğu yani huzuru ve emniyeti ifade eder. Bu sebeptendir ki latif olan her şey bize bir itimat ve emniyet telkin eder. Ve bu telkin dolayısıyladır ki letafette bir kuvvet ve derinlik vardır. Güneşin altında müstağniyane uzanıp ufukları seyreden bir aslan ile tok karnına kum üzerinde çöreklenmiş bir engerekte olduğu gibi bu kuvvet ve büyüklük haşmetli ve heybetli "monstrueux" olan şeyde vardır. Şu halde letafet mevzuun nevine göre kuvvanî ve sukunî bir vasfı haizdir. Kuvvanî olanları yorgunluk ve rehavete inzimam eden bir lakaydi ve adem-i tenezzülü işrap eden hailevî ve faciavî mevzular da bulunur ki bize tecavüzlerinden masun olup olmadığımıza dair bir şüphe ve raşe verirler. Sükunî olanları ise tarafımızdan kendilerine karşı büyük bir alaka ve sempati izharına vesile olan asude ve tehlikesiz mevzuların şiarıdır.

Bu nokta-i nazardan letafet bazen kendi esaslı vasıflarını kaybeder gibidir. Hâlbuki letafetin en büyük vasfı beklenmeyen bir halin atiyen zuhuru "sürprise"dir. Zira letafet bizzat bu beklenmeyen şeydir. Bu sebeptendir ki mevzuun nevi ne olursa olsun, latif olan her şey bize itimat telkin eder. Elindeki tepsideki Sanjan Batiste'nin kesilmiş başını taşıyan salon tablolarında olduğu gibi bu nevi letafetler korkunç ve müthiş olsalar da aradığımız huzur ve itimattan uzak değildirler. Tabiatta taaruzî olan sanat nazarında tedafüî bile değildir. Bunun içindir ki "tebessüm sourir"un menşeini letafette aramak yanlış değildir. Yalnız tebessümün birçok nevileri vardır: Tehzil ve istihfaf, tebessümler, gurur ve galibiyet tebessümleri, malikiyetten mütehassıl meserret tebessümleri; vücudun istirahatı "paix de corps" ve akıl ve hikmet "sagesse"le alakadar olan lütufkâr ve semih tebessümler, riya, samimiyet ve serzeniş tebessümleriyle lakaydimizi örtmek ve anlamadığımız halde anlar görünmek için sarf ettiğimiz calî ve sunî tebessümler gibi… Fakat bütün bunları letafetin tebessümünden ayırmak iktiza eder. Letafetin tebessümü, tekmil uzviyetin sükûn ve asudegisini çehrede inikâs ettirir. Bu münakis tebessüm sade hayattır, sade kudrettir. Fariğ ve müessir, gayesiz ve endişesiz bir haldir. Yalnız kuvvanî letafette bu tebessüm ya

başlamak veya bitmek üzeredir. Bunun içindir ki letafeti yalnız çehrede değil tekmil çizgilerde, renklerde mevzuun umumî ahenk ve terkibinde aramalıdır. Letafetin tebessümünde kuvvetli ihtirasları saklayan veya sarf ettiği kuvvetlerden memnun olan boşalmaktan veya lebalep dolmaktan mütehassıl bir emniyet ve saffet vardır. Biz letafet karşısında kırılabilen "fragile" , dökülebilen "flexible" bir şey önünde imişiz gibi kendimizde bir zaaf veya kuvvetlerimizi tenkis ihtiyacını duyarız. Yahut çok kuvvetli olduğu halde bize lütfeden, bizi nevaziş ve iltifata gark eden ve bir büyüklük önünde maruz kaldığımız minnet ve şükran hisleriyle meşbu oluruz. Bunun içindir ki, letafet biraz fazla temadi eden endişnak bir sürur "joie" dir.Sıhhat, kuvvet ve zaafın binaenaleyh himaye, iltifat ve hürmetin karışmış bir şekil olan letafet zuhura müheyya olan ihtirasların bir ihtibası gibi veyahut tamamıyla tahliyesi gibi görünür. Letafet karşısındaki heyecanımız ya bu ihtibasın tahliyesine intizardan veya tahliye edildiğine emin olduğumuz kudretin yeniden toplanmasını temenni ve temaşadan münbaistir. Zira güzel, bize kendisinden beklediğimiz şeyleri veren değil, belki intizarda bırakan, ümit ettiren damla damla sunan veyahut benliğimizi her lahza biraz daha kendisine çeken şeydir. Şu halde letafet, güzel dediğimiz müessirin tesirlerini hazırlayan amil ve unsurlardan biri olmakla beraber güzelden mahiyeten farklı gibidir.

## Güzele Dair 2 [1]

**Ulvî ve Güzel:**

Alain'e nazaran [2] ulvî "sublime" haricî hiçbir mevcuda istinat etmeyen bir ümittir veya herkesin bizzat kendisinde bulduğu bir hükümran olma veya "iktiham etme = surmonter" kudretine imandır.

---

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 2, *Milli Mecmua*, C: 9, S. 107, 1928.

[2] Alain : Systemes des beaux – arts : 1926

İşte bize bu ümit ve imanı veren şey ulvidir. Bundan anlaşılıyor ki her ulvî güzel olduğu halde her güzellik ulvî değildir. Ulvî bize "derinlik, meçhuliyet ve büyüklük" gibi üç vasıfla gözükür. Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi. Güzel ise, daima derin, muzlim ve muazzam değildir. Ulvide kararlarımızı ve irademizi parçalayan ve binaenaleyh aczimizi ve küçüklüğümüzü yüzümüze çarpan bir kudret vardır. Bunun içindir ki her ulvî bizde namütenahilik hissini tevlit eder. "Pascal" bu hissi, iki namütenahi huzurunda bir "baş dönmesi = Vertige"ne tutulmakla izah eder. Zira ulvide muhabbetin fevkinde transvaleur olan bir şey vardır ki zihin için esrarlı, muammalı, dinî ve mabadü't-tabiye bir mefhum gibi tecelli eder. Lalo, ulviyi hailevî = tragique, faciavî = dramatique ile mukayese eder ve haileviyi filin, faciaviyi hissin ulvisi addeder ve bizzat ulviyi de zihnin hailesi telakki eder. Ulvî bütün bir benliğin aziz bir meçhul önünde mass olunduğunu = absorbtion ve uruç ettiğini ihsas eden şeydir. Bu, bir küçük âlem = Microchosme'nin büyük bir âlem = Macrochosme'de inhilalidir. Letafet, bizi yavaş yavaş kendisine cezp ederken ulvî bir an içinde, bizi kendimizden tecrit eder. Bu itibarla ulvinin güzel oluşu tabiidir. Zira güzel, bir kıymetin keyfiyete inkılâbını vücuda getiren bir hayattır.

**Hoş ve Güzel:**

Bir koku, bir lezzet hoş = agreable'dir. Fakat bir koku ve bir lezzet hiçbir zaman güzel değildir. Eskiden sensualistler güzeli hoşa irca etmeye çalışmışlardı. Hâlbuki her hoş şeyin güzel olmadığı muhakkaktır. Zira hoş, uzviyetimizin bir ihtiyacına tekabül eder. Binaenaleyh: bir şeyin hoş olması için "tiksindirici = Degoutant" olması kâfidir. Bu itibarla güzelliğin hoş olması zaruridir. Hoşun bir vasfı da daima değişici oluşudur. Onun, sıhhatimize, muayyen zaman ve iştihamıza göre kıymeti izafidir. Bunun içindir ki hoş beğenilir ve bizde uzvî bir incizap ve temellük hissini uyandırır. Fakat bu hisse maruz kalacak bir halde bulunmak şartıyla… Güzel ise hoşa gider. Ve hoşa gittiği için değil, haddizatında bize faik ve bizden kuvvetli olduğu için biz onu değil, o bizi içer. Zira güzelde iki irade vardır. Birisi mebdeinin iradesi diğeri bizden kendisine inzimam eden irade… Hoş ise bu nokta-i nazardan münfaildir. Hasseleri incitmemek için aynı zamanda hoş olmak zaruretinde olan güzel ise, faildir. Zira güzel bir iktidardır. Hoşta ise bir zaaf, bir mahkûmiyet ve natüvanî vardır. Bunun içindir ki biz her güzel olan şeyi yer, koklar

ve kucaklarız. Güzel olan şeyler ise bizi havas ile zehirler. Kendi ufkuna götürür. Ve kendi ilahiliğiyle taziz eder… Hülasa her güzel hoştur, fakat her hoş güzel değildir. Hiçbir hoş güzel değildir. "Diedrot" Ansiklopedisinde: "Güzel izafî bir tabirdir. Bu bizde hoş münasebetleri tahrik iktidarıdır. Ben hoş kelimesini güzellik tabirinin umumî ve müşterek telakkisine tevafuk etmek için söylüyorum. Fakat öyle zannediyorum ki felsefî olarak söylersek bize "münasebet = rapport" idrakini husule getiren şey güzeldir."

Diyor ki, buradaki münasebetten maksadı, sanat eseriyle aramızdaki "kaynaşma = Infusion" fikri ise doğruluğuna kısmen inanabilirdik.

**Güzel ve Mükemmel:**

Mükemmeliyet = perfection muayyen bir vahid-i kıyasiye nazaran şey =objet de fazla olarak bulunması lazım gelen vasıfların ifadesidir. Vahid-i kıyasiyeden aşağı seviyede kalan vasıflar "noksani"ye aynı seviyede kalan "tabilik"e ve artan fakat umumî ahenk ve gayeyi bozmayan, "mükemmeliyet"e delalet eder. Şu halde mükemmeliyet, şeyin geçirmek zaruretinde bulunduğu şekil ve merhalelerin son kademesine vasıl olduğu anda bıraktığı intibadır. Şu halde mükemmel halî olmaktan ziyade istikbalî bir kıymettir. Bir cenin-i hüveyneye ve bir nevzat-ı cenine nazaran daha mükemmel olduğu gibi bir kulübe bir mağaraya, bir ev kulübeye, bir köşk bir eve ve nihayet bir saray bir köşke nazaran daha mükemmeldir. Burada vahid-i kıyasî insan ve meskendir. Şu halde mükemmel, kendisine ait vazifeyi ve kendinden bekleneni ve beklenecek olanı en tam bir surette ifa edendir. Bu itibarla, mükemmel vazifeye, hendesî, riyazî ve ufulevî bir intibaka olan kurbiyetin derecesiyle mütenasiptir. Güzel ise, bu nevi vasıflar ile alakadar değildir. Souriau vaktiyle güzelliği mükemmeliyetle tarif ve izaha kalkışmıştı. [1] Bu takdirde Venüs de Milo'nun kolu kırıktır diye çirkin olması lazım gelecekti. Vakıa Souriau'nun mükemmeliyeti maddî olmaktan ziyade aklidir. Ve bize aklen nakıs bir eserin noksanlarını itmam eder. Mükemmel olan kısımlara nazaran teferruatı ilave ederiz. Fakat her mükemmel güzel değildir. Belki güzel her şeyden evvel kusursuzluk da demek olduğundan her güzel mükemmeldir. Bununla beraber mükemmeliyet Kant'ın

[1] P. Souriau: La beaute rationnelle 1904

zannettiği gibi ilahî değildir. İlahî olan hem güzel ve hem mükemmel olandır. Bu sebeptendir ki mükemmel aklın güzelidir ve güzel bütün bir ruhun "mükemmeli"dir; mükemmeliyet vazifede, şekilde mevzuun tertip ve insicamında temerküz eden mantıkî bir kıymettir. Bunun içindir ki bedbinler, mukassi = Lugubre de şeamet ve müthiş = terribe de bir mükemmeliyet bulabilirler. Hâlbuki bütün bunlar güzel olabilecek nispette mükemmeldirler. Bunun içindir ki sanatkârla lalettayin bir insan arasındaki fark ferdin cazip veya müthiş bulduğu şeyi sanatkârların güzel görmesinden ibarettir. Filhakika, bir fırtına, bir yangın bizi tedhiş eder, hâlbuki sanatkâr onun ulvî güzelliğini temaşa eyler. Demiştim ki mükemmel muayyen bir vahid-i kıyasıya nazaran gayeye yaklaşan ve gayeye vasıl olan şeydir. Hâlbuki bir şeyin güzel olması için hiçbir eşik = seuil de la beaute yoktur. Aynı bir şey, filan şeye nazaran güzel olabilir, fakat hiçbir güzel bir diğer şeye nazaran güzel değildir. Güzel, mesaha ve nispet kabul etmeyen bir kıymettir. Binaenaleyh güzel daha ziyade eşsizliktir. Güzel doğduğu halde doğurmayan bir Yunan mabut ile kıyas edilebilir. Mükemmel ise doğar ve doğurur. Doğurduklarına nazaran ihtiyarlar ve ölürler. Bu sebeptendir ki biz her asrın mükemmelini başka nispet ve mahiyette görürüz. Fakat mutlak güzel her asırda, her devirde, her kavimde aynıdır. Elverir ki fertler, güzeli anlayacak seviyede olsun ve güzel zannettiğimiz şey hakikaten bedii bulunsun… Mükemmeliyette bütün bir uzviyetin istirahatını temin eden maddî bir gaye ve faide vardır. Biz tekmil hasse ve muhayyelimizle mükemmel olmayan şeyi itmam eder, şurası şöyle öte tarafı şöyle olsaydı daha mükemmel olurdu deriz. Fakat güzel karşısında söz söylemek ve hüküm vermek hakkına ve kuvvetine malik değiliz. Bir güzel karşısında söz hakkı, hüküm hakkı, bizzat güzelliğindir. Binaenaleyh bir şey, kendisiyle intibakımıza nazaran az veya çok mükemmel olabilir. Bunun içindir ki biz mükemmele karşı faik ve hâkim olduğumuz halde kendisinden bir şey istemeye hakkımız olmadığı için güzele mahkûmuz. Zira güzel kendisinden bütün beklediklerimizi veren ve bizi verdiği şeyler içinde eriten bir iradedir.

**Güzel ve Müfit:**

Sensualizm, "müfidi" hoş yerine kabul eder ve bu suretle az çok da güzelleştirmeye ve güzel gibi kabul etmeye mütemayil görünür. Hâlbuki hiçbir şey güzel diye müfit ve müfit diye güzel olamaz. G. Allen müfit faaliyetle lüks faaliyeti

yekdiğerinden ayırır. Ve güzeli daha ziyade lükse yaklaştırarak müfidin güzelliğini reddetmek ister. Bu fikir ise (Croçe)'nin hoşuna gitmez. Allen, tekmil-i bediiyatı fizikten çıkarmaya çalışır. Ve müfidi lüksten ayıracağım derken hem güzeli, hem müfidi ve hem de lüksü yekdiğerine karıştırır. Descarts mektebinden Sehiller, Amperiklerden Spencer güzelle müfidi yekdiğerine muarız görmüşlerdir. Guayau ise bu fikri mühlik gördüğünden her ikisini telife çalışmıştır. Guyau'ya nazaran her müfit güzel değildir. Fakat mimaride olduğu gibi müfitten güzele intikal olunabilir. Sanat menfaat-i naendiş olduğu için faideyi istihdaf etmez. Fakat bu, güzel bir şeyin faidesiz olması demek değildir. Sanat eserlerinde bir gaye olunduğu vakit, güzel eser aynı zamanda da faideli olmuş olur. [1] Guyau, güzeli arzu edilen ve istifade olunabilen bir şeyden müştak addeder. "Bedii hissi vücuda getirebilmek için insanların ihtiyaç ve arzularının tarihini yapmak lazımdır" diye düşünür ve bu suretle güzeli, müfide ve şeniye yaklaştırıp hayata karıştırmaya çalışır ve Ficton'un insan vaziyetinde esaslı bir vasıf değil belki yalnız sanatın aczini gösterdiğini zanneder. Yani Guyau'ya nazaran: bir sanatkârın taklit ederek yaptığı calî bir rol güzeldir. Fakat bunun hakikatte calisi kadar güzel olmalıdır ve güzeldir. Albert Seal'in pekiyi gördüğü veçhile cali eser şeniyettekinden daha güzeldir. Çünkü aktör, esasen sanatkârın deha ve şahsiyeti karışmış olan bir eserini oynar ve bunu esasen her günkü hayatta bulmaya da imkân yoktur.

Bütün bu müfrit iddialar kaziyeyi tahlil etmekten ve bazı defalar da işe yarar bir şeyin güzel oluşundan nebean etmektedir. Müfit: zihnî veya uzvî bir ihtiyacı tatmin eden şeydir. Binaenaleyh müfit arzu edilen ve fakat mevcut olmadığı takdirde yerine başka bir şey ikame olunabilen bir kıymettir. Bunun içindir ki müfidin tekmil-i vasıf ve hassalarını tahlil ve izah mümkündür. Zira arzularımız ve ihtiyaçlarımız namütenahi değildir. Ve mahdudiyeti tatmin eden şeyin tasarrufuna imkân vardır. Müfidin bir vasfı da muayyen bir an için özlenmiş olmasından ibarettir. Vazifesini bitirmiş olan her müfit ihmale mahkûmdur. İnsanlar, en basit ihtiyaçlarına medar olan eşyanın da güzel olmasını arzu vücuda gelmiştir. Hülasa lazım olan bir şeyin güzel olması güzelin daima müfit olmasını icap etmez. Ve müfit, tasarruf olunabilen

[1] Guyeu-Lart au point de vue sociologique.probleme de lesthetique contem porain

ve yerine başka bir şey ikame edilebilen muvakkat ve kararsız bir tazyik iken güzel, bu seyyal tazyikin tamamen zıddı olan serazat bir kıymettir.

## Güzele Dair 3 [1]

**Güzel ve Hayır:**

Güzeli yalnız felsefenin tarif edebileceğine kani olan Pierrenne, güzeli hayrın başka bir ismi olarak kabul etmiş ve hayrı da ,"sevilebilen hakikat" diye tarif eylemiştir. [2] "Lalo" da [3] hemen aynı fikri müdafaa eylemiş ve güzellik meselesinin Eflatun, Plotin, Kant, Prudhomme, Comt, Ruskin, Shelling, Renan, Baldwin ve Guyau'ya göre bir Babil Kulesi olduğunu iddia etmiş ve zahitlerle bediiyatçıların mücadelesinden, sanatla ahlak arasında ne serbest bir ittihat ve ne de talak veya izdivaç değil belki dostluk mevcut olduğunu neticesini çıkarmıştır. Lalo'ya nazaran tabiatte mutlak olan hiçbir kıymet yoktur. Belki her şey izafî bir kıymetler cemiyetidir. Bu izafî kıymetler cemiyeti ise, salim ve mefkurevî kıymetlerdir. Bilnetice Lalo, "ahlakı hiçbir vakit sanata feda etmediğine" kanidir. Ve buna taraftardır. Hâlbuki ahlakî hayır, vahimelerden kurtuluştur. Güzel duygusunda ise, hakikat yerine kaim olan bir vahimeye esir olmak vardır.

Eflatun'nun [ziyafet] inde "Diyotim"e söylettiği gibi "Cousen" de hayır ile güzeli karıştırmıştır. Bunlara nazaran da: güzelin hassası, arzuyu alevlendirmek veya tahriş etmek değil belki asileştirmek ve tasfiye etmektir. Bu itibarla uzvî güzellik de zihnî ve ahlakî güzelliğin zarfî hidmetini görür. Zihnî güzellik "hakikatin şaşaası – splandeur du vrai" dır. Ahlakî güzellikte bundan başka bir de güzel olan adalet ve "ihsan = charite" vardır. Yani insana hürmet ve insana aşk vardır. "Hayırkâr adam, kendi nev'inden olan sanatkârların en büyüğüdür. Allah, uzvî, ahlakî, zihnî

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 3, *Milli Mecmua*, C: 9, S: 108, 1928.

