



TÜRÜK

Uluslararası Dil, Edebiyat

ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi

2018, Yıl:6, Sayı:15

Geliş Tarihi: 17.11.2018

Kabul Tarihi: 18.12.2018

Sayfa: 327-336

ISSN: 2147-8872

TÜRKLERDE VE BATI'DA SANATÇI İMGESİ ÜZERİNE BAZI DİKKATLER

Elmas Karakaş*

Özet

Estetik bir yaratım süreci olarak sanatın doğası Doğu ve Batı yazınında pek çok çalışmanın konusu olmuş; sanat olayını ortaya çıkaran karmaşık süreçler tespit edilmeye çalışılmıştır. Sanat ve edebiyat kuramlarıyla koşut olarak ilerleyen bu süreç şüphesiz pek çok spekülasyona da imkân vermiştir. Sanatsal üretim sürecini üstlenen sanatçının konumu da bu spekülatif alanlardan biridir. Aynı kültür havzasından beslenen ve Antikite mirası üzerinde şekillenen, farklı ırksal özelliklere sahip olmalarına rağmen medeniyet paydasında birleşen Avrupa toplumlarının sanatçı algısı Batı medeniyeti üst başlığında incelenebilecek bir bütünlük arz etmektedir. Tarih boyunca farklı medeniyet daireleri ile temasta bulunmuş Türklerde ise durum farklı gözükmemekte, medeniyet değişikliğine bağlı olarak sanatçı algısının da değiştiği görülmektedir. Bu çalışmada Türklerde ve Batı olarak genelleyeceğimiz Avrupa toplumlarında sanatçıya bakışın tarihsel seyri ortaya koyulmaya çalışılacak, sonuç bölümünde de karşılaştırma yoluna gidilecektir.

Anahtar kelimeler: Sanat, Sanatçı, Türkler, Batı, İmge

SOME ATTENTIONS ON THE IMAGE OF THE ARTIST IN TURKS AND THE WEST

Abstract

The nature of art as an aesthetic creation process has been the subject of many works in the Eastern and Western literature; complex processes that reveal the art event have been tried to be determined. This process, which proceeds in parallel with the theories of art and literature, has undoubtedly enabled many speculations. The position of the artist who

* Arş. Gör., Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
<https://orcid.org/0000-0002-5184-3425>, eposta: elmasferik@gmail.com

undertakes the artistic production process is one of these speculative areas. At the same basin fed by the culture and heritage of Antiquity formed on the artist perception of civilization, despite having different racial characteristics, combined denominator in European societies poses an integrity that can be studied in Western civilization upper header. The situation seems different in the Turks who have contacted with different civilization circles throughout the history, and the perception of the artist has changed depending on the change of civilization. In this study, the historical course of looking at the artist in the European societies which we will generalize as Turks and the West will be tried to be put forward, and the conclusion section will be compared.

Key words: Art, Artist, Turks, West, İmage

Giriş

Sanatın fâili olarak sanatçı olgusuna bakışın, gerek edebî ürünlere bakıştaki değişmelere paralel olarak, gerekse de genel olarak sanat yaklaşımlarındaki farklılaşmaya bağlı olarak dönemden döneme değiştiği görülmektedir. Sanatın ve edebiyatın çok katmanlı yapısına dair son iki yüzyılda ivme kazanan tartışmaları dışarıda bırakırsak, edebiyata dair en eski dikkatlerin de eserin yaratıcısına yönelik olduğu görülecektir. Bu dikkatin bir ürünü olarak ortaya çıkan biyografi türü bunun göstergelerinden biri olarak okunabilir.

Bu makalede sanatçı imgesinin tarih içerisindeki seyri ortaya konulmaya çalışılacak, Türk kültüründe yer alan sanatçı algısı yer yer edebiyat üzerinden okunarak bir kronoloji oluşturulmaya çalışılacaktır. Batı toplumları ile işaret edilen ise Avrupa'dır. Batı toplumlarının sanatçı algısına yönelik dikkati edebiyat alanından farklı bir yere yöneliyor oluşumuz da temel olarak Antik Yunan felsefesi üzerinde yükselen Batı felsefesinin sanattan mimariye birçok alanı şekillendirmiş olmasıdır. Edebiyat ve edebiyat teorisi de bu etki altında gelişmiştir. Bu sebeple okumalarımız daha çok felsefe üzerinden yapılmış; daha kapsamlı bir araştırma konusu olarak edebiyat metinleri dışarıda bırakılmıştır.

