

## Kant'ın Sanat Anlayışı, Aydınlanma Dönemi ve *Sefiller* Romanı

### *Kant's Understanding of Art, the Age of the Enlightenment and the Novel, Les Misérables*

Metin BAL \*

**Öz:** Bu makalenin giriş bölümünde günlük hayat içinde sanatın önemi vurgulanır. Sanat hakkındaki felsefi incelemenin “*estetik*” olarak adlandırılması Aydınlanma döneminin bir başarısıdır. İlk bölümde Aydınlanma'nın sanat anlayışı Aydınlanma filozoflarının arasında önemli bir figür olan Kant'ın düşüncelerinin açıklanmasıyla ortaya konulur. Kant'ın sanat anlayışı onun eleştiri felsefesinin son yapıtı olan *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabının yorumlanması yoluyla anlatılır. Kant tarafından geliştirilen modern sanat anlayışının en önemli özelliği onun teorisinde özneye merkezi bir yer verilmesidir. Estetik deneyim ve beğeni yargısı sözcükleri Aydınlanma filozofları tarafından felsefi bir inceleme konusu yapıldılar. İkinci bölümde eski sanat sistemiyle Kant tarafından ortaya konulan modern estetik deneyim arasındaki fark açıklanır. Aydınlanma dönemine özgü sanat ve sanat yapıtı anlayışının özellikleri saptanır. Bunun ardından Kant'ın güzel sanat türlerini sınıflandırması açıklanır. Böylece Kant'ın sanat anlayışının Aydınlanma'ya katkısı ortaya konulur. Üçüncü bölümde aydınlanma hareketi, bir modern sanat yapıtı örneği olan Victor Hugo'nun *Sefiller* romanı yorumlanarak betimlenir. Bunun nedeni, bir sanat yapıtı olan *Sefiller* romanında Victor Hugo'nun Aydınlanma'nın tanımını yapmış olmasıdır. Son olarak, Aydınlanma dönemine özgü sanat akımları olan Realizm ve Romantizm'in anlamları açıklanır.

**Anahtar sözcükler:** Aydınlanma, Sanat, Kant, Yargı Yetisi, Sefiller

**Abstract:** In the Chapter of this work the importance of art in daily life is emphasized. It is explained that the naming of the philosophical enquiry about art as “*aesthetics*” is a success of the Enlightenment. In the first chapter understanding of art essential to the Enlightenment is shown through the explanation of the ideas of Kant, an important figure among Enlightenment philosophers. Kant's understanding concerning art is described through an interpretation of the last work of his critical philosophy *The Critique of The Power of Judgment*. The most important property of the idea of modern art developed by Kant is that in his theory of art the subject is given a central place. The words of aesthetic experience and judgment of taste are made subjects of philosophical examination by Enlightenment philosophers. In the second chapter the difference between the old system of art and modern aesthetic experience put forward by Kant is explained. The properties of art and works of art essential for the Enlightenment era are determined. Then Kant's categorization of fine arts is explained. In this way the contribution of Kant's understanding of art to the Enlightenment is presented. In the third chapter the Enlightenment movement is described by means of an interpretation of Victor Hugo's novel *Les Misérables* as an example of modern artwork. The reason for giving this example is that Victor Hugo defines the Enlightenment in his work of art, the *Les Misérables*. Finally, the meanings of the art movements, realism and romanticism, peculiar to Enlightenment era are explained.

**Keywords:** Enlightenment, Art, Kant, *The Power of Judgment*, *Les Misérables*

---

\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İzmir. balmetin@gmail.com

## Giriş

Sanata eğitim sistemi içinde, özellikle ilköğretimde ciddi bir yer verilmez. Sanat, ondan daha üstün değerde tutulan başka faaliyetler için öğrenciyi rahatlatıcı, hazırlayıcı ve dinlendirici bir araç muamelesi görür. Bu sadece okulda değil, hayatın diğer alanlarında da böyledir. Bugün renk duvarda, müzik ortamda, sinema alışveriş merkezinin restoran katındadır. Mimarının sanat türlerinden biri olduğu bile unutulmuşken, tiyatro oyununun sadece güldürmeye yarayan bir gösteri olduğu düşünülür. Bu haliyle, çağımız sonuncusu iki yüz yıl önce ölmüş olsa da, aydınlanma filozoflarının ilgisine hala muhtaç görünüyor. En iyisi kendimizi hiç araya sokmamak. Sonunda filozofu anlayabiliyor muyuz? Ona bakalım. “Aydınlanma” ve “sanat” konuları profesyonel olarak felsefeyle uğraşanlara çok basit görünebilir. Ancak bugün karanlığın elle tutulur hale geldiği bir dönemde yaşadığımızı düşününce aydınlanmayı tekrar hatırlama ve hatırlatma gereği duyulabilir. Düşünce tarihindeki tartışmalar, onlar mevcut zamanda yaşayan bireyler tarafından, en baştan ve bir kez daha düşünülüp sorgulanmadıkça felsefe filozoflar arasında, kapalı kapılar ardında yapıлып tozlu sayfalarda kayıtlı kalmış lekeler olmaktan öteye gidemeyecektir.

“Sanat”, en kaba tanımıyla, konusu güzellik olan düşünce ve pratiktir ya da her ne malzemeyle olursa olsun güzellik yoluyla yapılan üretimdir. Düşüncesi ve algısı haz ve hoşnutluk uyandıran şeye “güzel” deriz. Sanat’ta güzellik konusundaki düşünceye “estetik”, “sanat felsefesi” ya da “güzel sanat felsefesi” denir. Bu adlandırma hakkındaki tartışmaya Hegel son vermiştir. Hegel (1994, 1) şöyle diyor:

*“Bu derslerin konusu engin güzellik ülkesidir; daha açıkçası, alanı sanat veya daha ziyade güzel sanattır. Bu konu için harfi harfine alınan “Estetik” sözcüğünün bütünüyle doyurucu olmadığı doğrudur, çünkü “estetik” tam tamına duyum bilimi, duygu bilimi demektir. Bu anlamda, yeni bir bilim olarak veya daha ziyade ilk kez felsefi disiplin haline gelmiş bir şey olarak estetik, kökenini, Almanya’da, sanat yapıtlarının ürettiği varsayılan duygular açısından, söz gelimi hoşlanma duygusu, hayranlık, korku, acıma gibi, ele alındığı dönemde Wolff okulunda buldu. Bu sözcüğün doyurucu olmayışından ve daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü, her şeye rağmen başka sözcükler uydurma girişimleri, örneğin “kallistik” gibi, yapılmıştır. Ama, bu da tam uygun görünmemektedir, çünkü bu sözcükle kastedilen bilim güzel olmak bakımından güzel ile değil, yalnızca sanat güzelliğiyle ilgilenir. Dolayısıyla, “Estetik” sözcüğünü olduğu gibi bırakacağız; o, salt bir ad olarak, bizim için önemsiz bir şeydir ve ayrıca bu arada gündelik dile de geçmiştir. O halde, o, bir ad olarak alıkonulabilir, ama bizim bilimimizin asıl ifadesi Sanat Felsefesi’dir ve daha da açıkçası Güzel Sanat Felsefesi’dir”.*

En sık kullandığımız kavramlardan birkaçı arasında “güzel”, “iyi” ve “hoş” sözcükleri yer tutar. Bu sözcükler birbirinin yerine de çok sık kullanılırlar. Günlük hayatta bu sözcüklerin kullanımı birbirlerinin anlamlarını karartacak ve tutulmaya uğratacak derecede dikkatsizcedir. Çoğu zaman onları, farkına varmaksızın ya da kasten yorum, benzetme, sembolize etme vb. yollarla birbirinin yerine koyarak kullandığımız için, bu sözcüklerin birbiriyle ilişkisinin, bunun üzerinde düşünmeye zaman ayırmaya değmeyecek ölçüde açık olduğunu sanırız. Günlük yaşamımızdaki pratik ve zihinsel faaliyetlerimizin büyük kısmında haz ve hazzsızlık duygusu, hoşnutsuzluk ve hoşnutsuzluk duygusu gibi estetikle ilgili deneyimler, sanki onlar bilmenin konusuymuş ve üstelik onlar hakkında çoktandır sağlam bir bilgiye varılmış olunduğu sanısıyla artık özel bir dikkat çekmez hale getirilerek sorgu konusu olmaktan giderek daha çok kaçırılırlar. (Bk. YYE,

VI) İnsanlar güzelliklerle boş zamanlarında ilgilenirler ve böylece zamanı gerçekten doldurabilecekleri bir değer bulduklarını düşünürler. Ne zamandır güzelliğin peşindesiniz, hatırlıyor musunuz? Beğenmek kendiliğinden bir duygu durumudur. Ancak rastgele değildir; çünkü her şeyi beğenmeyiz. Nasıl olursa olsun duygu ciddi bir meseledir. Beğeni duygumuz entelektüel bir temelden de harekete geçirilebilir. Sanat olaylarında yapay olarak sınırlandırılmış bir alanda, bu en ciddi parçamız olan duygularımızın harekete geçirilmesine izin veriyoruz. Bu etkiyi sınırlı yaşayacağımızı planlamış olmamıza rağmen, işin ciddiyetine ilkin Platon'un vardığı gibi, sanat ruhumuzun derinliklerinde kontrol edilemez şekilde bir şeyleri değiştirmeye devam ediyor.