[2] H. Pierenne – Essai sur le beau 1924

[3] CH. Lalo-Lart et la moral 1922

güzelliklerin prensibidir." Cousen, burada hayır ile ulviyi ve letafeti de yekdiğerine karıştırır. Ona göre: hayat, ziya, hareket, mahdut görülen tabiatın "tarif olunmaz letafet – Grace ineffable" idir. Ebedî, görünmeyen, namütenahi ve mutlak vahdet, "mevcutların vücudu – etre des etres" bütün bunlar ruhta ulvî tarafından tahrik edilmiş olan melankolik bir heyecandır… Socrat, Eflatun, Aristo, Plotin ve sofistlerle karteziyenler ve Kantçılarla ispatçılar hep ahlakçıdırlar. Bunlara nazaran insanın kıymeti ancak fiilleriyle ölçülebilir. Ve faaliyetin ahlakî kanunlarından gelmeyen hiçbir şeyin kıymeti yoktur. Binaenaleyh: güzel hayırlı olduğu müddetçe gayesine vasıl olmamıştır. Schelling, Renan, Ravaisson ve Baldwin gibi la-ahlakî düşünenler ise beşerî kıymeti derin hassasiyetlerde ve oyun gibi faaliyetlerde bulmuşlardır.

Bunlara göre asıl ahlakî faaliyet, hayatın sathî, dar ve süflî bir şeklidir. Binaenaleyh mefkûre, hayırdan değil belki bedii melekelerin faaliyetinden inikâs eder. Leipniz, ahlakî hayrın iradeye iktiran ettikten sonra tabii hayırdan başka bir mahiyet almayacağına kanidir. Hâlbuki tabii güzellik sanatkârane güzelliğin aynı değildir. Bu itibarla hemen bütün tabiyeci ahlakçılar sanatla ahlakı birleştirirler. Ve güzelle hayrın aynı olduğunu iddia ederler. (Pol Stern) de ahlakla bediiyatın ayniyatına değil muadeletine kanidir. (Emerik David) ise ahlakî güzelliği tekmil gerçek güzelliklerin esası addeder. Ona göre bu esas tabiatta biraz fazla kapalıdır. Eflatun, "Time" unvanlı muhatarasında da aynı fikri müdafaa eder. Guyau, ihsas güzellikleri tesmiye ettiği güzelliklerle his ve hareket güzelliklerini izah edeyim derken hayır ile güzeli yekdiğerine karıştırır. Ona göre hayır daima faydalıdır ve faydalı ise güzeldir. Binaenaleyh hayır da güzeldir. Guyau'ya göre: hareket de güzeldir. His güzelliği, kuvvetten, ahenkten ve letafetten mamuldür. Binaenaleyh bu güzellik ne kadar başka iradelerle ahenktar bir iradeyi ilham ve ikaz edebilirse o kadar güzeldir ve güzel olduğu kadar da hayra tevafuk etmiştir. Bu hususta katî bir karar verebilmek için güzelle hayrı mukayese etmek lazımdır. Hayır, maşerî iradeye intibak eden bir mefkûredir. Hayırda, tercih ve intihap gibi ferdî hürriyeti kendi istikametine çeken bir kudret mevcut olduğu içindir ki güzele benzetilmektedir. Hâlbuki güzel, bizatihi bir cemiyettir. "Cemiyetin fevkinde suprassocial" bir cemiyettir. Güzel herkesindir. Ve güzelde herkesin hakkı vardır. Daha doğrusu herkes güzelindir. Bu itibarla hayır daha mahdut ve muayyen bir zümre ve ona göre

mahiyet ve kuvveti değişen ahlakî bir itikattır. Daha açık söylemek lazım gelirse güzel ebedî ve hayır fanidir. Ve her hayır mutlaka güzel olmadığı halde güzel mahzı hayırdır. Bununla güzel ahlakidir demek istemiyoruz, belki güzel la-ahlakidir. Onda iman ve itikat mevcut değildir. Bilakis iman ve itikatları tahrif eden ve cemiyetin mütearif kıymetlerini bozan bir mefkûre kuvveti vardır. Bunun içindir ki güzeli ister ve ararız ve güzel vasıtasıyla mevcut cemiyetin fevkine yükseliriz. Bu itibarla güzel bir cemiyetin eseri olduğu halde cemiyetin kıymetlerini tecavüz eder. Hayır ile şer arasında ne hayır ve ne de şer olan bitaraf – Mixte bir saha vardır. Daha doğrusu şer Karteziyenlerin iddiası veçhile asgarî bir hayrı ifade eder. Bunun içindir ki hayrın kemmî dereceleri vardır. Güzel ise tasnif ve tefrikine imkân bulunmayan bir tamamiyettir. İkisi de cemiyetin eseri ve cemiyetin mefkûresi olduğu halde birinde kemmî ve diğerinde keyfî kıymetler vardır. Güzel cemiyete istikamet veren ve cemiyetin müşterek ruhuna mihrak olan bir meşaledir. Hayır, bu meşaleyi tavaf eden bir kelebektir ki çok defa güzelin hararet ve ziyası önünde kendini feda etmeğe mecburdur. Yani hayır güzelle imtizaç edince kendi vasıflarını kaybeder. Hülasa güzel temas ettiği her mevcudun vasıflarını kaldırarak kendisini onların yerine ikame eden bir hâkimiyet ve bir kanundur.

## Güzele Dair 4 [1]

**Güzel ve Hakikat:**

Umumiyetle zihniyeciler, güzeli "mahsule makulün bir ittihadı" diye tarif ederler. Croce, bunlara karşı sanatın hakikati ile mantığın hakikatini yekdiğeriyle karıştırmaktan ihtiraz eder ve sanattaki hakikatin küllî, mantıktaki hakikatin de cüzî ve ferdî olduğuna inanır. [Cohn], Croce'nin iddiasını da müfrit bulur. Ve bediiyatın umumî hayata, ahlak ve mantığın bir "tekmile Achevement" si gibi dâhil olduğunu müdafaa eder. Sırrıyecilerle iftikâriyeciler, mutlak hakikati aradıkları cihetle

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 4, *Milli Mecmua*, C: 10, S: 109, 1928.

güzelliği maddede ilahî hakikatin bir inikâsı gibi telakki ettiler. Alfred du Musse gibi hassas ve mütefekkir bir şair de hakikatle güzeli yekdiğerinden tefrik etmedi. Hâlbuki güzelle hakikat mahiyet itibarıyla iki ayrı kıymettir.

Evvela hakikat kendi bünyesi dâhilinde mabadü't-tabiye, mantıkî ve ilmî olmak üzere üç itikada inkısam edebilir ve hatta buna bir de ammenin hislerinden gelen hakikat ilave olunabilir. Kendi mahiyeti dâhilinde inkısama uğrayan ve derecelere ayrılabilen kıymetler ise mutlak bir itikada mazhar olmazlar. Güzel, inkısam kabul etmeyen bir külliyettir. Vakıa güzel de bir hakikattir; fakat aşk gibi "mantığın fevkinde = supralogique" ilmin ve mabadü't-tabiyenin fevkinde bir hakikattir. Bu itibarla güzel manasız ve esassız bir kıymettir, demek istemiyor, belki, onun mantığı, mabadü't-tabiyeyi ve ilmi aştığını iddia etmiş oluyoruz. Bütün temsili eserlerden taşan güzellikler bilhassa bu nokta-i nazardan hakikatin maverasında kalmış güzelliklerdir. Mesel heykeltıraş [Darde]nin "ebedî ıstırabı = eternelle douleur" çirkinliğin ve facianın bir numunesidir. Bu muzdarip başı ihata eden yılanlar, hakikatte mevcut değillerdir. Bunların kıymeti, tamamen teşbihi, istiarî ve temsilidir. Eser bize ebedî ıstırabı yaşatmak için hakikat tanınmış olan tekmil kıymetlerin fevkine yükselmiştir. Bunun içindir ki korkunç ve müthiş olan bu eser aynı zamanda da güzeldir. Vakıa tabiatta seyrine tahammül edilemeyen bu manzara, bir mermer üzerinde de bizi tedhiş etmektedir. Fakat sanatın sihrini tanıyanlar için bu muhteşem ve korkunç baş temaşaya layıktır. Çirkin bir mevzu üzerindeki bu güzellik sanatkârın, hakikat ve şeniyet fevkine yükselebilmesinden doğmuştur. Bu hususta mevzu itibariyle de güzel olan [Puech]'in "La sirene" [1] unvanlı heykeli de aynı suretle hakikat tanıdığımız kıymetlerden uzaktır. Fakat eser güzeldir. "Ebedî ıstırap" bize merhamet ve korku tesirlerini verirken "La sirene" neşe, saadet ve inbisat vermektedir. Bu fark, bir mizacın tayininde güzelliğin en yanılmaz bir "mısdak" oluşundandır.

[1] Siren, Yunan esaretine nazaran yarısı kadın ve yarısı kuş veya balık olan efsanevî canavarladır. Bunlar çok güzel sesleriyle seyyahları gizlendikleri kayalara çeker ve avlarlar.

Hülasa güzel, hakikatten başka bir kıymet olduğu içindir ki tabiatın güzeli ile sanatın güzeli arasında fark vardır. (Lalo)'nun da pekiyi müdafaa ettiği veçhile [1] bunlar mahiyeten yekdiğerinden ayrıdır. Esasen bedii hissin inkişafı itibariyle de insanı ilk defa alakadar eden şey tabiattan ziyade, cemiyetin kendilerine bedii bir kıymet atfettiği şeyler olmuştur. Mesela bir vahşi, bir çocuk kendilerini çiçeklerle, parlak çakıl taşlarıyla süsler. Ve onlar, bunlarla tabiatın muhteşem bir grubundan daha fazla alakadardırlar.[2]

Tabiattaki güzellik her hakikat gibi indî ve izafidir ve tabiattaki güzellik, kendisine meftun bir ruhu işba edebilir. Bunun içindir ki, tabiattaki güzellik müfittir ve hakikatte olduğu gibi "ikame" kabul eden bir şeniyettir. Sanatın güzeli ise kendi kendinin haliki olduğu cihetle evvela mükemmeldir. Ve bu sebepten dolayı da yerine başka bir kıymet ve şeniyetin ikamesine imkân yoktur. Sanatkâr, mefkûresinin bu ebedî şaşaası önünde gözleri kamaşmayan ve doymayan bir muhteristir. Hâlbuki aynı sanat, sanatkârın ihtiraslarını temsil ettiği halde temaşa-gerin ihtiraslarını nez hâl eder. Zira sanatın güzelliği hakikat gibi vusul ve temellük olunabilen bir itikat değildir. Sanatın güzeli bize "fenafinnefs"i ilham eden bir kuvvettir.

"Lypps" de Groce gibi tabii bir mavakaın, hakikat olduğu için güzel olmayacağına kanidir.[3] Hakikat ancak sanatkârın "imal = elaboration"ı ile güzel olabilir.

Bizim, tabiat karşısında duymuş olduğumuz heyecanlar, bir an için kendimize sanatkârın hüviyetini bahşedilmemizdendir. Vaktiyle [Kant] da dolayısıyla sanatı bir taklit addetmiş ve tabiatın güzeli ile sanatın güzelini müsavi tutmuştu. Hâlbuki herhangi bir şey, sanatkârane "temsil = representation" edilmedikçe güzel olamaz. [4] Zira sanatkâr bir halik olduğu cihetle onun tahassüsü bizimki gibi münfail ve menfi değil, fail ve müspettir. Sanatkârın yarattığı eserde

---

[1] Lalo – İntroduction Esthetque 1912

[2] Grent Allen – Levolution esthetique chez homme 1880

[3] Revue philosophique – Jen. 1901, Dec. 1902

[4] Lalo- Esthetique 1925

yalan ve hatanın hissesi, bu yaratıcılık dolayısıyla, hakikatin hissesinden fazladır. Bu bahsi biraz daha tavzih için güzel ve çirkinin de tahlili lazımdır.

**Güzel ve Çirkin:**

Çok defa çirkin, güzelin tamamıyla zıddı gibi telakki olunmuştur. Güzel için sabit bir miyar olsaydı bu zıddiyeti tayin etmek müşkül olmazdı. Zira: Bir şey hangi noktadan itibaren güzel veya çirkin olur, yani çirkinliğin eşiği neresidir, bunu kemmiyeten tayine imkân yoktur. Bu sebeptendir ki bir şeyi çirkin yapan amilleri aramak lazımdır. Bu noktadan hareket eden bediiyatçılardan Lalo, çirkinliği ahenge karşı alınmış olan "husumetkar = hostil" bir vaziyet, veya beklediğimiz, ve olması lazım gelen bir ahenk yerine ariz olan bir ahenksizlik telakki eder ve çirkinin muhtelif sanat telakkilerinde hususî bir tekamülle güzele doğru yükseldiğini söyler. [Hanri Delacoruva] : "Hiçbir güzelliği olmayan dağları, taşları bize romantikler sevdirdi. Bu sebeptendir ki sanatkârın "tabiatı" bizim için bir sanat eseri haline geldi." İddiasında bulunur. Hâlbuki tabiat güzellikleri Yunan, Latin ve Fransız klasiklerine göre ya alaka bahşetmeyen veya çirkin olan bir şeydir. Lalo bu nokta-i nazarı izah için tabiatı, "anesthetique" addetmiştir. Yani bitaraf ve bedii bir kıymeti haiz değil demiş ve tabiatta bir de "yalancı bedii = pseudo – esthetique" kabul etmiştir ki, müntahip veya tezyin edilmiş olan enmuzeci tabiat güzelliğidir ve hakikaten "bedii = esthetique" olan şey ise sanattır. Bu itibarla çirkin, "gayrı bedii = inesthetique"tir. Alber Seail'e nazaran [1] çirkin, gılzatin "grossierte" bir "başlama keyfiyeti – apparentissaage" dir ki, insana kin ve nifak hissini verir. [Tain], "çirkin", şüphesiz ki güzeldir. Fakat güzel elbette daha güzeldir" der. Croce, "hats=ifade" nazariyesiyle, sanat eserlerinde sanatkârın ne kadar çok şahsiyeti varsa, o şey kadar güzeldir. Binaenaleyh çirkinliği, sanatta şahsiyet ve sadakat "doğruluk=sincerite" nin yokluğu addeder. Ulviyi güzelle çirkinin bir halitası ve "sevimli = joli"yi aşkla karışık bir tecazüp telakki eden (jouffro)ya nazaran: güzel, görünmez bir kuvvete karşı duyulan bir tecazüp, çirkin ise "teneffür – antipati"dir. Sulli Prudhomme ise, tekmil bedii kıymetleri antropomorfizmle izah ettiği cihetle çirkinde de beşerî bir kıymet görür. Mamafih çirkinlik, sanatta lazım olduğu kadar ehemmiyetle yardım

[1] A. Seail – Lorigine et la destine de art

etmiştir. Zola'ın, Frans'ın, Gortelin'in, [1] hatta Bodler, Oskarwailt ve J. J. Rousseau'nun eserlerinde çirkinliğe pek büyük bir ehemmiyet verilmiş ve bunlar bir zaman edebiyatta kadın güzelliğinin iflasını temin etmişlerdi. "Bedii çirkinliğin yeniden itibar kazanması" faslını yazmış olan Lalo [2] aşk ile güzeli yekdiğerinden ayırır. Shtandal, Balzac ve E. Delacroix'nın eserleri ile bu ayrılığı ispat ettikten sonra çirkinliğin de sanatta tercih olunabileceğini ve aşkın güzelliği ıskat edeceğini iddia ederek "pek büyük bir güzelliğin, kendisi hakkındaki müfrit sevgi cesaretini de kıracağını" söyler. Alain'e nazaran ise: Çirkinlik senelerin simada yarattığı çizgilerden ziyade hareketlerin intizamsızlığından ileri gelmektedir. Ve sanat, bu intizamdan olduğu kadar intizamsızlıktan istifade eder. Binaenaleyh çirkin, kudretli bir elde güzel olabilir.

Hülasa, sanat mevzu itibariyle güzel ve çirkin olan her şeye temas edebilir. Bilhassa çirkini, çok defa kendi hududu dâhiline alır, sihriyle canlandırır ve güzel yapar. Bu sebepten, sanat için mutlak çirkin mevcut olamaz. Şeniyette çirkin tanıdığımız şeylere gelince: Bunlar umumiyetle bize "acımak ve uzaklaşmak" hissini veren bir felaketin ifadesidirler. Yalnız buradaki acımayı ahlakî merhametle karıştırmamalıdır. Bu tamamıyla hutbiniden ve nefsin muhafazasından doğan bir aksülamelden başka bir şey değildir. Filhakika biz, güzel karşısında şahsiyetimizden tamamıyla tecerrüt ettiğimiz halde çirkin karşısında fazlaca hotgam oluruz. Bu hotgamı bize, çirkine benzemek korkusundan neşet eden bir heyecanla kendisini ihsas eder. Şu halde çirkinlik bir eksiklik değil, bir sakatlıktır, fazlalıktır. Ve hakikatin dumura uğramasıdır. Bunun içindir ki ona benzemekten korkar ve onu gördüğümüz yerden kaçarız. Çirkinde şeamet, sefalet ve dehşet vardır. Ve bu halita bizde hiç de ahlakî olmayan birtakım inikâslar vücuda getirir. Heyecanla müterafik olan bu inikâslar, ya bulaşacağı zannedilen bir felaketi görmemek, işitmemek veyahut doğrudan doğruya çekinmek ve kaçmak şeklinde kendisini gösterir. Çirkin bir dilenciye karşı sadakamız, çok defa kendisini görmemek içindir. Güzel ve çirkini ahlak kıymetleriyle tayin etmek lazım gelirse, "güzel, tahakkuk etmekte olan bir hayır" [Guyau]dır. Çirkin ise tahakkuk ve incimat etmiş olan bir şeydir, diyebiliriz.

[1] Lalo et Anne Marie – Failite de la beaute 1923
[2] Lalo – La beaute et İnstincte sexuel 1922

Bu sebeptendir ki: güzelde toplayan çağıran bir cazibe, çirkinde dağıtan ve kovan bir tasallut vardır. Bunun ikisi de kuvvet olduğu halde birincisine karşı gitmemek elimizde değildir. İkincisi ise: kabul etmeyen bir dafia kudretiyle irademizi kıran bir cüret ve içtimadır. Çirkin ise bir inzivadır, bir infirattır.

## Güzele Dair 5 [1]

**Güzel ve Ahenk:**

Dikkat edilecek olursa muasır musikideki ahengin teessürü olmaktan ziyade zihnî faaliyeti ikaz eden kısmen riyazî birtakım imtizaçlar ve teakuplardan mürekkep olduğu görülür. Bu ahenk, veznin, kafiyenin, çizgilerin, renklerin ve nihayet umumiyetle şeklin hususî bir terkibi içinde yakaladığımız için haiz olduğu riyazî ve sistematik ıttırada rağmen canlı bir tahavvül suretinde hissedilir. Bunun içindir ki, musikinin ahenginde iki tesir vardır: Birisi tamamen fizyolojiktir. Yani bir ses, muayyen fasılalarla muayyen tekerrürler şeklinde tezahür ederse uzviyet o kadar fazla raks ve harekete meyleder. Bu tahrik eden ahengin bir fert ile cemiyet üzerine olan tesiri de aynı değildir. "Oynatıcı" addettiğimiz eserleri dinlediğimiz vakit, yalnız ayaklarımızla ve dâhilî lisanlarımızla "tempo" tutarız. Bir cemiyet içinde ise hareket etmek ve oynamak ihtiyacını hissederiz. Bu tesir bütün iptidaî ve asrî kavimlerin musikisinde vardır. Musikinin bu vasfına "kışrî ahenk" diyebiliriz. Fakat musikide bir de "batınî ahenk" vardır: Bu daha ziyade beşerî ve maşerî bir mefkûre, bir iştiyak ve bir teessürün ifadesidir. Bunda "nehiy eden – inhibitrice" tatil eden bir kudret vardır. İşte güzele en fazla yaklaşan veyahut güzelliğin teminin de en fazla amil olan bu ahenktir. Filhakika bu vasfı haiz olan herhangi bir eserin ahengi cüzlerinin tenevvüü içinde bir vahdet bulunan ve daha doğrusu her cüzü ayrı bir vahdet olduğu cihetle bir "vahdetler halita"sı suretinde tecelli eden bir şekil, temas ve

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 5, *Milli Mecmua*, C: 10, S: 110, 1928.

takdiri mümkün olan bir kıymet değildir. Bu artık donmuş bir sempati veya zeveban halinde bulunan bir güzelliktir.