Türklerde Sanatçıya Bakış

Bütün toplumların edebiyatlarda olduğu gibi Türklerin ilk edebî verimleri de sözlü edebiyat ürünleridir. Bugün daha çok antropolojinin ve halk biliminin inceleme sahasında söz konusu edilen mitler bunun ilk örneklerini teşkil etmektedir. Mitlerden sonra teşekkül ettiği düşünülen efsane ve destan ile halk hikâyesi, halk şiiri gibi verimler de sözlü edebiyat sahasında değerlendirilmektedir. Nesilden nesile sözlü performanslar yoluyla aktarılıyor olmaları dolayısıyla başlangıçlarına bir orijin tayin etmek mümkün gözükmeyen ve bu sebeple de ilk örnekleri bilinmeyen bu ürünler anonim edebiyat ürünleri olarak adlandırılmışlardır. Bu verimlerin bir diğer özelliği ise, şiir formundaki türlerde hece vezni ile belli bir ritmik yapının oluşturulmuş olması ve bir müzik aleti ile daha çok bir ritüelin parçası olarak performans şeklinde sergileniyor olmasıdır. Sözlü edebiyat ürünlerine has bu sunum tarzı günümüze kıyasla çok yönlü bir sanatçı portresi çizmektedir. Fuat Köprülü eski Türklerde sanatçının konumunu şöyle açıklamaktadır:

“En eski Türk şairleri -Tonguz’ların “Şaman, Altay Türklerinin “Kam, Yakutların “Oyun”, Kırgızların “Bahşı”, Oğuzların “Ozan”dedikleri- “Şahir-şair”lerdir. “Sihirbazlık, rakkaslık, mûsikîşinaslık, hekimlik, şairlik” gibi birçok vasıfları kendilerinde toplayan bu adamların, halk üzerinde büyük bir ehemmiyetleri vardı. Muhtelif zaman ve mekânlarda bunlara verilen ehemmiyet ve kıymet derecesi, kıyafetleri, kullandıkları musikî aleti, yaptıkları muhtelif işlerin şekli, tabii değişiyordu; fakat “Semâdaki ma’budlara türlü maksadlarla kurban takdim etmek, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, fenalıklar, muhtelif hastalıklar ve ölümler gibi habis cinler tarafından gelen işleri efsunla menetmek, hastaları tedavi eylemek, bazı ölümlerin ruhunu semaya yollamak, hatıralarını yaşatmak” gibi muhtelif içtimaî vazifeler, hep ona aitti” (Köprülü 2014: 102).

Eski Türk şairlerinin bu özellikleri dolayısıyla toplumda ayrıcalıklı ve saygın bir yere sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Şair, metafizik alanla doğrudan bağlantı kurabilme yeteneğine ve yetkisine sahip bir kişi olarak bugünkü anlamda din adamlarına (daha ileri bir ifadeyle peygamberlere) benzer bir konumda bulunurken, toplumdaki temel ihtiyaçları karşılaması, organizasyonu sağlaması ve aynı zamanda müzisyen olması yönüyle de birçok toplumsal figürün yaptığı işi yapmaktadır.

X. yüzyılda Karahanlılar’ın İslâmiyeti kabulü, Türklerin yeni medeniyet daireleriyle temas etmesini sağlamıştır. Arap ve Fars etkisiyle gelen İslâm, devlet düzeninde olduğu kadar edebiyatta da etkili olmuştur. Bu dönem sanatçıları, bend esasına dayalı ve aruz kalıbıyla yazdıkları şiirlerle yavaş yavaş bu edebiyatların tesiri altına girmeye başlamışlardır. Sanatçıların İslâm ile özdeşlik kurdukları Arap ve Fars medeniyetlerinin edebiyatlarını hayranlıkla karşılamaları ve bu edebiyatlara öykünerek yeni eserler vermeleri Türk edebiyatın gelişim çizgisinde bir çatalanmaya sebep olmuş; halk edebiyatı olarak anılacak geleneksel Türk edebiyatı varlığını devam ettirirken saray çevresinde örgütlenen ve Arap ve Fars edebiyatları etkisinde gelişen bir edebiyat da varlık kazanmıştır (Tekin 2011: 81). Saray çevresinde gelişen edebiyatta sanatçılar eserlerini devlet büyüklerinin beğenisine sunmuş ve onların himâyesini talep etmiştir. Halil İnalçık bu durumu, matbaanın henüz yaygınlaşmadığı bir ortamda sanatçının eserini kitlelere ulaştırmada ve mesleğinden geçimini temin edebilecek bir gelir etmede engellerle karşılaştığı için kendisini himâye edecek bir sınıfın desteğini kazanmak zorunda olması ile açıklamaktadır (2005: 9).