### 1. Bölüm: Kant'ın Sanat Anlayışı

Şimdi Kant'ın düşüncelerine dayanarak aydınlanmadan sanata ve sanat yapıtına doğru bir yol açmaya çalışalım. Hiç devrim yaptınız mı? Hayatı hep bulduğunuz gibi mi yaşadınız? İnsanların çoğunluğu hayatı ailelerinden, dinlerinden, ırklarından, kültürlerinden buldukları gibi taklit ediyor. Bu nedenle, düşünceyle hayatını değiştirmiş ya da düşünceyle ona yön vermiş kimselere hayranlık duyulur. Nicolas Copernicus kozmolojik bir devrim yaptı. Bazen şeyleri oldukları gibi görebilmek de cesurcadır ve şeyleri oldukları gibi görebilmek sessiz bir devrimin gerçekleştirilmiş olmasıdır. Copernicus heliosentrik bir modelle dünyayı gördü. Kitabının adı *Gezegenerin Devrimi*'ydi. (1543) Bu defa o, güneşi sabit tuttu ve dünyayı onun etrafında döndürdü. Böylece Ortaçağ kozmolojisini çökertmiş oldu, çünkü artık Papa da dünyayla birlikte güneşin etrafında dönmeye başlamıştı. Astronomi biliminde Copernicus'un gerçekleştirdiği devrime öykünen benzer bir devrimi *Saf Akılın Eleştirisi* (1781) yapıtında nesneyi sabit tutup özneye dayanarak metafizik alanında gerçekleştirmeye çalışan Kant, bu konuda geliştirdiği düşüncelerini *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (YYE) (1790) yapıtında estetik alanına ve beğeni yargısına uygular. Kant'ın burada düşündüğü şey, hakkında beğeni yargıları kurduğumuz nesnelere bize daha verilmeden önce beğeni hakkında herhangi bir saptamanın yapılabileceği sorusudur. Bu soruyu Kant estetik alanda nesneyi değil, özneyi öncelikli yapı olarak konumlandırarak cevaplandırmaya çalışıyor.

Çoğunluğun zihin yapısı sağlıklıdır; ancak işleyişi hatalıdır. Felsefe yapmak bu işleyişi düzeltmemize yardımcı olabilir. Bunu yapmak bir şey yapmış olmak değil, sadece bir şey yapmaya hazır hale gelmiş olmak anlamına gelir. Kant felsefesinin özü bütün bilginin deney alanıyla sınırlı olması ve deneyim içeriğinin verili olmasıdır. Bunu değerlendiren yapı olarak “*Gemüt*” dediği şey, başka bir deyişle bütün yetileriyle zihin de verilidir. (Blaise Pascal (1623-1662) ve Baruch Spinoza (1632-1677) duygu ve tutkuya vurgu yaparlar. Dominique Bouhours (1628-1702) “*söylemsel akıl ile duygusal doyum arasında üçüncü bir yol*” olan “*dolayumsuz fimmmediate] akıl*”ı öne sürer. Bouhours zihinsel yetileri “*bilmeme*” özellikleriyle ele alır ve “*duygunun rolüne*” vurgu yapar. Leibniz (1646-1716) *Monadoloji*'de “*bilincinde olmadığımız algılar*”ı keşfeder. Shaftesbury (1671-1713) “*zihin gözü*” yetisini, Francis Hutcheson (1694-1746) “*iç duyu*” ve Jean Baptiste Dubos (1670-1742) “*altıncı his*”si yeti kabul etti. David Hume (1711-1776), Diderot (1713-1784), Rousseau (1712-1778) ve Johann Georg Sulzer (1720-1779) duygu ile akıllı birleştiren “*üçüncü bir deneyim türü*”, Madame de Lambert (1647-1733) ise “*beğenin, duygunun hakikatlerini keşfeden kendine özgü bir mantığını*” önerdi (Shiner 2004, 222). Bütün deneyim böylece başlangıcında ve sonucunda şimdiden kurulu bir doğayı varsayar. Deneyimi önceleyen bir doğanın söz konusu olması Kant felsefesinde öznellik ve nesnellik arasındaki ayrımın nesnel bir zeminde ilişkilendirilebileceği bir temel sağlar. Böylece “*doğa*” kendinde ve ereklere şimdiden düşünülebilir bir dayanaktır.

Eğer bir filozofun düşüncesini onun düşünme tarzını diğerlerinden ayıran özellikleriyle ve bu düşünme tarzının onu ulaştırdığı yeni düşüncelerle tanımlayabiliyorsak Kant'a ait düşün-

celerdeki yenilik onun “*eleştiri felsefesi*”nin ve “*transandantal felsefe*”nin kurucusu olması, dahası onun bu perspektiften baştan sona “*özgürlük*” üzerine düşünmüş olmasıdır. Fakat Kant’ın transandantal felsefesi bir uçurumun önünden başlar. Bu uçurum, başlangıçta hayat ve düşünceyi ayrı şeyler olarak düşünmekten kaynaklanır. Oysa İngiliz ve Fransız aydınlanmacıları için felsefe yapmak uçurumu kapatmaya çalışmak değildir. İşte, ilkeden hareketle düşünerek felsefenin ilk defa bir sistem haline gelmesini sağlayan Fichte’den başlamak üzere, von Schelling ve Hegel bunu yaparak düşünceyi ayakları üzerine oturtmaya çalışırlar. Bu sorunu Kant’a ilişkin olarak fark eden von Schelling Kant felsefesinin en temel özelliğini, çoktandır unutulmuş olan prensibe, *arkhe*’ye dayalı felsefeyi yeniden diriltmesinde buldu. Von Schelling *Modern Felsefe Tarihi Üzerine* adlı kitabında şöyle der: “*Kant felsefenin bilimsel ciddiyetini ve aynı zamanda onun yitirilmiş şerefini ona geri verdi*” ve böylece felsefede anarşiye son verdi (von Schelling 1994, 94).

Estetiğin kavramı “*güzel*”dir. Şeylerin bir kısmına “*güzel*” diyoruz. Böylece güzelliği şeylerin bir özelliği olarak ifade ediyoruz. Bir sıfat olan “*güzellik*” şeyin bir özelliği olarak kullanılmasına rağmen bu haz ilkesi bütünüyle öznedir. Kant güzellik hakkındaki duyumun öznel yargımız ile uyum içinde olması yanında evrensel olarak da geçerli olması gerektiğini düşünür. Beğeni yargısı evrensellik yoluyla teorik bilgiye ve ahlaka bağlanabilir. Beğeni yargısının çözümlenmesinde belirleyici kavram doğanın içsel erekselliğidir (*Zweckmäßigkeit*). Beğeni yargısındaki duygu doğanın bu erekselliği ile uyumlu kılınmalıdır. Doğanın içsel erekselliği herkes için bir ödev (*Pflicht*) olarak tanınmalıdır (Kant 2006, 163).