Bunun içindir ki mesela: Bir mimarî eserinin dâhili ve harici bizde aynı intibaı bırakmaz. Bu hal, yalnız sanatkârın dâhil ve harice vermiş olduğu iki nevi ahengin mahsulü değildir, belki insan ruhunun hürriyetle mukayyediyet arasındaki teessürî vaziyetinin tehalüfündendir. Mabet, saray, zafer, takı… ilah nevinden hiçbir abide yoktur ki hariçten irade ve hürriyetimizi tehdit edebilsin. Ayasofya gibi muazzam mikâpların haricî manzarasında esasen bir bediiyat mevcut değildir. Süleymaniye gibi muhteşem bir abide ise haricen bizi tazyik ve tehdit eden menfî bir kuvvete malik olamaz. Hâlbuki içi, bahşettiği hayret ve hürmet dolayısıyla küçüklüğümüzü, aczimizi ve hareket kabiliyetsizliğimizi ilham etmeyen hiçbir abide yoktur. Sultanahmet Camii gibi ziyanın, rengin ve vüsatın imtizacından doğan bir mabette bile hürriyetimizi elimizden alan ve bizi "fena" ya doğru sevk eden ince ve müessir bir tazyik mevcuttur. Bu sebeptendir ki, muasır tefrişatta ve muasır mimari eserlerinde hareket ve intibak nokta-i nazarından mümkün olan hürriyeti bahşeden bir vüsat ve "konfor" yaratılmaya çalışılmaktadır. Yani sanat, uzvî temayüllerimizi tatmin edecek olan bir şekle doğru, daha doğrusu, kışrî ahenge, oynatan ahenge doğru ilerlemektedir.

Acaba, başlıca vasıflarını "nizam = odre" ve "tenasüb"ün muayyen zamanlarda tekerrür ve imtizacı teşkil eden ahenk yalnız başına güzel olabilir mi? Kadim Yunaniler buna az çok mutekit gibi idiler. Onların nazarında "ahenk = harmonie", "ziya = electre" tesmiye edilen bir mabudenin ikiz kızlarından biridir. [1] Eflatun'a nazaran da ahenk, güzelin kâşif vasıflarından en mühimini teşkil eder. Leipeniz de, Phisagoras'tan mülhem olarak "biz, der, güzeli nerede olsa tanırız. Ruh bir şeyin niçin, nasıl ve neden güzel olduğunu düşünmeden ona aşina çıkılır. Şu halde güzellik eşyada şuursuzca ve yalnız hissen telakki ettiğimiz bir ahenk ve tenasüptür. Yani adedî bir nispettir." Ahengin şekle, kışra ve güzelliğin batına aidiyetini tayin edemeyen bu telakkilerde güzellik tamamen kemmiyete irca edilmiştir. Ahengin vasıflarını teşkil eden "nizam"da yeknesağı ve ittıradı ifade eden

[1] M. Muller – Nouvelles etudes de mythologie 1898

cansız bir "tahavvül ve "tenasüp" de riyazî bir kıymetten başka bir şey yoktur. Riyazî kıymetin halitası ve yine riyazî bir teakubun mahsulü olan ahenk hiç şüphe yok ki cüzlerinden bambaşka bir tertiptir. Fakat riyazî ve harekî vasfı dolayısıyla tenasüple nizam, taaddüt ve tekessür kabiliyetindedir. Şu halde ahenk, her kemmî kıymette olduğu gibi mütehavvil, mütebeddil ve mütenevvidir. Güzel ise bize göre tenevvü kabul etmeyen, binaenaleyh taaddüt ve inkısama uğramayan bir kıymet olduğu cihetle ahenk gibi muayyeniyetler ve zaruretlerle mukayyet ve eczadan mürekkep olan kemmî bir vahdet değildir. Ahenkte kuvvetli bir mekanikiyet vardır. Bunun için de kalpten ziyade dimağa hitap eder. Hülasa, ahenk güzelin mahsusiyetinde bir vasıtadan ve nihayet tali bir unsurdan başka bir şey değildir.

Bu itibarla ne Ch. Waltson'un [1] insan, tenazur Symetrie ve ahenge incizap - harmoniotropisme kabiliyetindendir, dediği için ve ne de Lalo'nun güzeli, "zevkle muhakeme edilmiş asgarî bir vasıta ile azamî hâsılatı rendement zahmetsizce elde edilerek zihne mahsus olan ahenk" diye tarif ettiği için güzelle ahengin ayniyetine taraftar olunabilir.

Şimdi güzelin bizde vücuda getirdiği teessürî haller nokta-i nazarında bazı bedii görünen ruhî halleri tetkik edelim.

**Güzel ve Cuşiş:**

Leipniz'e nazaran "cuşiş – enthouciasme", "hikmet – sagesse"in bir mümaresesinden ibarettir. Ve bu bizde bir ulûhiyetin mevcut olduğunu ispat eder. Kendisine batını ilhamlarda bulunan bir şeytan veya ilahın mevcudiyetini söyleyen Sokrat da cuşişin ilahî bir sevk-ı tabii olduğunu müdafaa etmiştir. Cuşişin, bu sırrı ve mabadü't-tabiye izahı, eski Yunan safsatacılarında da vardı. Alain ise, cuşişi "tehayyür – admiration"ün, beşerî hudutları taşar gibi görünen müfrit bir şekli addetmiş ve güzelde bir ruhu ısıttıktan ve doldurduktan sonra cuşişe kadar götürebilen bir kuvvet görmüştür. Filhakika güzel karşısında insan: Şuur sahası daralmış ve derinleşmiş ve fakat zihnî ve iradî hayatı inhilale uğramış bir isterik vaziyetindedir. Yalnız hakikaten marazî olan isteride birsamlar galip olduğu halde

[1] Ch. Waltson – Harmonisme et evolution consciente

güzel karşısında birsamdan doğan vehimler mevcut değildir. Bu hodkâmlıktan ve diğer gâmlıktan muarra bulunan hal, daha ziyade şuurun muvakkat bir an içinde zeveban ve inhilale uğramasından ibarettir. Filhakika [Lipps], "bediiyatın esasını teşkil eden hadiseler, diyor, temsil edilmiş olan şeyde kendi kendisini hissettirendir. Yani "his = einfuhlung" demek bir inikâs-ı fiil ile eşyaya kendi ruhumuzun hakikî faaliyetini atfetmek demektir. Ve bu atıf keyfiyeti, mevzuu ile mahmulün kendi enemizde kaybolacak ve tamamen, idrak ettiğimiz şey dâhilinde yaşayacak kadar yekdiğeriyle kaynaşmasıdır. Bu "kaynaşma - fusion"nın şartı ise, bilzahure mütevali olan dakik idraklerdir." Hülasa biz eşyayı ancak kendi hakikî hayatımızın hadleriyle "beşerî – antropomorphique" bir nokta-i nazardan idrak edebiliriz. Gerek S. Prudhomme ve gerekse Jouffroy'nın antropomorfizmle izah ettikleri bu hali Guyau da aynı suretle bir tecazüp nazariyesiyle izah eder [Basch]'ın timsali tecazüp tesmiye ettiği bu Einfulung nazariyesi R. Visceher'indir. Ve Lalo bunu empathiveta veya Intropathie kelimeleriyle tercüme eder. Güzel, karşısındaki bu cuşişkâr vaziyetin muvakkat bir şuur zıyaı veyahut bilakis mütekâsif bir meşruiyet hali olduğunu Guroos da fark etmiştir. Bu zat der ki: "Bedii hayat küllî bir (metaphisychose) dir. Bu, bir dramın şahsiyetlerinden veya bir cambazın hareketlerinden bahsedildiği vakit ve bilhassa doğrudan doğruya eşya ve hayvanlar mevcut olduğu zaman timsalidir. Bir devrilmiş sütundan bahis olunduğu zaman biz de onun gibi devrilmiş ve ezilmiş olduğumuzu hissederiz. Hatta biz bu antropomorfizmi hareketlerimizle ve dâhili bir taklitle tahfife çalışırız. Lipps ile Volkelt'e nazaran bir sanat eserinin güzelliği bize verdiği heyecan ve cuşişle mütenasiptir. Bu ise iki mevcuttaki teessürî hayatın bir iştikak ve hassasiyet macerası vasıtası ile şahsiyetlerin mütekabilen teatisi demektir.

Mamafih biz çok defa yalnız bir sanat eseri karşısında değil, harikulade işler ve faaliyetler ve bilhassa mefkûremize muvafık gelen amelî faaliyetlerdeki zaferler karşısında da coşabiliriz. Fakat bunları yekdiğerinden tefrik etmek lazımdır. Bunlardan ikincisi beklediğimiz şeyin ümit edilmedik bir anda zuhurundan mütevellit olan bir sürurdur. Birincide ise ekseriya bir tarikat salikinde kutsiyetine inandığı bir itikat ve âyinin maşerî heyecanına şuurunu terk ettiği hal vardır. Yani hatsî bir idrakle mahiyet ve kıymetine erişilen herhangi bir tecelli karşısında bir an için şuurun ebediyete ricatı vardır. Bunun içindir ki bunda verilmiş ve verilecek hiç

bir hüküm mevcut olmadığı halde diğerinde gittikçe kuvvetlenen veya zayıflayan afakî hükümler karşısında kalırız:

**Güzel ve Haz:**

Burada "haz - plaisir"ın da ayrı bir mevkii vardır ki cuşiş ile karıştırılmaması icap eder. "LonasCohn"a nazaran: Bütün haz hükümleri, küllî olmaya mütemayildirler. Bu sebeptendir ki bedii kıymetlerin emreden bir vasfı vardır. Paliard "derin bir surette hayatî olan hazzı, üfuleleri itibariyle ferdî muvazeneyi ahenktar tutan bir halet, diye tarif eder. Zira bu üfulelerin ahengi kendisine nazaran, haricî ve küçük bir arıza ile bozulabilir. Hâlbuki haz fizyolojik ve biyolojik bir muayyeniyetin mahsulüdür. Yalnız hazzın nevini ve tezahür ederken ferdin aldığı ve alacağı vaziyet ve işaretleri tayin eden cemiyettir. Şu halde karşısında hissettiğimiz bedii haz, ferdî muvazeneyi uzvî ve hayatî bir nokta-ı nazardan tarsın edecektir ve cemiyet kabul ettiği kıymetlerle hazzın tenevvüne ve bilhassa manevî hazların inkişafına hizmet edecektir. Bedii haz ise doğrudan doğruya cemiyete aittir.

Paliard [1] diğer bazı ruhiyatçılar gibi haz ve elemin umumiyetle harekiyete merbut olduğuna kanidir. Bunlar, şuurun en iptidaî tavırlarını teşkil eder ve ancak fiilin tezayüt ettiğini gösterir. Zira tekmil canlıların siyreti münfailiyet dâhilinde tavıyetin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Hayvanın şıarını kendisinin "teessür kabiliyeti = affectibilite" teşkil eder. Bu da temayüllere ve bizzat teessüriyet de harekiyete bağlıdır. Çünkü harekiyet, kendi kendine bir arıza değil, tavıyetin tahakkukunda esaslı bir merhaledir. (Aynı eser) elem, hatsinde "istiğrak = contemplation" ın nevi bir süruru vardır. Güzele gelince: Bundan aldığımız bedii elem veya bedii haz, mutasavver ve müteal olan ve mülkiyet ifade etmeyen bir rüyetin hoş veyahut nahoş hazzı dâhilinde iltica etmiş bulunan rakik bir betbiniye ricat hissidir. Bu itibarla sanatın gayesi beşerî ıstırapları teskin etmek veya tezyit etmek olur. Bunda şahsî mizacımızla mevzuun ehemmiyeti ve daha doğrusu cemiyetin güzel karşısında duyduğu bedii heyecanın mahiyet ve hususiyetinin bir tesiri vardır. Bunun içindir ki güzel, bir nevi vaat gibi görünür. Hülasa: bedii hazda bir "mütemerkiz istinkâf – renoncement concentre" vardır. Umumiyetle hazda ise

[1] J. Paliard – İntuition et reflexion 1925

"merkezinden çıkmış – decentralise" bir ıhtıras mevcuttur. Kant, herhangi bir hazzın bedii olup olmadığını anlamak için şu tenkidi yapar: Bir şeyin bedii veya la-bedii bir haz olduğunu anlamak için, evvela keyfiyet nokta-i nazarından tetkik etmelidir. Bu takdirde "zevk hükmü = Jugement de gout"nun temin ettiği tamamiyet, menfaat na-endişidir. Sonra eğer bedii kıymetlerin ittisaı düşünülüyorsa, kemmiyet nokta-i nazarından düşünmelidir. Bu da mefhumsuz olarak küllî bir surette mahzuz eden şeydir. Küllî olan şeyler mücerrettirler, müşahhas olan yalnız güzeldir. Daha sonra münasebet nokta-i nazarından vasıta ve gayeyi tetkik ederiz. Bu suretle güzel bir şeyden matlup olan veya bir şeyde mündemiç bulunan gaiyetin şeklidir. Fakat biz bu vaziyet dâhilinde gayeyi görmeyiz, onun bizatihi bir gayeyi hamil olduğunu biliriz. Nihayet tekmil bedii hükümler "tatavvur = modalite"e malik olabilirler. Bu takdirde bu hüküm:

1- Bir vakıayı, bir tecrübeyi, saf ve basit bir surette tetkik ve ispat eder;
2- Yahut amelî bir zarureti gösterir;
3- Veyahut mantıkî bir imkâna delalet eder.

Bedii hükmün hassası ise: Farazî ve müşterek bir his önünde izafî bir surette tasavvur edilmiş olan enfüsi bir zarurettir. Güzel ise, mefhumuz olmak şartıyla zarurî bir tamaniyetin mevzuu olarak tanınmış bulunan şeydir. Diğer bir tabirler söylemek lazım gelirse, tasavvur nokta-i nazarından güzel, emrî ahlakı ile kıyas edilebilen emrî bir bediidir. Kant'a nazaran bediin dört surî şartı bunlardır. Binaenaleyh, Eflatun'un tecziyeye giden mücrimleri seyrederken: "Ey gözlerim mahzuz olunuz, bu güzel manzaradan…" diye bağırmakta hakkı yoktur. Neveflatuniye'nin müessisi Plotin de, bir sanat eseri karşısındaki haz ile "Allah'a vusul - communication en dieu"un verdiği "vecd = extase"i karıştırmıştır.

Güzel karşısındaki cuşiş ve hayatiyetimizle bu vecd arasında hiçbir münasebet yoktur. Vecd, sırrî ve telkini bir halettir. Vakıa bunda da Cousin'in dediği gibi güzel karşısında olduğu gibi ferdin kendinden harice çıkması ve bütün muayyen ve mahdut fikirlerden uzaklaşması ve bizzat kendi içine kıvrılıp nüfuz etmesi gibi haller mevcuttur. Fakat bedii haz sırrî bir halet değildir. Bedii haz, her kıymet gibi muayyen ve mahsur olan bir kıymettir ve hatta bir şeniyettir.

Bunun içindir ki, vectteki ilahî sıırın, verdiği hale (theurgique) mukabil, bedii heyecanda şuur bir "fetret terkibi = complexite chaotique" içinde bir "temaşaî uruç = assomption spectaulaire"a maruzdur. Birincisi "mevhum ve tayfî = spectral" bir vehim, ikincisi şeni ve mürekkep bir şeniyettir.

## Güzele Dair 6 [1]

**Diğer Teessürler:**

Bir sanat eseri karşısında duyduğumuz teessürler, eserin kendi hayat ve siretimizle olan alakasına nazaran takdir, hayraniyet, hürmet ve hatta meserret, istiğrak… ilah nevinden muhtelif ruhî haletleri vücuda getirir. Fakat bu teessürlerle bizzat güzel ve bedii heyecan tamamen yekdiğerinden ayrı şeylerdir. Bunlar, güzel karşısındaki heyecanımızın izhar tarzına ait birtakım şekillerdir. Zira biz bu teessürleri herhangi diğer bir hadise karşısında da hissedebiliriz. Filhakika, takdir, kendimizin ve hatta herkesin kolay kolay yapamayacağı herhangi bir hareket veya eser karşısında duyduğumuz ahlakî bir adalettir ve bunda histen ziyade muhakeme vardır. Hürmete gelince bu da bize menfaat ve korku veren bir büyüklük ve kuvvet önündeki zaafımızın içtimai bir ifadesidir ki, en samimisinden bile herhangi bir faikıyete şahsiyetimizi terk etmek vaziyetinde bulunuruz. Bunun içindir ki sanat eserine değil, sanatkâra hürmet ederiz. Şu halde hürmet de takdir gibi muayyen bir fiile aittir ki, bu fiilin vücuda getirdiği eser takdir ve hürmetimizi izhar için bir vasıtadan başka bir şey değildir. Bu itibarla hürmet ve takdir kemmî ve izafî bir teessürdür. Ve bu teessürün şiddeti ferdî kudretimizle mütenasiptir. Lalo'nu tarifine nazaran tahayyürde bir kıymet hükmü üzerine mevzu herhangi bir faikıyet muvacehesindeki ruhî tenebbühdür. [2] Hülasa bu hislere bir içtimai iradeye intibak haletidir diyebiliriz.

---

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 6, *Milli Mecmua*, C: 10, S: 111, 1928.

[2] Ch. Lalo. Lessentimantsesthetiques

**Temaşa Kıymetleri**

Mevzuumuzu ruhiyat hudutlarına daha fazla taşırmamak için bu hususiaki teessürleri fazla tafsil etmeğe lüzum göremiyoruz.

Zira bu teessürlerin nevi, sanat eserlerinin mevzuuna göre değişebileceği cihetle, bütün bir hayatın maruz kalabileceği intibakları ayrı ayrı tahlil etmek icap edecektir. Esasen biz bunlardan bir kısmını da daha evvelki makalelerimizde güzelle mukayese etmiştik. Yalnız bu teessürlerin nevini ifade itibariyle ne kadar vasi olduğunu anlayabilmek için Croce'nin [1] sahte bedii mefhumlar = Les conceptes pseudo- esthetiques namını verdiği bazı tesürî hallerin isimlerini saymakla iktifa ediyorum. Trajik, komik, ulvî, müessir, müheyyiç, yeis veren, gülünç, melankolik, trajikomik, ihtişam veren, şeref ve liyakat, sükûn ve latif hislerini ikaz eden, tırmalayıcı, dokunaklı, zarif, şedit, saf, gaddar, utandırıcı, nefret veren… ilah gibi ki bütün bunlar gerek bir sanat eserinden ve gerek şeniyette bedii ve la-bedii birçok eşya ve hadiselerin bizde bırakabileceği intibaların isimleridir ve bunlara daha birçok ilaveler de yapılabilir. Biz burada sanatla münasebeti olmak dolayısıyla yalnız "temaşa kıyametleri" namını verdiğimiz "dramatik, trajik ve komik" üzerinde biraz tevakkuf edeceğiz.