Moğol istilâsından kaçan Türklerin Anadolu sahasında verdikleri ilk edebî örnekler XIII. yüzyıla ait olarak gösterilmekle beraber, Divan edebiyatı şeklinde de adlandırılan klasik Türk edebiyatının gelişimini de bu yüzyıldan başlatmak mümkün gözükmektedir. Bu edebiyatın sanatçı yönüyle dikkat çeken hususlarından ilki sanatçıların eserlerini verirken mahlas kullanıyor oluşudur. Bu durum İslâm toplumundaki mahviyet ve tevâzu kültürü ile ilişkilendirilebilir. Mahlası ile eser veren şair, bir perde gerisinden konuşuyor gibidir. Öte yandan, şairin her şiirin sonunda yer alan *makta beyitinde* mahlasını sürekli tekrar ediyor oluşu paradoksal bir biçimde onu görünür kılmaktadır.

Klasik Türk şiir geleneğinde şairlerin uymakla yükümlü oldukları kurallar bulunmaktadır. Her ne kadar yazılı olmayan bir kurallar bütününü ifade ediyor olsa da, şairin genel kabul gören bir estetik sisteme eklemlenmesi ve patronaj desteğini kazanması için zorunlu görülmektedir. Sanatçı, şiirlerini topladığı *divanını* toplumdaki değerler sistemine uygun olarak tertip etmek zorundadır. Sanatçının ilk şiirleri en yüksek makam olarak Allah’a

yönelen *tevhid* ve *münacaat* formunda yazılmalı, bunu takip eden eserler de peygamberlere, dört halifeye, İslâm büyüklerine daha sonra da dünyevî makamların en yükseği olan padişahıtan başlayarak diğer devlet büyüklerine doğru yönelen bir silsile ile kaleme alınmalıdır. Bunun devamında devrin ses getiren olaylarına, savaşılara, zaferlere yönelik de şiirler yazan şair aralara serpiştirilen *arz-ı hal* ve *hasbihâl* türünden nazım biçimleri ile görünür olmaktadır (Akün 2013: 55). Katı kurallarla çevrelenmiş klasik Türk edebiyatında eserden sanatçının şahsiyetine dair bilgi edinmek mümkün gözükmemektedir. Bu ihtiyacı tezkireler karşılamaktadır. Şairin şiirinde görünen varlığı ise, şiirsel bir *persona* olarak, tam da sanatçı vasfına işaret eden bir noktada yoğunlaşmaktadır. Bugün Bakî'nin gerçek ismi bilinmese bile sanatsal bir imge olarak Bakî ve şiiri önümüzde durmaktadır. Sanatçıyı diğer toplumsal bağlarından yalıtarak görünür kılan bu estetik tavır her ne kadar belli bir geleneği ve “aynı”lığı ifade ediyor görünse de, aslında sanatçıyı müstesna bir konuma taşımaktadır.

İslâm düşüncesi çizgisinde gelişen klasik Türk şiirinde sanatçının yaptığı işi meşrulaştırma ve Allah'ın yaratma fiiline öykünerek bir eser ortaya koyma gayretinin gerekçelendirilmesinin Kur'an-ı Kerim'e referansla olduğu görülmektedir. Şuarâ tezkirelerinde yer alan mukaddimelerde şiir yazmanın İslâm'da yasak olmadığı ayet ve hadislerle desteklenerek verilmiştir (İsen 2010: 21). Şuarâ suresinde iyi ve kötü şairler arasında yapılan ayırım şairleri hikmetli söz söylemeye itmiş; en dünyevî şiirler bile alegorik bir yapıyla sunulmuştur. Allah'ın Sâni ismiyle aynı kökten gelmesi bakımından ortaklığı bulunan sanatçı, aynı zamanda Allah'ın isminin tecelli ettiği bir ayna olarak görülmüştür. Bu bakımdan o, sanatsal kudretini ve sanatının devamlılığını Allah'a borçludur.

Daha önceki paragraflarda işaret edilen “patronaj desteği” klasik edebiyatta sanatçının konumunu belirleyen en önemli hususlardandır. Halil İnalçık'ın ifadesiyle, “Ortaçağ'da, Doğu'da ve Batı'da, monarşilerde devlet; patrimonyal yapıda olup egemenlik gücü, mülk ve tebaa, mutlak biçimde hükümdar ailesine ait sayılırdı ve yalnız onun lûtf ve inayetine erişenler toplumun en şerefli ve zengin tabakasını oluştururdu” (İnalçık 2005: 10). Bu aynı zamanda bir “kültür patronajı”nın oluşmasına neden olmuş; hükümdarlar kendi saltanatlarının şânını bu sanatkarlar vasıtasıyla artırma gayretine girerken, sanatkarlar da şöhret kazanma yolunu ve refahlarını saraya ve saraya bağlı zengin toprak sahiplerine kendilerini göstererek aramaya başlamışlardır. Çünkü şairlik dalında en yüksek mertebeye olan “sultânı's-şuarâ” makamı yalnız hükümdarın yanında bulunmaktadır (2005: 10-16).