İstek ve duygunun bir eğitim konusu olduğunu söylemek şaşırtıcı karşılanabilir. Dikkat ederseniz her durumda evrenseli tikele, tikeli evrensele ve ardından hepsini kendimize bağlamaya çalışıyoruz. Sürekli kurmaya çalıştığımız bu bağ bazen hayatımızı mahvedebilir. Örneğin önyargılı bir kimse kendisini, bir tikel olarak evrensele bağlayabilir fakat bu durum onu kendine bile dokunamaz hale getirebilir. Söz konusu duygu olduğunda bu durum bizi daha çok hüsrana uğratabilir. Kant’ın estetik alanında Aydınlanma’ya katkısı, beğeni yargısında ifadesini bulan istek ve duygunun derinlikli bir eğitilmesi önerisidir. Saf akıl kendi yasamasıyla istenci, yargı yetisi ise beğeni eleştirisi yoluyla duyguyu eğitecektir. Böylece akıl yoluyla düşünülen şey beğeni yargısında aynı zamanda hissedilir kılınabilir. Kant bu düşünceye uygun olarak *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin 54’üncü paragrafında iki tür haz saptar: 1-) Duyumdan alınan haz 2-) Yargılamada alınan haz. Kant’ın daha önce birçok kez gösterdiği gibi “*salt yargılamada haz veren ile keyif veren (duyumda haz veren)*” (YYE, 204, 54) arasında özsel bir ayırım vardır. Bir duyumda bulunan keyfi, bir yargılamada duyulan hazla karşılaştırdığımızda, birincisi ikincisinden farklı olarak herkesten istenemez (YYE, 54, 204). Herkes bilir ki düşünmek başka hissetmek başkadır. Hissettikleriniz sizi daha çok düşündürür. Fakat bizi düşündüren şeyleri hissetmeyebiliriz. Kant’a göre duygu ve düşünce arasındaki bağlantı beğeni yargısında görünür hale gelir. Başka bir deyişle, akıl ve duygu arasındaki bağlantı estetik yargının en önemli özelliğini oluşturur. Beğeni yargısında verili tasarımımlar akılla ilişkili olmalarına rağmen hala belirli bir kimse olarak özneye ve onun duygusuyla bağlantı içinde tutulurlar. (Bk. YYE, 54) Bu düşünceden hareketle Kant güzelliği nesneye ait bir özellik olarak ve sanat yapıtını doğaya ait gizlenmiş bir nesne olarak kabul eden Rönesans anlayışına karşı çıkar. Rönesans’ta sanatçı henüz yaratıcı değildir sadece bir temizlik işçisidir, çünkü o doğada saklı olan güzelliği fazlalıklarından arındırarak ortaya çıkaran bir kâşiftir. Kısaca, Rönesans’ın realizminin gerçeği doğadır. Kant bu tutuma karşı kendi tutumunu felsefi olarak şöyle özetler: Tasarımlamanın koşulları nesnede değil, özneye bulunur. Kant’a göre betimlemenin estetik doğasında, nesnenin betimlenişinde nesnenin özneye bağında belirleyici taraf öznenin zihinsel yapısıdır.

## 2. Bölüm: Eski Sanat Sistemi ve Kant'a Göre Modern Estetik Deneyim ve Sanat Türleri

Kant sanatın tanımını onun ortaya çıkışına neden olan “*eylem*” [das Tun] (YYE, 171, 43) tarzına ilişkin olarak yapar. Sanat insana özgü “*eylem*”in ürünlerinden biridir, dahası “*sanat*”ı ortaya çıkaran etkinlik tarzı insan eyleminin ayırt edici özelliklerinden en baskın olanıdır. Sanatı ortaya çıkaran yapıp etme ve bu edimin sonucu olan ürün bakımından sanat doğadan ayrılır. Sanattaki meydana getirici devinim, bir yapıt ortaya çıkaran yapıp etmedir, doğadaki meydana getirici devinim ise genel olarak ürünü yalnızca etki (effectus) [Wirkung] (YYE, 171, 43) olan bir edimdir. Örneğin, bal arısının deviniminin bir sanat, ürününün ise sanat yapıtı olduğunu söylemek analojiye/andıırma dayalı antropomorfik bir yanılgıdır. Sanatı belirleyen başka bir özellik onun bir şeyi yapma bilgisi ya da bilinen bir şeyi sergileme yeteneği olmamasıdır. Bu nedenle Kant'a göre, örneğin, hokkabazın yaptıkları değil de ip cambazının yaptıkları sanattır, çünkü bir hokkabaz öğrenilebilir bir el çabukluğuyla yanılısamaya neden olan bir oyun sergiler. İp cambazı ise birçok kimsenin yapmaya cesaret edemeyeceği bir gösteri gerçekleştirir (YYE, 172, 43).

Estetik deneyimde modern düşünceye ya da Aydınlanma'ya özgü bir dönüşüm var. Modern sanatın felsefi temeli estetik deneyimi mümkün kılan düşünsel tutumudur. Modern sanatın yeni tutumunun özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: “*İncelmiş ve entelektüelleştirilmiş zevk*” ve buna olanak sağlayan “*kayıtsız bir seyir ideali*” (Shiner 2001, 141). Bu özellik yenidir çünkü eski sanat sisteminde beğeni ahlaki, dini, pratik ya da eğlendirici türden bir çıkar (*interest*) ile ilişkiydi. Modern estetik deneyimle birlikte “*himaye sistemi*”nden piyasa sistemine ya da “*kullanım değeri*”nden “*değişim değeri*”ne geçiş “*somut emek*”ten “*soyut emek*”e geçiş demektir, çünkü piyasa sisteminde sanatçının emeği soyutlaşır. Bu şu anlama gelir: Bir sanat yapıtı için “*özgül bir mekân ya da amaçla ilgisi, daha önceden belirlenmiş olan herhangi bir konusu ve dolayısıyla da, genel bir yaratıcılık haricinde üretim sırasında yerine getirilmesi gereken özgül herhangi bir görevi yoktu*” (Shiner 2004, 204). Örneğin Bernini'nin ya da Leonardo da Vinci'nin yapıtları onların ellerinde kalmaz, çünkü sipariş üzerine üretilir ve somut değere sahiptir. Fakat Van Gogh'un resimlerinin çoğu onun elinde kalmıştır, çünkü değeri önceden belirli değildir, piyasaya tabidir.

Parça'dan Yapıt'a: İki Sanat Üretim ve Alım Sistemi		
Yön	Eski “ <i>Sanat/Zanaat</i> ” (Himaye/Sipariş)	Yeni/Modern “ <i>Güzel Sanat</i> ” (Serbest Piyasa)
Üretim	Somut emek	Soyut emek
Ürün	Parça	Yapıt/Eser/Bütün
Temsil	Taklit	Yaratım
Alım	Kullanım; keyif	Değişim (exchange), Derin düşünme (contemplation), (Shiner 2001, 128).

Yeni güzel sanatlar sisteminde sanat yapıtları karşısında yaşanan estetik deneyim refleksiyonda, derin düşüncede sergilenen “*çıkarsız/kayıtsız*” (*disinterested*) ve “*tarafsız*” (*impartial*) bir tavrıdır. Yemeği doymak, bedeni arzularını doyurmak ya da resim tablosunu mobilyaya uydurmak için kullanmamalıdır. Modern düşünceye özgü estetik tavrın nitelikleri: Tarafsızlık, kayıtsızlık, mesafelilik ve aldırılmazlıktır (*impartiality / disinterestedness / indifference / detachment*). Bu yeni estetik tutumla kişisel çıkarlar dışında akan bir zaman, “*özgür zaman*” yaratılıp deneyimlenebilirdi. Kant'a göre sanat zanaatten kesin sınırlarla ayrı olmasıyla da belirlenebilir. Sanat “*sanki bir oyun gibi*”, “*kendi için hoş olan bir uğraş*”tır, (YYE, 43, 173) başka bir deyişle özgürdür, zanaat ise kendi için zahmetli ve hoşnutsuzluk uyandıran bir faaliyettir, ücrete tabidir ve yalnızca fayda sağlayan bu sonucundan dolayı çekici olabilir. Kant güzel sanatın bu yeni özelliğinin onu özgür kıldığını düşünerek “*güzel sanat*”ı “*özgür sanat*” olarak adlandırır:

“Güzel sanat çifte anlamda özgür sanat [*freie Kunst*] olmalıdır: büyüklüğü belirli bir ölçüne göre belirlenen, dayatılan ya da karşılığı ödenen ücretli bir iş gibi bir çalışma olmamalı, hem de ayrıca anlık [*das Gemüt*, bütün yetileriyle zihin] kendini bir uğraşa vermiş olsa da, başka herhangi bir ereğe bakmaksızın (ücretten bağımsız olarak) bir doyum ve uyarılmışlık duyumsuyor olmalıdır” (YYE, 193).