Alen'e nazaran trajedi, iştikanın, tehdit ve isyanın ifadesini ölçen ve zamanın cereyanını mahsus bir hale getiren bir vakıadır. Bunun içindir ki ona nazaran: Bedii bir kıymet olarak trajedi, ihtirasları tavsiye eder ve bu rolünde şiirinde büyük bir yardımı olur. Alen, hulasaten trajediyi teessürî bir inikâs addeder; komedilere gelince: Bunun yüksek nevileri Nuranî mevcutlar = aeriennes gibidir ki bütün kıymet ve hakikati serapa ruh oluşundadır, bu sebepten bütün komedilerde bedenin, kelimenin hareket ve kostümün ehemmiyeti talidir. Bu nevi komedilerde kuvvetlerin istihfaf edildiği görülür. Burada komikle gülüncü yekdiğerinden ayırmak icap eder. Lalo'ya nazaran ciddi bir vaziyette serbest olduğunu zannettiği halde gülünç bir mevkie düşenlerin hali komiktir. "Avar" piyesinde olduğu gibi. Bir de canlının cansızlık intibaı bırakması vardır ki bu vaziyetlerde Bergson'un da gördüğü veçhiyle otomatizm mevcuttur. Fakat bu komik olmaktan ziyade gülünçtür. Filhakika "gülünç,

[1] B. Croce. Esthetiques 1904

tehzil, istihza ve mizacın zıttı olan hareketlerden neşet eder. Bu bizim antipatik bir ahenksizliğe karşı faikıyet hissimizin tasdikidir. Bunun maşerî tipi ise modadan düşmüş olan şeydir. Bu itibarla komik, espri sıfatıyla fiilin "Humour"udur. [1] Espri ise zihnin komiğidir ki ekseriya cinas gibi kelime oyunlarından vücuda gelir. Gülünç hassasiyetin komiği, komik de faaliyetin Humour'udur. Humour, bizi zenginliğimizden memnun eder, gülünç ise başkalarının fakirliğinden. Komikte de, kendini zengin yaparak fakirleşen bir adamı acıma hisleri vardır.

Schliermacher'e nazaran komik anti-ideal veya na-tamam idealdir.

Schleigel'in izahına göre de mütenahî ve hâkî unsurun ilahî dâhilinde inhilal ve inhidamı annihilation trajiktir. Ve ilahî hâkî tarafından tamamen bel olunacak olursa komik olur. Bu metafizik izahların psikolojisini yapmaya çalışırken aynı nakisadan kurtulamayan "Ruge"a nazaran da " fikrin" zaferi için yapılan ceht ulvidir. Zira fikrin bizzat kendisini araması demektir. Fikir kendisini bulacak yerde bu aranma esnasında kendini kaybederse çirkin olur. Fakat bilahare birden bire kendini bulursa çirkinlik zail olarak yerine komik gelmiş olur. Groos komiği, bize faikıyetimizi hissettiren bir aşağılığın ifadesidir, der.

Yine Lalo'ya nazaran, tamamen arızî, müessir bir ölüm (bir sevgili ölümü)dramatiktir. Asırlara mukavemet etmiş bir harabe ise trajiktir. Bir yangında çöken ev dramatiktir. Trajik, bir mukaddere karşı mücadelenin telkininden mütehasıldır. Bu, kendini hür zanneden fert, mukavemeti imkânsız olan haricî bir zaruretle mücadelesidir. Destan bu nevilerdendir. Dramatik ise bizi müteessir ve tahrik eden şeydir. Ve bu daima da müessir = pathetique olmaya mecburdur. Yani trajikte bir vaziyete mukavemet eden bir irade, dramatikte mukavemeti kıran ani bir teslimiyet vardır. Croce, bütün bunların bedii olanlarıyla sahte bediiyat arz edenlerini tefrik etmiştir.

[1] Humour, İngilizce bir kelimedir. Voltaire, Rahip Olivi'ye yazdığı bir mektupta bu kelimeden bahseder ve hakiki komik, latife plaisenteri neşe, çelebilik urbanite, sailie, kelimelerinin mecmuunu ifade eden bir halin ifadesi gibi gösterir. Alman bediiyatçılarından Ricter de Humour'u "komik, romantik ve tersine dönmüş ulvî" diye izah eder.

Filhakika bir sanat eseri olarak müşahede ettiğimiz herhangi bir sahne, tablo veya rakkasın gösterdiği komik ve trajik hallerle hayatta tesadüf etmiş olduğumuz hakiki trajedi ve komedilerden aldığımız intiba aynı değildir. Bunların ikisi de gelici, geçici olmak itibarıyla zaman dâhilinde bir hududa maliktirler. Fakat bu iki intiba mahiyeten yekdiğerinden farklıdır. Demek istiyoruz ki, bedii bir eser karşısında, birisi kabuk ve diğeri öz olmak üzere iki tabakayı tefrik etmek lazımdır. Güzel, eserin özünü teşkil eden dâhili safhayı ve mesela komiklik ise kabuktan ibaret olan harici safhayı teşkil eder. Bu hususta, merkez muhite tabi ise de, merkezin görülmesi daima kolay değildir. Bunun içindir ki bir sahneyi seyreden çocuklar, en evvel kostümlerle vaziyetlerin komiğini fark edebilirler. Manevi komikliklerin ise hiçbir vakit farkında olmazlar. Daha reşit olanlar komedinin ihtiva ettiği tesadüflere ve bazı sathî ve kaba nüktelere gülerler. Münekkitlerle bedii zevkleri tamamıyla teşekkül etmiş bulunanlar, bütün bu teferruatta kaybolan hakiki ruhu, hakiki kıymeti keşfederler. Bu üç tabaka içinde komedi güzeldir. Fakat birincilerdeki tesir daha ziyade fizyolojik olduğu halde ikincilerde psikolojik ve üçüncülerde psiko-sosyolojiktir. Bu itibarla güzel eserin ruhiyeten içtimai olan merkezini, kapalı safhasını teşkil eder.

Şu izahtan da anlaşıldığı veçhile bedii ifade etmek itibariyle, sanatkâr muhtelif vasıtalara müracaat eder, fakat bediiyat her zaman herkese kolaylıkla kendisini izhar eden bir şaşaa değildir. İran şairlerinden Saib-i Tebrizî bu maksadı:

Hüsün her çend ki bi-perde büved-i mestürast

mısra ile ifade etmiştir. Filhakika güzel, sanat eserlerinde gizlenmiş bir kıymet değil açık bir kıymettir. Fakat bütün bu açıklık içinde o, keşif olunması muayyen bir seviyeye ihtiyaç arz eden bir mesturiyet şeklinde tecelli eder. Aynı kanaatte olan Baldvin de güzel, nefis sanatların hangisiyle izhar edilirse edilsin kendi kendine kâfi gelen bir kıymet enmuzeci addetmiş ve buna "binefsihî gaye = autotelik" unvanını vermiştir.[1]

[1] Baldvin – Thepriegeonetique de la realite 1918

Bıraktığı teessürî hallerin tenevvüne rağmen güzelin aynı kalması Sensualistlerin pek hoşuna gitmediği içindir ki onlar bizde her elem vücuda getiren şeyin çirkin ve her haz tevlit eden şeyin de güzel olacağına inandılar. Binaenaleyh, onlara nazaran dramatik ve trajik bir intiba hiçbir zaman güzel olmaz. Belki müthiş, korkunç ve çirkin olur. Zira bütün bunlar bizde bir elemden başka bir şey tevlit edemezler. Hâlbuki kuvvetli ve müellim-i tenbihler, bizi kendilerine çekebilirler ve bir ıstırap tasavvurundaki ulviyet de bizi ayrıca mahzuz edebilir. Fechner, sensualizmin ifratını bertaraf edebilmek için bir "bedii şuur eşiği" kabul etmiş ve bu eşiği geçebilmek için, her biri ayrı ayrı, his olunmayan birtakım asgarî küçüklükte bir yığın bedii kıymetlerin toplanmasını esas ittihaz etmiştir. Fechner, diğer birtakım talî mebdelere – tezat, vuzuh ilah - istinat eden bu umumî telakkisine "saadet prensibi = Principe eudemonistique" unvanını vermiştir. Hülasa, güzeli anlamak ne gibi şartlara bağlı olursa olsun, nefis sanatların herhangi birisinde tecelli eden temaşa kıymetleri, diğer bedii kıymetler gibi güzeli ifade için cemiyetin tertip ettiği hususî ve ayrı bir lisandan başka bir şey değildir. Binaenaleyh, bunların güzelliği, ifadelerinin şekline, muvaffakiyetine ve cemiyetin bu ifadelere bahşettiği kıymete tabidir.

## Güzele Dair 7 [1]

**Güze ve Aşk:**

Sanatın bilhassa menşeini tetkik edenler güzelle sanat ve aşk arasında bir münasebet görmüşlerdir. Guyau [2] bedii heyecanı, az çok müphem ve rakik bir arzu ile karışık olan bir aşk heyecanı ile karıştırmıştır. Aşkı, müteemmil ve tavî olmak üzere iki zümreye ayıran V. Cousin, müteemmil aşkın hutbinlikle fedakârlığı vücuda getirdiğini ve tavî aşkın da saadet ve cehaletin saf ulviyetini hamil bulunduğunu söyler ve sanatla bu ikinci aşk arasında bir alaka görür. Hâlbuki E. David, Eflatun'un "time" muhatarasında dermeyan ettiği veçhile, sanatın gayesini maddî güzellik vasıtasıyla manevî güzelliğin ifadesi addederek aşkı temin eden maddî güzellikleri

[1] Cemil Sena Ongun, Güzele Dair 7, *Milli Mecmua*, C: 10, S: 112, 1928.

[2] Guyau – les psoblemes de esthetique contempoim.

sanat güzelliğiyle bir telakki etmiştir. Goethe, aşkı kimyevî cisimlerin imtizaçlarıyla mukayese etmiş ve bazı zatlar da bunda mıknatısî bir tesir görmek istemişlerdir. Ve bu hali sanata karşı duyduğumuz tecazüple karşılaştırarak sanat güzelini aşka irca etmişlerdir.

Voltaire, Nietzsche, R. Degormo, Stendal hep aşkı güzele ve güzeli aşka istinat ettirirler. Mesela, Voltaire, aşkın muhtelif şekillerini görmüş ve aşkta dostluğun, hürmetin, takdirin de methaldar olduğunu ileri sürmüş ve bilahare kendisine iştirak eden Ribot [1] ile birlikte her aşkın, gayrı meşur bir surette bir ideal-i taharrisinden ibaret olduğunu ve bununla sanatın ise pek vazıh bir surette alakadar bulunduğunu ileri sürmüştür. Darvin, güzelliği vücuda getiren şeyin tenasül-i ıstıfa olduğunu ve bunun da aşkla kaim bulunduğunu iddia etmiştir. Filhakika bu zata nazaran, erkekler kendilerini dişilere tercih ve intihap ettirmek zaruretindedirler. Asıl faikıyet, dişilerin takdir ve hayraniyetini celp edenlere aittir. Bu suretle aşka ikaz etmek arzusundan güzellik ve bunda da sanat doğmuştur. Cinsî münasebet zamanlarında hayvanların daha fazla sanatkâr görünmelerini Darvin tamamen tenasülî bir gayeye atfetmiştir. Bu devirlerde hayvanlar, yuvalarını yapar, teganni eder, hoplar, zıplar… ve diğer cinsin alakasını uyandıracak hareketlerin hiç birisini ihmal etmez. İptidai insanlardan bilhassa erkeklerin vücutlarına yaptıkları vesemler "tatouages", başlarına taktıkları kuş tüyleri, bilezik, halhal ve küpeler… hep kadınların sempatisini kendilerine celp etmek içindir. Aynı vaziyeti daha yakından bir içtimaiyatçı gözüyle tetkik etmiş bulunan Humboldt, tezyinî sanatların yardımıyla enmuzeci bir güzellik teminine muvaffak olan fertlerin semih veya kabile dâhilinde cinsî bir imtiyaza mazhar olduğunu görmüştür. Freud mektebine gelince, o, bu hususta daha müfrit görünür. Onlara nazaran sanat, içtimai sansüre rağmen tezahür eden tenasül-i sevk-ı tabiyesinin bir mudilisinden ibarettir. [2] Ve içtimai ruhu sansürün gayrı meşur bir halde bıraktığı için ifşa edemediğimiz ve bu sebeple de içimize attığımız bu arzuların birincisi şehvet "libido"dır. Freud, şuur eşiği altında dört İnsiraf (derivation) görür ki bilhassa bunlardan dördüncüsü güzelle tenasül-i aşkın münasebetini izah için kendisine kuvvet verir.

---

[1] Dr. Hesnard el Regis – La psyeho – Analyse 1914
[2] Hissiyat Ruhiyatı – M. Şekip: Ribot'dan tercüme: 1927.

1- "Yanılma - Acte Manque" veya "dalgınların sehivleri - Les Lapsus Distrits"dir.

2- Uyuyanların rüyası.

3- Nevruzların hezeyanı.

4- Sanatkârların eseri veya amatörlerin hülyaları ki dinlerin esatiri bundan çıkar.

Freud'e nazaran her sanat eseri bir itiraftır. Nietzsche ve Eflatun gibi bu fikre salik olanları da ilave etmek suretiyle aşkı tasnif etmek icap ederse diyebiliriz ki: Umumiyetle bediiyatla iştigal edenler, aşkı, maddî ve manevî olmak üzere iki cephede görmüşlerdir. Birisi tamamıyla tenasülî ve diğeri daha ziyade sırrî olan bu iki aşk da olanlara nazaran sanatın esasını teşkil eder. Burada bilhassa aşkın sırrî telakkilerine analık etmiş olması dolayısıyla Eflatun'un düşüncelerini telhis etmek muvafık olacaktır.

Eflatun'a nazaran [1] marifetimiz "mahsus sensible ve makul ıntelligible" olmak üzere iki âleme aittir ve iki nevidir. Biri maddî, biri manevî âlem demek olan bu iki marifet sahasının kendi mahiyetlerine tetabuk eden iki muhtelif aşkı vardır. Bu aşklar ayrı ayrı bir Venüs'tür ki, her biri ait oldukları âlemin güzelliklerine meftundur. Ve aşkın muhtelif dereceleri vardır. Bunların en aşağısı nefsimizden başlayarak "mutlak aşk"a kadar irtika eder. Bu en sonuncu aşk bilvasıta, bizzat güzeldir. Bizim her sevdiğimiz şeyde tecelli eden bu aşktır. Hiçbir şey kendisinde mevcut perestişe şayan bir hassadan dolayı güzel ve sevimli değildir. Zira sevdiğimiz şeyle sevilen şey başkadır. Bir kadına karşı beslenen aşk onun maddesinden ziyade onunla geçecek hayatın saadetine ve onda akseden mutlak güzelliğe aittir. Ve her şeyde sevdiğimiz vasıf "hayır"dır. Zira hayra karşı aşk, aklımızın muharrikidir. Bu bir ebediyettir. Ve ebediyete karşı olan muhabbetimizle karışıktır. Esasen aşkın bir hassası da ebediyet olduğundan her fani bu ebediyeti özler ve ebediyete çalışır. Demek aşk, istihale ve mahva mahkûm olan bizleri kendisinin imtidat ve intikal hassalarıyla ebedileştirir. Bu ceht ve intikal zahiren maddî olmakla beraber, hakikatte ilahidir. Bu sebepten yekdiğerini seven iki mevcut arasında hodkâmlık kalmaz. İlahî

[1] A. Gallet. Oeuvre de Platon 1845. "Philep, Phedon, Banquet, Thime, Republique, Heyppasmajor muhataraları."

bir kuvvet onları birleştirir. Ve masivayı terk edecek bir hale getirir. Artık âşık, hayalin fevkinde bir âleme düşmüştür. İşte maddî âleme ait olan Venüs'ün izahı budur.

Manevî âleme ait olan Venüs'ün izahına gelince: Bu maddenin Venüs'ünden âlidir. O ebedî olmaya çalışan ruha aittir. Bu ebediyet, mevcudiyetin değil şan ve şöhretinin ebediyetidir; bu ise hayırdır. Ruhlar hayrî istihsale çalışırlar. Fani vücutların aşkından fani evlatlar doğduğu gibi ebedî ruhların sevişmelerinden de hayır doğar. Bu aşkta hayrın bazı gizli sırları vardır: Akıl Allah'a irtika için nasıl bir hareket hattını takip ederse, aşk da aynı yoldan Allah'a kadar gider. Fakat hiçbir zaman bir ilham-ı tarik ile ayniyen irtika edilemez. Birtakım küçük derecelerden başlayarak yavaş yavaş yükselmek müyesser olur. Şekilden, renkten, sesten yani maddî güzelden başlayarak manevileşmeye yüz tutar. Ve güzeli gördüğümüz zaman ne mahiyet ne şekli hakkında hiçbir hisse malik olmadan kendisine tutunuruz. Ani bir heyecan ile mebhut ve mütehayyir kalırız. Bu sanki eski bildiğimiz, tanıdığımız ve hasretini çektiğimiz bir mevcudiyet imiş gibi ruhumuza hiç de yabancı gelmeden bizi kendisine bağlar. Bir insan vücudunda bulduğumuz bu cazibe Jüpiter'den münakistir. Zira insanın vücudu Allahların türbesidir. Biz dünyaya gelmeden evvel, ruhlarımız kendisinden ayrıldığı mutlak cevherin yanında görmüş olduğu âli ve mükemmel manzara ve güzelliklerin hatırasını bununla idrak eder. [Lamartin bunları, insan, semalarını tahattur eden sakat bir ilahtır; mısra ile ifade etmiştir.] Yalnız akıl ve hikmeti idrak edemeyen basıra, en âli bir idrak vasıtasıdır. Gördüğümüz maddî güzellikler bizde eski hatıraları ihya eder ve heyecana geliriz. Ve görmekte olduğumuz bu kadar mütenevvi güzellikler "mutlak cemal"in bir mebdeinden, bir aksinden başka bir şey değildir. Zira güzellik hangi vücutta inikâs ederse etsin vasıfları ve mahiyeti itibarı ile aynıdır. Hayat hareket ve tenevvüden vücuda gelen bir vahdettir. Ve meftun olduğumuz şeylerde bir hareket, tenevvü ve ahenkten başka bir şey değildir. Şu halde bütün bu vasıfları kendisinde toplayan bir ruh vardır. Böylece eşyadan hadiselere, hadiselerden eşyaya yükselerek vücutlarda gizlenmiş olan hakikî aşkı bulmalı ve zahirî güzelliklere değil, ruhun güzelliklerine intikal etmelidir. Bu ise etten ve renkten ve fani uzviyete ait olan süslerden münezzehtir. İşte asıl hakikî aşk "bu müsul – idees"lere taalluk eden ve onlardan inikâs eyleyen "hüsn-ü âlâ"ya karşı

beslenen aşktır ki bu, sefil ve insanî ihtiraslardan biridir. – Ki buna "platonik aşk" derler. - Eflatun aşk ve güzelle bu suretle meşgul oldu. Filhakika Eflatun: Hasselerin güzelliği kavramak hususundaki alakalarını ve bedii zevk ile olan münasebetlerini anlattıktan sonra haricî eşyadaki güzellikleri, faydaları veya temaşalarının zevki mucip olmaları itibariyle ikiye ayırdı. Ve her şeyi bu iki gayeye temin ettikleri nispet ve derecede güzel addetti. Yani güzeli "menfaat bahşeden" ve "hasbî olan" diye bir taksime maruz kıldı. Bunlardan birincisi "izafî" ve ikincisini "mutlak" addetti. Mutlak güzellik Eflatun'a nazaran bizatihi güzel olan şeydir ki buna "hüsn-ü sırf" tesmiye edilir. Eflatun, izafî hüsnün kâşif vasilerini bazen çizgi, daire, kavis gibi şekillerin intizamında, bazen de ahenk, tenasüp, besatet ve safiyette aramıştır. Ve nihayet Eflatun güzele mücerret bir mahiyet atfederek onu bir "enmüzec-i evvel arcehetype", bir müsul-i farz eylemiştir. Yalnız hasselerle idrak edilebilen güzelliğin en evvel insanda tecelli ettiğini, kadın ve erkek güzelliklerinin ayrıldığını iddia ederek bunların hepsine mahsus veya hassî güzellik tesmiye etmiştir. Mutlak güzellik ise şekil ve madde ile mukayyet olmadığından daha ziyade hatsî kısma dâhildir. Güzellik ne gibi şartlarla husule gelir ve sanatkâr güzelliği nasıl ibda edebilir, meselesine gelince: Eflatun'un bu hususstaki fikri aşk hakkındaki telakiler ile alakadardır. Ona nazaran kâinat mümkün olduğu kadar güzeldir. Fakat bu güzellikte kemal yoktur, olamaz. "Mutlak kemal" birtakım fariğ vasıflara müstenittir. Ve bunlar vahdette nihayet bulur. İki "kâmil mahlûk" birbirini tehdit etmeden mevcut olamazlar. Hâlbuki mutlak kemal fikri "hudut" fikriyle mütenakızdır. Demek oluyor ki Allah, âleme kendi mutlak kemalinin ancak hafif bir gölgesini bahşetmiştir. Bunun içindir ki eşyada Allah'ın muazzam vahdetine bedel, intizam, tenasüp ve ahenk" kanunları caridir.