Klasik Türk edebiyatı içerisinde ve sanatçı zaviyesinden bakıldığında değinilmesi gereken hususlardan biri de şair tezkireleridir. Biyografilerin bir devamı olarak ortaya çıkan şair tezkireleri şairlerin hayatlarından ve şiirlerinden söz eden eserlerdir. İçerik olarak, şairin poetikası niteliğindeki bir önsözle başlayan tezkirelerde şairin hayatına dair bilgilerle birlikte şaire dair anekdotlar, eserleri üzerine örnekler ve değerlendirmeler yer almaktadır (İsen 2010: 18). Müellifleri çoğu hayatta olmayan şairlere dair bilgileri kayıt altına alma ve eserlerini örneklendirerek poetikalarını ortaya koymaya yönelten ihtiyaca yönelik bir soruşturmada geçmişte sanatıyla var olmuş insanları ölümsüzleştirme amacı güdüldüğü söylenebilir. Bu aynı zamanda Osmanlı sahasında ve doğuda sanata verilen önemin de göstergelerindedir.

Osmanlı'nın Batılılaşma serüveninde Batı kültürünü geniş halk kitlelerine aktarma görevi gören sanatçı, toplum nezdinde de aydın olarak kabul edilmiş; sadece edebiyat alanında değil, düşünceden siyasete pek çok alanda aktif rol oynamıştır. XX. yüzyıl milliyetçilik cereyanlarında da ön planda olan sanatçının bu yüzyıldaki imajına katılan toplumsal bir figür olma yönü modernizm ile birlikte yerini daha bireysel ve toplumdan izole bir sanatçı imajına bırakacaktır.

Batı'da Sanatçı İmgesi

Batı toplumlarının sanatçıya bakışı daha çok Antik Yunan mirası ile ilişkilidir. Buna dair en eski görüşler ise Platon'da yer almaktadır. *Şölen* isimli eserinde poetik bir etkinlik olarak algıladığı sanatı *Devlet* isimli eserinde mimetik (taklide dayalı) bir sanat olarak gören Platon (Tunalı 2013: 80), sanata ve sanatçıya idealar kuramı çerçevesinden bakmaktadır. Çok bilinen mağara metaforu ile anlatmaya çalıştığı şekliyle, gözle görülen varlık âlemi idealar âleminin bir yansımasıdır. Bu yönüyle bu dünyaya dair edindiğimiz tüm bilgiler birer *doxa* (sanı)dan ibarettir. Gerçeğin bilgisi ise yalnızca idealar katında yer almaktadır. Sanatçının konumu ise doğayı gözlemleyen insandan farklılık arz etmektedir. Platon bu farklılığı sedir benzetmesi ile açıklar. "Tanrı, ya canı öyle istediği için, ya da başka türlü olamayacağı için bir tek sedir yapmış, o da sedirin aslı özüdür" (Platon 2014: 338). Bu dünyada marangozun elinden çıkan sedir ise gerçeğin bir taklididir. Sanatçının heykel ya da resimle bu sediri tekrar var etmesi ise bir yaratım değil, zaten taklit olan bir nesnenin tekrar taklit edilmesidir. Bu açıdan o, 3. dereceden bir taklitçidir.

Ressamın sanatında yaptığını çevreye tutulan bir aynadaki yansımalara benzeten Platon, şairi de benzer şekilde değerlendirmektedir. Şairin kelimeler vasıtasıyla yaptığı işi, nesnelere suyun içinde kırık, sudan çıktığında düz gözükmesinde olduğu gibi bir göz yanılması olduğunu söyleyen Platon, bu ilizyonun insanın gerçeğin bilgisi ile örtüşmeyen aksak yanlarına hitap ettiğini belirtir (2014: 345). Hatta o, bilmediği şeylerin benzerlerini o kadar etkili ifade eder ki insanlar gerçeğin şairin belirttiği gibi olduğunu düşünür (2014: 353). İdealar âlemindeki hakikatin bilgisine erişememiş şair, sanılarında var olanları eserine yansıtmakta, kendisi yanılığa düşmekle kalmayıp insanları da gerçeğin bilgisinden uzaklaştırmaktadır. Bu sebeple Platon, ideal devlet düzenini anlattığı ütöpik devletinde sanatçıya yer vermez, onu devletinden kovar. Retorik sanatını konu edinen *Gorgias* isimli eserinde de hatiplerin gerçeğin bilgisine erişememiş olmasına rağmen insanları yönlendirmeye çalışmasını tehlikeli bulan Platon ideal devlet düzeni kurma yolundaki tasfiyelerine hatiple devam eder. Platon'un nezdinde gerçeğin bilgisine erişebilen ve bu sebeple devlette kendisine yer bulan tek kişi filozoftur.