Dünyanın bugün en çok ziyaret edilen sanat müzesi, Louvre Müzesi Fransız Devrimi’nden sonra 1793’te Paris’te Louvre Sarayı’nda açılan ilk devlet müzesidir. Açıldığında bu müzeye “insanlara galerilerdeyken şarkı söylememelerini, şakalaşmamalarını ya da oyun oynamamalarını, bunun yerine buraları bir “sükunet ve meditasyon mabedi” gibi saygılı biçimde gezmelerini hatırlatan tabelalar konuldu” (Shiner 2004, 213). Modern sanatın özgür iki türü olan bahçecilik ve doğa gezileri ilgili olarak pitoresk (*picturesque*) teriminin yaratıcısı olan William Gilpin (1724-1804) şöyle diyor: “Bir Oratoryoyu dinlerken kendimden geçtiğimde, Raphael’in resimlerine ağzım açık bakarken ya da bu tatlı ve mutlu yürüyüşlere çıktığımda zihnimin açıldığını... ve kalbimin iyice ferahladığını hissedebiliyorum... bu yüce zevkler için beğenimin olması beni daha iyi bir insan yapıyor” (Shiner 2004, 213). İngiltere’nin Buckingham şehrinde yer alan Stowe Bahçesi pitoresk sanatın tanınmış bir yapıtıdır. Pitoresk turu 18’inci yüzyılda Britanya’da çok popülerdi. Pitoresk deneyim bir manzarayı “bir tabloya bakar gibi seyretmek” demektir (Shiner 2004, 211).

Modern estetik deneyime özgü yeniliklerle birlikte Kant sanatın belirleyici kavramı olan “güzel” hakkında bir bilim değil, “güzel” hakkında yalnızca bir eleştirinin mümkün olabileceğini savunur. Eleştiri bir araştırma alanını bilim yapmaya çalışmak değildir. Kant’a göre araştırmamız bir bilim kurmadığında eleştiri boşa çıkacak değildir. Eleştiri bilimle sonuçlanmayabilir ancak her türlü bilimin olanağı için hazırlayıcıdır. Güzellik alanının bir bilim olmaması bu alanın dikkate alınmamasını da önler. “Güzel bilim” ifadesi bir sözcük karıştırması sonucudur. Örneğin sanat tarihi alanında olduğu gibi sanatlar hakkında bilgi olur ancak “güzel bilim” olmaz (YYE, 174, 44). Kant modern estetik deneyimin ayırt edici özelliklerine uygun olarak yedi özgür sanat arasına bilim ve ayrıca zanaat sayılabilecek uğraşların dâhil edilmemesi gerektiği konusunda uyarır (“Özgür sanatlar kategorisi o kadar da katı olmamasına rağmen çekirdeğinde sözel sanatlar olarak geçen gramer, retorik ve diyalektikle matematiksel sanatlar sayılan aritmetik, geometri, astronomi ve müzik yer alıyordu” (Shiner 2004, 53). Kant böylece kendisinin yeniden şekillendirdiği sanatlar haritasında eski yedi özgür sanatın ilk grubu olan sözel sanatlardan gramer ve diyalektiği dışlar. İkinci grup olan matematiksel sanatlardan müzik haricinde hepsini dışlar. Böylece bu ikinci grubun adı değişir ve üçüncü bir grup eklenir.

### a-) Kant’a Göre Güzel Sanat

Kant’a göre, güzellik “estetik ideaların anlatımı”dır (YYE, 192). Güzel sanatta estetik ideye “nesnenin bir kavramı” vesile olur. Güzel doğada “verili bir sezgi üzerine salt derin-düşünme, nesnenin ne olması gerektiğinin kavramı olmaksızın, o nesnenin onun anlatımı olarak görüldüğü ideanın uyandırılması ve iletilmesi için yeterlidir” (YYE, 192). Kant sanat türlerinin tamamını genel olarak “güzel sanat” kategorisi altında toplar. Kant’a göre güzel sanatların ayırt edici özelliği “özgür sanat” olmasıdır (YYE, 193). Güzel sanat yapıtı zihni düşüncelere yükseltmesine göre değerlidir. Estetik idelerin anlatımını, “uyandırılması”nı (YYE, 192) ve “iletilmesi”ni (YYE, 175) gerçekleştirir. Güzel sanatın etkisi zihinsel yetilerin uyumlu çalışmasını sağlıyor ve bunun “kendiliğinden oluyor gibi” (YYE, 193) görünmesini sağlamalıdır. Güzel sanat başkalarının özgürlüğünü çiğnememelidir. Güzel sanat bir doyum ve uyarılmışlık duyumsatma ve bunu bir erekten bağımsız olarak sağlamalıdır. Güzel sanat yapıtı hayalgücü yetisini ideler/düşünceler

ile özgür bir oyunda eğlendirebilmeli ve “*yalnızca görülmek üzere*” (YYE, 196) orada olmalıdır. Güzel sanat cansız şeylere bir ruh yükleyebilmelidir (YYE, 196). Güzel sanat yapıtında biçim özseldir ve biçim gözlem ve yargılamada belirleyicidir. Güzel sanat yapıtının deneyimlenmesinde “*haz aynı zamanda kültüredir ve ruhu idealara uyarlar*” (YYE, 198).

### **b-) Kant'a Göre Güzel Sanat Türleri**

Kant'ın sanat türlerini, özellikleriyle belirleyerek sınıflandırması onun *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabının 51 ve 54'üncü paragrafları arasında bulunur. Kant'a göre güzel sanatın ya da estetik ideleri/düşünceleri anlatmaya çalışan sanatın üç türü vardır: 1-) Güzel konuşma sanatı, 2-) Güzel biçimlendirici [die bildende] sanat, 3-) Duyumların güzel oyununun sanatı (YYE, 192).

1-) Güzel konuşma sanatı: a-) Güzel konuşma, b-) Şiir.

a-) Güzel konuşma sanatı: Belâgat [*Beredsamkeit*, güzel konuşma, hitabet, dil uzluğu] ve şiir [*Dichtkunst*]. Belâgat anlama yetisinin “*bir işini imgelem yetisinin özgür oyunu olarak sürdürme sanatıdır*” (YYE, 192). Mahkeme ya da kilise güzel konuşma sanatını ikna etme amaçlı kullanmamalıdır, çünkü ikna sanatı zihinleri “*yargıdan önce konuşmacıdan yana kazanmak ve onları özgürlüklerinden yoksun bırakmak için zorunlu olduğu ölçüde ödünç alır*” (YYE, 200).

b-) Şiir sanatı hayal gücünün “*özgür bir oyununu anlama yetisinin bir işi gibi yerine getirme sanatıdır*” (YYE, 193). “*Şiir sanatında her şey dürüstlük ve içtenlik ile ilerler. Şiir sanatı “anlama yetisini duysal bir sergileme yoluyla aldatmayı ve tuzağa düşürmeyi istemez”* (YYE, 200, 201). Kant sanatlar hiyerarşisinde en üste şiir sanatını koyar, çünkü şiir sanatı kökenini “*dehaya borçludur*” ve “*yönergeleri ya da örnekleri*” izlemez (YYE, 199).

2-) Güzel Biçimlendirici sanatlar [die bildenden Künste] A-) Plastik sanatlar: Duyusal gerçekliği tasarımlarlar. Görme ve dokunma duyusunu etkiler. 1) Heykel, 2-) Mimari. B-) Resim sanatları: Duyusal yanılsamanın tasarımıdır. Sadece görme duyusunu etkiler. 1-) Doğanın güzel betimlenmesi: Bu asıl resim sanatıdır. 2-) Doğa ürünlerinin düzenlenmesi: Görünüm bahçeciliğidir.

Güzel biçimlendirici sanatlar, güzel konuşma sanatlarından farklı olarak yalnızca hayal gücünün sözcükler tarafından uyandırılan tasarımlamaları [Vorstellungen] dışında “*idealar için anlatımı duysal sezgide bulan sanatlar*”dır (YYE, 194). Duyusal gerçekliğin [Sinnenwahrheit] sanatları olarak biçimlendirici sanatlar plastik [die Plastik] sanatlardır, duysal yanılsamanın [Sinnenscheins] sanatları olarak biçimlendirici sanatlar resim sanatıdır. Heykel sanatı “*şeylerin kavramlarını, onların doğada var olabilecekleri yolda, cisimsel olarak sergiler [körperlich darstellt] (gene de güzel sanat olarak estetik erekselliği [ästhetische Zweckmäßigkeit] dikkate alarak)*” (YYE, 194); Mimari “*yalnızca sanat yoluyla olanaklı olan ve biçimleri doğayı değil ama keyfi bir ereği belirleme zemini olarak alan şeylerin kavramlarını bu amaçla ve gene de aynı zamanda estetik-ereksel olarak sergileme sanatıdır [ästhetisch-zweckmässig darzustellen]*” (YYE, 194). Mimaride “*ana nokta sanatsal nesnenin belli bir kullanımudur*” (YYE, 194) ve burada estetik düşünceler/ideler mimari yapıtın kullanımı koşuluyla sınırlandırılmışlardır.

Biçimlendirici sanatların (birinci türü plastik sanatlar) ikinci türü ise resim sanatıdır. Resim sanatı “*duysal yanılsamayı idealar ile sanatsal bileşim içinde sergiler*” (YYE, 195). Kant resim sanatını “*doğanın güzel betimlemesi*” ve “*doğa ürünlerinin güzel düzenlenmesi*” sanatları olarak ikiye ayırır. Mevut doğaya alternatif bir doğa tasarımı içeren doğanın güzel betimlemesi “*asıl resim sanatı*”dır. Doğa ürünlerinin güzel düzenlenmesine “*görünüm bahçeciliği*” [die Lustgärtnerie] denilebilir.

Kant biçimlendirici sanatlar arasında üstünlüğü resim sanatına verir, “*çünkü bir yandan*

çizgi sanatı olarak tüm geri kalan biçimlendirici sanatların temelinde yatar; öte yandan idealar bölgesinin çok daha içerilerine girebilir ve sezgi alanını onlarla uyum içinde geri kalanların yapabileceğinden daha fazla genişletebilir” (YYE, 204).

3) Duyumların güzel oyununun sanatı: A-) Müzik, B-) Renk sanatı.

“Müzik duyumlardan belirsiz idealara, güzel biçimlendirici sanatlar [heykel, mimari, resim sanatı] ise belirli idealardan duyumlara ilerler”. Biçimlendirici sanatlar “kalıcı [bleibendem], duyumların güzel oyununun sanatı yalnızca geçici izlenimler [transitorischem Eindrucke] verir” (YYE, 203). Müzik “başlıca aletlerinin niteliğinden ötürü etkisini istenenden (çevrede) daha öteye yayar ve böylece bir bakıma dayatıcı olur ve dolayısıyla müzik toplantısının dışında kalan başkalarının özgürlüğünü [der Freiheit anderer] çiğner; bu göze seslenen sanatların yapmadıkları birşeydir, çünkü izlenime izin vermemek için yalnızca gözle-rimizi çevirmek yeterlidir. Müziğin durumu hemen hemen kendini geniş bir alana yayan kokudan türetilen keyif gibidir” (YYE, 203-204).

Kant estetiği etikle ilişkilendiriyor. Bunun nedeni, Kant’a göre ahlaksal idelerin “kendinde-kalıcı bir hoşlanmanın biricik taşıyıcıları” olmalarıdır. Güzel sanatlarla ilgilenmek bir kimseyi “haz ve eğlencenin daha da çoğuna alıcı kılar” (YYE, 198). Fakat, “eğer güzel sanatlar kendinde-kalıcı bir hoşlanmanın biricik taşıyıcıları olan ahlaksal idealar (YYE, 198) ile uzaktan ya da yakından bir birleşme içine getirilmezlerse, sonunda” “ruhu köreltirler”, “nesneyi yavaş yavaş tiksindirici” ve “zihni aklın yargısındaki ereğe aykırı durumunun bilinci yoluyla kendinden hoşnutsuz ve huysuz kılar” (YYE, 198). Ayrıca, Kant’a göre farklı türden sanatların bir sanat yapıtında bir araya getirilip birleştirilmesi yapıtı daha sanatsal kılar.

### 3. Bölüm: Aydınlanma Döneminin Bir Sanat Yapıtı: Victor Hugo’nun *Sefiller*’i

Aydınlanma düşünürleri, özellikle Kant, sanatın kaynağını ortaçağın “Tanrı”sına ya da Rönesans’ın “doğa”sına ilişkin olarak değil, fakat aynı zamanda bir özne, kişi, yurttaş, kültür içinde yaşayan bir var olan insanla bağlantıya sokarak açıklar. Aydınlanma’da büyük olan “insan”dır. “Aydınlanma”, sözcüğün düz anlamıyla, sanatsal bir betimlemedir. Aydınlatılacak olan şey karanlıktır. Karanlık ise “insan”ın içinde bulunduğu durumdur. Sanatın bu insanın karanlık ve sefalet içindeki durumunu olduğu gibi betimlemesi modern dönemin realist sanatının kaynağıdır. İnsanın büyütülerek yüceltilmesi ise bu dönemin romantisist sanatının kaynağıdır. Aydınlanma’nın realizmi dünyevi insanın ve onun olaylarının yansıtılmasıdır. Modern sanatın realizminin özeti Stendhal’in (1783-1842) başyapıtı *Kırmızı ve Siyah*’ta (1830) söylediği “bir roman bir ana cadde boyunca taşınan bir aynadır” sözüdür. (Stendhal 2014, Chapter 19). Aydınlanmanın romantisizmi ise aradığını bulmak için, onunla arasına dünyaları sokar, böylece sonsuzluğu sonlu insanda anlamlandırır. Kant’ın bu konudaki katkısı “özne”ye dönüş, böylece “insan”la ilgili yeni bir saptamadır. Kant İngiliz edebiyatını, özellikle Samuel Butler’in satirik şiir kitabı *Hudibras* (1684) ve Henry Fielding’in pre-romantisist romanı *Tom Jones* (1749) başlıklı yapıtlarına hayrandır (bk. 30. “Kant and the ‘age of criticism’” s.v. Caygill 1995, 7-34. Kant’ın İngiliz edebiyatıyla ilişkisi hakkında bk. Rudolf 1990, 73. Fielding’in *Tom Jones* (1749) romanı için bk. Fielding 2015).

Tarihte pek çok kez gördük; örgütlü halk krallığı yıkar. Devletler kendi halkları tarafından yıkılabilir. Bunu unutmamak lazım. Kant bunu biliyordu. Kant’la ilgili çok sık duyulan sözlerden biri: “Kant’ın hayatla ilgisi yokmuş”. Bunu diyenlerin Kant’la ilgisi olmayabilir. Fransa’daki birinci Cumhuriyet’i kuran 14 Temmuz 1789 Fransız Devrimi’ni yakından takip eden



Kant'ın Fransız aydınlanmacılarından Rousseau'nun (1712-1778) bir hayranı olduğunu biliyoruz. Kavramsal sanatları diğerlerine üstün tutan Kant'ın bu tutumuna uygun olarak hem Aydınlanma ruhunu taşıyan hem de Fransız Devrimleri döneminde ilerlemeci düşüncelere sahip kavramsal bir yapıta, o döneme özgü sanat yapıtının bir örneği olarak değineceğim. Fransız Aydınlanma filozofu Pierre Bayle (1647-1706) “*Son kral son papazın bağırsağıyla asılmadıkça dünyada barış olamaz*” diyor. Bu vaadin gerçekleştirildiği Fransa Cumhuriyet devrimleri zamanının yazarı Victor Hugo'nun (1802-1885) *Sefiller* (1862) romanı. (Fransa'da saraya karşı cumhuriyeti savunan halkın gerçekleştirdiği devrimleri kısaca hatırlayalım: 1789'da Birinci Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Fransa kralı 16. Louis (1775 Versay Sarayı -1792 Concorde Meydanı) ve Eşi Marie Antoinette (1770-1793) giyotine gönderildi. 1. Cumhuriyet 1799'da Napoleon Bonapart tarafından yıkıldı. 1804'te Napoleon Fransa imparatoru olarak taç giydi. 1815 Waterloo Savaşı'nda Napoleon'un imparatorluğu yıkıldı. 1815 Bourbon Monarşisi kuruldu. 18. Louis kral olur. 1830'da Cumhuriyeti savunan halk ayaklanarak X. Charles'ı devirdi. Buna 2. Fransız Devrimi, Temmuz Devrimi diyoruz. Yönetimini burjuva sınıfına dayandıran adı sözde “*yurttaş-kral*” lakaplı I. Louis Philippe kendisini anayasayla sınırlayan monark oldu. 1848'de işçilerin ve orta sınıfların dayanışmasıyla 3. Fransız Devrimi (Şubat Devrimi) yapıldı ve 3. Cumhuriyet kuruldu. Napoleon'un yeğeni Louis Napoleon Bonaparte 1848-1852 yılları arasında 5 milyon oyla kazandığı seçim sonrası Cumhurbaşkanlığı yapmış, 1852'de Cumhuriyete karşı darbe yaparak kendisini imparator ilan etmiştir. 1870'e kadar Fransa krallardan kurtulamadı. 1871'de işçilerin, proletaryanın ilk iktidarının Paris Komünü'yle gerçekleştirildiğini görüyoruz) II. Cilt'in 593'üncü sayfasında Victor Hugo'nun kendi sözleriyle *Sefiller* romanı şöyle tanımlanıyor: “*Kesintileri, istisnaları, (593) bezginlikleri ne olursa olsun, başından sonuna kadar kötülükten iyiliğe, adaletsizlikten adalete, yanlıştan doğruya, geceden gündüze, tutkudan vicdana, çürümeden yaşama, sorumsuzluktan göreve [...] doğru yürümektedir*” (Hugo 2016, II, 594).

Aydınlanma'nın ne demek olduğunu Kant'tan okudum. Fakat Aydınlanma'nın önemini *Sefiller* romanından öğrendim. Merak uyandırmak için söylemiyorum bunu, fakat *Sefiller* romanını okuyan bir kimse onu okuduktan sonra bir süre yazmayı bırakabilir, çünkü sadece okumalıyım diye düşünür. Bunun nedeni şudur, önceki kitaplar hayatımızın içindedir, fakat şimdi, onu okurken hayatımızın orada geçtiğini görürsünüz. Bu kitabı okurken okuyucu bir süre Paris'te yaşar, 19 yıl kürek mahkûmu olur ve Jean Valjean nereye giderse okuyucu da oraya götürülür. O halde şimdi *Sefiller*'in içine dalalım ve oradan kendi olayımıza varmaya çalışalım:

*“Atların, tekerlek sesleri, çığlıkları, kamçı şaklamaları duyuluyordu. Çizgiler, karanlığa gömülmüş olsalar da yavaş yavaş netleşiyorlardı. [...] Kafile ilerledikçe sesler yükseliyordu ve bu görüntü düşlerin mağarasından çıkmışçasına korkunçtu. [...] Her arabanın iki yanında her bir yanda on iki adam olmak üzere, toplamda yirmi dört adam sırt sırta vermiş, yüzlerini yola dönmüş, bacakları boşlukta sallanır halde ilerliyorlardı; sırtlarında şakırdayan bir zincir ve boyunlarında (II, 209) parıldayan demir bir boyunduruk vardı. Hepsi boyunduruğa vurulmuştu ama zincirleri ortaktı; bu yirmi dört adam, bu halleriyle arabadan inip ürktüçü bir bütün halinde yürümeye başlasalar, toprağın üzerinde omurgası zincirden yapılmış bir kırkayak görünümü sergileyeceklerdi. Her arabanın önünde ve arkasında tüfekli iki adam bekliyordu, her birinin ayağının altında zincirin bir ucu vardı. Boyundurukları dört köşeliydi. Geniş korkulukları olan, körüksüz, dört tekerlekli ve altı atın koşulduğu yedinci arabada demir kazanların, tencerelerin, mangalların ve zincirlerin arasında sımsıkı bağlanmış halde boylu boyunca yatan ve hasta*

görünen adamlar vardı. Her yanı kafesle çevrili bu araba eskiden işkence amacıyla kullanılmış benzeyen kırık dökük kalburlarla doluydu. Yolun ortasından giden bu yedi arabanın her iki yanında iki sıra halinde muhafızlar yürüyordu (II, 210). “Fıçı arabalarına yığılmış adamlar sessizce sarsılıyorlardı. Sabah esintisiyle yüzleri morarmıştı. Hepsi çadır bezinden (II, 210) pantolon giymiş, çıplak ayaklarına nalın geçirmişlerdi. Giysilerinin geri kalanı sefaletin her türden beğenisini sergiliyordu. Gülünç kılıkları iğrenç bir şekilde uyumsuzdu; rengarenk paçavralardan daha berbat bir şey olamazdı. Göçmüş fötr şapkalar, katranlanmış kasketler, iğrenç yün bereler ve iş gömleklerinin üzerindeki dirsekleri yırtık siyah hırkalar, birçoğunun başında da kadın şapkası vardı; diğerleri kafalarına sepet geçirmişti; giysilerindeki yırtıklar arasından kıllı göğüsler, aşk tapınaklarının, alevlenmiş yüreklerin, Aşk Tanrısı Cupid’in dövmeleri, egzamalar, çıbanlar görülüyordu. İki üç tanesinin altında üzengi gibi asılı duran, ayaklarına destek olan ve arabanın kalasına bağlanmış bir ip vardı. İçlerinden biri elindeki siyah taş benzeri bir şeyi dişliyordu, görünen o ki ısırıldığı şey ekmektir. Orada sadece kuru, sönmüş ya da kasvetli bir ışıkla aydınlanmış gözler vardı. Muhafız takımı sövüp sayıyor, zincire bağlanmış mahkûmlar seslerini çıkarmıyorlardı; ara sıra kürek kemiklerine ya da kafalara inen sopaların sesi duyuluyordu; içlerinden bazıları esniyordu; üzerlerindeki paçavraların görüntüsü korkunçtu; ayaklar sarkıyor, omuzlar sarsılıyor, kafalar birbirlerine çarpıyor, demirler çınlıyor, gözbebekleri vahşi bir alevle parlıyordu; elleri ya yumruktu ya da ölü eli gibi açıktı; konvoyun peşindeki bir grup çocuk kahkahalar atıyordu” (Hugo 2016, II, 211). “Aniden güneş belirdi, doğudan tüm bu yabani kafaları alevlendiren devasa bir parıltı fışkırdı. Diller çözüldü; gülüşler, küfürler ve şarkılar tufanı başladı. Yatay gelen güneş ışınları konvoyu, başları ve göğüsleri aydınlatacak, ayakları ve tekerlekleri karanlıkta bırakacak şekilde ikiye bölündü. Yüzlerde düşünceler belirdi; düşen maskelerin ardındaki iblislerin, çırılçıplak vahşi ruhların ortaya çıkmasıyla dehşet verici bir an yaşandı. Bu grup aydınlıkta olsa da kapkaranlık görünüyordu. İçlerinden bazıları ağızlarındaki kamışla kalabalığa, özellikle de kadınlara böcek fırlatıyorlardı; şafak gölgedeki karanlıkta bu içler acısı yüz hatlarını daha da netleştiriyordu; sefaletin etkisiyle bedenleri biçimsizleşmişti ve güneşin aydınlığını bu şimşegün parıltısına dönüştüren bu görüntü çok ürkütücüydü. En önde giden arabadaki mahkûmlar yabani bir neşeyle Désaugiers’in o zamanlar ünlü olan şarkısı Vestale’i tekdüze bir sesle bağırarak söylemeye başlamışlardı; ağaçlar tiksintiyle ürperiyorlardı; yan yollardaki burjuvalar hayaletlerin söylediği bu açık saçık şarkıları mutlu bir ahmaklıkla dinliyorlardı” (Hugo 2016: II, 212). “Bu kortejde tüm acılar birleşip kargaşaya dönüşmüştü; burada her tür hayvanın kafatası, yaşlılar, yeniyetmeler, çıplak başlar, kır sakallar, sinsî canavarlıklar, hırçın boyun eğişler, vahşi sırtışlar, çılginca davranışlar, hayvansı burunlu kasketliler, şakaklarındaki saç örgüleriyle genç kızlarınkine benzer başlar, çocuksu olduğu için korkunç görünen yüzler, iskelete benzeyen ve tek eksiği ölüm olan siska yüzler vardı. İlk arabanın üzerinde bir zenci görülüyordu, kim bilir belki de kölelik zinciriyle kürek zincirini kıyaslıyordu. Yeryüzünün en aşağılık utancı bu yüzlere damgasını vurmuştu

(II, 212); *alçalmanın bu derecesinin son dönüşümleri tüm benliklerine yayılmıştı ve sersemlik halini almış bir cehalet umutsuzluğa dönüşmüş bir zekaya denkti. Bakışlara çirkefin seçkinleri olarak görünen bu adamları birbirinden ayırt etmek mümkün değildi. Bu uygunsuz konvoyu düzenleyen belli ki onları sınıflandırmamıştı. Bağlanmış ve muhtemelen alfabetik bir sıraya dizilmiş bu yaratıklar arabaların üzerine rastgele yerleştirilmişlerdi. Yine de kümelenmiş iğrençliklerden hep bir sonuç çıkar; bahtsızlığın bir araya toplanması bir toplama ulaşır; her zincirden ortak bir ruh çıkmıştı ve her arabanın kendine özgü bir yüz ifadesi vardı. Biri şarkı söylerken, yanındaki gürlüyor, diğeri dileniyordu; birinin dişlerini gıcırdattığı, diğerinin gelip geçenleri tehdit ettiği, bir başkasının Tanrı'ya küfrettiği, onun yanındakinin mezarın sessizliğine büründüğü görülüyordu. Dante bunları görse cehennemini yedi halkasının harekete geçtiğini sanabilirdi” (Hugo 2016, II, 213). “Jean Valjean'ın bakışları ürkütücü bir hal almıştı. [...] Bir görüntüye değil bir hayale bakıyordu. Ayağa kalkıp kaçmak, uzaklaşmak istese de ayağını kımıldatmadı. Bazen gördüğümüz şeyler bizi ele geçirir ve kavrar” (Hugo 2016, II, 213-214). “Dehşete kapılmış olan Cosette hiçbir şey anlamıyor, soluğu kesiyor, gördüklerinin gerçek olabileceğine inanmıyordu [...] Tüm bedeni titreyen Cosette: - “Baba, bunlar insan mı?” – “Bazen, dedi”” Jean Valjean (Hugo 2016, II, 214).*

Victor Hugo'nun *Sefiller*'i yazdığı 18. yüzyıl Fransası'nda, Paris'te sanat Barok'tan Rococo'ya geçmişti. Fransız Devrimi sanatçılarından Jacques-Louis David (1748-1825) Rococo tarzı yapıtları sürdürüyordu. Onun iki tablosunu hepimiz biliyoruz: *Sokrates'in Ölümü* (1787), *Marat'ın Ölümü* (1793) Devrimci hekim Jean-Paul Marat (1743) kraliyet polisinden kaçarken saklandığı kanalizasyon kanallarında bir çeşit deri hastalığına kapılmıştı. Marat sıcak su dolu küvette bedenini rahatlatıyor ve böylece çalışmalarını sürdürüyordu. Küvette çalıştığı bir sırada Cumhuriyet düşmanı bir kadın tarafından 13 Temmuz 1793'te öldürüldü.

18. yüzyıl Fransa'sının Cumhuriyet devrimlerinin başka bir ressamı Eugène Delacroix'nın (1798-1863) Paris'te Louvre Müzesi'nde sergilenen *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (1830) tablosu 1830'daki 2. Fransız Devrimi'ni, 2. Cumhuriyet'in kurulması için verilen mücadeleyi anlatır. Bu tabloda halkın her kesiminden insan oradadır. O tabloya bakan bir kimse, orada özgürlüğün yürüyüşünü görür. Özgürlük her zaman size doğru yürür. Delacroix izleyiciye kendisine doğru yürüyen özgürlüğü karşılamasını önerir. Bu tablo romantist bir yapıttır, çünkü orada insanı büyüten, tutkulu bir atılım görülür. İzleyicinin tüm ruhsal güçlerini ayağa kaldırır. Fransız Cumhuriyet devrimlerini anlatan bu tür tablolarda resmedilen barikatlar ve onların arkasındaki ve üstündeki devrimciler, Goethe'nin Genç Werther'inin dediği gibi, insan yüreğinin sınırlarının yaşamın sınırları olduğunu gösteriyorlar.

Ansiklopediciler adı altında toplayabileceğimiz Fransız Aydınlanmasının filozofları halkın eğitimine özel bir önem veriyorlardı. Halkın eğitimi İngiliz Aydınlanma filozoflarının da öncelikli bir girişimiydi. Bu konuda en ünlü tabloyu İngiliz ressam Derbyli Joseph Wright yarattı: *Orrery'de Ders Veren Bir Filozof* (1766) Aydınlatılacak şey insanın durumudur ve aydınlanma düşünürlerinin atölyesi insanın karanlığıdır. Victor Hugo bir sanat yapıtı olan *Sefiller* romanında aydınlanma düşünürlerinin bir kısmını şöyle anlatıyor: “Diderot'nun başını çektiği Ansiklopediciler, Turgot'nun başını çektiği fizyokratlar, Voltaire'in başını çektiği filozoflar, Rousseau'nun başını çektiği ütopyacılar dört kutsal topluluk oluştururlar. [...] Onlar ilerlemeye giden dört ana yönü temsil ederler; Diderot güzele, Turgot yararlı olana, Voltaire doğru olana, Rousseau

*adil olana doğru yürür*” (Hugo 2016, II, 310).

“*Toplumsal veremin adı sefalettir*” (Hugo 2016, II, 313). Sefalet içindeki hayatı onu bari-katlar arkasına çağırın Jean Valjean da bir sefildi. O bir sefildi fakat erdemliydi. “*Bir zamanlar erdemliydim!*” diye bir cümle kurulmaz. Buna gülersiniz, çünkü erdemın sınırı olmaz. Jean Valjean cömertlikte, alçakgönüllülükte, cesarete, sorumlulukta, bağlılıkta ve sadakatte sınır tanı-mıyordu. “*Erdem yırtık pırtık giysili insanların ışıltılar saçmasını sağlar*” (Hugo 2016, II, 312). Jean Valjean “*bazen*” değil her zaman bir insan olmak, başka bir deyişle “*özgür*” olmak istiyordu. “*Sadece bir erkeğin sefaletini görenler hiçbir şey görmemiş sayılırlar, kadının sefaletini görmek gerekir; sadece kadının sefaletini görenler hiçbir şey görmemiş sayılırlar, çocuğun sefaletini görmek gerekir*” (II. Cilt, 20). Bir romanı bölümlere ayıran şey insanların yaşadığı sefalet olabilir mi? İşte *Sefiller* böyle bir roman. Bu romanı kadın ve anne Fantine’nin, kız çocuğu Cosette’nin, genç, aşık ve devrimci adam Marius’un ve bütün hayatı boyunca Jean Valjean’ın yaşadıkları sefaleti bölümlere ayırır. “*Dışarıda hava kararırken, içerde ahlakın ışığı söner; erkek bu karanlıklarda kadının ve çocuğun zaaflarıyla karşılaşır onları en rezil alçaklıklara doğru sürükler*” (Hugo 2016, II, 20).

“*Marius bundan daha fazlasını yapmalıydı. Nasıl olurdu! Karanlıkta, insanlığın geri kalanından uzakta el yordamıyla yaşayan ve aralarında sadece bir duvarın bulunduğu bu terk edilmiş insanların yanından geçiyordu, o bir şekilde onların insan türüne erişebildikleri zincirin son halkasıydı*” (Hugo 2016, II, 21).

Hepimiz kendimizi bu son halka olarak görmeliyiz. Kendimize şunu söylemeliyiz: “*Sen insanlığın son halkasının ve ortama uymak zorunda değilsin*”. Aydınlanma “*ilerleme*” demektir, fakat bu, insanı ileriye taşıyan bir tutumdur: barikattan yaralı kurtardığı Marius’u Paris kanalizasyonlarının karanlığında sırtında taşıyan “*Jean Valjean’ın gücü tükenmişti. Başka nereye gidebilirdi? Bu yüzden ilerledi*” (Hugo 2016, II, 653). Sanki sadece mutluluk var ve üzüntü yokmuş gibi davranıyoruz. Oysa halkın çoğunluğu sefalet ve keder içinde yaşamlarını sürdürüyor. Kendi mutluluğumuz için çok şey yapıyoruz, fakat bu ortak üzüntümüz için ne yapıyoruz, kederi başıboş mu bırakıyoruz? Victor Hugo aydınlanma ve ilerleme için halkın içine girip onların sefalet içindeki durumunu anlamak gerektiği konusunda düşünörlere bir çağrıda bulunur:

“*Fex urbis, [şehrin tortusu] diye haykırır Cicero ve ardından öfkeli Burke ekler: Mob [avam]; yağın, döküntü, ayaktakımı. Bu sözler aceleyle söylenmiştir. Tamam kabul. Ama ne önemi var? Çıplak ayakla yürümeleri beni ne ilgilendirir? Okuma bilmezler; olsun. Bu yüzden onları kendi hallerine mi bırakacaksınız? Onların bahtsızlığından lanetlenmişlik mi üreteceksiniz? Işık bu kitlelere sızamaz mı? Aydınlık! Çığlığına yeniden kulak verip, üzerinde ısrarla duralım! Aydınlık! Aydınlık!*” (I., 697) “[...] Hadi filozoflar, eğitin, aydınlatın, yüksek sesle düşünüp konuşun, güneşin parıltısına koşun, halkın toplandığı alanlara yaklaşın, iyi haberler verin, alfabeyi öğretin, hakları ilan edin, [...] Düşünceyi bir burgaca çevirin. Bu kalabalık kitleler yücelebilir. Bazı zamanlarda ilkelilerin ve erdemlerin çitirdayan, kıvılcımlar saçan, titreşen bu sonsuz tutuşmasından yararlanmayı bilelim. Bu çıplak ayaklar, bu çıplak kollar, bu yırtık pırtık elbiseler, bu cehaletler, bu iğrençlikler, bu karanlıklar idealin fethedilmesinde yararlı olabilir. Halkın arasına bakın, hakikati göreceksiniz” (Hugo 2016, I, 697).

*Sefiller* romanında okuyucu şaşkırtan şey şu olacaktır: Jean Valjean hiç kötülük yapmıyor. İnsanı

seviyor. Her fırsatta sevgiyi kendi canına üstün tuttuğunu gösteriyor ve Jean Valjean bunu 1800 sayfa boyunca sürdürüyor. *Sefiller*'i okumuş bir kimsenin bundan sonra Jean Valjean yokmuş gibi davranması zor görünüyor.

### Sonuç

Daha derin bir “saygı” duygusu için hala davranışlarımızı düzenleyen üstün bir iyi arayışında olmadığımızı kendimizi kandırmaksızın söyleyebilir miyiz? Ve yıldızlara baktığımızda dünyanın içinde bulunduğu yer ve devrimin önceki kozmolojik anlayışlara kıyasla daha karmaşık ve daha karanlık hale gelmesiyle bir “yüce” duygusu uyandırmadığını, korkularımızla mücadelede kararlı bir cesaretle söyleyemez miyiz? Erekler koyma ve bu ereklere gerçekleştirme becerisi “kendini evrensel olarak iletme yeteneği”ni (YYE, 60) destekler. Bunun yanında beğenin inceltilmesine yardımcı olacak evrensel sempati ya da duygudaşlık hissi insanın toplumsal bir var olan olabilmesinin ayırt edici özellikleridir. Kant'ın kendisi yoluyla bütün eleştirel çalışmasını sonlandırdığını söylediği (YYE, 17) *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde amacı bir “beğeni eğitimi ya da kültürü” oluşturmaya çalışmak değildir, yalnızca “beğeni yetisi hakkında bir araştırma” yapmaktır (YYE, 16). Beğeni araştırması, bir kimseyi, düşüncede ve eylemde özgürlük yolunda belki doğru hiçbir şeye vardırılmayacaktır, ancak yine de beğeni konusunda sürdürülen bir araştırma, bunu yapacak kimseyi, onun kendisine, dünyaya ve öteki kimselere yaklaşımında duyarlılıkta incelikli ve boş inançlardan arınmış bir kişiye dönüştürerek ona yardımcı olabilir.

Kant'ın bize öğrettiği gibi insanın en üst varoluş durumu onun özgürlüğüdür. Bunun için aydınlanmış olmamız gerekiyor. Şunu sorabiliriz: Hayatı yaşayan şey nedir? Hayatın sizin olduğunu düşünüyorsunuz, fakat onu sürdüren, onu yaşayan şey nedir? Başka bir şekilde tekrar soralım: “Benim bir hayatım var?” diyoruz, tamam senin bir hayatın var, fakat onu sürdüren sen misin? Kant'a göre hayatı önyargılar ya da düşünceler yaşar. Bir hayat bir önyargıyla tüketilebilir ya da o, bir düşünceyle değiştirilebilir. Dogmatik uykularınızdan uyandığınız devrimci düşünce ve eylem sabahlarınızı hatırlıyor musunuz? Eğer böyle bir sabahı hatırlamıyorsanız Kant'ın bize önerisi bunu yapmaya hemen başlamaktır, çünkü bizi öldüren şey asla ölüm olmayacak. Yaşamımızı, dünyamızı sadece şimdi değiştirebiliriz. Sanat bize yardımcı olacak.

Aydınlanma, döneminin düşünürlerinin tartıştığı değerlerin toplumsal bakımdan pratiğe geçirilememiş olmasıyla olumsuz bakımdan eleştirilebilir. Aydınlanma düşünürlerin, yazarların, sanatçıların aydınlanmasıdır. Onlar başka bir dünyanın mümkün olabileceğini düşündüler. Ancak dünyanın değişmemesinin sorumlusu onlar değildir. Aydınlanmanın değerlerinin boşa çıkarılmış olmasının nedenlerinden biri burjuva sınıfının vaatlerinden sorumsuzluğudur. Bir diğeri de aydınlanma düşüncelerinin transandantal gömlekler olarak çeşitli uluslardan entellektüellerin elbise dolaplarına kapatılmış olmasıdır. Modern düşüncenin toplumsal tarihsel olarak sorgulanıp test edilmesi düşünce tarihinde, özellikle sanat dünyasında etkin olan “modernizm” adını alan dönemde gerçekleştirilmiştir. Modernizmden söz etmemiz konunun sınırlarını aşacağı için bu yazı kendisini modern düşünceyle sınırlandırdı. Buna rağmen şu hatırlatılabilir ki Fransa'da yaşanmış hayatın kumaşından biçilmiş elbise, “transandantal giysi” (transcendental robe) olarak Alman düşüncesine giydirilmiştir (Marx 1970, 68). Yine de Kant'ın yarattığı terminoloji, sonraki düşünce tarihine yön veren bir pusula olarak kabul edilmiştir.

Aydınlanma, özellikle Kant'ın eleştiri felsefesi, estetik bakımdan düşünce dünyamıza birçok değer kazandırdı. Fakat bu değerli düşünceler kitleleri henüz etkileyemiyor, çünkü “güzellik” ve “sanat”la ilgili kitlelere hala eski realist bakış açısı egemen. Sıradan insan realisttir. Onun realizmi moral ya da inanç değerlerine bağlıdır. O değişmeyen gerçekleri altında derin bir uyku vardır. Bu yazıyı, Aydınlanma'nın romantik öncü ressamlarından Francisco Goya'nın (1746-

1828) aklın uykusu ya da sanrılar anlamına gelen İspanyolca *Los Caprichos* (1799) adlı gravürü hakkında Goya'nın düşüncesiyle sonlandıracağım: “*Hayal gücü akıl tarafından terkedildiğinde korkunç canavarlar üretir, fakat onunla birleştiğinde sanatların annesi ve sanatların şaheserlerinin kaynağıdır*” (bk. Eidt 2008, 77).

#### KAYNAKÇA

- Caygill H. (1995). *A Kant Dictionary*. Oxford 1995.
- Eidt L. M. S. (2008). *Writing and Filming The Painting*. New York 2008.
- Fielding H. (2015). *Tom Jones, I-II*. Çev. M. Urgan. İstanbul 2015.
- Hegel G. W. F. (1994). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. Cilt I. Çev. T. Altuğ & H. Hünler. İstanbul 1994.
- Hugo V. (2016). *Sefiller I-II*. Çev. V. Yalçıntoklu. İstanbul 2016.
- Kant I. (1987). *Critique of Judgment*. Trans. W. S. Pluhar. Cambridge 1987.
- Kant I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi, Kritik der Urteilskraft*. Çev. A. Yardımlı. İstanbul 2006.
- Marx K. & Engels F. (1970). *Manifesto of the Communist Party*. Peking 1970.
- Shiner L. (2001). *The Invention of Art, A Cultural History*. Chicago 2001.
- Shiner L. (2004). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*. Çev. İ. Türkmen. İstanbul 2004.
- Stendhal (2014). *The Red and the Black*. Trans. C. K. S. Moncrieff. Adelaide 2014.
- von Schelling F. W. J. (1994). *On the History of Modern Philosophy*. Trans. A. Bowie. Cambridge 1994.