Allahtan uzaklaşıldıkça ilahî vahdet namütenahi inkısama uğrar. Nihayet ahenk ve tenasüp kanunlarının yerine intizamsızlık, kargaşalık kaim olur. Mahlûk olan eşya, hız, zaman ve hareket gibi üç mütehavvil kanuna tabidir. Mahdut ve mütehavvil olan şey ise bozulmaya mahkûm olduğundan hiçbir suretle aşkımızı tatmin edemez. Fakat bu yaratılmış eşyadan birtakımı kendi mahiyetlerinden bazı emareleri muhafaza etmektedirler. Bu sebeptendir ki nazarlarımız onlara initaf ettikçe vaktiyle saf cevherlerin aguşunda geçirdiğimiz müteal hayatı bir rüya gibi

tahattur ederiz. Bu suretle ilahî ve ebedî hüsne karşı ruhumuzda âşıkane bir incizap hissederiz. İşte sanat ve bediiyat aşkı, eski gördüğümüz şeyleri ihtar eden ve bugün zevale mahkûm bulunan fani mevcutları tahavvül ve inhilalden muhafaza için vaki olan derunî bir cehtten ibarettir. Bunun temininden husule gelen zevk ebedî olmasa da uzun müddet devam eder. "Şu halde sanatkâr ve mübdi, kalbinde edebiyatın hatırasını ve bu hatıranın muhabbetini en canlı olarak muhafaza ve onun izlerini mürekkep eşyada herkesten fazla bir sürat ve emniyetle müşahede eden kimsedir." Bu sanat nazariyesinin esası "tahattur" ve "mefkûre"dir. Eflatun esasen asıl bir faaliyet addetmediği sanatın mücerret ve mutlak hissini hiçbir zaman bulamayacağına kanidir. Çünkü o bir ruhtur. Madde de aynen tecelli edemez.

Güzel sanatların kadın ve cinsiyet için vücuda geldiğini ve hatta güzelin bizde bıraktığı bedii heyecanda kadınlığı ve şehveti görenler hakikaten biraz fazla uzaktırlar. Evvela tenasülî aşk, kendisine ait olan uzvun ve guddelerin inkişafından sonra teşekküle başlar. Ve bu Ribot'un yaptığı tetkiklere göre: Hayvanlarda gayet derin, gırizî, kimyevî ve hatta tesemmümî tetavurlara refakat eder. Basit bir sevk-ı tabii haline gelmiş olan aşkın mülayim hislerle hiçbir alakası yoktur. Erkek akrep ve örümcekler dişileri tarafından parçalanmamak için münasebeti müteakip kaçarlar. Tenasülî histe bütün diğer teessürler metfundur. Ve bunun gayesi cinsinden bekasını teminden ibarettir. Sırrî ve eflatuni aşklara gelince: Bunlarda uzviyetin tesiri, itikatlarından sonradır. Sanat güzelliğini böyle yalnız tenasülî bir esasa istinat ettirmek vakaya da tevafuk etmemektedir. Lalo'nun [1] pekiyi müdafaa ettiği veçhile tenasülî aşk, sanat güzelliğini ihlal eder. Tenasülî ilcalar "impulsion" nihayet ilcadırlar. Bunlar olsa olsa tazyik eder. Fakat idare ve tevcih edemezler. Saniyen: İptidai kavimlerden birçoğunun eserleri sevdaî - erotique değildir. Rişard'ın tetkikine nazaran [2] kadip ayini - culte fallique tesmiye edilen merasim ise hem dinî vesilelerle yapılmakta ve hem de Hintliler, Malezyalılar ve Meksikalılar gibi oldukça tekâmül etmiş olan iptidailerde görülmektedir. "Cros ve Hirn"in gördüğü veçhile iptidailerle âlî hayvanlar bedii olmaktan ziyade zaferle kazanılmış olan bir hareketten zevk alırlar. Ve iptidaî cemiyetlerin enmuzeci maderşahi olduğuna ve cemiyet haricinde

[1] Lalo – La beaute et instincte sexuel 1922
[2] G. Richard – La famme dans histoire 1909

bir serbest tenasül promuscuite âdetinin de mevcut olmamasına nazaran güzellikle aşkın ne sanat ve ne de tenasül-i nokta-i nazarından alakası olmadığı anlaşılır. Bu iptidaî cemiyetlerde en ziyade hâkim olan sanat rakstır. Yani maşerî dramdır. Pederşahî devirde de en fazla inkişaf eden destanlardır ve bu destanlarda kadından hiçbir suretle bahsedilmez. Bilakis harp kahramanlarının sitayiş ile meşgul olunur. Zira bu devirde kadın suflî bir mahlûktur. Bungle [1] bu ilk sanatların en az şehvanî olduğunu iddia ederken bu hususun amillerinden olmak üzere bedii tezahürlerde aşk ıztırarlarının pek az mahsus olduğunu ve en iptidaî bir cemiyette bile tenasülî hayatın pek sıkı bir inzibat altında bulunduğunu yani hiçbir zaman hiçbir ferdin istediği ile teehhül edemediğini söyler. L. Bruhl [2] der ki: "İlk insanların sanatı hayvan başlı insanlar ve insan başlı hayvanlarla ifriti – monstruex'dir. Fakat bunlar onların nazarlarında bir ıhtıra eseri değil, belki şeniyen mevcut mahlûklardır. Bu eserler onlarda iki şekli ihtiva edebilen bir mevcudu kabul ettiklerine delalet eder. Bazen takdire şayan olan bu eserler fantastik ibdalara meyyal olan bir muhayyilenin mahsulü değildirler. Onların sanatkârı da bizde olduğu gibi herkesin na-tamam olarak bildiğini en mükemmel bir surette ifadeyi bilendir. Bu beşerî - hayvanî şekilde - antropo – zoomorphique - olan eserler ekseriya ananevî tasavvurların sadık hayalleridir. Binaenaleyh, bu sanat daha ziyade realisttir. Bunlar, her şeyden evvel herkesin kendi ruhunda mevcut olan modellerin en dürüst kopyalarıdır. Yani bu sanat eserleri, maşerî ve mukaddes tasavvurların plastik ifadeleridir. Hülasa iptidaî, her şeyden evvel muhitini görmüş, muhitini düşünmüştür. Onlar kendi uzvî meyalanlarından ziyade haricî müessirlerin tenbihlerine karşı muhayyilelerini açmışlardır. Ve şu muhakkaktır ki insanda sanat-ı tezyinat parures - ile başlamıştır. Lubbock'a nazaran insanın ilk sanat eseri kendi vücudu olmuştur. Yani insan evvela kendi vücuduna resimler yapmış ve kendi heykelini getirmiştir. Bu ziynet sanatını vücuda getiren aşk değil, gururdur. İptidailerin kadınları bunun için süslü değildir. Zira onlar lazım olan her şeyi erkek kazandığı için süs ve tefahür hakkı erkeğindir. Antonyotari'nin iddiasına göre esasen kadın vücudu güzel değildir. Zira vücut güzelliği muvazene demektir. Kadın vücudu ise geniş kalçaları ve muhaddep göğüsleriyle tamamen muvazeneden mahrumdur. Kadın vücudu güzel değil, belki

[1] C. Bougle – Leçons de sociologie sur evolution des valeurs 1922
[2] L. Bruhl – Ame primitive 1926

latif olabilir. Binaenaleyh sanat güzelliğiyle bu letafetin alakası insanların uzun bir terakki devresi geçirmesinden sonra anlaşılabilmiştir.

Hülasa, iptidaî, vücudunu beğenmemiş ve tabiatın yaptığından daha iyi ve mükemmel bir hale getirmek istemiştir ve böylece his hayali ve hayal hareketi vücuda getirerek sanat, beşerî tabiatta binefsihi zuhur etmiştir. Binaenaleyh ilk güzellik henüz aşka vasıl olmamış olan ilk ihtirastır. İptidai, güzel olmak için bin bir ıstıraba katlanmıştır. Şu halde insanın sanatta aradığı ve bulduğu şey kendi nefsinden başka bir şey değildir. Sanatın menşei hakkında yapacağımız küçük bir tetkik-i aşk ile sanat güzelliği arasındaki münasebetin ne kadar tali bir kıymeti haiz olduğunu gösterecektir.

## Sanatın Gayesi ve Güzel [1]

Alman bediiyatçılarından (Utiley ve Dessoir)'a nazaran sanatın dinî, millî, hissî ve faydalı birçok gayeleri vardır. Güzel bu labediî üfuleleri ifa için bir vasıtadan başka bir şey değildir; binaenaleyh sanatın gayesi güzel olamaz. Bunları nakleden Ch. Lalo bedii ile sanatın her vakit bir arada gitmediğine kani olur ve delil olarak Gotik sanatın güzellikten başka gayeler takip ettiğini söyler; bu itibarla Gotik sanat klasik ruhun bir psikolojisidir ve sanat ne kadar ferdî olursa o kadar "Sübestetik"tir; hâlbuki güzel bizim his ve itikatlarımızda müstakil bir mefhum veya kıymet değildir ve sadece ferdiyetimizi temsil eden bir sanat eseri de yoktur. Gotik tahlil edilirse içtimailiği ve hatta bu müşterek ruhun aradığı uhrevî güzeli buluruz.

Vaktiyle (zevki meslek edinenler = Hedonistes) sanatta labedii bazı gayeler görmüşlerdi; onlara göre sanatkâr bir "alüfte = hetair"dir. Moralistler için ise bir mürebbidir. Daha evvel Aristofan'da: "Muallimler çocuklar için şairler de gençler içindir!" demiş ve sanatın mürebbiliğine inanmıştı. Sanatın bu terbiyeci vazifesi

[1] Cemil Sena Ongun, Sanatın Gayesi ve Güzel, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 118, 1930.

hakkında (Eflatun), Republiğinde ve (Aristo) Politiğinde hemen aynı fikri müdafaa etmişlerdir. Bilhassa Aristo musikinin terbiyeye tatbikinden bahsetmiş ve Poetik ünvanlı eserinde de bir "Hailevî ifrag - Catarsis tragique" dan bahsetmişti.

Asrımızda sanatın "liberatrice - kurtarıcı" bir vazife gördüğünü iddia eden nazariyeye Aristo'nun bu fikri menşe vazifesini görmüştür.

Aynı fikri daha sonra Revakçılar adeta meslek ittihaz ettiler. Bilhassa (Istrabon) coğrafyasının methalinde şiiri yegâne haz addetmiş ve şiirde hiçbir terbiyevî gaye gözetmeyen Eratosten'e karşı gençleri hayata hazırlamak için onlara haz, sevgi ve faaliyetle terbiye etmeği müdafaa etti ve uzun zaman iyi adam olmayan şair olamayacağını ve terbiyenin ancak şiirler mümkün olduğunu iddia etti. Istrabon'a göre şairler Medine'nin müessisleri halkı idare ve tethiş için manzum masallar uyduruyorlardı.

Plütark da şiiri felsefeye hazırlık addetmiştir. Bir sofradaki balıklar ve etler, artık balık ve ete benzemeden bizi nasıl mahzuz ediyorlarsa şiir de felsefeye benzemeksizin bizi mahzuz eder ve felsefe şiirle cazip şekil alır. İnsan şiddetli bir ziyaya, kuvvetli bir karanlıktan çıkar çıkmaz bakamaz; belki insan mutedil bir ışığa alışa alışa bakabilir; şiirin felsefeye karşı vaziyeti budur. Lessing'e nazaran ise; sanatın gayesi bir nevi "agrement = eğlence" dir; bu ise zait bir şeydir. "Hükümet bunu bir inzibat altına almalıdır" der. Bu zata nazaran resmin en son gayesi cismanî güzelliğin ifadesidir ve vücudun en muhteşem güzelliği insandadır; bunu temin eden de idealdir; hayvanlarda bu ideal süflî derecelerde bulunur. Nebatat ve cemadatta büsbütün mefkuttur. Binaenaleyh çiçek ve manzaralar sanata girmemelidir; çünkü bunlar idealden tamamen mahrum olan şeyleri taklit ederler; saniyen bu resimlerde yalnız el ve gözle çalışılır ve dehanın bu işte hiçbir tesiri yoktur. Vücut güzelliğinin ideali başlıca şekil idealinde, "Carnration = çıplaklığın" ve daimî ifadelerin idealinde bulunur.

Niethze musiki ve umumiyetle bediiyatın da faydalı gayesine inanmıştır. "Musiki, der, insanları bedbinîye sevk eder; aynı zamanda şahsî arzular, âlemin arzusuna mutabık olduğundan insan bu vasıta ile kendi ebediyetinden haberdar olur; bunu hissetmek ise bedbinîden kurtulmak demektir. Yunanîler bu suretle nikbin

oldular, beşerî ıstırapları tahfif ve teskin için güzelliğin sırlarıyla dolu eserlerle, vücutlar ihtira ettiler ve güzel vasıta ile bedbiniye muzaffer oldular." Bilhassa musikinin bu tesirini pekiyi anlamış olan Türkler Evliya Çelebi'nin, rivayetine nazaran Edirne hastanesinde sırf tedaviye vasıta olmak üzere bir mehterhane teşkil etmişler.

Eflatun da musikiyi ahlakî bir kanun addetmiştir ve demiştir ki, musiki kâinata ruh, fikre kanaat ve muhayyileye vüsat verir; ye'se bir cazibe ve her şeye başka bir hayat ve meserret bahşeder. O nizamın membaıdır. Musiki, iyi, doğru ve güzelliğin görünmeyen bir şekli olduğu cihetle iyi, doğru ve güzele yükseltir, bu esnada yanar, yakar muhteris ve edebî olur ve eder.

Guyau'ya nazaran da sanatın herhangi bir nevi olursa olsun, gayesi içtimai vasıflara malik bir bedii heyecan husule getirmekten ibarettir ve Tolestoy[1] sanatkârı cemiyetin addeder; cemiyeti ahlak ve seciyeden mahrum sanatkârların ifsat edeceğine inanır, bu nokta-i nazara iştirak eden Japonlar gayri ahlakidir diye (Molyer) in eserlerini tercüme ettirmemişlerdir.

Sir Con Lübok[2] Cemiyette, der, sanatın vazifesi biraz da kadınlarınkine benzer; bütün mesai ve mücadelelerimizin yorgunluklarını sanat meserrete kalb eder. Plütark'ın ifadesine nazaran (Siragöze)liler ecnebi istilalarından kurtulmalarını Öripid'in şiirlerine medyun olmuşlardır. Homirus, İlyad ve Odise'sile milletlere vatanperverliği aşılamıştır. Demek ki: şiir tarihî destan haline gelince müfit bir gayeye hizmet ediyor; Homirus'ten sonra gelen Ezyöt talimî şiirler yazmak suretiyle, sanatı faydalı gayelere vasıta yapmıştır. Namık Kemal vatanperverlik için şiir yazmış ve (Tevfik Fikret) toleransı, hürriyeti ve medeniyeti, muasır ahlakı ancak şiirle terennüm edebilmiştir.

Hülasa sanatın umumiyetle tesir ve gayesini tetkik edenler şu esasları elde etmişlerdir:

[1] Tolestoy – Letters sur I'education et I'enseignement.
[2] S. C. Lubbok – Le bonheur de vivre VI:2.

1- Sanat bize hayatımızı oyunla unutturur; buna "eğlendirme üfulesi = fonction de divertissement" derler. Şu halde sanatın yarattığı güzelde bir "şaşırtmaca = diversion" veya "kurtuluş = evasion", bir fazlalık, bir lüks vardır.

2- Filhakika, Aristo'ya nazaran sanat ihtirasları tasfiye eder. Goete "Verter" i ve A. de Müsse "Geceler" ini intihar ıstırarından kurtulmak için yazdıklarını söyler.

3- Bir tekemmül fonksiyonu veya "mefkureleştirme = idealistion" işi de sanatın hedef ve bünyesini teşkil eder.

4. Sanat bir "artırma = redoublement" fonksiyonudur; yani güzel eser şenî hayatı tazif eder. H. Tain, Güyau, Zola, sanat tabiatı değiştirmek değil, şenlendirmek, kuvvetlendirmek vazifesini ifa ettiği müddetçe muvaffak olmuş demektir derler.

Mamafih "sanatı sanat için" telakki edenler hala mevcutturlar. Bununla beraber yukarıdaki fikirleri takviye edenler galiptir. Mesela şekil ile muhtevanın ayniyetini kabul eden Cohn ile Pol Stern ve Lipps ahlakla bediiyatın muadeletine inanmaktadırlar. Hatta Roussel Despiers sanatla tanzim ve bedii bir gaye ile idare olunabilen bir hayat sayıklar.[1] İriyohisme de sanatı "Hayatımızı temdit hususundaki temayüllerimizi azamî surette tatmin eden ifadeler" diye[2] telakki eder ve hasbî sanata inanmaz.

Guyau, güzeli his ve ihsasın birleşmesiyle mevcut olabilir zannetmişti: ona nazaran ihsaslar evvela kuvvetli veya hafif bir "sademe =Choc" dir. İkinci anda ise hoş veya nahoş bir sademedir, sonra haz ve elem hisleri uyanmaya başlar ve nihayet İngiliz mektebinin "asabî intişar = diffusion nerveuse" tesmiye ettiği bir an gelir ki bunda ihsas bir dalga gibi genişler ve "cümle-i asabiye"yi sempatikman tahrik eder. Bu hal tedai veya telkinle bir yığın mütemmim hislerin ve tefekkürlerin uyanmasını mucip olur; bütün şuuru istila eder.

İşte bir anda hoş veya nahoştan başka bir şeye benzemeyen ihsaslar bu suretle bedii, yani güzel veyahut "çirkin = anesthetique" olmaya temayül eder.[3]

---

[1] R. Despiers – İdeal esthetique, esqisse d'une philosophie de la beautee.
[2] Revue philosophique – Mai: 1921.
[3] J. M. Guyeau esthietque contemporin.

Bu itibarla Guyau'ya nazaran bedii heyecan irade ve mevcudiyetimizin bir taşkınlığı gibidir ve güzel ihsaslarla düşünceler ve hisler arasında bir ahenk ve "tevafuk = accord" dur. Bunun içindir ki sanatın muzaaf gayesi fikri mahsüs ve müşahhas yapmak ve diğer cihetten ihsaslardan bu fikri çıkartmaktır; binaenaleyh, sanat ruhumuzun ihtibas halinde bulunan kıymetlerini tahliye ve münzevi ruha insanlığını ve cemiyetin bir cüzü olduğunu hissettirmek gibi psikolojik ve sosyolojik faydaları istihdaf eder.

Freud, Guyau gibi yekdiğerine zıt olan fikirlerin, hislerin (ambivalance) bir an içinde mevcudiyetini, yani hemzamaniyetini görmüş ve mütenakız fakat tenasülî tehassüsü din ve aile dolayısıyla sanatın hem müvellidi ve hem de ruhun bu mudilesini (complexus) ifşa ve itiraf suretiyle ferdî gayr-i meşur hayattan meşur hayata atmak gibi bir gayenin hizmetkârı görmüştür.