Sanatı ve sanatçıyı aşkınsal bir bakış açısıyla ele alan Platon'a karşılık, sanatı kendi sınırları içerisinde bir sanat felsefesi dolayımında ele alan Aristo'nun sanatçıya bakışı -her ne kadar sanatı mimetik bir etkinlik olarak görme noktasında ortaklıkları bulunsa da- belli açılardan farklılık arz etmektedir. Aristo'ya göre sanatçıyı bir eser ortaya koymaya iten güç, taklit etme arzusu ve sanat eseri karşısında duyulan hoşlanma duygusudur. Bu sâiklerle eser ortaya koymaya çalışan sanatçı nesnelere 3 biçimde taklit eder. Ya gerçekte oldukları gibi, ya mitoslarda olduğu gibi yahut olması gerektiği gibi (ideal). Bu bakımdan o, nesnelere

görüldüğü gibi aktarma zorunluluğundan kurtulmuş olur. Aristo'nun sanatçının taklit sahasına bakış açısındaki genişlik sanatçıya bakışında da görülür. Her sanatçıyı gerçekliği çarpıtmakla suçlamak doğru bir tutum değildir. Şiir yazan ozan özelinde sanatçılar da iyi ve soylu konulardan bahsedenler ve alaycı konuları işleyen hafifmeşrep sanatçılar olarak ikiye ayrılmaktadır (Aristo 2016). Aristo'nun *Poetika*'sında öne sürdüğü görüşler Platon'un *Devlet*'ine cevap niteliği taşımaktadır. Burada sanat ve sanatçıya yönelik bir olumlama görülse de Ortaçağ düşüncesi daha çok Platon'un idealer kuramı etkisinde gelişmiştir.

Platon'un sanatçı karşısında öne sürdüğü görüşler ile birlikte, heykel gibi sanatların kölelerin yaptığı türden el işleri ile ilişkilendirilmesi Antik Yunan düşüncesi ile sanatçı arasındaki mesafeyi anlamlandırır niteliktedir; fakat bu bakış açısı M.Ö. VI. yüzyılda kırılmış gözükmektedir. Helenistik dönem yazınında ortaya çıkan sanatçı biyografileri bu kırılmayı imlemektedir. Pagan kültür etkisiyle sanatçıyı tanrısallaştıran ya da tanrılarla ilişkili bir konumda betimleyen bu biyografi geleneği Ortaçağ Avrupasında azizlerin hayat hikâyelerine evrilmiş; Rönesans ile birlikte de *divina artista* olarak ifade edilen tanrısallık konumlu bir sanatçının hayat hikâyesi olarak ortaya çıkmıştır (Kris, Kurz 2013: 13-47). Bu tavır Romantiklerde “dâhi sanatçı” imgesiyle devam edecektir.

Ortaçağ'da sanatçının görünürlüğünden söz etmek mümkün gözükse de, bu daha çok Platoncu perspektiften ve idealer kuramıyla ilgilidir. Ortaçağ düşüncesi, bir eser “yaratan” sanatçıyı bu eyleme iten etkiyi sanatçının zihninde var olduğu varsayılan idea imgeleri ile açıklamaktadır. Bu aynı zamanda sanatın mimetik bir etkinlik olduğu kabûlünü de yansıtmaktadır. Buna göre sanatçı, ya zihnindeki idea imgelerini taklit eder ya da zaten idealerin bir yansıması olan dış dünyayı. Ortaçağ'da idealer kuramından tanrısallık töz düşüncesine evrilen bir sistemde var olan sanatçının eseri ve yönelimi de tanrıya doğrudur (Eco 1998: 167-174). Bu yüzyıllarda sanatçıların aynı zamanda manastır okulunda yetişen keşişler olması rastlantı değildir (Licciardello 2014: 584). Ayrıca bu yüzyılda yetişen sanatçıların da Doğu'ya paralel bir biçimde saray çevresinde eser verdikleri görülmektedir. Bu durum da sanatçının eserini tanıtma ve bundan gelir elde etme yolunda yaşadığı sıkıntılar dolayısıyla imkân sahiplerine yakın olma isteği ile açıklanabilir. Bu yüzyıllarda yavaş yavaş uyanmakta olan bir sanatçı imgesinden söz edilebilir. Bu dönemde, “doğuştan gelen soyluluğun edebiyat adamının soyluluğu karşısında bir hiç olduğunu” (Eco 1998: 174) ifade eden düşüncelere rastlanır. Asıl radikal değişim ise Rönesans ile birlikte yaşanır.