Şu iddialar, izahlar ve telakkiler de gösteriyor ki gayesiz bir sanat mevcut değildir. Sanatın en alî gayesi güzeli tahakkuk ettirmek olduğuna nazaran bu fayda ve menfaatin, ahlakiyat veya idealin güzele ait bir vazife veya gaye olduğu anlaşılmaktadır; şu halde güzel sanat için bir gaye olduğu halde kendisinin de gayeleri mevcuttur: Bize göre, gayelerinin aynı olmayan fakat vasıta ve validesi olan güzel, temayüllerimizin, insiyaklarımızın, bir muayyen ruhî halet dâhilinde taazzuv ve muayyen bir an içinde şahsiyet ve maddiyet iktisap etmesinden ibarettir. Bunun içindir ki kendisini izhara vesile olan sanatlar gibi güzel de az çok plastiktir ve kıymetini muayyen bir an içindeki ruhî haletimizden almaktadır.

## Sanat Milli Olabilir Mi? [1]

---

[1] Cemil Sena Ongun, Sanat Milli Olabilir Mi?, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 121, 1930.

Sanatın gerek doğuşu ve gerek tekâmül itibariyle içtimai bir mahsul olduğu hakkındaki telakkiler, bugün münakaşa edilmeyecek kadar bedihî hakikatlerdendir. Sanatın bu içtimailiği milli sanat münakaşalarına da lüzum gösteren bir fikir cereyanına sebep olmuştur. Zira herhangi bir müesseselerin nüfuzu altında, kendi başlangıcındaki bekâreti kaybetmesi demektir. Bugün, hiçbir cemiyeti kapalı ve başka cemiyetlerin tesirinden azade kalmış tasavvur etmenin imkânı yoktur. Bunun içindir ki en iptidaî sanat eserlerinde bile az çok diğer bir cemiyetin tesirlerini görmek mümkündür. Bu itibarla herhangi bir sanat eserine iktisadi, siyasi, hukuki v.s hayatın tesirleri vardır. Bütün bunlar ise beynelmilel münasebetlerle taazzuv eder. Lalo'nun da pekiyi gördüğü veçhile: Zirai hayat kibarlar ve zenginler arasında bir yer kazanınca "sahrai pastoral" tarzın edebiyatta inkişaf ettiği görülmüştür. Auguste devrinde Horras ve Virjil'in vaziyeti de budur, 18. asır nihayetinde bütün mevzular tabiattan alınmış, Rouseau'dan sonra rahip Deslil, "Bernarden de Saint- Pierre", Floryan hep sahrai bir hayatı terennümüne koyulmuşlardır. Bu itibarla "Akademisme"den kurtulamayan ve "İmpretionisme" vadisinde çalışan ressam Koro da nihayet bir "naturaliste" kalmıştır.

Her biri başka bir muhitin sanatkârı olan bu şahsiyetlere tesir eden "Rousseau" ve onu hazırlayan amillerdir. Fakat bu tesirlerin ani olduğunu zannetmemek lazımdır. Zira bu tesirlerin cemiyet tarafından hissedilmedikçe taammümüne imkân yoktur. Bunun içindir ki bu tabiatçı filozof ancak kendisinden sonra bütün vasıflarıyla göze çarpan bir "Naturalisme"i yaratmıştır. "Renard"ın iddia ettiği veçhile [1] harici ticaret inkişaf edince "Gurbet zevki = Exotisme" ve seyahat arzusunun inkişaf ettiği görülür. Lö Kont Delil, Lotti, Kepling bu vaziyetin doğurduğu sanatkârlardandır. Sanayie gelince bu da bilhassa sınıf mücadelelerini tasvir eden eserlerin vücuda gelmesine sebep olmuştur. "Ceorge Sand"dan başlayarak Zola'da kemalini bulan edebiyat bu nevidendir. Verhearen'in şiirleriyle son asır tiyatroları da bu nevidendir. Örfün ve beynelmilel adetlerin sanatın tekâmülünde ne kadar müessir olduğunu ve mütekabilen sanatın da örfler ve adetlere kuvvetle tesir ettiğini "Mornet" [2] pek güzel ispat etmiştir. Fakat gene aynı zamanda

[1] G. Renard – La methode scientifikue de el ' histoire littarature - 1900
[2] Mornet – Le Sentiment de la natureau XVII.e siciécle

ispat edilmiştir ki, örfler ve adetler kavmin genişlemesi ve umumi münasebetleri nispetinde safiyetini kaybetmektedir. "Mesela Andamanlar gibi yalnız avcılıkta hayatını geçiren kavimler plastik sanatlara karşı kabiliyetten mahrum oldukları halde Papular gibi ziraatçı kavimler hayvan resimleri yapmakta hususi bir istidat göstermektedirler."

Aynı kavimler gerek yekdiğeriyle, gerek başkalarıyla temas ettikçe bu istidatların bir becayişe maruz kaldığı görünmektedir. İktisadi hayat da sanatın yalnız şekline değil hatta inkişafına hizmet etmektedir. Hollanda ve Venedik ticaretçe pek fazla inkişaf ettiği zaman sanatta da yükseldiler. Mamafih bu tesirlerin bazen menfi tecellileri de yok değildir. Esasen bu tesirler sanatın terakki ve inkişafını izah etmez. Belki sanatın nevi ve şekli üzerinde müessir olurlar.[1]

Siyasi hayatın tesirleri de iktisadi hayatın tesirlerinden daha az değildir. Bazen istilalar ve muhaceretler dolayısıyla sanatkârların vatanlarında zaferin ve hezimetin zevk ve ıstırabına maruz kalmaları, sanatın tekmil bünyesine tesir eder. İstanbul'un tarafımızdan fethinden sonra İtalya'da inkişaf eden sanatta Bizanslıların büyük rolü olduğu gibi Ehli – Salip seferleri de Şark ve Garp sanatı üzerinde müessir olmuştur. Filhakika bu devir sanatının tekmil mevzuları bu harplerin maceralarıyla doludur. Salomon Reinache'in iddiasına göre[2] Kurunuvusta barbarlarının Rusya çöllerinde, Vasati Asya ve İran'a giderek Garpla Şarkta bir muvasala hattı temin etmiş olmaları dolayısıyla bir Şimal üslubunun teşekkül ettiği muhakkaktır. Dara ve Keyhüsrev'in Yunanistan'ı istilaya teşebbüsleri sayesindedir ki Pindar'ın manzumeleri ve Eşil'in faciaları doğdu ve Yunan medeniyeti bu harplerin arkasından başladı. Nitekim klasik sanat da bu tarihi hücumların sonunda meydana gelmiştir. Yunan sanatının sükûn ve vakarına karşı "Subjectivisme"in sanatta beşerî teessürleri ifadeye başlaması Hıristiyanlığın intişarile alakalıdır. Yedinci asırda bütün dünyevi şiirlerin uhrevileşmesi de bu dinin tesiri altında olmuştur. Bir sanatkârın milli vasfı muhafaza edebilmesi ancak Rambrand gibi kendi milli muhitinden harice çıkamaması ile mümkündür. Bununla beraber Lalo'nun iddiasına rağmen bu nevi sanatkârlar da büsbütün kendi seleflerinin tesirinden azade kalamamışlardır.

[1] D' Avnel – Les Riches depuis sept cent ans. 1910.
[2] Salamon Réinach – Histore des Beaux arts.

"Letourneau"[1] bir kavmin edebiyat ile siyaseti arasındaki münasebetleri de pek açık bir surette göstermiştir. Boerler İngilizlerle temas etmeden evvel az çok kendi cemiyetlerinin tesirine bağlı idiler. Hâlbuki aralarındaki harplerden sonra İngiliz sanat ve teessürünün bunlar üzerinde müessir olduğu görüldü.[2] Güzel sanatların inkişaf tarzı tetkik olunursa milli ve ecnebi müessirlerin sanata yapmış olduğu tesir daha iyi görülebilir. Bir sanat ne kadar çok mahalli tesirlere tabi olursa o kadar fazla milli olur; fakat mahalli hayatın her nevi tesirlerinden azade kalan basit ve iptidaî kıymetleri, kültür olarak kabul edilecek olursa bundan mülhem olan sanatın da öylece iptidaî ve basit kalması icap edecektir.

Kültür de bütün diğer içtimai kıymetler gibi mütekâmildir ve bu tekâmülün amili de başka ecnebi cemiyetlerin tesiridir. Biz bu tesirleri ilimde olduğu kadar da sanatta görürüz. Filhakika bunun içindir ki mili sanat iddiaları bugün eski kuvvetini kaybetmiş gibidir. Mustarip ve memnun insanın bir kalbi vardır ve bunu ifade eden sanatın göstereceği milli vasıf ancak şekil ve mevzua aittir. "S. Reinach'ın iddiasına nazaran "Rönesans"daki Venedik mimarisinde Gotik ve Şark mimarisinin tesiri mevcuttur. Fakat Gotik mimarisinin Yunan sanatından farkı birinin elbiseli, diğerinin çıplak olmasından ibarettir. Venedik'teki "Saint Marc" kütüphanesinin yer katı "Torik" üslubunda amutlara malik olduğu halde birinci katı Yunan üslubunda sütunlarla süslüdür. Rafael'in Vatikan "Stanz"larında ve localarında yaptığı resimler putperestlikten ve Hıristiyanlıktan iktibas edilmiştir.

Rönesans sanatına tesir etmiş olan Roma sanatı Mısır ve Asur hudutlarına yaklaştıkça Balebek ve Palmir'de olduğu gibi şekillerin ve hatların büyüdüğü ve kalınlaştığı ve güzellik fikrinden ziyade ebediyet ve metanet fikrinin hüküm sürdüğü görülür. Bizans sanatı da Suriye'nin Mısır ve Asur mimarisine karışan Roma mimarisinden çıkmıştır. Daha doğrusu "Trayan"ın vefatından sonra sukuta yüz tutan Roma sanatı Sasanilerin tesirine maruz kaldı ve Rönesans'ın daha evvel zuhuruna mani olan Bizans sanatı bu karışık, fakat Yunanî olan sanattan mülhem oldu. Ve Hıristiyanlık zuhur eder etmez ta iptidailerden beri mevcut olan "Symbolisme" inkişaf etti ve eski bir totem olan balık azizlere, tavus ise ebediyete işaret olarak

[1] Letourneau – Lévolution litteraire dans les diverses races humaines.
[2] H. Spenser – Faits et Commentaires 1903.

gösterildi. Böylece Hıristiyanlık da eski putperestlikten kurtulamadı. Ve Hıristiyanlar da eski Romalılar ve Yunanlılar gibi büyük lahitlere defnolunmağa başladılar. Bu lahitler de esatirden kalan aşk mabutları ve Medoza başlarıyla süslendiler (S. Renaque).

İslamiyet resim ve heykeltıraşı az çok menetmiş olduğu halde Selçuk mabetlerinde herhalde eski Türk "sip"lerinin totemlerinden başka bir şey olmayan horoz, aslan ve kartal başlarına tesadüf edilir. "Bazilika" denilen dini toplanma yerleri eski mezbahaların, mabetlerin yeni ihtiyaca göre değişmesinden doğmuştu. İslamiyet'te bile Asur, Roma, İran, Suriye, Anadolu ve nihayet Bizans'ta geniş bir seyahat ve tekâmüle maruz kalmış olan kubbe Türk mimarisinde mükemmel şeklini aldı. Sanat tarihiyle meşgul olanlar Bizanslıların sade kollu putlarını da Yunanın vahdet ve ahenk fikrinden aldıklarını iddia ederler. Sanatların bu beynelmilel tesirlerden kurtulmağa doğru gösterdikleri harekete umumiyetle siyasi inkılâplar sebep olmuştur. Herhangi bir devlet halka ihtiyaç gösterecek bir vaziyete doğru giderse orada her şeyin halka doğru gittiği görülür. Bizans'ta halk şiirinin yükselmesi ayni vaziyetten doğduğu gibi, Fransa'da On Sekizinci asırda ecnebi zevkine karşı gösterilen mukavemet de ayni suretle halka istinat eden buhran ve inkişafların mahsulüdür.

Vaziyet bizde de böyle olmaktadır. Bugün Garpta burjuvazinin halka galebesi sanatı halktan uzaklaştırmıştır. Şu mütalaalarla milli vasfını yalnız halka inmiş veya halktan olan eserlere tahsis ettiğimiz anlaşılmaktadır. Belki bununla içtimai ve siyasi inkılâpların bir sanat eserinin seviyesinde vücuda getirdiği tesiri anlatmak istiyoruz, yoksa esasen halka yaklaşmış olan eserlerde de ecnebi tesirleri mevcuttur. Bizim halk şairlerimizin eserleri buna pek güzel misal olabilir. Hulasa insanlar arasında yalnız iktisadi münakaleler değil, bunlar vasıtasıyla fikir ve his muhaceretleri de mevcuttur. Her eski, yenide yaşar. Etrafta olan her şey, içerideki üzerine tesir eder.

Sanat mektepleriyle felsefe mektepleri arasında da sıkı bir münasebet vardır. Eski Yunanda Eflatun'un tesis ettiği "İdealisme", Pracsitel ve Scopas gibi dâhileri yetiştirdi. "Promete" müellifi Eşilin sert şiirleriyle, mabuda Afaya namına yapılan

mabetlerin cephelerindeki huşunet arasında bir münasebet vardır. Ve az çok ayni devirlere ait olan "Oeripit"le "Floctet" müellifi "Sofocl" ve "Bulutlar" komedisinin muharriri "Aristophan" devirlerinin felsefesinden mülhem olmuşlardır. Hendeseci "Oeclit"le Plütark, İskenderiye devrindeki "Naturalisme"in müessisi olan "Theocrit"le "Calimac"ı yetiştirmişlerdir.

Salomon Reinach ve Gustav Lanson'un[1] teyidine nazaran On Üçüncü Louis devrinin müceddit şairi "Malherp" devrin Versay'a tetabuk eden iktisatçı mimarisine tesir etmiştir. "Restoration" devrinde başlayan "Romantisme" cereyanı sanatlara da geçmiş ve Romantik ressam "Jirord"u şair "Macferson" doğurmuştur.

Bir felsefi mektebin ölmesine ona istinat eden sanat mekteplerinin de ölmesi icap etmez. Bunlar tedricen istihaleye uğrarlar ve istihale ettikleri halde gene eski akidelerinden bazılarını muhafaza ederler. Bilhassa yeni mesleklere de hulul ve nüfuz ederek temadi ederler. Bugün "intellectualiste"lerle "Symbolistes"'ler hemen ortadan kalktığı halde bütün sanat eserlerinde yaşamaktadır. "Academisme" romantiklere mağlup olunca, bunların mukarenetinden "Eclectisisme" doğdu. Ve Kurunuvustanın dini hayatına mutabık hikâyeleri tersim ederek tekrar putperestliğin tesirlerine kapıldı. Pantheon, Kolize, Trayan haykeli ve Jüpiter mabedi Roma'da yaşayan ve ölen fikir ve his mektepleriyle Yunanî tesirlerin bir halitasıdır. Rönesans'ta "Humaniste"lere karşı çıkan milli edebiyat İtalya'da gene eskilerle etrafındakilerin tesirinden kurtulamadı. Eğer dinî akideler, esaslı şekillerini değiştirmemiş olsalardı Rönesans'ta Gotik ölmez, Lombardiya ve Floransa mektepleri çıkmazdı (G. Lanson, Groce, Lalo, Salamon Réinach).

Ayni tarihi tesirleri musikide de görmenin imkânı vardır.

Hülasa her şeyde olduğu gibi sanatta da saffet ve bekâret aramak lüzumsuz yere yorulmaktır. Şu halde milli eser nedir?

Şekil ve mevzularını milletten ve millî tarihten alan ve yaşattığı ruhu daima muasır kalan hayat tahavvüllerine intibak edecek kıymetlerle süsleyen eserlerdir.

[1] G. Lanson: Histoire de la littérature Française 1920.

# Sanatın Menşei Hakkında [1]

Sanatın menşeini ruhiyatla izah etmek isteyenler iddia ederler ki, insan birtakım arzulara karşı hareket etmek mecburiyetindedir. Şu halde "iş = action" bu arzuların tatmini nispetinde inkişaf eder ve binaenaleyh, sanatı doğuran "arzu = desire" dur. Bu takdirde arzuyu da izah etmek lazımdır. Bunu "phisicochimique" bir "incizap = tropisme" le izah etmek mümkün olduğu gibi "Finaliste ve Spiritualiste" bir nazarla da izah mümkündür. Vaktile "Sensualiste"ler güzeli, hislerin tabiatı değiştirdiğine inanmışlar ve onun "hoş = agrable" ihsaslarla birleştirmeğe çalışmışlardı. Binaenaleyh bunlara göre de güzellik aşkı arzudan başka bir şey değildir.

Hâlbuki arzu, gayesinde temellük bulunan şuurlu veya şuursuz bir temayüldür ki, ancak mahrumiyetin uzaması nispetinde hissolunur. Bunun içindir ki, arzu edilen şeyler elde edildikten sonra az çok gözden düşer. Zira, arzu ihtiyacın mahsulüdür. Güzel hissinde ve sanatkârane faaliyette ise, dolgun bir "itminan = satisfaction" vardır. Güzellik bizi, isyan ve ihtiraslardan münezzeh bir cuşişe boğar. Arzu asildir, merhametsiz ve korkunçtur. Bu hakikatin farkına varmış olan "Albert Seail" güzel, bizzat arzu değil, dâhilî ahengin ve ifadevî hayallerin bir konseridir, der. Bu suretle sanat hazzı ve sanat heyecanı, ruhumuzun uzvî ve maddî olmayan hususî bir tagayyürünü ifade eder. Saniyen cemiyet haricinde arzu mevcut değildir. "Main de Birant" "Hayvan tanımadığı ve bilmediği bir şeyi arzu eder; zira ihtiyacı vardır. İnsan ise, ancak tanıdığı ve inandığı şeyi ister ve sever" demekle insani arzuların, yaşayan ve bir maşeriyet tarafından yaratılıp özlenen kıymetlere taalluk ettiğini anlamak istemiştir.

Yine ruhiyatçı bir izah olmak itibarile derler ki, sanat "elem ve ümit" ten doğmuştur. Elem, faaliyetin en yüksek bir membaı olduğu cihetle, ilk vücuda getirdiği eserin sanata ait olacağını söylerler. Ve bu suretle sanatın ezilmiş ve

[1] Cemil Sena Ongun, Sanatın Menşei Hakkında, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 122, 1931.

kahrolmuş bir ruhun değil, muzaffer ruhun eseridir, hatta bizzat muzaffer ruhtur, iddiasında bulunurlar. Bu fikirlere muarız olan "Eugen Véron" insanın kendi haricinde aşk, meserret, büyüklük ve ahlakî kahramanlıklar gibi kalbi çarptıran, muhayyileyi şişiren birtakım rüyaları vardır ki, bunları tahakkuk ettirmek için yaptığı cehitten sanat doğmuştur, der. Bourdeau[1]: İnsanlar, der, mihaniki ibdaları itibariyle, hayvanların ibda ettirdikleri şeyleri tekemmül ettirmişlerdir. Güzelde ise, mihanikiyet yoktur. Güzel sanatlar, bilhassa mimari, bu noktainazardan en az gayrişahsî olanıdır. Bunlar, ihtiyaç ve faydadan başlamıştır. Sanatkârın muhayyilesiyle makinecinin muhayyilesi ancak gaye ve vasıtaları itibariyle yekdiğerinden ayrılır. Sanatı lisaniyata rapteden Croce: Sanat ifadedir, binaenaleyh, oyun değilse de, o neviden bir faaliyettir, der. Yalnız bu ifadenin nevi, ameli faaliyetten farklı olan nazari faaliyettir, fikrinde bulunur.

Sanatın tekâmülünü, ruhiyatın tekâmülüne rapteden ve Guyeau ile birlikte cemaatin istibdadı, yani demokrasinin sanatkârı öldüreceğini inanan Piazz[2] sanatın dinden çıktığını iddia eder. Ve der ki, sanat evvela dine ve sonra millî hislere merbut olan mütemadi bir tezahürdür. Din, cemiyetin başlangıcında bizzarure sanatla izah edilecek olan "fikrin" tabii bir şeklidir. Bu telakkiye zahir olan muasır fikirleri zikretmeden evvel, sanatın menşeini oyunda bulan mütefekkirlerden de bahsetmek lazımdır. "Charle Bordele" insan diyor, zaruret belasından kurtulunca boş vakitlerinde maksatsız bir surette ve oyun şeklinde bir faaliyet sarf etmiştir. Oyun, bedeni uzuvların serbestçe idmanına hizmet etmekle beraber neşe de vermiş olduğu cihetle kendiliğinden hâsıl olmuş ve bilahare da hoşa gittiği için bırakılmamıştır. İnsan, eğlencesini bütün melekelerinin istimalinde aramış ve eşyanın temaşası kendisini kâfi derecede eğlendirmediği zamanlar, tabiattan iktibas ettiği ibdalarla bizzat tabiatı hoş göstermek ve süslemek çarelerini bulmuştur.

İşte sanatlar, bu suretle meydana gelmiştir. İlim, tecrübeden çıktığı gibi, güzel sanatlar da oyundan çıkmıştır ve sanatlar akılla ihtiyacın tesiri altında değil, belki tahayyül ve şehvetin tesir ile husule gelmiştir. İnsanda hayatı taltif edebilen şeyleri, tabiattan intihap ettiren mefkûreyi, güzelliği ve güzel sanatları yaratan

[1] L. Bourdeau – Les forces d I'industrie, 1884.
[2] G. Piazz – Revue philosophique, jan. 1901.

şehvettir. Kant, Grant Allein, Groose, Spencer, Şchiller' in de müdafaa ettiği bir telakkiye nazaran sanat, incelemiş bir oyun ve galebe hissiyle dolu bir sevkıtabiidir ve usaresini bu sevkıtabiiden almaktadır. Holm ve Haddon'un [1] Yeni Kine ve diğer iptidaî kavimlerde yapmış oldukları tetkikler göstermiştir ki tenazur ve basit nispetlere hendesî şekiller hasbî bir "satisfaction"dan ziyade, sayın yani faaliyetin maddi şartları tarafından vücuda getirilmiştir. Yani bunlar herhangi bir şeyin resmini yapacakları vakit, o şeyin tabiatına göre hakiki bir taklit yapabilmek için bu çizgileri bulmuşlardır.

Bu zatlara nazaran, mihaniki zaruretler onları, bir hakiki eşya taklidine şevketmiş, onlar da hiç olmazsa bu vehmi uyandırmıştır.

Wundt, aynı fikirleri tevsi ederek (Ceramique) denilen bir nevi çiniciliğin, ceviz şeklindeki meyvelerin taklidinden husule geldiğini iddia etmiştir.

İptidai, evvela böyle cansız tabiatla uğraşmış ve daha sonra da, canlılarla meşgul olmuştur ki bu plastik taklittir. Hulasa böylece iptidaî bedii sanata kadar yükselmiştir. Tard[2] da cemiyetin teşekkülünü ve hatta bünyesini bile taklide istinat ettirerek sanatın bu umumi kanundan kurtulamayacağına inanır. Bougle'nin de gördüğü veçhile, bedii kıymetlerin "originalite" sini anlayabilmek için eşya ve cemiyet üzerindeki tesirleri birleştirmek ve bunu teselsülünü takip etmek lazımdır. Oyun hiçbir iz bırakmadan nihayet bulabilir. Oyun, fizyolojik ve sosyolojik bir inikâstan başka bir şey değildir. Bir maddenin sanat kadrosuna girebilmesi için ise, beşeri muhayyilenin o madde üzerine kendi izini nakşetmesi lazımdır. Oyun, cemaatin kabul ettiği bir anane halinde şeklini değiştirmeksizin temadi ettiği halde sanatkâr, cemaatin hislerini çiğneyebilir.

Veyahut cemaate kendi ruhunu, daha doğrusu maşeri mefkûrenin, şuur altında kaldığı için hissolunmayan temayül ve ihtirasını aşılayabilir. Sanat yaratan, hareket eden, değişen bir kıymet olduğu halde, oyun ayni memba ve kuvvete malik olmakla beraber, yerinde sayan, ibda etmeyen ve herhangi maşeri bir zaferin vücuda getirdiği fizyolojik bir aksülameldir.

---

[1] Ch. Lalo – L'art et la vie sociale, 1922.
[2] Tard – Les lois de I'imitation, 1926.

Grosse'un[1] da iddiası veçhile, sanatkârane faaliyet, belli başlı, hususi bir faaliyettir; bunun gayesi, kendindendir. Bu itibarla, biraz oyun faaliyetine yaklaşsa da bunu çocuk oyun ile mukayese etmemelidir. Belki insanın bütün kuvvetini çeken ve hatta bitirmeğe kâfi gelen bir oyundur. Oyun ve sanat sarf edilen kuvvetlerin mahiyet ve gayeleri itibariyle yekdiğerinden çok farklıdır: Sanat, yalnız taklit etmez, değiştirir ve yaratır. Gerek sanatkârın ve gerek temaşagerin hazzı, bu değiştiricilik ve yaratıcılığın neticesi olan hürriyet hissinden nebean eder. Şu halde oyun, her ne çeşit ve mahiyette olursa olsun sanatın menşeini değil, belki faaliyetin nevi arasındaki bir mümaseleti ve zımni bir müşahebeti ifade eder.

Sanatın menşeini izah etmek itibarile K. Bücher, "Ritme" ihtiyaç gösteren musiki, şiir ve raksta faaliyetin müşterek ve ahenktar tesirlerini görmüş ve demiştir ki: bizim için teknik ve ahlaki bir kıymeti olan çalışmanın, iptidailer için kıymeti yoktur. Onlar, ancak mevzun ve ahenkli hareketlere muhtaçtırlar. Yani av, harp ve rakıs gibi faaliyetlere düşkündürler. Binaenaleyh, meşeri faaliyetler zaman kazandırması, az yorması itibarile "mevzun = ritmique"dirler. Ve iptidailerin kadınları, erkeklerinden fazla ahenkli faaliyetlere memurdurlar. Su çekmek, eğirmek, yıkamak, öğütmek, yoğurmak gibi. Binaenaleyh raks, şiir ve musikiyi kadınların bu nevi faaliyetlerine borçluyuz ve binnetice Bücher son asra kadar bu fikri tamim ederek yeni sanatlardaki inhitatı iktisadi hayatın sanatla tevazün etmemiş olmasına atfeder; Lalo bu faaliyet nazariyesini reddederek sanatın ensicesini tahlile koyulur; ona göre ferdin ahlaki vicdanı yanında bir de bedii vicdan vardır; bu vicdan bir amir, bir ideal ve bir müeyyide ile mutasıftır; binaenaleyh bu, kısmen ferdi ve kısmen içtimai bir zarurettir.

Sanatın menşeini sırrî temayüllere atfedenlerin bilhassa içtimaiyatçıların noktainazarına göre sanatın ve dinin ilk şekli "Sihir = Magie"dir. Bilhassa sihrin "envoutement" tesmiye edilen bir nevidir. Mesela, gözünü çıkartmak istediğimiz bir adama benzediği zannedilen bir bebek yapılır ve bu bebeğin gözleri çıkarılır; böylece düşmana karşı istenilen iyi ve fena tesiri meydana getirmek için, düşmanın küçük mikyasta bir heykelini yapmak kâfidir. İşte "envoutement" ameliyesi budur ki ,

[1] E. Grosse – Les debuts de l'art. 1900.

resim, heykel ve dramın esasını teşkil eder. Hubert ve Mausse[1] düşmana galebe hissiyle ve faydaya istinaden doğmuş olan sihrin diğer üç tesirini görürler ki bu tesirlerin de sanatla ve sanatın istihaleleriyle alakası vardır:

1- Eşya ve mevcudatın aynını vücuda getirmek.

2- İttisal tarikiyle tedaiye müracaatla bir insanın herhangi bir cüz'ünü tersinden umumi heyete intikal etmek ve binaenaleyh bir cüzüne yapılan tesirin bir külle de tesir yapacağına zahip olmak.

3- Tamlud ve Kuranın yaptığı gibi bu meşum tesire nihayet vermek için canlı şeylerin resmini yapmaktan ve buna istinat eden sihri icradan menetmek.

Sihrin ikinci bir nevi de daha mudil bir tedaiye istinat eder. Bu da işaretle müşarünileyhin münasebetidir. Bazen isimleri telaffuz memnuiyeti, o ismihas yerine başka bir terennüm veya ismin ikamesini icap etmiştir. Bu suretle güftesi kaybolmuş bestelerle tılsımlı işaretler vücuda gelmiştir.

Güzel sanatların ayrı ayrı tekamülüne bakılacak olursa gene aynı neticeye vasıl olunur. Mesela "Combaryeau" ve diğer muasır içtimaiyatçıların[2] tetkiklerine nazaran, musiki de sihirden doğmuştur.

Profan terennümler, dini terennümlerden ve bunlar da sihri terennümlerden husule gelmiştir. Ve musikideki tesir ile sihrin tesiri arasında bir münasebet görmüştür. Musikide tekrarlar, iptidaiye, nazaran sihrin müessiriyetini artırır. Hâlbuki alelade sözde tekrar müziçtir. Zira bazı kelimeler ve fikirler müessir olmak için muayyen bir tarzda tilavet veya inşat olunmalıdır.

Bu ise, ancak mevzun ve ahenkle yapılan tekrarlarla ifa olunabilir. Şu halde vezin ve kafiye bu sahirane tesirlerden doğmuş ve bu sahirane tesiri temadi ettirmiştir. Bunların ihtiva ettiği adetlerde, ilahi ve şeytani kıymetler görülmüştür. Kelimelerin yerlerini değiştirmek notları tadil etmek bu sihrin müessiriyeti için yapılmıştır. Durkhaym[3] sihrin ciddi ve menfaate müstenit bir gaye taşıyan faaliyetlerden olduğuna nazaran, sanatın menşeini hasbi bir faaliyet olan oyunda

[1] Hubert et Mausse – Année sociologique: TVII, 1902 – 3.
[2] Combaryeau – La musique et la magie, 1909.
[3] Durkhaym – Dinin iptidai şekilleri, Hüseyin Cahit tercümesi.

değil dinde aramak iktiza ettiğini ileri sürmüştür. Filhakika, iptidaî, evine, vücuduna, mezarına ve kullandığı tekmil eşyaya toteminin - aslı kadar mukaddes olduğuna iman ettiği - resmini nakşeder. Hulasa, iptidainin totem etrafında vücuda getirdiği ayinler ve menseklerde şiirle musikinin esasları vardır. Ve tekmil kurban ayinleri birer dramdır. Bu hususta muhtelif kavimleri dinlerindeki kurban ayinlerini tetkik etmek müşkül değildir.[1] Ruskin de umumiyetle sanatı bir perestiş addetmiş ve perestişten doğduğuna inanmıştır.[2] Dindy ise[3] şiirin dua, mabet ve maşeri ibadetlere intibaktan doğduğunu teyit etmiştir. Bugün sanatın da ilim gibi dini bir menşee malikiyeti nazariyesi tekzip edilemeyecek kadar sağlamlaşmıştır.

Mahiyeti itibariyle dini bir menşee malik olan sanat, nasıl olmuş ta ladinileşmiştir? Bu, doğrudan doğruya gayelerin vasıta ve vasıtaların gaye vazifesi görmeleriyle başlamıştır ki umumiyetle "kıymetlerin tefaruku = differentation des valeurs"nu izah için Wundt'un söylediği "gayelerin ademi tecanüsü = hétérogenetité des fines" ile olmuştur. Yani artık süslenmek ibadete, maske takmak gizli kuvvetlere karşı daha müessir olmaya, musiki dini ayinlere vasıta ittihaz edilirken bizzat gaye olmaya başlamış ve muhtelif cemiyetlerin tesiriyle bugünkü bildiğimiz sanatlara istihale etmiştir.

## Güzel ve Zevk [4]

1647 de neşrettiği bir eserle[5] Boukhour isminde bir zat, zevki bedii bir mesele olarak tetkik edenlerin birincisi oldu. Bu zat zevk, ruh tarafından iktisap olunabilecek her nevi bilgilerden müstakil olan tabii bir histir, Bu, bir nevi aklıselim gırizesidir ki histen ziyade muhakeme ile alakalıdır, diyor. "Zevk = gout"ten anlaşılan manada daha sonraları bütün diğer kıymetler gibi bir tekâmül geçirdi.

[1] Hubert et Mausse – Anné socioloque, v 2, 18998-8
[2] T. Ruskin – L couronne d'olivier sovage.
[3] Dindy – Cours de composition musicale 1897.
[4] Cemil Sena Ongun, Güzel ve Zevk, *Milli Mecmua,* C: 11, S: 123, 1931.

[5] La maniére de bien penser dans les ouvrages d'esprit.

İspanya ediplerinden Lopdevega dramlarda halkı tatmin etmediği hedef ittihaz etti ve binaenaleyh, halkı, cumhuru tatmin eden eserleri zevke muvafık ve bu itibarla da güzel addetti. İtalya'da ise zevk: edebî, ilmî, sanatkârane muhakeme manasına kabul olundu. Michel Ange, Tass, Aryoste bu nevi mütefekkirlerdendir.

Zevki, ruhun hususi bir meleke ve vaziyeti gibi telakki etmek meselesi İspanya'da başlamıştır. Gracian isminde bir zat, zevki, selim his manasına anladı. Fransa'da Labruyére[1] diyor ki: Sanatta, tabiattaki iyilik ve olgunluk gibi bir tekâmül noktası vardır. O da bu noktayı tam bir zevkle seven ve hisseden, bir de hissetmediği halde hatalı bir zevkle sevendir. Şu halde bir iyi ve bir kötü zevk vardır.

Labruyére zevkin vasıfları veya tabii olmak üzere "incelik = delicatesse"; tenevvü veya "tenevvü kabiliyeti = variyabilité" gibi birtakım vasıflar sayar. Vaktiyle 1718 de Palermo'da bir (Zevki-selim Akademisi = Academie de bon gout) teşekkül etmişti ki ancak bu manalarda anlaşılmış bir zevk ile sanatı telif ve tetkik ediyordu (Groce).

Voltaire de yazmış olduğu bir eserde[2] zevki zihni ve teemmüli bir faaliyet addetti. Hatta zevki, ruh ve zihin hususi bir ahenk ile ittihadından doğar kanaatinde bulundu. Grousaz[3] zevkiselim, diyor, bize aklın tasvip edeceği şeyleri evvela hisle takdir ettiren bir kabiliyettir. Ve Montesquieau[4] bu hususta vazıh bir kanaate malik olmayarak zevki "bir ne olduğunu bilmiyorum = Un Je ne sais quoi" ile ifade etmiştir.

Zevki, hadsle izah eden Bergsoncular, biraz sırrî bir eda ile olsa da derler ki, güzeli hakkıyla anlayabilmek için zihin kâfi değildir. Güzeli anlamak için vecitte güzelin fevkine çıkmayı bilmek lazımdır. "Akil olmayan = İrrationnalle" ve hissin fevkinde kalan şeniyetleri kavrayamadığımız takdirde güzele vasıl olmamışız demektir. Daha ziyade Ruskin ve Platinos' a ait olan bu fikirler Bergson'la birleşir; bu zata nazaran güzel, kendisini ani bir darbe ile zaman ve mekânın, şeniyet ve sayruretin haricinde olarak bize kendisini hissettiren bir hayattır. Bu hayatı tahlile

[1] Les Garacteres,1688.
[2] Essai sur le gout 1766.
[3] Grousaz – Traité des beaux, Amsterdam, 1728.
[4] Essai sur le gout dans les choses de la nature et de I'art.

kalkışırsak ölür. Zira o bizzat yaşayıştır. Bu suretle tecrübeden sonra ve akli olarak teşekkül etmiş olmaktan ziyade kalbi bir mefhum olan güzel, zevk gibi muhakeme ve hislerin hâkim olduğu hususi bir faaliyetle değil, belki hadsle anlaşılır. Bu noktainazardan zevk, güzel için miyar bile değildir.

Sanatın, ferdi ve külli, "hali = actuel" ve tarihi, ideal ve "şeni = reel" bir kıymet, ruh ve tabiat, hususi bir lisan, bir felsefe veya hayal addetmiş olan Croce[1], dâhili hads ile harici ifadeye kıymet vermiş ve bedii hadsi, bir "fecir başlangıcı = Commencement aurorale" telakki etmiştir. Bundan maksadı bütün bilgilerin en iptidaî ve saf şeklinin bedii hads olduğunu müdafaa etmekten ibarettir. Schelling te aynı şeyi söyler ve bu itibarla zevk sadece güzeli temayüze medar olan bir kabiliyet değil, belki hadsın iktisabı şekil olmuş olur.

Segond[2] isminde bir diğer hadsçi de, sanat eserinin ilmi bir surette izah edilmeyeceğini ve güzelliği anlamamız mevzubahis olduğu vakit güzelliği yaşamak icap ettiğini kabul eder. Ve bu suretle güzeli idrak için zevk gibi bir vasıtanın lazım olduğuna kani olur.

V. Cousin, zevki bir meleke addetmiş ve bunda muhayyile, his ve akıl gibi üç amil görmüştür. Bu itibarla sanatkârane güzelin takdirinde bu üç amilin müşterek mesaisini talep etmiştir. Kant zevk hükmünden bahsederken yaptığı tenkitte, bu meseleyi felsefesinin diğer kısımlarına raptetmiş bedii hükümlerle dört makule veya kablî şekil görmüştür:

1- Güzellik, hasbi bir itminandır.

2- Mefhumsuz bir külliyettir.

3- Sonsuz bir gaiyettir.

4-Enfüsi bir zarurettir.

Şu halde zevk, bütün makuleleri, kabil–budi bir hüküm ve tahlil ile benimsemek ve hissetmek haletidir. Veron'a göre zevk, asabi faaliyeti mucip olur ve

[1] Breviaire d'esthetiqne. Croce
[2] L'imagination 1922. İ . Segond

bunun başlangıcı, hayati iktidar tesmiye olunan şeyi vücuda getiren uzuvların faaliyetidir. Bu itibarla zevk, hayati faaliyetin esaslı bir surette artmasından zuhur eder. Bir zevk ne kadar şedit ise, mevcudiyetimiz kendi kendine inzimam ede ede o nispette büyür ve bedii zevkin birinci membaı, intibaların tenevvüü, renkler ve sedaların ahengi, hasselerin şiddetli, tembihidir.

Güzeli anlamaya ve temyize medar olan zevkin içtimai bir teşekkül olduğunu kabule temayül eden Hanenken mücerret, metafiziği, hatta ruhi bir meleke şeklinde ifade ve tahlili mümkün olabilen bir zevkin mevcut olmadığına kanidir. Bu zat, bu noktainazardan, zevkin mahiyetini ve güzele vusulün şartlarını ifade eden şu kanuna koymuştur: "Bir sanat eseri, ancak eseri ibdaa yarayan zihni teşekküllere kıyas edilebilecek veya ona müsavi gelecek bir teşekküle malik yahut hiç olmazsa kendini bu teşekküle irca ve isal kabiliyetinde olan şahıslar üzerinde bedii bir tesir icra edebilir."