XIV. ve XV. yüzyıllar sanatçının bir figür olarak görüldüğü yüzyıllardır. Bu yüzyıllarda sanatçının geçmiş dönemlere kıyasla daha özerk bir konum elde ettiği ve bir sanatçı imgesinin oluşmaya başladığı söylenebilir. Bu yeni sanatçı imgesi kutsallaştırılmış bir imgedir ve mitlere paralel bir anlayışla kendisine olağanüstülükler isnad edilir. Buna göre, sanatçı tanrı tarafından seçilmiş, özel bir insandır. Sanatçının gelecekte yapacağı işlere dair ipuçlarını sanatçının çocukluğunda görmek mümkündür. Bu sebeple onun hayatının bütün ayrıntılarına eğilmek, kayıt altına almak gerekmektedir. O, mitlerdeki kahramanlara has maceraları kendi hayatında yaşamış, tüm güçlülere rağmen ayakta kalmış, sanatının zirvesine ulaşmıştır. Sanatçının mitleştirilmesi, onun aynı zamanda vecd halindeyken tanrı ile irtibat kurabilen bir insan olarak algılanması ve kutsal kitaplar ile eski anlatılarda yer alan

“yaratan tanrı” imgesi ile “yaratan sanatçı” imgesi arasında benzerlik kurulmasından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple sanatçının biyografisi de daha çok mit karakterlidir (Kris, Kurz 2013: 19-60).

Sanatçının toplum nezdinde yükselen bir imaja dönüşmesi Romantizmle birlikte de devam etmiştir. Aydınlanmanın kurucu filozoflarından olmasına karşılık sanat ve estetik alanında getirdiği fikirlerle Romantizmin fikrî altyapısını sağlayan Kant’ın “yargı gücü” ile sistemleştirmeye çalıştığı kuramı bunun mihenk taşlarından birini oluşturmaktadır. Buna göre, determinist ilkelerle birbirine bağlanan tabiat ilkeleri teorik akılla algılanırken; ahlâka ilişkin ve görece daha özgür bir alanın bilgisi pratik akılla kavranmaktadır. Birbirine karşıt olarak konumlanan bu ikiliği aşma ise ancak “yargı gücü” olarak ifade edilen estetik beğeni yetisi ile mümkündür (Tunalı 1983: 69-78). Yargı gücü ile Kant, “doğal dünyanın zorunluluğuyla özgürlük dünyası arasındaki derin boşluğu kapatmanın bir yolunu arar, “azgın doğadan rasyonel özgürlüğe götürecektir bir köprü” kurmaya çalışır” (Cevizci 2009: 751). Buna göre her türlü estetik deneyime bizi yönlendiren şey, insandaki bu yetidir. Ruhun, teorik ve pratik akıl karşıtlığı ile bölünmüş yapısı ise ancak estetik bir etkinlik olan sanat ile mümkündür. Sanat, ruhu tekrar bütünlüklü bir yapıya kavuşturur ve özgürleştirir.

Kendisinden önce gelen düşünürlerden farklı olarak sanatı ve estetiği bağımsız bir disiplin olarak ele alan Kant’ın her estetik deneyimin kişisel ve biricik olduğunu öne sürerken ruh yetkinliğini sağlayacak yegâne araç olarak sanatı işaret etmesi, Rönesansla ön plana çıkan sanatçının konumunu daha da pekiştirmiştir. Bu etki, Klasizmin katıcılığından yakından sanatçılara duygu ve coşku patlamaları şeklinde yansımıştır. Bu dönem sanatçısı, melankoliyi ve hoşnutsuzluğu kendisine ilke edinmiş gibidir. “Dürüstlük, içtenlik, bir ışık uğrunda canını feda etmeye hazır olma, uğrunda yaşamaya da ölmeye de degecek, bütün varlığınızı vakfedebileceğiniz bir idealinizin olması” (Berlin 2010: 27) bu dönem sanatçıların genel özelliklerindedir. “Kendisini bir ideale adamıştır, dünyayı bir yana atmıştır, bir insanın sahip olabileceği en yiğitçe, en fedâkâr, en üstün nitelikleri temsil etmektedir” (2010: 31). Sanatçının görevi, doğadaki çatışmaları ve bunlardan sonra ortaya çıkan düzeni örnek alarak kendi iç doğasına yönelmek ve buradaki çatışmaları bilinç düzeyine çıkarmak olmalıdır (2010: 121). Bu dönem sanatçısı alabildiğine özgür bir sanatsal yaratımı savunmaktadır. Bu etki sadece sanat ve sanatçı ile sınırlı kalmamış, *Sturm und Drang* adı verilen dönemde sokağa taşmış, toplumsal bir duyum haline dönüşmüştür.