Bu fikre taraftar olan Guyau'ya göre[1] sanat eseri, meleklerin, mefkûrenin ve tesir ettiği kimselerin dâhili uzviyetini az çok sadık bir surette ifade eden şeydir. Binaenaleyh, biz sanatkârda ve sanatkâr, eseri vasıtasıyla bizde yaşar. Bunun içindir ki, beşeri bir zümrenin ve bir milletin bıraktığı eserlerden, o zümre veya milletin zevklerini, seciyelerini, ruhiyatını tarif ve tayine imkân vardır. Bu noktainazardan, her ferdin anlayabileceği güzel, ancak yaşadığı, tattığı veya iştiyak duyduğu bir hayatı temsil eden eserlerde saklıdır. Bunun aksi sahih olsaydı, bir Hotanto'nun alafranga musikiden, bir Hindu'nun Michel Ange'dan ve bir Vandal'ın Roma medeniyeti ve eserlerinden müteessir ve müteheyyiç olması icap ederdi. Burada şairane zevk ile bedii kıymeti birbirinden ayırmak icap eder.

Ciaccio'ya nazaran[2] şairane zevk, sanat eserinde, tabiatta, güzellik ve çirkinlikte ferdi olarak mevcut olan bir hassadır. Bedii kıymet ise, külli bir hüküm ve içtimaileştirilmiş bir teknikte delalet eder. Burada külliden maksat, insanların sonradan yetişmiş ve içtimai bir inkişaf dâhilinde yekdiğeriyle münasebettar kılan bir vaziyettir. Hulasa güzel, nasıl, içtimai bir kıymet ise, zevk de öylece içtimai bir

[1] L'art au Point de vue sociologique – 1924. J,M. Guyau
[2] Le vrai interieur. Ciaccio

meziyet ve bir anlayıştır. Güzel, vücuda getirilir ve yaratılır ve bir camianın kabulüne mazhar olduğu takdirde tetevvüç eder.

Zevk de iktisap olunur; terbiye ve telkinle teessüs eder ve her ikisinin tahakkuku için de muayyen bazı vasıf ve şartların bileşmesi iktiza eder. Herhangi bir ruhi haletin veya kıymetin teessüsü için muayyen şartların lazım olduğu yerde ise mutlaka cemiyet vardır. Güzel nasıl ki, cemiyetin, hissin ve aklın fevkinde dahi aklı olmayan bir dahiliyetin iştiyak ve ihtiraslarını remzileştiren meşeri bir kuvvet ise, zevk de cemiyetin bu dahiliyetini temsil eden irade ve iktidara intibak edebilmek halet ve kuvvetidir.

Bunun için ise o cemiyetten olmak, o cemiyette yaşamak ve kendi ferdiyetimizde içinde yaşadığımız cemiyeti taşımak lazımdır. İptidai sanat eserlerindeki milli renk bu sebepten daha cazip görünür. Hakikatte ise her eser ancak anlayana hitap eder. Bir Garp eseri karşısında hissettiğimiz hayraniyet, aynı beynelmilel camianın evladı olduğumuzdandır. Ferdin ve sanatkârın zevkini, içinde yaşadığımız cemiyet yaratır ve böyle teşekkül eden zevkle güzel yaratılır ve hissedilir.

## Güzel Fikrinin Tekâmülü [1] [2]

"Socrat ve Sophistes"lerin mücadelesinden sonra "güzel" meselesinin ehemmiyetini anlayan eski Yunan filozofları, bilhassa Eflatun ve Aristo'nun gayretiyle bu mefhuma da temas etmişlerdir. Eflatun "Republique" unvanlı eserinde bizim bugün taklit ve tasavvur dediğimiz hallerin mecmuu manasına gelen "Mimesis"i tetkik ederek "Gorjias", "Sophiste" unvanlı muhadaralarında kati bir tereddüt devresi geçirdikten sonra "Hypyaş majeur" muhadarasında güzel hakkındaki

[1] Cemil Sena Ongun, Güzel Fikrinin Tekâmülü, *Milli Mecmua,* C: 11, S: 124-125, 1931.

[2] Bu bahsin tamiki için Croce'nin bediiyatındaki tarihi kısımla 1862 de Charl Leveque'nin neşrettiği "La sciyence du beau" unvanlı eserin yeni ve eski bediiyat sistemleri hakkındaki tetkiki faslına ve bu makalelerde işaret edilen eserlerle bu eserlerdeki kitabiyata müracaat etmelidir.

gene şüpheli bir görüşle izaha çalışmıştır. Bu zat, güzeli bazen insan vücudunda ve kanunlarda, bazen ilimlerde ve muhtelif meşguliyetlerde görmüş ve bunu (hakikat, hayır ve ilahi) ile karıştırarak bir "hadd-i zatinde güzel"le bir "izafi güzel" kabul etmiştir ve hakiki güzelliği her nevi ıstıraplardan münezzeh bulunan bir mahzi hazda bulmuştur. "Xenophan"ın rivayetine nazaran "Sokrat" güzeli "gayeye tevafuk eden ve gayeye tekabül eden ve yahut da sevilen şey" diye tarif etmişti. Eflatun, müfit manasına aldığı bu tarifi muvafik bulmuş ve nihayet güzeli nispetlerde, seslerde ve renklerde aramıştır. "Hypyas majeur" muhadarasında hangi şeylerin güzel olduğunu değil güzelliğin ne olduğunu aramış olan bu filozof "Hypyas"la Sokrat arasında cereyan ettirdiği bir münakaşada, Sokrat'a, güzel hakkında söylenen her fikri reddettirir; bu fikirler umumiyetle şunlardır. "Şahsa çirkin görünmeyen şey güzeldir. "Muvafık = Convenable" olan şey eşyayı güzel gösterir. Güzel, müfit olandır veya gayeye götürendir. Güzel bir şey hayra götüren bir fırsattır! Güzel samia veya basıra vasıtasıyla mahzuz edendir…" Bütün bu tarifler yekdiğerini takip ederek birbirinin yerine kaim olarak hiçbir şeye karar vermeden devam eder ve nihayet Eflatun felsefesinin mecmuundan çıkan şu tarifte karar kılmış görünür; (Güzel, hakikatin şaşaasıdır.) Hâlbuki esas itibariyle Eflatun ne ilim gibi tetkike şayan olan bir bediiyat, ne de insani kıymetler içinde kendisine ehemmiyet verilecek olan bir sanatın mevcudiyetine inanmamıştır. Filhakika Eflatun trajik temsillerin bir "aldanış = tromperie"den ibaret olduğunu söyler ve "mimetique" tesmiye edilen temaşai sanatların beşeri faaliyete ait olan yüksek üf'uleler arasındaki mevkiini sorar. "Bir kerre, der, mimetique müsülleri, eşyanın hakikatlerini tahakkuk ettirmez. Belki müsüllerin solgun bir gölgesinden ibaret olan tabii veya suni eşyayı yeniden vücuda getirir; bu tenakuzun tenakuzudur. Üçüncü nizamdan bir çabalamadır. Öyle ise sanat ruhun yüksek bir sahasına değil belki "hissi = sensuelle" sahasına taalluk eder. Şu halde sanat ruhun fesadından "Corruption" doğmuştur. Ve sanat ifsat eden hazlara hizmet eder. Binaenaleyh mükemmel bir cumhuriyetten şiirin ve şairlerle "mimetique"in tardı lazımdır.„" Görülüyor ki Eflatun, sanatı hakikat telakki etmediği cihetle, taklitten ve sahte faaliyetlerden nefret etmiş ve havassın sarhoşluğu ve hoş bir aldanış addettiği sanata değil ancak akla itimat eylemiştir. (Republique I, X) güzelin izah ve tarifinde sabit bir fikre malik olmayan "Aristot" da ona bir anda hem hoş hem de müfit olan"Rethorique" cedel diye tarif etti. Ve Poetique unvanlı

eserinde, güzeli büyüklük ve nizamda gördü. Nihayet bir defa da bunu tarifine imkân olmadığını söyledi. Yalnız "Aristot" sanatı, ruhun süflî bir faaliyeti addetmediği cihetle güzele insanın sanatla vasıl olabileceğine inandı. Ve "Poétique"in de şeniyette kendisinden tevahhuş ettiğimiz kadavra ve hayvan şekillerinin sanat eserinde en sadık hayallerini görmekle mahzuz olabildiğimizi iddia ederek güzelliğin pek firari bir kıymet olmadığını ihsas etti. "Plutare" de sanat eserlerinin güzel olduğu için değil belki aslına müşabih olduğu için mahzuz ettiklerini iddia ederek Eflatun'un izafî ve mutlak güzeli yanında bir de taklit güzelliğini kabul etti. İskenderiye mektebinin müessisi olan "Platon"ae gelince; sanatla güzeli tevhit etmek fetanetinde bulunan bu zat, görülen, işitilen ve hatta mahsus âlemin fevkinde bulunan "suprasensible" şeylerin de güzel olabileceğini hatta hareket, meşguliyet ve ilmin de kendilerine mahsus güzellikleri olduğunu iddia etti. Bu zata göre, güzel: aksam ile küllün irtibatıdır. Güzel kendi mahiyetimizden imiş gibi kabul ettiğimiz şeydir. Yahut "şekillenmiş = forme" olan güzeldir. Bir şekil almamış olan şey de çirkindir. Yani kendimizden addetmediğimiz şey çirkindir. Güzel bir vücudun ulviyetle münasebeti vardır. Madde kendi kendine güzel değildir. Fakat "müsül"le tenvir olduğu nispette güzeldir. Güzeli görülen eşyada tamime vesile olan şey ziya ile ateştir.

Zira bunlar müsüllere fazla yakın olduğu cihetle bedenden daha fazla ruhanidir. Kendi kendine mevcut olan bu müsül kuvvetini idrak edebilmek için ruh tasfiye olunmaya mecburdur. İtidal, cesaret, ihtiyat bu faziletlerin mecmuunu teşkil eder. Böylece ruhta mahsus güzeli gören gözden başka bir göz açılır. "Basiret" diyebileceğimiz bu batını göz, Plotin'in ezeli saadetin en ulvî şartı addettiği hayır ile tevem olan ilahi güzelliği istiğrak ve hayretle temaşa eder.

İnsan tarafından vücuda getirilen güzellikler de ruhtan neşet eder. Binaenaleyh sanatkâr alelade bir adam değildir. Ve sanat eseri de dâhilî bir kudretin eseri olduğu cihetle bütün suni şeyler tabilerinden güzeldir. Bu itibarla sanat bir taklit değildir. Belki bu mümtaz insanın vermiş olduğu şekilden bir ulviyet iktisap etmiştir. Zira esasen aslında dikkat edilirse tabiatın müsülü taklit ettiği görülür. Sanat ise yalnız gözün gördüğünü körü körüne taklit etmez. Belki bizzat tabiatın menşei olan müsüllere teveccüh eder. Bunun içindir ki sanatkâr, asli eserler yapar ve maddeye, maddenin haiz olmadığı birtakım şeyleri ilave eder. Yine bunun içindir ki "Phidyas"

"Jupiter"i gördüğü için değil belki bir faniyet tecelli edecek olursa o vakit alabileceği şekli tasavvur ederek mermeri yontabilmiştir. Sanat ve güzelliğin bu telakkisi sırrî bir telakki olup fendin kendisini, azizler mertebesine çıkarabilmesi için sanatı bir vasıta addetmekten doğmuştur.

Tekmil orta devir, güzel ve sanatın sırrî ve işrakî telakkilerine iman ile geçti. "Orelyus Ogustinus" eskiler gibi bir "haddizatında güzel"le bir "izafî güzel" tefrik ederek güzelle vahdeti bir addetmiştir. "Thoma Daquin" kendisinde "tamamiyet = integrité", mükemmeliyet, muvafık bir nispetle "vuzuh = clarté" bulunan şeye güzel demiş. Ve bazı papazlar da tamamen inkâr etmişlerdir. "Rönesans"da yetişmiş olan Leon isminde bir İspanyol güzelle aşkı tetkik etmiş[1] ve aşkı (külliyet, menşe ve mahiyet)i itibariyle üç kısma bunu ayırmıştır. Her güzel şeyi hayırda bulan ve fakat her hayırda güzelliği görmeyen bu zat, güzellik: hususi bir letafettir. Ruhu teshir eder, der, ve güzellikleri süfliden ulviye doğru muhtelif derecelere tefrik ederek sırrî bir 'bedii'e inanır. "Campanella" ise, güzeli hayrın, çirkini şerrin alameti addederek hayırda "kuvvet, hikmet ve aşk" gibi üç vasıf görmüştür. Bediiyatta tahlilciliği tesis etmiş ve alametle simbole kıymet atfetmiş olan bu zat der ki: "Mandricar" ölmüş arkadaşlarının vücudundaki yaralar güzel diyordu. Çünkü onlar büyüktü. Ve carih "Rolan" da kuvvetin azametini gösteriyordu. "Sant Vensan" ,"Saint Ogüsten"in vücudu üzerindeki yara ve bereler, bu zatın sabrını temsil ettikçe güzeldir. Fakat ayni şeyler bir cellâdın veya müstebit bir hükümdarın zulmünü gösterdiği müddetçe çirkindir, kanaatinde bulunuyordu. Virjil "Harp ederek ölmek güzeldir. Zira bu kuvvetli ruhun alametidir" diyordu. Bahsettiği şu misallerden Kampanella'nın güzelden ne anlatıldığını tayin etmek güç değildir.

Gelecek makalede aynı tarihî tetkike devam edeceğiz.

[1] Léon – Dialogues d'amour: 1535.

# Kant ve Seleflerinde Güzel [1]

"Descarts" mektebine mensup olan "Decrousaz"[2] güzeli, hissolunan ve nihayet fikirlere rücu eden bir kıymet addeder. Kendisine nazaran bu fikirler beştir: Tenevvü, vahdet, nizam, intizam, nispet. Bunlar güzelin tabiat ve sanatta teessüs edebilmesi için şarttırlar. Bu zat bahşettiği bu beş fikri cebir, heyet, fizik, tarih, hakikat, belagat ve din güzelliklerine tatbik etmiştir.

Yine aynı mektepten André de [3] üç türlü güzellik kabul ediyordu:

A- Her nevi beşeri ve ilahi müesseselerden müstakil olan "Esaslı güzel"dir ki intizam, nizam, nispet ve tenazur bunun şartıdır.

B- Beşeri iradeden müstakil olan "tabii güzel"dir. Bunda da renkleri tevlit eden bir ziya kıymeti vardır.

C- Beşeri müesseselerin vücuda getirdiği az çok "indî ve keyfî = Arbitsais" olan güzeldir ki bu da itibarî telakkilere ve modaya tabidir.

Bunların hepsi birden mahsus veya beden güzelliği, makul veya ruh güzelliği olmak üzere iki zümreye tefrik olunur. Bu telakkilerden gittikçe yükselerek İngiltere'de "Schafsbury" bedeni, ruh ve Allah'ı güzelliğin üç derecesi addetti.

R. Manges isminde bir ressam da[4] güzelliği pek çok aramış ve fakat onu maddenin namütenahiliği içinde kaybetmiştir. Bu zat bulabildiği güzelin, fikirlerimize nazaran maddenin tekâmülü dâhilinde saklı olduğunu zanneder ve "güzel mükemmeliyetin görülebilen fikridir" der. Dazara isminde bir İspanyol mütefekkiri de, "Sarahatle ifade edilmiş olan hoşla mükemmelin ittihadına güzel" denir diye tarif verir. J. Spalleti'ye göre de güzellikten elde edilen haz, zihnî bir hazdır. Yani hakikati öğrenmek hazzıdır. Şu halde güzel, bir şeyin olduğu şekilde tezahürü, yani mümeyyiz vasıfların tezahüründen ibarettir.

---

[1] Cemil Sena Ongun, Kant ve Seleflerinde Güzel, *Milli Mecmua*, C: 11, S: 126, 1931.
[2] Dialogues d'amaurs, 1535 – Decrousaz.
[3] André – Essai sur le beau, 1810.
[4] R. Manges – Songe sur la beauté.

Sanat tarihi muharrirlerinden "L. Hirth" isminde bir Alman, bu mümeyyiz vasfı şöyle izah eder: "Şeklin, hareketin, alametin, eşya, çehre ve ifade ile mahalli renk, ziya, gölge, aydın, karanlık"ın ve verilmiş olan mevzunun hakiki vaziyetlerini tefrika medar olan bir ferdiyettir." Bu izahtan güzel fikrinin aldığı şekli tayin etmek güç değildir.

Bütün felsefî düşüncelerde olduğu kadar da estetikte muasır düşüncelere yol açmış olan Kant, sanatı güzelden ayırarak yerine "bedii hükmü = Jugement esthetique"nü koyar. Kant'a nazaran güzeli ahlakiyetımızın sembolüdür ve bu hususstaki düşünceleri bütün diğer felsefî düşüncelerine bağlıdır. Kant'ın nazarında, bizden hariçte varlığı farz olunan her şey izafidir. Güzellik, doğruluk, iyilik… Bütün kemmiyet ve keyfiyetler, hulasa tekmil ilmimiz, ruhumuza nazaran bir kıymet ve şekil iktisap ederler. Bu itibarla bizim haricimizde güzel yoktur. Sanat eserlerine bu vasfı bahşeden biziz. Güzel sanatlardaki ahlakiyet de bu enfüsilikten neşet eder. Bunun içindir ki güzel sanatların gayesi hakiki güzellik ve hakiki ulviyet hislerini uyandırmaktadır. Ancak bu suretle cismani küçüklüğümüz önündeki manevî ve ahlakî büyüklüğümüzü idrak eder ve tamamen inkişaf etmiş bulunan bir vicdan hürriyeti ile ahlakiyetimizin mutlak kıymetine tesahup edebiliriz. Kant'a göre, sanat nazari ilimlerle amelî ahlak arasında yani hakikatle hayır arasında mutavassıt bir had olduğu cihetle güzel ahlakıyetimizi temsil eder. Sanat, menfaatsiz bir faaliyettir ve bunun için de hamil olduğu güzellik vasıtasıyla bizi her nevi nefsanî temayüllerden kurtarır. Zira hakiki güzellik "hiçbir gayeye bağlı olmayan yalnız hür ve canlı olan bir mefhumdur." Güzelle ulviyi birbirinden ayıran Kant'a göre güzellik, gayesinde bir maksat bulunmayan ve gayesi sadece kendi kemalinden ibaret olan külli bir prensiptir. Bu herkesin hoşuna gider ve herkese menfaatsiz bir mahzuziyet verir. Güzel bizde, muayyen, mütenahî şekiller vasıtasıyla namütenahi bir ulviyet hissini uyandırır. Fakat güzelin doğurduğu bu ulviyet, bambaşka bir kıymettir ve annesi olan güzelin vasıflarına malik değildir. Vakıa ulviyet de güzellik gibi, tabiatta değil, kendisini temaşa eden ruhun mefkûresinde mevcutsa da bunun tesiri dehşet ve korku ile hulasa olunabilir. Onun karşısında akıl ve muhayyilemiz, hiçbir şeyle kıyas edilemeyen namütenahi bir azamet karşısında imiş gibi küçülür, şaşırır ve sarsılır. Ulviyet, namütenahî büyüklüğün görebilen timsaldir. Küçüklüğümüzü, hiçliğimizi

ancak bu hudutsuz azamet huzurunda hissedebiliriz. Güzellik bize saf ve nezih bir "sürur – joie" verdiği halde ulviyet, yeisle karışık bir keder, ümitsizlik ve aciz telkin eder. İşte ahlakıyetimizin büyüklüğü, bu namütenailiği istiap edebilmekliğimizden ve ahlakî bir timsal olan güzele ve oradan da ulviyete yükselebilmemizden neşet eder.

Hulasa Kant'a nazaran, güzel "sansualistes"lere karşı dermeyan ettiği: " a: Mahzuz eden şey; b: mefhumsuz bir surette mahzuz eden şey" suretindeki tariflerle "İntellecteusaleste"lere karşı serdettiği: c: Gayeyi göstermeksizin bir gaye şeklinde görünen", d: Külli bir hazzın mevzuu olan şey" tariflerinde saklıdır. Dört "An – Moments" tesmiye ettiği bu tariflerden ilk ikisine nazaran Kant, faydalıyı, iyiyi ve doğruyu ihtiva eden uzvî bir haz yanında bir de ruhi haz kabul eder ve bunu "bedi hükmü"nün tayin edebileceğine kani olur.