Weber’in kavramlaştırdığı şekliyle büyü bozumuyla sekülerleşen dünyada akli ve ruhu bölünen insana yönelik arayış çabalarından biri de Romantizmdir. Kant’ın transandantal felsefesi ve Hegel’in tin (geist) kuramıyla tanrısal bir düşünceye yaklaştığı düşünülen, fakat özü itibarıyla din dışı bir aşkınsallığı savunan Romantikler, sanatçıyı da din adamından boşalan alanda ikâme etmeye çalışmış gözükmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan ve sanatçıyı ifade etmek için kullanılan “deha” kavramı da bu anlamda önemlidir. Kant’a göre “sanat dehanın işidir” (Kula 2008: 269). Batı dillerinde *genius* kelimesiyle karşılanan kavram, insanın doğuştan gelen yeteneklerini karşılamak için kullanılmıştır (Cuddon 2013: 298). “O öteki insanlara benzemez, onlardan hem eksik hem fazla yanları vardır. Şairin içinden konuştuğu bilinçdışı da hem aklın dışında hem de üstünde bir şey olarak görülmüştür”

(Wellek, Varren 1993: 62). Buna göre, sanatçı ilahi dinlerdeki peygamber gibi seçilmiş bir insandır. O, kendisini toplumun ekseriyetinden ayıracak özelliklere sahiptir ve bu vasfıyla toplum içerisinde ayrıcalıklı bir yerde durur. Romantik sanatçının sanatı ve yaşayışı bütünlük içindedir. O, “sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışı gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek” (Safranski 2013: 11) Romantikleşir.

Romantizmin önemli düşünürlerinden F. Schiller de, Antik Yunan çağını işaretle o dönemde bulunan “bütünsellik”in bulunduğu çağda tekrar yakalanmasının sanatla olacağını savunur. Ona göre, uzmanlaşma ve iş bölümü insan doğasının iç bağına koparmış; insan doğasını akıl ve ruh olarak ikiye bölmüştür. Bu açıdan sanatçı, Antik Yunan sanatını örnek almalı, çağının tazyikinden korunmak için insanın bütünsellik fikri içerisinde kendisini idrâk ettiği o dönemlere öykünmelidir.

“Sanatçı, gerçi zamanın çocuğudur ama aynı zamanda da onun öğrencisi, ya da sevgilisi olursa, bu kötü olur kendi için. İyiliği seven bir tanrı, memedeki çocuğu, zamanında, anasının göğsünden almalı, onu daha iyi bir çağın südiyle beslemeli ve uzak Yunan göğünün altında, ergenliğe ulaşması için bırakmalı. Ergin olunca da o, sonra, gene yüzyılına, yabancı biri gibi dönsün; ama kişiliği ile övünmek için değil, Agememnon’un oğlu gibi korkunçcasına, temizlenmek için” (Schiller 1990: 38).

XVIII. yüzyıl sonları ile XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde Kant’ın transandantal felsefesi etkisinde gelişen ve Hegel ile dizgeleşen Alman felsefe geleneği ile şekillenen sanatçı imgesi, yine aynı felsefe geleneği içerisinde yetişen Karl Marx ile geri plana atılmış gözükmektedir. Hegel’in *tez-antitez-sentez* şeklinde sistemleştirilen kuramının odağında yer alan *tin (geist)* kavramının yerine ekonomik ilişkileri koyan Marx, sanatı üstyapı adını verdiği *üretim ilişkileri* içerisinde değerlendirmektedir. Bu anlamda sanat eseri, üst sınıfa ait bir olaydır ve ideolojilerin ifadesidir. 1917’deki Rus devriminden sonra başlayan proleter kültür oluşturma çabaları da sanatın taraflılığını devrim lehine döndürmek için başlatılmış; sanatçının görevi “devrimci gelişimi içerisinde gerçekliğin tarihsel-somut, hakiki bir çözümlemesini yapmak” (Eagleton 2014: 54) olarak belirlenmiştir. XIX. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan sanat akımlarında sanat eseri ön planda tutulurken; yüzyılın sonuna doğru alımlama estetiği gibi kuramlarda görülen, sanatı alımlayan okur/izleyicinin ön plana alındığı bir sanat algısından söz etmek mümkündür.

Modernizm ve postmodernizmin sanattaki görünümü felsefeleriyle doğrudan ilişkilidir. Kaotik evren algısının hâkim olduğu modern dönemde evrene dair bilgisinin sınırlarının farkında olan sanatçı içsel bir gerçeklik anlayışıyla hareket etmiştir. O artık, Casper David Friedrich’in tablosunda betimlediği bulutların üzerindeki sanatçı değildir. Gerçekliğin herkes için farklı olabileceğinin farkındadır. Bu tavır aynı zamanda sanatçının kendi bireyselliği ile ön plana çıktığı, kendisini seçkin bir kitlenin mensubu olarak gördüğü dönemdir (Menteşe 1995: 276). Kimilerine göre modernizmin bir ileri aşaması, kimilerine göre de aksi yönde ilerleyen bir süreç olarak yorumlanan postmodern edebiyatta ise her şey gibi sanatçının kimliğinin ve konumunun da tartışma konusu yapıldığı görülmektedir.

Sonuç

Bu kısa çalışmada, tayin edilebilen en eski tespitlerden günümüze kadar gelen süreçte sanatçı imgesinin mahiyeti ve geçirdiği değişimler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Edebiyat metinlerinden hareketle bir sanatçı portresi çizilmesi başka bir çalışmanın konusu olacağından olabildiğince genel ve daha çok tarihsel seyri ön plana çıkarmaya yönelik bir okuma yapılmış; değişim ve dönüşümler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Genel olarak bakıldığında Türklerde ve Batı'da geçmişten günümüze kendi tarihselliği içerisinde iki ayrı koldan ilerleyen bir sanatçı algısının olduğu görülmektedir. Ortaçağ skolastiğinde kilisenin hizmetindeki sanatçı gerçek özerkliğine Antik Yunan'da yazılan eserlerin gün yüzüne çıkarıldığı Rönesans ile kavuşmuş, bu durum Romantizm ile zirveye ulaşmış, ardından gelen sanat ve estetik kuramlarının farklılaşması ile ise geri plana itilmiştir. Bu bakımdan sanatçının Batı'daki seyrinin bir miktar çalkantılı olduğu iddia edilebilir.

Sanatçının bizdeki görünümü ise daha doğrusal bir çizgide ilerlemiş gözükmektedir. Hiç şüphesiz burada en büyük pay İslam düşüncesi ekseninde oluşan İslam estetik sistemine aittir. Sanatçının Allah'ın Sâni ismiyle bağlantılı olması, yaptığı işin İslâm'ın makbul saydığı güzel işlerden sayılması sanatçının İslam içi toplum düzenindeki yerini sağlamlaştırmış ve yaptığı işe saygı duyulmasını sağlamıştır. Nitekim Osmanlı Devleti gibi müslümanların çoğunlukta olduğu toplumlarda sanatın ve sanatçıya yapılacak hâmilîğin devletin gücünü pekiştirdiği yönündeki anlayışın da sanatçının imajını desteklediği bilinmektedir. Klasik Türk edebiyatının sınırından günümüze kadar gelen sürece bakıldığında ise çeşitlenen sanatçı algılarından söz etmek mümkün gözükmektedir. Edebiyat alanında XIX. yüzyılda görülmeye başlayan ve günümüze kadar gelen süreçte halen etkili olan Batılılaşma serüvenimizin bir sonucu olarak, Batı'ya paralel bir sanatçı algısının, İslam'ın sanatçı algısına eşlik ettiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- AKÜN, Ömer Faruk. (2013). *Divan Edebiyatı*, İsam Yayınları, 2013
- BERLIN, Isaiah. (2010). *Romantikliğin Kökenleri*, Haz. Henry Hardy, Çev. Mete Tunçay, YKY, 2. Baskı
- CUDDON, J. A. (2013). *A Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 5. Edition
- EAGLETON, Terry. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, Çev. Utku Özmakas, İletişim Yay., 2. Baskı
- ECO, Umberto. (1998). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay.
- İNALCIK, Halil. (2005). *Şâir ve Patron*, Doğu Batı Yay.
- İSEN, Mustafa. (2010). *Tezkireden Biyografiye*, Kapı Yay.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*, Çev. Sabri Gürses, İthaki Yay.

- KULA, Onur Bilge (2008). *Kant Estetiği ve Yazın Kuramı*, Doruk Yayıncılık
- LICCIARDELLO, Pierluigi. (2014). “Manastır Kültürü ve Monastik Edebiyat”, *Ortaçağ (Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar)*, Editör: Umberto Eco, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Tarih, 2. Baskı.
- MENTEŞE, Oya Batum. (1995). “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, *Türk Dili*, Sayı: 519, s. 273-283
- Platon. (2014). *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İş Bankası Kültür Yay., 17. Basım
- SAFRANSKI, Rüdiger. (2013). *Romantik, Bir Alman Sorunsalı*, Çev. Ali Nalbant, Kabalıcı Yay.
- SCHILLER (1990). *İnsanın estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melâhat Özgü, MEB Yay.
- TEKİN, Talat. (2011). “Karahanlı Dönemi Türk Şiiri”, *Türk Dili Eski Türk Şiiri*, 2. Baskı
- TUNALI, İsmail. (2013). *Grektetik'i*, Remzi Kitabevi, 8. Basım
- WELLEK, Réne; VARREN, Austin (1993). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi