

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

UMBERTO ECO'DA GÜZELLİĞİN VE ÇİRKİNLİĞİN
ESTETİK YORUMU

Melek DEMİR

Danışman

Doç. Dr. Zülküf KARA

Mardin 2018

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz Felsefe Anabilim Dalı 14755026 numaralı tezli yüksek lisans programı öğrencisi Melek DEMİR'in hazırladığı "Umberto Eco: Güzelliğin ve Çirkinliğin Estetik Yorumu" başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 26/06/2018 Salı günü saat 14:00'te yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Üye :Doç. Dr. Yunus CENGİZ

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÇALDAK

Danışman :Doç. Dr. Zülküf KARA

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../2018 tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2018

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	:iv
ÖZET	:vi
ABSTRACT	:vii
GİRİŞ	:1
1. BÖLÜM	:5
1.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	:5
1. 2. ESTETİĞİN BİYOGRAFİK TARİHİ: UMBERTO ECO	:14
2. BÖLÜM	:25
2. 1. ESTETİKTE ARKEOLOJİK BİR KAZI: GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK	:25
2. 2. SANAYİ ESTETİĞİNİN GÜZELLİĞİ	:80
3. BÖLÜM	:88
3. 1. BAŞKALARININ ÇİRKİNLİĞİ: KITSCH VE CAMP	:88
3. 2. GÜZELLİĞİN SON YÜZYILI	:93
SONUÇ	:98
KAYNAKÇA	:107

ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında, edebiyattan felsefeye, sosyolojiden sanat tarihine, iletişim bilimleri ve göstergebilime kadar pek çok alanda eserleriyle kalıcı izler bırakan İtalyan edebiyatının en çok tanınan yazarlarından Umberto Eco'nun, edebiyat ve felsefe çevrelerinde büyük yankı uyandırmış görüşleri çerçevesinde ve yine onun *Güzelliğin Tarihi* ve *Çirkinliğin Tarihi* kitabında ortaya attığı güzellik ve çirkinlik kavramları ekseninde; klasik dünyadan günümüze değin insan duyarlılığını etkileyen “Güzellik” ve “Çirkinlik” anlayışlarının toplumdaki topluma, kültürden kültüre, dönemden döneme farklılık gösterdiğini ortaya koymak ve bu farklılığın temelindeki birliği arayıp bulmak amaçlanmıştır.

Eco *Güzelliğin Tarihi* isimli geniş çaplı araştırmasında estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayarak güzel'in veya güzelliğin ne olduğunu, güzelliğin farklı yönlerinin kusursuz tanımlamalarını ve bunların sanatta nasıl ifade bulunduğunu dönemlerine göre sanat eserleri ile göstermeye çalışmıştır. Antik Yunan'dan başlayarak günümüze doğru çıktığı zaman yolculuğunda neyin güzel olduğunu ve bunların sanatta kendilerine nasıl yer bulabildiğini sunarak okurunu da peşinden sürüklemeye amacını gütmüştür. Güzel ve güzellik nedir, sanat, zevk, moda nedir? Güzellik mantıksal çerçevede ifade bulabilir mi? Güzellik üzerine herhangi bir objektif yargıda bulunulabilir mi? gibi güç soruları cevaplamaya çalışan pek çok düşünür ve sanatçının bu konu ile ilgili pek de bilinmeyen görüşlerine yer vermiştir. Bu metinlerin yanı sıra belli sayıda kullanılan görsellerle anlattıklarını zenginleştirmiştir. Antikiteden günümüze değin sanatçılar ve filozoflar tarafından kabul görülen görüşleri geliştirerek güzelliğin tanımını yeniden yapmıştır.

Umberto Eco *Güzelliğin Tarihi* adlı yapıtından sonra *Çirkinliğin Tarihi* isimli eserinde güzellik ve çirkinlik kavramlarının birbirini imleyen kavramlar olduğunu, güzel kavramının tamamlayıcısı olarak, genel bir çirkinlik tanımının ardından klasik dünyadan günümüze değin çirkin mefhumunun yüzyıllarca nereden nereye geldiğini tüm detayları ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre yapmamız gereken şey, birinin doğasını anlamak için diğerini tanımlamamız gerektiğidir.

Eco, *Çirkinliğin Tarihi* adlı bu kitabında bize bunun çeşitli örneklerini sunmaktadır. Bizler daha güzelliğin tanımını yapmadan, “güzellik görecelidir” diyerek işin içinden sıyrıлма yollarını ararken, Eco tüm derinliğiyle *Çirkinliğin Tarihi* isimli eserini ele alması bu çalışmanın özgünlüğünü ve önemini ortaya koymaktadır. Özellikle sanatçıların bakış açılarını belirleme noktasında güzellik ile ilgili fikirleri kadar çirkinin de son derece önemli olduğunu ortaya koyması açısından bu çalışma ayrıca önem arz etmektedir.

Çirkin ve çirkin kavramları ile sanatın bir araya gelmesi ilk bakışta mümkün gibi gözükmemektedir. Ancak Eco sanat tarihinin önemli bir kısmını ele alan ‘*Çirkinliğin Tarihi*’ isimli muazzam inceleme ile sanat ontolojisinin çirkinliği biçim ve içerik açısından mümkün kılmıştır.

Söz konusu olan güzellik ve çirkinlik’in dönemsel farklılıklar ve benzerlikleri ile yapılan incelenmesinde; söz konusu güzellik ve çirkinlik kavramları görelî olup, farklı tarihsel dönemlere ya da kültürlere göre değişiklik gösterir. Dün kabul görmeyen şey, bugün uygun bağlamlarda bütünüün güzelliğine katkıda bulunabilir. Önemli olan oluşturulmuş olanın değil, varolan güzelliğin ve çirkinliğin farkına varmaktır. Güzelliğe ve çirkinliğe dair mutlak olarak belirlenmiş, dayatılmış değer yargıları ve anlayışları varsa bunları sorgulayıp göreliliği keşfetmektir.

Umberto Eco üstüne yapılan bu çalışmanın günümüz dünyasında bir ilgi odağı haline gelen güzellik ve çirkinlik karmaşasının geçmişten günümüze değin nasıl bir süreçten geçtiğinin anlaşılmasına katkıda bulunacağına inanıyorum.

Teşekküre gelince, öncelikle tez danışmanlığımı kabul etme nezaketini gösteren, çalışmalarımı sabır ve özveriyle takip ederek değerlendiren, önerileri ve değerli bilgileriyle çeşitli kaynaklara ulaşmamı sağlayan, araştırmalarım sırasında gösterdiği ilgiden ve sunduğu farklı bakış açılarıyla katkılarını esirgemeyen, saatlerce yorulmak bilmeden tezin yazım ve düzeltim işleriyle uğraşan tez danışmanım Doç. Dr. Zülküf KARA ve süreç içerisinde çeşitli fikirler sunarak çalışmamı katkıda bulunan arkadaşlarıma sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Özellikle şoförlükten kazandığı parayla beni okutan sevgili babam ve hayatını çocuklarına adanmış sevgili anneme derin bir minnettarlıkla teşekkür ediyorum.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Umberto Eco'da Güzelliğin Ve Çirkinliğin Estetik Yorumu

Melek DEMİR

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

2018:116

Güzellik denen olgu zaman ve mekana göre değiştiği için her zaman için mutlak değişmezlerden sayılmaz. Zira güzellik'in aynı dönemde, hatta aynı toplulukta bile farklı anlamsal kurguları inşa edilmiştir. Güzel kavramında olduğu gibi Çirkin kavramının da göreliliğini, farklı tarihsel dönemlere ya da farklı kültürlerle göre değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Güzellik ve Çirkinlik iki değer belirleyicisinin de Batı uygarlığıyla sınırlandırılmaması gerektiğini ve güzellik için belirlenemeyen netliğin çirkinlik söz konusu olduğunda belirlenemeyeceğini ortaya koymaktır. Bu amacı göz önünde bulundurarak Antikçağdan günümüze kadar insan duyarlılığını etkileyen güzellik ve çirkinlik'in kusursuz tanımlamalarını yapmak, farklı güzellik anlayışlarının altını çizmek, bu farklılığın temelindeki birliği arayıp bulmaktır. Eco, güzel'in zamana ve mekana göre değiştiğini, her zaman için mutlak değişmezlerden sayılmadığını, tarihsel çağlara, kültürlerle, toplumlara ve bireylere göre çeşitli biçimlere büründüğü ilkesinden hareket eder. Bu ilke sadece fiziksel güzellik için değil, Tanrı'nın ve azizlerin hatta fikirlerin güzelliği için de geçerli olduğunu söyler. Arada bir fark dahi olsa bu farklı güzellik modellerinin aynı dönemde nasıl birlikte varolabildiklerini, farklı çağlardan başka modellerle birbirine nasıl bağlanabildiklerini ortaya koymaktır. Genellikle bu tarz durumsallıklar sadece estetik ölçütlerden değil, siyasal ve toplumsal ölçütlerden de kaynaklanır.

Anahtar Kelimeler: Güzellik, çirkinlik, grotesk, art nouveau, art deco.

ABSTRACT

Master Thesis

UMBERTO ECO: “Güzelliğin Ve Çirkinliğin Estetik Yorumu”

Melek DEMİR

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Department of Philosophy

2018: 116 Pages

In the study on Umberto Eco, the beauty changes according to time and place. Because of this, the beauty is not absolutely constant because even in the same period different semantic constructs have been constructed for beauty. It is understood that the concept of ugly is also relative, as it is in the concept of beauty, varies according to different historical periods or different cultures. The main aim of these studies is that the determinants of values of beauty and ugliness should not be limited to western civilization and that the clarity not determined for beauty can not also be determined when it comes to ugliness. Taking this purpose in mind, to make perfect descriptions of the concepts of beauty and ugliness affecting human sensitivity from antiquity today-to-day is to underline different conceptions of beauty, to search for the union on the basis this difference. Eco moves from the principle that beauty changes according to time and place, is not always regarded as an absolute invariant, it is in various forms according to cultures, societies and individuals in historical eras. Even if there is difference in time, it is to show how these different beauty models can coexist in the same period and how they can connect to each other with different models from different ages. Such situationalities often arise not only from aesthetic criteria but also from political and social criteria.

Keywords: Beauty, ugliness, grotesk, art nouveau, art deco.

GİRİŞ

Umberto Eco'da Güzelliğin Ve Çirkinliğin Estetik Yorumu konulu tez çalışmasında Umberto Eco'nun 2004 yılında yayımlanan eseri *Güzelliğin Tarihi* ve onun devamı niteliğinde olan 2007 yılında yayımlanan *Çirkinliği Tarih* adlı kitabından hareketle, güzellik ve çirkinlik klasik dünyadan günümüze değin tarihsel çağlara ve dönemlere göre geçirdiği değişimler estetik açıdan ele alınıp incelenmiştir.

Bu çalışmamız Umberto Eco üstüne yapılan diğer klasik estetik çalışmalarından farklı olarak Umberto Eco'nun estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayan farklı tarihsel çağlara ve dönemlere göre değişen güzellik ve çirkinlik anlayışları ve bu farklı güzellik ve çirkinlik anlayışlarının sanat tarihinde nasıl ifade bulduğu üzerinde yapılması çalışmamızın özgünlüğünü ve önemini ortaya koymaktadır.

Bu inceleme sırasında bilişim ağı sayesinde, hem yazar hem de eserle ilgili pek çok makale, röportaj, eski ve yeni tarihli film arşivi, video gibi çeşitli görsel kaynaklardan yararlanılmıştır.

Tez, yöntem bakımından konuyla uyumlu olarak ilk adımda, Kavramsal Çerçeve bölümünde farklı tarihsel dönemlerde estetiğin nasıl kavramsallaştırıldığını böylece düşüncenin güzellik ya da çirkinlik izleğinde kendisini nasıl kurduğunu ve iktidar ya da özne bağlamında nasıl inşa ettiği üzerinde durduk. Her bir kavramsallaştırma türü kendi dönemine ait önemli düşünsel göstergeleri yansıtmaktadır. Söz konusu bu özellikler eserdeki anlatıma ve aktarıma yansımış olduğundan bu kavramlar hakkında örnekler ve açıklamalarla kısa bilgiler verilmiştir. Daha sonra Estetiğin Biyografik Tarihi: Umberto Eco bölümünde çağımızın bilim insanı, yazar edebiyatçı, eleştirmen ve düşünce kimliğiyle tanınan Umberto Eco'nun hayatı hakkında bilgi verilerek, edebiyattan felsefeye, sosyolojiden sanat tarihine, antropolojiden iletişim bilimleri ve gösterge bilime kadar pek çok alanda yaptığı çalışmalarla dünya kamuoyu gündeminde kalıcı izler bırakan yapıtlarından ve çalışmalarından bahsedilmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümü olan Estetikte Arkeolojik Bir Kazı: Güzellik ve Çirkinlik ise yazarın eserinde tarihsel çağlara ve dönemlere göre değişen güzellik ve çirkinlik kavramlarını nasıl ele aldığı incelenmiştir. Güzellik farklı anlamlara gelmektedir. Antikiteden beri filozoflar, güzellik problemi üstünde durmuşlardır. Güzel'in ne olduğu, kaynağı ve nitelikleri konusunda sanatçıdan sanatçıya olduğu kadar filozoftan filozofa da birbirinden değişik görüşler ortaya çıkmıştır. Filozofların ve sanatçıların görüşlerine göre, güzellik ölçütü değişkendir. Bu çerçevede güzel bir müzik parçası ya da güzel bir manzara karşısında duyduğumuz coşku bile farklı güzellikleri ortaya çıkarır.

Eco'nun *Güzelliğin Tarihi ve Çirkinliği Tarihi* isimli eserlerinden hareketle, estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayarak tarihsel çağlara ve dönemlere göre değişen güzelin ve çirkinin ne olduğunu, sanatta nasıl ifade bulunduğunu, dönemleri ve sanat eserleri ile göstermeye çalıştık. Bunun yanında çeşitli düşünür ve yazarın konuyla ilgili görüşlerine yer vererek günümüze değin güzelliğin geçirdiği değişimler üzerinde durduk. Özellikle bu konuyla ilgili birçok düşünür ve yazarın güzellik ile ilgili pek de bilinmeyen fikirleri kadar çirkinlik üzerine de son derece önemli düşünceleri olduğunu ortaya koymaya çalıştık.

Söz konusu olan güzellik ve çirkinlik'in dönemsel farklılıklar ve benzerlikleri ile yapılan incelenmesinde; güzellik ve çirkinlik kavramları ile ilgili söylememiz gereken ilk şey, mutlak olmadıklarıdır, farklı tarihsel dönemlere ya da farklı kültürlerle göre değişkenlik gösterdiğiidir. Söz gelimi, bir Ortaçağ filozofu orandan bahsederken, Gotik bir katedralin boyutlarını ve biçimini düşünür. Buna karşılık bir Rönesans kuramcısı ise, kısımları arasındaki altın oran tarafından belirlenen bir 16. yüzyıl tapınağını düşünmektedir.

Sanayi Estetiğinin Güzelliği bölümünde ise, sanayi estetiğinin kabulü ile hayatın ve nesnelerin ticarileştiği bir dönemin güzellik ve sanat anlayışı üzerinde durduk. Bu dönemdeki güzellik anlayışı sanayi toplumunun birey üstünde yarattığı etkiler üzerine temellenir. Seri üretim ve yeniden yapılandırma bu dönem güzellik anlayışının özünü oluşturur. Güzel algısı makinelerin şiirsel ritmi şeklinde tasvir

edilir. Böylece nesnelere güzelliklerini ve önemlerini belirleyen bazı tekil özelliklerden kazandıkları saygınlığı yitirdi, yerini nicel özelliklere bıraktı. Bireysel bakışın öne çıktığı ve geleneksel kurallara başkaldırının betimlendiği modern sanat 20. yüzyılın en önemli akımlarından birisidir.

Çalışmamızın üçüncü bölümü Güzelliğin Son Yüzyılı'nda hayatımıza hakim olan hız ve teknolojinin güzellik algısını nasıl biçimlendirdiği ve söz konusu bu algıya etki eden çeşitli sanatsal, kültürel ve dinsel pratiklerle beraber iktidar, etniklik ve ekonomik sebepler gibi çeşitli belirleyicileri işlenmiştir.

Çirkinlik kavramı tıpkı güzellik kavramı gibi, yalnızca farklı kültürlerde değil, farklı dönemlerde de görecelidir. Çirkinlik aynı zamanda sosyal bir olgudur. Üst sınıflara mensup kişiler her zaman aşağı sınıfların beğenilerini hor görmüş ya da gülünç bulmuşlardır. Bu ayrımlarda ilk önce ekonomik etkenler önemli rol oynar, çünkü zarıflık ya da şıklık çok pahalı kumaşlar, renk ve mücevherler kullanmakla bağlantılı görülür. Ancak çoğu zaman bu ayrım ekonomik etkenlerden çok kültürel etmenlerden kaynaklanır.

Günümüzde güzellik kavramı farklı bir boyut kazandı. Hayatımıza hakim olan hız ve teknoloji güzellik algısına biçim verdi. Güzellik kavramı estetik anlayışı ve ölçülebilir kriterler dışında değerlendirildi. Bireyselleşmeye bağlı olarak çeşitlilik artınca, diğer taraftan popüler kitle iletişim araçlarının etkisiyle güzellik küresel ortak bir algıya dönüştü. Batı kültüründe şekilsiz ve dengesiz bir sanat anlayışı hakim oldu. Bu anlayışın etkileri günümüz resim, heykel, müzik ve sinema sanatına yansımadan geri durmadı.

Bir diğer belirteceğimiz nokta, çağımızın güzellik anlayışının kadın bedeni üzerinden tanımlanmasıdır. Beden kullanımı, bireyin kişisel tercihlerinden ziyade zaman ve mekana göre değişen toplumsal kriterler ölçüsünde şekil almıştır. Tüketim toplumu bedensel güzelliğe tek tip ve ulaşılması zor bir güzellik ideali çizdirmiştir. Popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının bedenin görünümüne yönelik dayatması güzellik ve çirkinlik merkezi eksenindedir. Güzellik ve çirkinlik merkezli yaklaşım hem kadın hem de erkek bedenine yönelik ideal kriterler belirlemiştir. Bunlardan ilki "formda bir beden'dir", ikincisi "gençlik"tir. Üçüncüsü ise "bakımlılık"tır. Bu

normlar çerçevesinde ideal bedensel görünüme sahip olamayanlar normun dışına itilmiştir. Türkiye’de bedensel güzellik ve çirkinlik algısı toplumsal norm ve ölçütlere göre şekil almaktadır.

Sonuç bölümünde ise eser bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Eco günümüzde zıt modellerle bir arada yaşadığımızı, çünkü güzel-çirkin karşıtlığının artık herhangi bir estetik değerinin kalmadığını ve birçok kesim tarafından yinlendiğini belirtir. Ona göre güzel ile çirkin, tarafsızca yaşanabilecek iki olası seçenektir. Genç kesimlerdeki birçok davranış, bunu doğruluyor gibidir. Gündelik hayattan, görsel sanatlara, edebiyata, değer yargılarına kadar ve daha birçok alanda güzellik şekil değiştirdiği gibi çirkinlik de değişti. Bugün çirkin olarak adlandırılan unsurlar yaşayış ve giyim tarzında, kültür, dil ve düşünce hayatında, sinema, televizyon ve dergilerde rahatlıkla kullanıldı. Ülkemizde sadece Yılmaz Güney için kullanılan “Çirkin Kral” deyimini, değer yargılarının değişmesiyle herkesin “Çirkin Kral” olmaya soyunması örnek verilebilir. Bu durum geçmişte çirkin görünen şeylerin günümüzde güzel görünmesinin basit bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak, güzellik ve çirkinlik’in mutlak oluşumundan bahsedilemez, söz konusu güzellik ve çirkinlik kavramları göreceli olup, farklı tarihsel dönemlere ya da kültürlerle göre değişiklik gösterir. Bu şu demektir ki daha önce belirlenmiş, yer edinmiş, ön kabullerle tayin edilmiş bir güzellik ve çirkinlik söz konusudur. Oysa dün kabul görmeyen şey, bugün uygun bağlamlarda bütünüün güzelliğine katkıda bulunabilir. Önemli olan oluşturulmuş olanın değil, varolan güzelliğin ve çirkinliğin farkına varmaktır. Güzelliğe ve çirkinliğe dair mutlak olarak belirlenmiş, dayatılmış değer yargıları ve anlayışları varsa bunları sorgulayıp göreceliği keşfetmektir. Örneğin, Afrodite heykeli geçmişten günümüze değin algılarımıza dayatılmış, öğretilmiş, kabul ettirilmiş bir güzel kadın heykelidir.

1. BÖLÜM

1.1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Güzelliğe ya da çirkinliğe dair herhangi bir tanımlama ya da kavramsal çerçeve çizmek sanırım amatör teşebbüsten çok felsefi bir cesaret gerektirir. Öyle ki insanlığın temel estetik bileşenlerinden olan bu kavram ikilisi, antik çağdan modern zamanlara kadar kültür, sanat ve bilim çevrelerinde birbirinden farklı düzlemlerde tartışılmıştır. Aslında güzellik ve çirkinlik üzerinden yürütülen tartışma sosyallığe ait normları, değerleri, beğeni ve hazları, toplumsal arzu ve duyguları tartışmak anlamına gelmektedir. Bu bakımdan güzelliğin ve çirkinliğin felsefeye konu olması aynı zamanda gündelik hayatın estetik çeperlerinde yürütülen toplumsallık tartışmasını da içermektedir.

Farklı tarihsel dönemler estetiğin nasıl kavramsallaştırıldığını böylece düşüncenin güzellik ya da çirkinlik izleğinde kendisini nasıl kurduğunu ve iktidar ya da özne bağlamında nasıl inşa ettiğini de göstermektedir. Yani her kavramsallaştırma türü kendi dönemine ait önemli düşünsel göstergeleri yansıtmaktadır. Şimdi bu kavramları dönemlerine göre sırasıyla ele alacağız.

Apolloncu Güzellik: Ölçülü, uyumlu, düzenli ve belirgin biçimlerde görünebilen güzelliştir (Eco, 2006: 53-58).

Dionisosçu Güzellik: Belirgin biçimlerde betimlenemeyen, huzursuzluk uyandıran güzelliştir. Bu güzellik sağduyudan uzak, çoğu kez delilik ve çılgınlıkla tanımlanan, hem neşeli hem de tehlikeli bir güzelliştir (Eco, 2006: 53-58).

Kanon: Eşit aralıklarla ilerleyen iki ya da daha çok sesin birbirine kesin ve sürekli bir biçimde öykünmesiyle oluşan bütündür (Eco, 2006: 45).

Chiaroscuro (Işık Gölge): Işık Gölge; İtalyanca Chiaroscuro (chiaro: “ışık”, oscuro: “gölge”), Ortaçağ döneminde sanat alanında aydınlık- karanlık düzleminde beliren zıtlık için kullanılır. Chiaroscuro, İtalyanca bir kelime olup, Rönesans dönemi

ressamlarının resimlerinde daha çarpıcı ve gerçekçi etki yaratabilmek adına gölge ve ışığı kontrast şeklinde kullanmalarıyla ortaya çıkan resmetme tekniğidir. Aynı zamanda resme boyut katmak da denebilir.

Görsel sanatlarda ışığı ve gölgeyi rengin kullanımından bağımsız olarak göstermek için kullanılan tekniktir. Işık-gölgeyi en etkili biçimde 15. yüzyılın sonlarında Müneccim Kralların Tapınması (1481, Uffizi Galerisi, Floransa) gibi resimleriyle Leonardo da Vinci kullandı. 16. yüzyılda ise ilk defa İtalyan ressamı Correggio tarafından kullanılmaya başlandı. Georges de la Tour ise bu alanda dikkat çeken ilginç örnekler verdi. Bu tekniği çizimlerinde, resimlerinde ve aside yedirme baskılarında olağanüstü bir etki yaratacak biçimde kullanan Rembrandt ışık-gölgenin en büyük chiaroscuro ustası sayılır. Işık-gölge romantik dönem sanatçıları arasında da çok yaygındı. Romantikler özellikle duygusal etkiler yaratmak için bu tekniği kullandılar (Eco, 2006: 99).

Ağaç baskıda ise ilk kez 16. yüzyılda İtalya’da, baskı ustası Ugo da Carpi’nin uyguladığı sanılmaktadır. 17. yüzyılın sonlarında ağaç baskılarda ışık-gölge uygulaması azaldıkça bu sözcük, resim, çizim, aside yedirme, baskı gibi türlerde ışıktan gölgeye geçişi anlatmak için kullanılmaya başlandı. Böylece, önceleri tek renkli yapıtlarda kullanılan bir tekniği anlatan ışık-gölge sözcüğü sanat yapıtlarındaki ton düzenlemelerine ilişkin genel bir yaklaşımı belirtir hale geldi. Caravaggio’nun etkisindeki 17. yüzyıl İtalyan sanatçılarının yapıtlarında görülen, ışık-gölge karşıtlığının daha dramatik bir biçimine de “tenebrizm” denir (Eco, 2006: 100).

Chiaroscuro aydınlatma biçimi, Rembrandt, Cameo (arka fon tamamen karanlık, resmedilen nesne aydınlık) ve Siluet (arka fon aydınlık, nesne karanlıkta) aydınlatması olarak üç farklı biçimde değerlendirilmektedir. Bunlardan Rembrandt, resimlerinde uyguladığı bu teknikle adeta kült olmuştur.

Decus: Süsleme, azami keyif.

Hyle: Tümüyle biçimsiz ve niteliksiz madde (Eco, 2009: 44).

Columbaria: Ortaçağ döneminde derebeylerin gittiği genelevlere verilen isimdir (Eco, 2009: 137).

Maniyerizm: Maniyerizm, İtalyanca'da tarz ve üslup anlamına gelen maniera kökünden gelmiştir. İtalya'da Yüksek Rönesans dönemi ile Barok dönem arasında, yaklaşık 1520-1580 tarihlerinde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Rönesans'ın eşitlik, simetri, perspektif ve uyum kalıplarını kırarak daha kuralsız bir üslup yaratmış, kuralsızlığı ilke edinecek Barok dönemin habercisi olmuştur. Michelangelo Bounarotti, Maniyerizm'in öncüsü sayılır (Eco, 2009: 169).

Barok: 16. yüzyılın sonlarında Maniyerizmden sonra İtalya'da ortaya çıkan Barok sanatı, 18. yüzyılın başında tüm İtalya'ya ve birçok Avrupa ülkesine yayıldı. Barok, genel olarak durağanlığa karşı hareketi, simetriye karşı asimetriyi, geometrik şekillere karşı eğrisel biçimleri ön plana çıkaran bir akımdır. Rönesans'ın gösterişli, süslü yüzeysel düzenlemesi ile yatay ve dikey çizgilerinin yerini Barok anlayışın dram, ihtişam ve dokunaklık barındıran çizgilerine bıraktı. Gotik tarz tam anlamıyla reddedildi, düz hatlar yerine yuvarlak hatlar tercih edildi (Eco, 2006: 233-234).

Melankolik: Yunanca kökenli bir kavramdır. Hüzün veren, hüzün belirtisi olan anlamında kullanılır (Eco, 2006: 226).

Grotesk: Grotesk denilince akla gelen ilk kelime abartı. Çirkinin daha da çirkin, gülüncün daha da gülünç hale gelmesi. Tiyatro terimi olarak grotesk; kaba gülünçlüklerden ya da tuhaf şakalaşmalardan yararlanan karşıt görüntüleri ya da bir araya gelemeyecek durumları şaşırtıcı bir biçimde birleştiren, temelde ciddi olsa da görünüşte gülünç ve abartılı olan bir güldürü tarzıdır (Eco, 2009: 140).

Grotesk, Roma yapılarında bulunan, insan, hayvan ve çiçek figürlerinin gülünç olacak bir şekilde bir araya gelmeleri biçimindeki abartılı süsleme tarzıdır. Grotesk'in argodaki karşılığı, karışık ve korkunç anlamına gelir. Köken olarak Antikçağ mitlerine kadar gider. Yunan ve Roma dönemindeki komedi ve dans ile Ortaçağdaki eğlenceleri geleneksel hale getiren karnavalın özünde grotesk kelimesi yer alır. Rönesans dönemi grotesk'in tekrardan sanata kazandırıldığı bir dönemdir. Rönesans'ta sarmaşık desenlerle iç içe olan grotesk motifler yarı hayvan yarı insan yaratıklarla daha çok yer altı kemerlerin süslenmesinde kullanılmıştır (Eco, 2009: 143).

Müstehcen: Arapça hücnat kelimesinden türemiştir. Özellikle cinsel içerikli çağrışımlarla insanın utanma ve edep duygusuna aykırı gelen, şehvet duygusunu uyandıran, açık saçık ve yakışık olmayan anlamına gelir (Eco, 2009: 131-135).

Komik: İnsanda gülme duygusu uyandıran güldürücü, gülünç.

Sfumato Yöntemi: İtalyanca fuma (duman) sözcüğünden türemiştir. Rönesans döneminde yağlıboyanın keşfiyle resim ya da çizimde renk tonlarının birbiri içinde eritilmesiyle algılanamayacak renk ve ton geçişlerini adlandırmak için kullanılan bir yöntemdir. Genellikle aydınlık alanlardan karanlık alanlara geçişlerde kullanılır. İlk kez Rönesans ressamı Leonardo Da Vinci tarafından uygulanmıştır (Eco, 2006: 178).

Vituperatio: Şiddetli kınama, suçlama (Eco, 2009: 159).

Primidal kompozisyon: Rönesans döneminde bir resimde yer alan önemli unsurların tablonun merkezinde yer alması diğer unsurların bunun etrafında yerleşecek şekilde resmedilen kompozisyonudur. Başka bir ifadeyle resim içerisinde yer alan figürlerin tablonun çerçevesi içinde bir bütün olarak görünmesidir. Rönesans sanatçısı Raffaello tarafından kullanılmıştır (Eco, 2006: 180-188).

Rokoko: Barok sanatından sonra 18. yüzyıl başında Fransa'da ortaya çıkan sanat akımlarına verilen addır. Rokoko, Barok stilinde kullanılan doğru çizgilerden meydana getirilen süslemeye karşı, kavisli çizgileri bol, gösterişli, eğri büğrü çizgili motiflerden ibaret olup, baroktan daha ince daha zarif kıvrımların kullanıldığı bir stildir. Rokoko üslubu en çok resim, müzik ve mimaride gelişme göstermiştir (Eco, 2006: 242).

Neo-Klasisizm (Yeniklasisizm): 1750'lerde Barok ve Rokoko akımının aşırılığına ve yapaylığına karşı gelişmeye başlayan Klasik Yunan ve Roma örneklerinin çizgisel, bakışımı ve biçimden çok yüzeye verdiği önemle bilinen bir benzeme biçimidir. Barok ve Rokoko'nun özgün biçim repertuarını bir kenara bırakarak, Antikiteye öykünen bir tasarım ve tutum öngörür. Eylemin düşünsel temelleri Alman sanat tarihçisi Winckelmann tarafından atılmış ve yeni anlayış ürünleri Mengs gibi ressamın ürünlerinde verilmiştir (Eco, 2006: 244-266).

Neoklasisizm sanat akımı görsel sanatlar, edebiyat, müzik, tiyatro ve mimari alanlarında gelişme gösterdi. Resim ve sanat anlayışında ölçü, sadelik, orantıların düzenliği, açıklık ve plastik çıkıntılı unsurlardan uzaklaşma gibi özellikleri sergiler.

Yücelik: Kelime anlamı, yüksek, büyük, ulu, ulvi anlamına gelir. Tarihte yücelikten söz eden ilk kişi Sahte Longinus'tur.

Yücelik deyimini ilk defa Kant'ın estetiğinde belirlemiştir. Kant estetiğini temellendirirken kullandığı iki ana/temel kavramlarından biridir. Kant ya da Kant dışı estetikte yücelik ya da yüce kavramı, güzellik ya da güzel kavramı ile koşutluk halinde kullanılmış ve değerlendirilmiştir. Yücelik ve güzellik bu anlamda estetiğin temel kavram çiftini oluşturur. Kant'a göre, yücelik ya da yüce olan, duyulur dünyasını aştığından dolayı, aynı zamanda estetiğin dışında etik alanla da ilişkilendirilir (Eco, 2006: 290-296).

Romantizm: Romantizm, 19. yüzyılda Avrupa'da Klassizm'e tepki olarak ortaya çıkan edebiyat, sanat, müzik ve felsefede etkisini gösteren bir akımdır. Romantizm akımı duygu ve hayali ön plana çıkartmış, aşk, ölüm, tabiat gibi konuları eserlerinde işlemiştir (Eco, 2006: 299-303).

Dekadan (Decadent): 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da Natüralistlere (Doğacılık) karşı ortaya çıkan, Sembolizm'i aşırıya vardan sanat akımına verilen isimdir. Dekadan akımın amacı kendisinden önce varolan edebiyat kurallarını ve geleneklerini yıkararak toplumsal ve sanatsal düzenin dışına çıkmaktır. Simgeciliğe karşı aşırı hassasiyet gösteren dekadandlar, daha önce hiç görülmemiş imgeler yaratarak bu imgelere karşılık gelen kelimeleri bulmaya çalıştılar (Eco, 2006: 338-342).

Sembolizm (Simgecilik): Sembolizm ya da simgecilik birbirinden farklı öğeleri olan ya da farklı anlamları simgeleyen çeşitli sembollerin bir arada kullanımına denir.

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da insanın duygularına ve izlenimlerine önem vermeyen Parnasyenlerin anlayışına tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Sembolizm akımı gerçekliğe ve düşüncelere değil, duygusallığa

ve insanın iç dünyasına önem verir. Sembolizm akımının en temel özellikleri gerçeklerden kaçma, hayale sığınma, çirkinlikleri hayal yardımıyla güzelleştirme ve karamsarlık sayılabilir. Sembolistler dış dünya ile insan duyuları arasında işlev gören semboller aracılığıyla dış dünyanın insan üzerindeki izlenimlerini ve etkisini betimlediler. Sembolizm akımı özellikle edebiyat, resim ve müzik alanlarında etkisini gösterdi (Eco, 2006: 347-351).

Züppe/Züppelik: Züppe, giyim, konuşma, üslup ve düşünmede toplumun anlayışına aykırı gelen yapmacıklıklara ve aşırılıklara kaçan kimselere denir Züppelik ise, züppe olan durumu veya züppece davranış, snopluk (Eco, 2006: 333-337).

Victoria Dönemi: 1848-1929 Ekonomik krizine kadar devam eden döneme Burjuvazi Çağı denir. Britanya burjuvazisinin hakimiyeti nedeniyle Victoria Dönemi denir.

Bu dönemde ortaya çıkan, orta sınıf kendi değerlerini ve temsil yeteneklerini sadece ticaret ve sömürgeler alanında değil, günlük hayatta da gösterdi. Dönemin ahlaki bakış açısı, estetik ve mimari kuralları, sağduyu ve giyim tarzı, kalabalıkta davranış biçimi ve ev döşemesi tümüyle burjuvazi hayatını simgeliyordu. Daha kesin belirtmek gerekirse, Britanya burjuvazisinin egemenliği nedeniyle, “Victoria” tarzıydı (Eco, 2006: 361-367).

Art Nouveau: Yeni sanat akımı anlamına gelir. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başında ortaya çıkan, resim, mimari, mobilya, tekstil, grafik, seramik, metal işleri ve cam sanatı gibi alanlarda etkili olan sanat akımıdır. Bu akımın temel özelliği, ince işlenmiş motifler, sarılğan bitki motifleri ve yilankavi çizgiler, oluşturur.

Adını 1895 yılında Paris’te Samuel Bing tarafından düzenlenen galeriye verilen L’Art nouveau’dan almıştır. Akımda kullanılan yilankavi biçimlerden dolayı şehriye üslubu, egzotizm yanlılığı yüzünden ise dekadan üslup isimler almıştır (Eco, 2006: 368).

Art deco: Art nouveau sanat akımının devamı, aynı zamanda bu akıma karşı bir tepki olarak Paris’te 1925 yılında ortaya çıkan bir akımdır. Adını 1925 yılında Paris’te düzenlenen “Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi”nden alan akım, modern tasarım, yüksek el işçiliği ve ince materyal kullanımını bir araya getirmiştir. Mimari, tasarım, dekorasyon, görsel sanatlar, mobilya eşyaları ve moda gibi alanlara yansıyan sosyal değişimlerin etkisi Art Deco’nun şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu güzelliğin en önemli özelliği sanat ile sanayinin uzlaşmasıdır.

Art deco, en çok Kübizm’den etkilenmiştir, ancak sanat tarihinde yer edinmemiştir. Nitekim, tarzın etkileri 20. yüzyıl ressamlarının akışkan ve aerodinamik fırçasında görülür. Eserlerinde Art Deco tarzının en çok hissedildiği sanatçılardan biri Rus-Polonyalı asıllı ressam, Tomara de Lempicka’dır (Eco, 2006: 371-372).

Femme Fatale: Fransızca kökenli bir kavramdır. Kelime anlamı felakete neden olan kadın demektir. Bunun dilimizdeki karşılığı tam olmasa da, onlara “Vamp” kadınlar denilir. Tarihte ikili ajan olarak çalışan Mata Hari buna örnek olarak gösterilebilir. Hürrem Sultan, Cat Woman, Gilda, Temel İçgüdü filmindeki Sharon Stone, Nietzsche’nin çılgınca aşık olduğu kadın Salome, femme fatale karakterlerdir (Eco, 2006: 425).

Avangard: Kelime anlamı itibariyle öncü birlik anlamına gelir. Avangard terimi ilk kez Sosyalist Saint Simon tarafından kullanılmıştır.

Avangard, 20. yüzyılın başında kültür ve sanat dünyasına yeni bir düşün ve yeni bir yaşam tarzı olarak girmiştir. Amacı, akıl dışılığı, paradoksu, saçmalığı, çelişkiyi, alışılmışın dışında olanı, ahlak ve töre dışı olmayı, ama temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkan ve yeni bir sanatsal dil oluşturmak isteyen sanat akımlarına verilen isimdir (Eco, 2006: 415-428).

Claritas: Aydınlık ve parlaklık anlamına gelir.

Dolce Vita: Kelime anlamı Tatlı hayat anlamına gelir. Christian Dior markasına ait bir parfüm adıdır. Aynı zamanda pahalı bir şarap markasıdır.

Pozitivizm (Olguculuk): 19. yüzyılda ortaya çıkan önemli bir akımdır. Pozitivizm araştırmalarını deneye ve gözleme yani olgulara dayandıran, deney ile ispatlanamayan olgu ve olayları teorik açıdan imkansız ve uygulanırlık yönünden yararsız gören bir akımdır. Bu akımın öncüsü Auguste Comte'dur (Eco, 2009: 259-269).

Fütürizm (Gelecekçilik): 20. yüzyılın başında makineyi, hızı, savaşı, tehlikeyi ve faşizm'i benimseyen sanat akımıdır. Fütürizm geçmişı, şimdiki zamanı ve geleceğe ait durumları aynı anda anlatmaya çalışır. Bu akım sanatta değişkenliği, sürekliliği ve hareketliliği savunur. Bu akımın bilinen en önemli temsilcisi Filippo Marinetti'dir (Eco, 2006: 394-399).

Kübizm: 20. yüzyılda Empresyonizm'e karşı tepki olarak ortaya çıkan daha çok resim ve heykel alanında kendisini gösteren sanat akımıdır. Kübistler nesnelere sadece dış görünüşüyle değil, iç dünyası ile birlikte ele alırlar. Resimde ifade bulan akım daha çok geometrik şekillerle kendisini dile getirir. Kübizm akımının en önemli temsilcisi Pablo Ruiz Picasso'dur (Eco, 2009: 368-369).

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk): 20. yüzyılda Empresyonizm'e tepki olarak ortaya çıkmış, iç dünyanın ve duyguların ön plana çıkarıldığı sanat akımıdır. Ekspresyonizm akımına göre sanatın görevi dış dünyanın anlamsızlığına, ruhsuzluğuna ruh ve anlam kazandırmaktır. Ekspresyonistlerin amacı, bozulmuş çizgi ve şekiller, abartı renkler ile duygusal bir iz bırakmaktır. Bu akımın bilinen en önemli özelliği, insanın iç dünyasını ve tüm duygularını açığa çıkarmaktır (Eco, 2009: 378-379).

Sürrealizm (Gerçeküstücülük): 20. yüzyılın başında Sigmund Freud'un görüşleri esas alınarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Sürrealistler sanat anlayışlarında bilincin denetimini bir kenara bırakarak düşlere ve bilinçaltına önem vermişlerdir. Bu akımda bilinç ile bilinçdışını birleştirmek esastır. Hatta bilinçaltının bilinç alanına kontrolünü savunur. Sürrealizm akımının ortaya çıkmasında Dadaistlerin anti estetik tavrı önemlidir (Eco, 2009: 380).

Empresyonizm (İzlenimcilik): 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Sembolizm ile birlikte Sürrealizm'i (gerçeküstücülüğü) hazırlayan bir akımdır. Empresyonizm dış dünyada gözlemledikleri varlıkların gerçek yönünü değil, sadece kendilerinde uyandırdığı izlenimleri aktaran bir akımdır. Bu akım ilk olarak resimde ifade bulmuştur (Eco, 2006: 356-359).

Kitsch: Kitsch sözcüğünün kökeni 19. yüzyılın ikinci yarısına uzanır. Kelime anlamı itibariyle ucuzlatma, kolay satılır hale getirme, kişiliksizleştirme, bayağılaştırma anlamına gelir. Ya da sanat tarihinde herhangi bir estetik değere sahip olmayan objelere işaret etmek için kullanılır. Bu kavram ilk defa 18. Yüzyıl sonunda Avrupa'da yaşanan toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle ortaya çıktı (Eco, 2009: 394-400).

Camp (Tuhaf bir beğeni): Kelime anlamı itibariyle adi, gülünç, bayağı, abartılı, komik, düşük gibi çağrışımlara sahiptir. Camp, 1960'lardan günümüze popüler olan bir estetik duyarlılık veya sosyal pratiktir. Küstahlık, abartı ve banalığın benimsenip, saçmalığın hoş ve komik bulunduğu bu tarz, yüksek kültürün birçok anlayışına meydan okur (Eco, 2009: 408-418).

Art Pompier: İtfaiyeci sanatı (Eco, 2009: 400).

Trash: Çöp, çerçöp, işe yaramaz şey, beş para etmez adam, saçma, saçmalık anlamlarına gelir (Eco, 2009: 400).

Toplumsal Cinsiyet: Toplum tarafından kadın ve erkek için belirlenen beklenti, davranış, değer, imaj, inanç sistemi ve rollerini tanımlayan görüşlerin sosyal yapılanmasıdır.

Heteroseksüellik (Cinsel tercih): Duygusal ve cinsel açıdan karşı cinse ilgi duyma anlamına gelir.

Metroseksüel: Bakımlı erkek; temiz ve her zaman mis kokan, giydiği kıyafeti üzerinde taşıyabilen, şık olan, ağız ve diş temizliğine özen gösteren, manikür, pedikür yapan, dış görünüşüne çeki düzen veren, boyalı ayakkabılar giyen başka bir ifadeyle bulunduğu ortama göre giyinen erkeklere denir.

Überseksüel: Kendine has tarzı olan, girdiği ortamda yarattığı farklılıkla öne çıkan, konuşma, oturma, kalkma ve perspektif olarak diğer gruplardan farklı olabilen ya da olmaya çalışan kimselere denir.

Post-fordist: Esnek üretim sistemidir.

Transhuman: insan ötesi (Eco, 2009: 431).

Yukarıda farklı tarihsel dönemlerde güzellik ve çirkinlik ekseninde yapılan her bir kavramsallaştırma türünün kendi dönemine ait önemli düşünsel göstergeleri olduğunu kısa açıklamalar ve örneklerle açıklayarak çalışmamızın kavramsal çerçevesini çizdik. Şimdi yazdığı kitaplarla edebiyat, tarih, din, antropoloji ve kültür alanlarında düşüncelerimizin ve kabullerimizin basitliğine meydan okuyan düşünür Umberto Eco'nun akademik yaşamı ve felsefesinden söz edeceğiz.

1.2. ESTETİĞİN BİYOGRAFİK TARİHİ: UMBERTO ECO

Çalışmamızın yazarı Umberto Eco romancı, gazeteci, anlatıbilimci, göstergebilimci, düşünür, Ortaçağ tutkunu, popüler kültür ve edebiyat dünyasının tartışmasız kıymetlilerinden biridir. Eco 1980'de çıkan ilk romanı *Gülün Adı* ile edebiyat ve felsefe dünyasında büyük bir yankı uyandırdı. Eco'nun romanlarının ve bilimsel çalışmalarının birçoğu Türkçede yayımlandı. Romanlarında ve diğer yazınsal çalışmalarında Ortaçağ felsefesinden göstergebilime kadar farklı disiplinleri başarıyla işledi. Aynı zamanda kültürel içerikli makale ve denemeleriyle de tanınmıştır.

Şimdi yaşamı boyunca üretmiş, araştırmış, sorgulamış, çekmecelerini sayısız yazı taslağıyla doldurmuş Eco'nun eserlerinden, edebiyat ve felsefe çevrelerinde büyük yankı uyandırmış ulusal ve uluslararası çalışmalarından ve görüşlerinden söz edeceğiz. Eco'nun metinleriyle ilk defa temas kuracak okurlar için onun çok yönlü üretimlerini yansıtabilecek olan bilgilerden bahsetmek elbette önemlidir.

İtalyan edebiyatının en çok tanınan yazarlarından, edebiyat eleştirmeni ve göstergebilim uzmanı, çağımızın önde gelen entelektüel düşünürlerinden biri olan ve

pek çok konuda araştırma yapmış olan Eco, 5 Ocak 1932 günü Kuzey İtalya'da Milano yakınlarındaki Alessandria kentinde dünyaya gelmiştir (Eco, 2008: 343).

Umberto Eco'nun soyadı ile ilgili bir sav vardır; bu da, dedesinin soyadı olan "Eco"nun, "gökten gelen armağan" anlamında kullanılan "ex caelis oblatu" kalıbının kısaltılması yönündedir (Cotroneo, 1995: 33).

Muhasebeci olan babası, o yılların şartları içinde üç kez silah altına alınıp orduda görev yapmıştır. Umberto'nun çocukluğu, maddi bakımdan zor şartlar altında geçmiştir. Ailesinin maddi koşulları elvermediğinden, eğitim ve öğrenimini bir Katolik okulunda sürdüren Eco, öğrenimini Torino Üniversitesi Ortaçağ felsefesi ve edebiyat dallarında tamamlamıştır.

1954 yılında Torino Üniversitesi Felsefe bölümünden, *II problema estetico in San Tommaso (San Tommaso'da Estetik Sorunu)* konulu tezi ile mezun olmuştur. Umberto Eco'nun bu tez çalışması, ilk kitabı olarak 1956 yılında yayımlanmıştır. Roberto Cotroneo da Eco'nun yayımlanan tezi ile ilgili görüşlerine yer vermektedir (Cotroneo, 1995: 33).

Akademik alandaki yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Thomasçılık akımı ve bu akımın estetik anlayışı üzerine yapan semiolog, tarihçi, estetikçi, Orta Çağ uzmanı ve filozof olan Umberto Eco, James Joyce üstüne de oldukça geniş çaplı araştırmalar yapmıştır.

Felsefenin yanı sıra sanat tarihi ve estetik alanlarına yoğunlaştığı bu dönemin ardından, 1960'lardan itibaren sosyoloji ve iletişim alanlarına yönelmiştir. Kitle kültürüyle ilgili çalışmaları, bu alanlardaki deneyim ve bakış açısı zenginliğini yansıtmış ve interdisipliner yaklaşım konusunda Eco'nun adını öne çıkarmıştır.

1961 yılında Ortaçağ Estetiği uzmanı olmuş ve 1975 yılında Bologna Üniversitesi'nden Semiyotik profesörü unvanını almıştır. Bunun yanı sıra "63 Grubu"nda da yer almaktadır. "63 Grubu" daha çok 60'larda "Neoavanguardia" ya da "New Avanguard" diye anılan bir İtalyan edebiyat akımıdır (Tözman, 2017: 2).

1961'de Torino Üniversitesi'nde doçent unvanını aldı. 1969 yılında Floransa Üniversitesi'nde görsel iletişim dalında profesör unvanını aldı. 1971 yılında Bologna Üniversitesi'ne geçmiş ve 1975 yılında bu üniversitenin Gösteri ve İletişim Bilimleri Enstitüsü'nün başına getirilmiştir.

Umberto Eco, Bologna Üniversitesi Gösteri ve İletişim Bilimleri alanında göstergebilim dersleri vermiş, yapısalcılık sonrası göstergebilim alanına ışık tutacak çalışmalar yapmıştır. Göstergebilimin birleştirici ve bütünleştirici özelliğinin Ortaçağ öğretilerinde, yazınsal teorilerde, İncil tefsirlerinde, gizemli ve kurgusal olayların açıklanmasında kullanılabileceğini dile getirmiştir.

1961-1964 yılları arasında Torino Üniversitesi, Felsefe ve Edebiyat Fakültesi'nde ve Politecnico di Milano Mimarlık Fakültesi'nde ders vermiştir. 1966-1969 yılları arasında Floransa Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Bölümü'nde doçentlik yapmıştır.

1962 yılında sanat tarihçisi Renate Ränge ile dünya hayatına girmiştir. Daha sonraki yıllarda bu evliliklerinden müşterek bir kız, bir erkek çocuğu dünyaya gelmiştir.

1969-1971 yılları arasında Politecnico di Milano Mimarlık Fakültesi'nde Semiyotik dersleri vermiştir. 1971-1975 yılları arasında Bologna Üniversitesi Edebiyat ve Felsefe Fakültesi'nde de Semiyotik dersleri vermiştir.

1972-1979 yılları arasında IASS/AIS (Göstergebilim Çalışmaları Uluslararası Birliği) Genel Sekreterliğini yapmış, 1979-1983 yılları arasında IASS/AIS Başkan Yardımcısı olmuştur (Tözman, 2017:3).

1976-1977 ve 1980-1983 yılları arasında Bologna Üniversitesi İletişim ve Sahne Sanatları Enstitüsü Başkanı olan Eco, 1986 yılında Bologna Üniversitesi Semiyotik Bölümü Doktora Programı Bölüm Başkanlığına geçmiştir.

2002 yılında İtalya Beşeri Bilimler Enstitüsü Bilimsel Konseyi Başkanlığını üstlenmiştir. 2006 yılında İtalyan Beşeri Bilimler Enstitüsü Garanti Komitesi Başkanlığı yapmıştır.

1969 yılında New York Üniversitesi'nde, 1972 yılında Northwestern Üniversitesi'nde, 1975 yılında Uc-San Diego Üniversitesi'nde ziyaretçi profesör olarak ders vermiştir (Tözman, 2017: 3).

1985-2000 yılları arasında İtalya dışında pek çok akademik kurumdan Şeref Doktorası unvanları alan Eco değişik birçok ödül almayı da hak kazanmıştır.

Eco, edebiyat ve düşünce dünyasında, yaptığı son çalışmalarda güncel olay ve olguları konu edinmiştir. Bu çalışmalar arasında tarih, iletişim yazıları ve edebiyat eleştirileri önemli bir yere sahiptir. Eco eserlerinde genellikle tarihsel konular, özellikle de Ortaçağ tarihi konularını işlemiştir. Tarih bilgisiyle süslediği bu eserlerinde tam bir ustalık göstermiştir. Bunlardan;

1959'da yayımlanan Sviluppo dell'estetica medievale, in momenti e problemi di storia dell'estetica isimli eseri 1988 yılında Kemal Atakay tarafından *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* adıyla çevrilmiştir.

1962 yılında *Opera aperta* adlı yapıtı Türk okuruyla 1992 yılında *Açık Yapıt* adıyla buluşmuştur. 1963 yılında yayımlanan *Diario minimo* ise 1999 yılında, Mehmet H. Doğan tarafından *Yanlı Okumalar* olarak çevrilmiştir.

1964 yılında *Apocalittici e integrati* ile 1965 yılında *Le portiche di Joyce* adlı eserleri yayımlanmıştır. 1967 yılında *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visie* (Şimdiki adıyla, *La struttura assente*) yayımlanmış, Türk okuruna 1991 yılında, Sema Rifat tarafından *Alımlama Göstergelimi* adıyla sunulmuştur. 1968 yılında *La definizione dell'arte (Sanatın Tanımı)* yayımlanmıştır.

1971 yılında *Le forme del contenuto ile II Segno* adlı eserleri yayımlanmıştır. 1973 yılında *II costume di casa* adlı eseri yayımlanmış, Türk okuruyla 1999 yılında *Günlük Yaşamdan Sanata* adıyla buluşmuştur. Yine 1973 yılında *Beato di Liébana* adlı eseri yayımlanmıştır. 1975 yılında *Trattato di semiotica generale* adlı eseri basılmıştır.

Umberto Eco 1980 yılında dünya edebiyatında şöhretini ilk romanı olan *II Nome della Rosa- Gülün Adı* (1980) ile yakaladı. Bir Umberto Eco klasiği olan

'*Gülün Adı*' romanı İtalya'dan ilk yayımlanışından itibaren 13 kez basılıp, yaklaşık yirmi dile çevrilmiştir. 1980 yılında ilk baskısını yaptığında yalnızca Avrupa'da değil, tüm dünyada olağanüstü bir ilgi uyandırmıştır. İlk kez bu eserinde tarih, fonda yer alan bir konu olmaktan çıkıp eserin merkezine yerleşmiştir (Eco, 2017: 33).

Umberto Eco günümüzün yalnızca televizyon aracılığıyla tanındığını, Ortaçağ döneminin doğrudan değil, dolaylı olarak bilindiğini söyler. Eco, bu romanında Ortaçağ ile yaşadığımız çağ arasında kaçınılmaz ontolojik bağlar kurmayı amaçlamıştır. *Gülün Adı* romanı çağdaş bir roman niteliği de taşır. Romanını tasarlarken dahi alegorik bir düşünceden yola çıkmamıştır.

Gülün Adı romanının başarısında Umberto Eco'nun Ortaçağ konusunda derin bilgi sahibi olmasıdır. Bu bakımdan roman hem tarihi bilgilerle donatılmış hem de ortaçağ hakkında derin bilgilerle dolu bir yapıt olmasını sağlamıştır. Nitekim engizisyonun kötü şöhretiyle özdeşleştirilen ve karanlık çağ olarak anılagelen bu dönemin aslında modern Avrupa'nın temellerinin atıldığı dönem olduğunu düşünmüştür. Akıl ile inanma, bilgi ile inanç, olgu ile değer gibi ayrımlar, Ortaçağ Avrupa'sının düşünce hayatı içinde şekillenen ayrımlardır. Eco'nun düşünce sistematığı, eskiyi radikal olarak reddedip yeniyi inşa etmek değil, eskinin eleştirel yaratıcılıkla olanaklarını genişletme esasına dayanmaktadır. Çünkü Eco, kültürde olduğu kadar düşünce yapılarında da "tarihsellik" ve "bütünsellik" olduğuna inanmıştır. Eco'nun bu sistematığını, dünya edebiyatında ve düşünce dünyasında kalıcı izler bırakan *Gülün Adı* adlı romanında en açık şekilde görmek mümkündür (Eco, 2017: 55).

Gülün Adı romanını başarısında etkili olan diğer faktör onun özgün ve çağdaş romana yepyeni bir soluk getirmesi ve olağanüstü bir dil ve sanat yapıtı olmasıdır. Bu bakımdan *Gülün Adı* romanı üstün yazınsal nitelikleriyle okurun çok yönlü ilgisini uyandıran bir kitaptır.

Umberto Eco, edebiyat eleştirilerinde estetik bir nesne olarak edebiyat eserinin ontolojisi (varlık düzlemindeki karşılığı) ve epistemolojisi (bu eserin sunduğu bilgi türleri) üzerinde duran bir metodoloji geliştirmiştir. Eco'ya göre yorum, eserin içinde yer alan anlamın ortaya çıkartılması demektir. Bu anlam,

okuyucu ve eleştirmenin esere sonradan katabileceği bir şey değildir. Eserin içinde mevcut olan bir şeydir. Eserde anlam, olay kurgusu ve karakterlerin iç yaşantılarında gizlenmiştir. Bu anlamı bulup açığa çıkartacak olan kişi eleştirmen veya sanat tarihçisidir. Ona göre her eser, kendi anlamını ortaya koymak için sanat tarihçisi veya eleştirmenin yorumuna muhtaçtır.

Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanını biraz daha sadeleştirerek sinemalaştıran Jean Jacques Annaud'tur. O, daha çok polisiye öykü üzerinde yoğunlaşarak bahse konu olan Hristiyanlık öğretisi ile içli dışlı olup, buradan hareketle elde ettiği sonuçları yüzeysel bir şekilde vermeye çalışmıştır. 1986 yılında vizyona giren *Gülün Adı* filminin başrolünü Sean Connery üstlenmiştir. Film okur kitlesinin romana yönelmesinde etkili olmuştur. Umberto Eco'nun bu ünlü romanını ilk defa 1986 yılında Sadan Karadeniz, tarafından İtalyanca aslından Türkçe'ye başarılı bir şekilde çevrilmiştir.

1981 yılında *De Bibliotheca* adlı eseri yayımlanmıştır. 1983'te *Postille al Nome della rosa ile 'Sette anni di desiderio* isimli yapıtları yayımlanmıştır.

1984 yılında *Semiotica e filosofia del linguaggio* yayımlanır ve 1985 yılında *Sugli specchi e altri saggi* yayımlanmıştır.

1987 yılında *Notes sur la Sémiotique de la Reception* (Semiyotik ve Algı üzerine Notlar) adlı eseri, 1988 yılında *II Pendolo di Foucault- Foucault Sarkacı* adlı kitabı yayımlanmış ve 1992 yılında Şadan Karadeniz tarafından *Foucault Sarkacı* adıyla Türkçe'ye çevrilmiştir.

1990 yılında *I limiti dell'interpretazione* adlı yapıtı, 1991 yılında *Stelle e stelletta* yayımlanmıştır. 1992 yılında *II secondo diario minimo* yayımlanmıştır. 1996 yılında *Somon Balığıyla Yolculuk* adıyla İlknur Özdemir tarafından Türk okuruna sunulmuştur. 1992 yılında *Interpretation and overinterpretation* adlı eseri yayımlanmıştır. 1996 yılında *Yorum ve Aşırı Yorum* olarak Kemal Atakay tarafından İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir.

1992 yılında yayımlanan *Gli gnomi di gnu* adlı eseri 2005 yılında *Cecü'nün Yer Cüceleri* olarak Eren Yücesan Cendey tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. 1993

Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı adlı eseri 1995 yılında *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* adıyla çevrilmiştir. 1994 yılında yayımlanan *Önceki Günün Adası* adlı eseri 1995 yılında Türk okuruna sunulmuştur. 1994 yılında *Sei passeggiate nei boschi narrativi* adlı eseri ise ilk olarak 1995 yılında *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* olarak Kemal Atakay tarafından çevrilmiştir.

1996 yılında yayımlanan *In cosa crede chi non crede?* adlı eseri Onur Şen tarafından *İnanç ya da İnançsızlık* olarak çevrilmiştir. 1997 yılında basılan *Cinque scritti morali* adlı eseri ise 1998 yılında Kemal Atakay tarafından *Beş Ahlak Yazısı* olarak çevrilmiştir.

1998 yılında *Entretiens sur la Fin des Temps* adlı eseri yayımlanmıştır. Bu eser 2000 yılında *Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler* olarak Türkçe'ye çevrilmiştir.

2000 yılında *Baudolino* adlı eseri yayımlanmıştır. 2003 yılında yine aynı adla Şemsa Gezgin tarafından çevrilerek Türk okuruyla buluşmuştur. İstanbul'da, Galata Kulesi'nde Niketas Honiades ile Baudolino arasındaki konuşmaları içeren eseri, Türkiye'de de büyük bir başarı yakalamıştır. *Baudolino*'da tarih, yalnızca bir fondur düşüncesi söz konusudur (Eco, 2000: 233).

2001 yılında *Riflessioni sulla bibliofilia* adlı eserini yayınlamıştır. 2002 yılında *Sulla Letteratura ve İslam e Occidente e riflessioni per la convivenza* adlı eserlerini yayınlamıştır. 2003 yılında ise *Dire quasi la stessa cosa* adlı eseri yayımlanmıştır.

2004 yılında yayımlanan *La misteriosa fiamma della Regina Loana* adlı eseri 2005 yılında *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* adıyla, Şemsa Gezgin tarafından çevrilerek Türk okuruna sunulmuştur. 2006 yılında *A paso di gamber* yayımlanmış, Şemsa Gezgin tarafından *Yengeç Adımlarıyla* olarak çevrilmiştir.

2004 yılında yayımlanan *Güzelliğin Tarihi* adlı eseri 2006 yılında Ali Cevat Akkoyunlu tarafından çevrilerek Türk okuruna sunulmuştur.

2007 yılında yayımlanan *Çirkinliğin Tarihi* adlı eseri *Güzelliğin Tarihi* kitabının bir devamı niteliğindedir. 2009 yılında çevrilerek Türk okuruna sunulmuştur.

2010 yılında Jean- Claude Carriere ile söyleşilerden oluşan *Non sperate di liberavi dai libri (Discorsi di Umberto Eco e Jean-Claude Carriere)*, adlı eseri yayımlanmıştır. Sosi Dolanoğlu'nun çevirisiyle *Kitaplardan Kurtulabileceğimizi Sanmayan* adıyla Türk okuruyla buluşmuştur. Yine 2010 yılında yayımlanan *II Cimitero di Praga* ise 2011 yılında Eren Cendey Yücesan tarafından *Prag Mezarlığı* olarak çevrilmiştir.

Ortaçağ konu alan ve editörlüğünü yaptığı son eser *Ortaçağ*'dır. *Ortaçağ* adlı eseri dört ciltten oluşmaktadır; Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar-Katedraller, Şövalyeler, Kentler-Şatolar, Tüccarlar, Şairler-Keşifler, Ticaret, Ütopyalar. Dört ciltten oluşan *Ortaçağ* adlı eserin ilk cildi olarak Alfa yayınlarından çıkan Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar adlı eserde Ortaçağın başlangıç ve bitim tarihlerini ele almaktadır ve bu dönemin 476-1492 yılları arasında 1016 yılı içerdiğini ifade etmektedir.

2015'de İtalya'da yayımlanan *Numero Zero* adlı eseri ise *Sıfır Sayı*'adıyla Eren Cendey Yücesan tarafından çevrilmiştir. *Sıfır Sayı* yazarın son çıkan romanıdır.

2000-2015 yılları arasında yayınladığı yazılarından yaptığı son seçkiye ise *Budalalıktan Deliliğe* ismini vermiştir. Bu bakımdan bu son seçki aslında, Eco'nun hayata ve entelektüel camiaya bir tür veda konuşması niteliğindedir. 2000-2015 yılları arasında dünya tarihi ve siyasetinde önemli kırılmalar yaşanmıştır. Kitapta Avrupa tarihi ve özellikle de İtalyan gündelik siyasetiyle ilgili önemli gözlem ve değerlendirmeler yer almaktadır. Umberto Eco Aydınlanma'nın Birlik Avrupa'sı idealini eski ile yeninin diyalektiği üzerinden yeniden anlamlandırma çabası içine girmiştir. Bu bağlamda Umberto Eco, Ortaçağ felsefesinin ve Aydınlanmacı ideallerinin yalnızca Avrupa insanı için değil, tüm insanlık için de pek çok yaratıcı fikre kaynaklık yapabileceğini düşünmüş ve bu görüşünü her alanda savunmuştur.

Yazarın edebiyat ve televizyon alanındaki çalışmalarının yanında, 1962'den beri gazetecilik alanında da katkıları olmuştur. Takma adı Dedalus'tur. Eco, takma adı ile yazılar yazmıştır. 2005 ve 2008 yılında ABD'den *Foreign Policy* ve *Prospect* isimli dergiler yazmıştır. Eco sanal alemde oluşturduğu okuyucu anketleri ile Dünyanın ilk yüz entelektüeli arasında 14. sırada yer almıştır (Tözman, 2017: 9).

1962'den beri, Corriere della Sera, La Repubblica, La Stampa gibi çeşitli gazetelerde köşe yazıları yazmıştır.

Eco yalnızca edebiyat ve gazetecilik alanında değil, aynı zamanda televizyon dünyasına da değerli katkılarda bulunmuştur.

1954 ile 1959 yıllarında Milano'da İtalyan RAI kanalının editörlüğünü yapmıştır

Aynı zamanda, Aspen enstitüsü üyesi olan Eco, RAI Deneysel Programlar Servisi Müzikal Fonoloji Merkezi ve Unesco ile ortak çalışmalarda bulunmuştur. Akademik, edebiyat, gazetecilik ve televizyon alanlarında pek çok başarılı çalışması olan Eco'ya farklı ülke ve kurumlardan pek çok alanda ödüller de verilmiştir. Günümüzde, yurt içi ve yurt dışında da farklı dernek, kurum ve kuruluşların üyesi ve bazılarının da başkanlığını yapmıştır. 1965 yılında (Fiduciario Onorario dell'Associazione di James Joyce) James Joyce Derneği tarafından kendisine onur ödülü verilmiştir. 1994 yılında IASS/AIS kuruluşunun onursal başkanı olmuştur. 1991 yılında bugünkü adı "Kellogg College" olan Oxford'daki "Rewley House"un onursal üyesi olmuştur (Tözman, 2017: 10).

Avrupa Kültür Vakfı ile buna benzer pek çok ulusal ve uluslararası akademik ve basın-yayın organizasyonlarında ortak çalışmalarda da bulunmuştur.

Edebiyattan felsefeye, sosyolojiden sanat tarihine, antropolojiden iletişim bilimleri ve göstergebilime kadar pek çok alanda eserleri ile büyük ilgi gören ve tüm bu eserleriyle kalıcı izler bırakan Umberto Eco için uygun görülen kavram "Rönesans insanı" sıfatıdır. Tıpkı bir Leonardo da Vinci, Galileo Galilei, Michel de Montaigne gibi. Eco için kullanılan "Rönesans insanı" sıfatı farklı bir anlamda kullanılmıştır. Tarihsel anlamda Rönesans düşünürleri, eskinin (Antik Yunan ve

Roma'nın) ideallerinin o dönemdeki sözcüleri olmuştur. Umberto Eco, Aydınlanma'nın bir ideali olan Birlik Avrupası'nın Post-modernizm ile yok olup gitmesini kabul etmeyen bir düşünürdür. Farklı alanlarda sürdürdüğü çalışmalar, aslında tek bir amaca hizmet ediyordu: Post-modern toplumun aşılması ve Birlik Avrupası'nın inşa edilmesidir. Umberto Eco, bu anlamda tam bir Rönesans insanıdır.

Alman mimarı ve sanat öğretmeni Renate Eco ile evli olup, Carlotta ve Stefano isimli iki çocuğu olan Eco hayatının son dönemlerini yakalandığı kanser hastalığıyla geçirmiştir. Yazarın son zamanlarında, daha çok Milano'daki evinde bulunduğu belirtilmiştir. Eco Milano'da 19.02.2016 tarihinde 84 yaşındayken hayatını kaybetti. Vasiyetinde ülkesinde, en az 10 yıl içerisinde kendisi hakkında, eserleri adına ve düşünceleri üzerine konferanslar, buluşmalar ve akademik etkinliklerin düzenlenmemesi üstünde istekte bulunmuştur. Söz konusu vasiyeti Eco'nun eşi Renate Ramge tarafından, yazarın arkadaşı ve meslektaşı göstergebilimci Patrizia Violi'ye aktarılmıştır (Tözman, 2017: 11).

Çalışmamızın bu bölümünde ilkin farklı tarihsel dönemlerde güzellik ve çirkinlik ekseninde yapılan her bir kavramsallaştırma türünün kendi dönemine ait önemli düşünsel göstergeleri olduğunu gördük. Daha sonra tezimizin yazarı olan Umberto Eco'nun edebiyat ve düşünce dünyasında iz bırakan çalışmalarını gözden geçirdik. Şimdi *Güzelliğin Tarihi* ve *Çirkinliğin Tarihi* isimli eserlerinden hareketle farklı filozoflara göre değişen güzellik ve çirkinlik anlayışı ile estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayarak tarihsel çağlara ve dönemlere göre değişen güzellik ve çirkinlik anlayışları üzerinde duracağız.

2. BÖLÜM

2. 1. ESTETİKTE ARKEOLOJİK BİR KAZI: GÜZELLİK VE ÇİRKİNLİK

Güzel ve güzellik sorunu filozofların, sanatçıların ve yazarların en çok üstünde durdukları konulardan bir tanesidir. Yüzyıllardan beri filozoflar ve sanatçılar güzelin ne olduğu, kaynağı ve nitelikleri üzerinde çalışmalar yapmış, birbirinden değişik görüşleri savunmuştur.

Güzel kelime anlamı itibariyle göze ve kulağa hoş gelen, biçimindeki uyum ve ölçülerindeki dengeyle hoş giden, duyulan arzudan bağımsız, seyredilmesi keyif verici, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı, beğenilen, soyluluk ve görgü kurallarına uygun olan şekilde tanımlanabilir.

Güzellik kavramı ilk defa Platon tarafından MÖ 5. Yüzyılda ortaya konmuştur. Güzellik kavramını kavramsallaştırma ve anlamlandırma biçimindeki düşünsel üretimi 18. Yüzyıla kadar devam etmiştir. 18. Yüzyıldan itibaren güzel kavramı estetik değere sahip olma ya da sanat ve doğayı tanımlamak üzere kullanılan “yüce” ve “pitoresk” kavramlarıyla eş anlamlı, estetikle ilgili sıfatlardan biri olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise, bir nesne karşısında duyulan beğeni, hayranlık, heyecan, mutluluk duygusunun kişide gülümseme ve hoşnutluk yaratması olarak tanımlanmıştır. Güzellik kavramı doğa, tarih, düşünce, bilhassa emek, kullanım, kalite gibi kavramlarla ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir (Sağsöz, Aydın, 2013: 77-90).

Her devirde filozoflar ve sanatçılar güzelliği tarif etmek için güzellik ile ilgili değişik tanımlamalar ortaya koymuşlardır. Onların tanıklıkları sayesinde, çağlar boyunca estetik düşünceler tarihinin izini sürüp bu tarihi yeniden kurabiliyoruz. Bu uğraşı veren felsefeciler ve sanatçılar aynı şeyi çirkinlik için de yapmışlardır ancak çirkinlikte durum farklıdır. Genellikle çirkinlik, göze ve kulağa hoş gelmeyen, güzel karşıtı olarak tanımlanmış, neredeyse hiç kimse çirkinlik sürecinin bilimsel incelemesinin üstünde durmamıştır. Bu yüzden güzellik tarihinde bir dizi kuramsal kaynaktan yararlanmak varken, çirkinlik tarihinde kendi belgelerini, bir biçimde

“çirkin” olarak algılanmış şeylerin ya da kişilerin görsel ya da sözel tasvirlerinde aramak zorunda kalıyoruz. Eco, çirkinlik yalnızca güzelliğin karşıtı olarak tanımlanabilir mi ya da güzel tanımı üzerinden değerlendirilebilir mi? Bir nesne, olay ya da kişiyi güzel ve çirkin kılan şey nedir? gibi güç soruları cevaplamaya çalışmış, bu konuda pek çok düşünür ve sanatçının görüşlerine başvurarak anlattıklarını zenginleştirmiştir (Eco, 2006: 8).

Tarih boyunca Güzellik ve Çirkinlik tanımlarının farklı tarihsel çağlara, dönemlere, mekanlara, toplumsallıklara hatta farklı bireylere göre anlamsal kurguları inşa edilmiştir Bu bölümde amaç güzellik ve çirkinlik kavramlarının farklı filozoflar tarafından algılanma biçimini Umberto Eco’ya varana dek konuyla ilgili görüşlerine yer vermektir. Bu nedenle Platondan başlayıp, Aristoteles, Sokrates, Pisagor, Polikleitos, Marcus Aurelius, Agostino’lu Aziz Thomaso, Aziz Bonaventura, Aziz Augustinus, Immanuel Kant, Edmund Burke, Hegel, Jean Jagues Rousseau, Shakespeare, Schlegel ve Weisse gibi düşünürlerin güzellik ve çirkinlik üzerindeki görüşleri ve bu görüşlerin Eco’nun düşüncelerini nasıl etkilediğini göstermek önemlidir.

Güzellik, tarihsel çağlara, dönemlere, kültürlere ve toplumlara göre değişen bir değerdir. Tarih içerisinde sanatçılar ve sanat kuramcıları güzelliği ve sanatı tanımlamak ve değerlendirmek için türlü görüşleri savunmuşlardır. Felsefe tarihinde Güzel’i ilk defa bir felsefe objesi olarak ele alan ve onu sistematik bir biçimde geliştiren Platon’dur. Platon güzel’i insan bedeninde ve insanın eylemlerinde arar. Güzellik ile gerçek, iyi ve tanrısal kavramlarını bağdaştırır. Platon’a göre güzellik idealar alemindedir yani Tanrı katındadır. Daha sonraki dönemlerde idealar dünyasından sıyrılarak güzel kavramını matematiksel temellere dayandırılanların başında gelmiştir.

MÖ 4. yüzyılda Aristoteles güzel Yunanlıların ifade ettikleri anlamda kullanmaz. Güzel’i her şeyden önce canlı ve doğal olan şey ile özdeş görür. Ona göre güzel, matematiksel belirlenen bir kavramdır. Orantısız şeyler güzel değildir.

Plotinos ise güzel’i bir bütün olarak değerlendirmiş, güzelliğin sadece duyular alemindedir aranması gerektiğini dile getirmiştir. Ona göre güzel, parça-bütün

bağlantısıdır. Güzel dediğimiz şey, kendimizle bağdaştırıp, belirli bir biçimi olan kabul edilen şeydir, belirli biçime sahip olmayan şeyler de çirkindirler.

Modern estetiğin kurucusu kabul edilen Immanuel Kant, güzeli bir estetik değer olarak hoş, iyi, doğru ve yararlıdan ayırarak yüce ve çirkinden bahseder. Ona göre güzellik salt estetik bir değerdir (Kant, 2006: 45).

Hegel, B. Croce ve Lucaks gibi filozoflar doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırır. Hegel'e göre güzellik idedir. İde hem doğru hem güzeldir. Sanat güzelliği de tin ve tin ürünlerinden doğan bir güzelliştir. Tin ve tin ürünlerinin güzelliği doğanın güzelliğinden daha üstündür.

B. Croce göre ise doğa güzelliği estetik dışı olup sanatsal güzellik tinsel bir etkinlik, bir ifadedir. Bu anlamda sanat güzelliği doğa güzelliğinden daha üstündür (Ergün, 2008: 7).

Fr. Shiller ise güzelliği duysal ve akli olarak ikiye ayırır. Ona göre güzellik, aklın ve duyuların biçim almasıdır. Alman idealist düşünürlerinden Schelling güzeli, özne ve nesne arasındaki zıtlıkların ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan harmoni olarak tanımlar.

Varoluşçu filozof Martin Heidegger'e göre ise güzellik doğruluktur. Varlıkların içindeki bu doğruluk mantıksal değil, gerçek doğruluktur. Güzellik de varlıkların gizli yapısının açığa çıkmasıyla ortaya çıkar.

Yukarıdaki gibi, metafizik güzellik anlayışlarının yanında, güzel'i psikolojik açıdan ele alıp değerlendirenler de vardır. Bunlardan Th. Lipps, güzeli bir insanın haz duyduğu ve kendisini özgür hissettiği bir biçim olarak algılar. Buna karşı gelen fenomeniciler güzel'i, seyredenden bağımsız, varlığın yapısında temel-lenen bir özellik olarak tanımlar (Tunalı, 2008: 153).

Natüralistler ise doğa güzelliğini sanat güzelliğinden üstün tutar. Doğa güzelliği sanat için bir örnektir, bir modeldir. Sanat, ancak doğayı taklit edebilir. Sanat çirkin şeyleri bile taklit yoluyla güzel ifade edebilir.

Umberto Eco ise yüzyıllar boyunca Güzel kavramı üzerinde yaptığı incelemede, duyulan arzudan bağımsız, seyredilmesi keyif verici bazı şeylerin olabileceğini kabul eden kültürleri ya da tarih dönemleri ortaya koymaya çalışır. Bu nedenle ilk olarak güzel kavramından yola çıkmaz, insanların yüzyıllardan beri güzel olarak tanımladığı ve kabul ettiği şeyleri gözden geçirir. Kendisine yol gösteren bir diğer ölçüt de modern çağda “güzellik” ile “sanat” arasındaki sıkı ilişkinin sanılandan çok daha belirsiz oluşudur. Bazı çağdaş estetik kuramcıları sanatın güzel olduğunu kabul edip, doğanın güzelliğini küçümserken, tarihin bazı dönemlerinde bu durumun tam tersi söz konusudur; güzellik sadece doğal şeylerin (ay ışığı, zarif bir meyve, harika bir renk) sahip olabileceği bir şey, sanatın görevi de sadece yarattığı şeyleri iyi yapmak, böylece hedeflenen işlevi yerine getirmektir (Eco, 2006: 10).

Ona göre Güzel’in tarihi sanat eserleriyle belgelenir. Yüzyıllardan beri bize güzelden söz edenler ve bize bunlardan örnek bırakanlar, sanatçılar, ozanlar ve romancılardır. Köylüler, terziciler, duvarcılar ve fırıncılar da muhtemelen güzel gündelik şeyler yapmıştır, ama yaptıkları bu ürünlerden vazolar, çiftlik hayvanlarının barınakları ve bazı giysilerden geriye kalan oldukça azdır. Her şeyden önce böylesi ürünleri güzel bulmamalarının nedeni, doğal güzelliğin onlar için taşıdığı anlamı anlayacağımız hiçbir şey yazmadıklarıdır. Bu nedenle biz ancak sanatçılar tarafından resmedilen samanlıklar, aletler ve giyimli insanlardan yola çıkarak o dönemin zanaatkarlarının Güzellik idealleri ile ilgili bir şeyler söylediklerini tahmin edebiliriz. Bu anlamda eski sanatçıların ya da zanaatkarların ürünlerini incelediğimizde sık sık o dönemin edebi-felsefi metinlerinden yararlanmamız daha kesin sonuçlar elde etmemize yarayacaktır. Örneğin, Romoneks üsluptaki kiliselerin salonlarına ya da sütun başlıklarına yapılan canavar yontanların, yontularını güzel tanımlanmadığı söylene de, Aziz Bernard’ın bu yontuları seyretmekten aldığı zevki belirten ve buna inanç sağlayanlara ait metinler söz konusudur. Aziz Bernard bu yontuları kınarken aynı zamanda çekiciliklerinden etkilendiğini dile getirmiştir. Eco, *Güzelliğin Tarihi* adlı kitabında sadece Batı kültüründeki Güzel kavramıyla ilgilenmesinin nedenini bu şekilde ortaya koyar (Eco, 2006: 12).

İkel denilen kavimler konusuna gelince, elimizde mask, duvar yazısı ve yontu gibi sanat ürünleri olsa da, bu ürünlerin dini amaçla düşünceye dalmak için mi

yoksa günlük kullanım için yapıldıklarını anlatacak teorik metinlerden yoksun olduğumuzu dile getirir. Ancak modern çağlara yaklaştığımızda, ticari, sinema, televizyon ve reklamcılık alanlarını kapsayan ve eğlence, tanıtım ya da erotik dürtülerin tatmininden başka sanatsal hedefi olmayan belgelerden yararlanma imkanı bulmuştur. Güzel kavramını anlamamıza yardımcı olmaları koşuluyla, büyük sanat eserlerinin yanı sıra estetik değer açısından yetersiz belgelere de başvurmuştur.

Eco yaptığı bu saptamalardan sonra, Güzel, tarihin farklı dönemlerine ve kültürlerine bağlıdır sonucuna varır. Zaten Umberto Eco'nun söylemek istediği şey tam da budur. Ancak bütün çağlarda herkes için geçerli bazı basit kurallar olmasının -farklı güzellik anlayışlarının dışında- mümkün olduğunu söyler. Amaç farklı güzellik anlayışlarının altını çizmek, bu farklılıkların temelindeki birliği arayıp bulmaktır. Dolayısıyla Güzellik ölçütü değişkendir, güzellik mutlak ve değişmez değildir, aksine tarihsel çağlara, dönemlere ve kültürlere göre değişik şekillere büründüğü ilkesinden hareketle; bu ilke sadece fiziksel güzellik (kadın, erkek, manzara) için değil, Tanrı'nın ve azizlerin hatta fikirlerin güzelliği için de geçerli olduğunu savunur. Çünkü aynı dönemin ressamlarının ya da heykeltıraşlarının elinden çıkma metinler (insanlar, doğa ya da fikirlerle ilgili) bile mutlak bir güzellik modelini yüceltiyor gibi görünse de edebiyatta başka bir güzellik modelinin yüceltildiğini görürüz. Eco, bu yüzden arada bir fark dahi olsa bu farklı güzellik modellerinin aynı dönemde nasıl yan yana, birlikte varolabildiklerini, farklı çağlardan başka modellerle birbirlerine nasıl bağlanabildiklerini, bazen birbirlerinden çok uzaklardaki filozofların, yazarların ve sanatçıların eserlerinde nasıl yeniden gözden geçirilip geliştiğini göstermeye çalışmıştır. Bundan dolayı Eco *Güzelliğin Tarihi* adlı kitabında bize karşılaştırmalı 15 tane tablo sunmaktadır (Eco, 2006: 14).

Umberto Eco *Güzelliğin Tarih* adlı kitabının bir devam niteliğinde olan *Çirkinliğin Tarihi* adlı kitabını hem güzel kavramının imleyeni olarak, hem de Batı kültürü başta olmak üzere, dünya kültür tarihindeki çirkinlik'in etimolojisini ortaya koymak için kaleme almıştır.

Eco, Güzel kavramında olduğu gibi Çirkin kavramının da göreliliğini, farklı tarihsel dönemlere ya da farklı kültürlere göre değişiklik gösterdiğini dile

getirir. Örneğin, Avrupalı Güzellik, bir Çinli'nin, hatta bir hotantonun hoşuna gitmeyecektir, çünkü bir Zenci'den aynı şekilde Zenci Avrupalıdan bambaşka bir Güzellik anlayışına sahiptir. Güzellik ve çirkinliğin farklı zamanlar ve kültürlerde (hatta farklı gezegenlerle) göreceli olduğunu söylemek, insanların bunu her zaman değişmez bir örnekle açıklamadıkları anlamına gelmez. Eco, belirli bir kültürde tiksinti uyandıran şeyin, bir başka kültürde tiksinti uyandırmadığını (tersi de geçerli olmak üzere) belirtir. Ancak yine de hoşlanmamayı ve tiksintiyi dile getiren çeşitli hareketler, dünyanın hemen hemen her yerinde aynıdır. Öyleyse güzel, insanda çıkar gütmeyen beğeni olarak tanımladığı duyguyu uyandırır. Örneğin, çekici bulduğumuz her şeye sahip olmak ya da bize iyi görünen her şeye katılmak isteriz; buna karşılık, bir çiçek gördüğümüzde o andaki beğeni duygusu, içinde hiçbir sahip olma ya da tüketme arzusunun yer almadığı bir beğenidir (Eco, 2009: 10-12).

Umberto Eco güzellik ve çirkinlik kavramlarının eş anlamlarını da inceler: Güzel, sempatik, hoş, çekici, cana yakın, sevimli, tatlı, uyumlu, harika, narin, şirin, güzel, büyüleyici, muhteşem, olağanüstü, hayranlık uyandırıcı, eşsiz, sıra dışı, masalsı, efsanevi, görkemli, efsunlu, mükemmel, değerli, gözalıcı, müthiş, yüce, üstün olandır. Buna karşılık çirkin ise, itici, dehşet verici, iğrenç, sevimsiz, tuhaf, nefret uyandırıcı, tiksindirici, nefretlik, müstehcen, pis, kirli, uygunsuz, aykırı, korkunç, bayağı, ürpertici, ürkütücü, tüyler ürpertici, yakışıksız, feci, ürkünç, berbat, baş belası, ucube, mide bulandırıcı, nahoş, tatsız, iç bulandırıcı, pis kokulu, dehşetli, soysuz, kaba, antipatik, hantal, biçimsiz, tipsiz, şekli bozuk olandır. (korkunç olanın; efsanevi, dehşet, görkemli, efsunlu, yüce gibi geleneksel olarak güzelliğe ayrılan alanlarda da kendini gösterebileceğini belirtmeye gerek olmadığını söyler.) Bu anlamda güzel'in bütün eş anlamlıları için yansız bir takdir tepkisi söz konusu olabilirken, çirkinin nerdeyse bütün eş anlamlıları hep bir tiksinti, hatta şiddetli iğrenme, dehşet ya da korku tepkisi içerir (Eco, 2009: 16).

Güzellik ya da çirkinlik yorumları sadece estetik kavramı üzerinden yapılmamış, sosyo-politik kriterlerden kaynaklı yorumlar da yapılmıştır. Marx, *El Yazmaları* (1844): *Ekonomi, Politik ve Felsefe*'de, bir şeyin güzel ya da çirkin olmasını çoğu zaman estetik ölçütlerden değil, siyasal ve toplumsal ölçütlerden kaynaklandığını dile getirmiştir (Eco, 2009: 12).

Bir diğerk filozof Karl Rosenkrantz 1853'te *Çirkinliğin Estetiği*'nde çirkinlik ile ahlaki şer arasındaki benzerliğı vurgular. Ona göre kötülük ve günah nasıl iyiliğek karşı duruyorlarsa, iyiliğın cehennemi iseler, aynı şekilde çirkinlik de “güzelliğın cehennemi”dir. Rosenkrantz, “çirkinlik güzelliğın karşıtıdır, güzelliğın içinde barındırdığı bir tür olası hatadır, dolayısıyla her estetik, güzelliğın bilimi olarak, çirkinlik kavramıyla da yüzleşmesi gerekir” diyen geleneksel görüşün benimsediğı anlayışı yeniden değerlendirir. O, soyut tanımlardan, çirkinlikle ilgili değışik somut örneklerin fenomenolojisine geçtiğinde, bize bir tür “çirkinliğın özerkliği”nin olduğunu gösterir. Bu özerlik de, çirkinliğı, çeşitli güzellik biçimlerinin bir dizi basit olumsuzlamasından çok daha zengin ve karmaşık bir şey haline getirir (Eco, 2009: 16).

Karl Rosenkrantz, aynı zamanda doğadaki çirkinliğı, manevi çirkinliğı, sanattaki çirkinliğı (ve sanatsal hataların değışik biçimlerini), biçim yokluğunu, asimetriyi, uyumsuzluğu, şekilsizlik ve deformasyonu (zavallılık, acizlik, bayağılık, banallilik, laubalilik, ölüm ve boşluk, korkunçluk, ahmaklık, tiksindiricilik, canilik, hortlaklara, cinlere, cadılara ve şeytana özgülük) büyük bir titizlikle analiz eder. Ona göre “çirkinlik” uyum, oran ya da bütünlük olarak anlaşılan güzelliğın karşıtıdır” demekle yetinmeyeceğımız yoğun bir çözümleme olduğunu ifade eder.

Buradan hareketle bazı filozoflar güzel'i içerikte, bazıları formda yani biçimde değerlendirmiştir. Bu bağlamda bir eserin güzel olarak belirlenmesi için içsel-içeriksel nitelikler ile dışsal-biçimsel nitelikler şeklinde ele alabiliriz. İçsel nitelikler; güzel bir eser temsil ettiğı şeyin idesine, özüne ve kavramına bir bütün olarak uygun olan şeydir. Platon, Plotinos, Hegel, Schelling ve Heidegger gibi filozoflar güzel kavramını içsel-içeriksel nitelikler bağlamında ele almışlardır.

Dışsal-Biçimsel Nitelikler ise şunlardır: Orantı ve simetri, düzen ve harmoni, çoklukta birlik ve ekonomi ilkesidir.

Orantı: Güzel'in matematik olarak belirlenmesi düşüncesi içerisinde belirgin bir anlam kazanır. Güzel, bütünüün parçalarının orantılı olarak birleşmesidir. Orantısız şeyler güzel değildir. Bu güzellik matematiksel oranlarla ifade edilir. Platon'a göre güzellik, orantılı şeylerden meydana gelir. Aristoteles'e göre ise güzellik düzene ve

büyükliğe dayanır. Çağdaş düşünce de ise sanatçılar ve filozoflar tüm güzellikleri açıklayacak “altın kesit” olarak adlandırılan matematiksel bir formül buldular. Altın kesit; büyüğün bir bütünün parçaları oranına eşit olmasıdır (Tunalı, 2008: 200).

Orantıya bağlı olarak güzelliğin bir diğer biçimsel niteliği simetri. Simetri, bir bütünün parçaları arasında ölçüye dayalı bir düzen söz konusudur. Sadece sanat yapıtlarındaki güzellik değil, doğadaki güzellik de simetriye bağlıdır. Örneğin, canlıların bedenlerinin simetrik oluşu (Tunalı, 2008: 201).

Güzelliğin bir diğer biçimsel niteliği harmonidir. Harmoni, birden fazla öğenin uyumlu birleşimleridir. Örneğin, müzik eserlerinde birliktelik sağlayacak şekilde birleşen sesler harmoniyi oluşturur (Eco, 2008: 202).

Yukarıda güzel ve çirkin kavramını çeşitli düşünür ve filozofların görüşleri çerçevesinde ele aldıktan sonra tarihsel çağlara, dönemlere ve kültürlere göre değişen güzellik ve çirkinlik anlayışını estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten, Antik Yunandan başlayarak, günümüze değin dönemsel farklılıklar ve benzerlikleri ile ortaya koymaya çalışacağız.

Eco, Antik Yunan döneminin genel güzel ve çirkin ayrımını ilkel olarak adlandırılan kabilelerdeki totem ve tanrı sembollerinden hareketle ele alıp incelemiştir. İkel dönem insanları filozofların aracılığıyla ideal güzelliği aramış, şekil ve iç güzellik ayrımına giderek “görecelik” kavramını belirginleştirmiştir.

Güzel nesne, en başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin Güzelliğini ifade etmeye yetmez. İnsan vücudunda gözden çok zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği daha önemli rol oynar. Buradan hareketle, güzelliğin ilk kavramından söz edebiliriz: Bu güzellik kendine özgü ve bağımsız olmayan, onu sergileyen çeşitli sanatlarla bağlantılı bir Güzelliktir. Güzellik kavramı “ılımlılık”, “uyum” ve “simetri” gibi niteliklerle bağdaştırılarak anlatılmıştır. Uyum ve güzellik Yunan dünyasının ayrılmaz kavramlarıdır. İlahiler, kozmosun ahengiyle, şiirler insanları keyiflendiren sihirle, heykeller parçaların

uygun ölçü ve simetrisiyle, güzel konuşma doğru ritimle Güzelliği ifade eder (Eco, 2006: 41).

Yunan heykeltiriciliği soyut bir vücudu idealleştirmemiş, canlı vücutların sentezinden hareketle, vücut ile ruh arasında, başka bir deyişle, biçimsel güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu, psiko-fizik bir güzellik ifadesinin aracını, yani ideal güzelliği aramıştır. Bu güzellik en kusursuz ifadesini hareketli bir parçanın ahenge kavuştuğu, anlatım sadeliğinin ayrıntı zenginliğine yeğlendiği durağan biçimlerde buldu. Yunan yapıtlarının en önemli özelliği hem duruşta hem ifadede soylu bir sadelik ve sakin bir yücelik taşımasıdır. Yine de, buna rağmen, Helen döneminden kalma en önemli heykellerden biri olan Laokoon bu kuralı kökünden bozar. Laokoon’da, sahne dinamik, anlatım dramatiktir ve sanatçı sadelikten olabildiğince uzaktır (Eco, 2006: 45).

Yunan döneminde Güzellik konusu Sokrates ve Platon tarafından biraz daha geliştirilmiştir. Sokrates görünürde üç estetik kategori belirlemiştir. Bu üç kategori; doğayı, parçalarının bir araya getirilmesiyle ifade eden “İdeal güzellik”, daha gerçekçi olmaları için Praksiteles’in heykellerinde olduğu gibi ruhu göz aracılığıyla anlatan “Ruhsal Güzellik” ve “Yararlı ya da İşlevsel Güzelliktir” (Eco, 2006: 48).

Sokrates’e göre Güzel diye tanımladığımız şeyler birbirine benzemez. Örneğin, yakışıklı bir güreşçi, yakışıklı bir koşucuya benzemiyordur ya da bedeni koruyan kalkan çok güzeldir, büyük bir güçle ve hızla fırlatılan bir cirit de çok güzeldir, ama birbirlerinden oldukça farklıdır.

Sokrates göre yine, varlıklar aynı şeye kıyasla hem güzel hem iyidir. Yani aynı şey aynı zamanda hem güzel hem çirkindir, hem kötü hem iyidir. Örneğin, çoğu zaman, açlığımıza iyi gelen şey, mide ağrımıza için kötüdür, mide ağrımıza iyi gelen şey, açlığımızı bastırmaz. Çünkü ona göre her şey hedeflenen amaca uygunsa, göreceli olarak güzel ve iyidir, amaca yeterince uygun değilse, kötü ve çirkindir.

Sokrates, renklerin yardımıyla çukurları ve kabartıları, gölgeyi ve ışığı, sert ve yumuşağı, kabalığı ve nezaketi, gençliği ve ihtiyarlığı taklit eder. Ama önemli olan şey, en gizemli, en çekici, en içten ve en değerli olan ruhun güzelliğini

çizmeştir. Ona göre, yücelik ve onur, değersizlik ve alçaklık, itidal ve zeka, sertlik ve kabalık, bütün bunlar bir insan yüzüne ve hareketlerine aksedebilen duygular olduğundan bu duyguları çizgiye dökmek mümkündür. Örneğin, bir dostun felaketi veya büyük bir mutluluğu karşısında, bundan duygulanan ya da hiç etkilenmeyen iki kişinin yüz ifadeleri aynı olamaz. Bir dostun mutluluğu gözlerimizi sevinçle parlatır, felaketi ise yüzümüzü gölgeler.

Sokrates, heykelleri yaparken de bedeninin çeşitli bölümlerini, doğrulan ya da eğilen, kasılan ya da gevşeyen, gerilen ya da kendini koyuveren kasları taklit etmiştir. Bu şekilde heykellerin yaşayan insanlara daha çok benzemesini, onları seyreden insanlarda değişik bazı duyguları ve olağanüstü bir çekiciliği olan bir yaşama izlenimi uyandırabileceğimizi dile getirmiştir. Bu anlamda heykeltıraşların eserlerinde ruhsal halleri de yansıtmaları mümkündür (Eco, 2006: 49).

Platon'un duruşu daha karmaşıktır. Platon yüzyıllar boyunca geliştirilmiş en önemli iki Güzellik kavramını doğurmuştur. Bunlar, "uyum ve oran olarak güzellik" ile "görmek olarak güzellik"tir (Eco, 2006: 48).

Platon'un gözünde Güzelliğin, onu rastlantı sonucu ifade eden fiziki araçtan farklı, bağımsız bir varlığı vardır. Bu yüzden özellikle belirli ve algılanabilir bir şeye bağlı olmadan, her yerde parıldar. Güzellik, gördüğümüzle ilintili değildir. Örneğin, Sokrates'in çirkinliği dillere destan olmasına rağmen, iç güzelliği yüzünden parıldadığı söylenir. Platon'a göre vücut, ruhu hapseden karanlık bir mağara olduğuna göre, duyularca görülenin aklın gördüğü tarafından örtülmesi gerekir ki, bu da diyalektik sanatlardan birini yani felsefe bilmeyi gerektirir. Bu nedenle herkes gerçek güzelliği kavrayamaz der. Buna karşılık, kelimenin gerçek anlamıyla sanat, gerçek güzelliğin sahte bir kopyası olup, ahlaki açıdan gençliğin eğitimi için zararlıdır. Bundan dolayı sanatın okullarda yasaklanması yerine evrenin matematiksel öğretilerine dayandırılan geometrik şekillerin güzelliğinin konmasının daha doğru olacağını belirtir (Eco, 2006: 50).

Yunan döneminde güzellik Delfoi tapınağının duvarlarına kazılı dört özdeyişte bulan değerli ve ölçülebilir bir uyumla yönetilir: En güzel, en adil olandır, Sınırı aşma, Kibirden (küstahlıktan) kaçın ve Aşırılığa izin verme. Yunan güzellik

kavramının dayandığı temel, bu dört kuraldır. Bu, gerçekte Delfoi Tapınağı'nın batı cephesinde Musalar arasında gösterilen Apollon'un korumasına terk edilmiş bir fikirdir. Apolloncu güzellik, ölçülü, uyumlu, düzenli ve belirgin biçimlerde görünebilen güzelliştir. Oysa aynı tapınağın karşı tarafında yani doğu cephesinde, tüm kuralları ölçüsüzce çiğneyen Kaos tanrısı Dionisos'un (MÖ IV. ait) bir tasviri söz konusudur. Bu durum yakın zamanlara, Nietzsche'nin konuyla ilgilendiği döneme kadar pek araştırılmamış olsa da, bu iki zıt tanrının varlığı bir rastlantı değildir. Bu birliktelik, bir gerçeği, belirli dönemlerde tekrarlanan bir olasılığı, Kaos'un uyumlu güzelliği istila edebilirliğini ifade eder. Başka bir deyişle, Klasik geleneğin önerdiği sadelikten çok daha karmaşık ve kesinlikten uzak Yunan Güzellik kavramında çözümlenmemiş bazı önemli antitezlerin varlığına işaret eder. Bu antitezlerden birincisi güzellik-duyarlı algı; ikincisi ses-görüntü; üçüncü ve son evresi ise, uzaklık-yakınlıkla ilgilidir (Eco, 2006: 53-55).

Nietzsche'ye göre, düzen ve ölçü olarak anlaşılan dingin ahenk, Apolloncu Güzelliştir. Bu güzellik, aynı zamanda görünenin ötesinde olsa da belirgin biçimlerde betimlenemeyen, huzursuzluk uyandıran Dionisosçu Güzelliği gözlerden saklamaya çabalayan bir perdedir. Bu, sağduyudan uzak, çoğu kez delilik ve çılgınlıkla tanımlanan, hem neşeli hem de tehlikeli olan bir güzelliştir (Eco, 2006: 58).

Yunan dönemine göre Güzellik aynı zamanda "renk"tir. Yunan ve Roma dünyası Güzellik tanımında "oran"ın her zaman renklerin (ve ışık) cazibesiyile bağlantılı olduğu noktasında birleşir. Güzelliğin Antikçağ'dan beri sürekli oranla özdeşleştirilmesinin nedenini de anlatır. MÖ VII. ve VI yüzyılları arasında Thales, Anaksimandros, Anaksimenes gibi Sokrates öncesi filozoflar her şeyin kaynağının ne olduğunu ortaya koymaya çalıştıklarında (örneğin, hava, su, toprak, ateş gibi maddelerde aramışlardır) amaçları, kozmosu düzenli bir ögeye yaslayarak açıklamaktır. Bu Yunanlılarda biçim ve Güzellik özdeşliğinin açık bir ifadesidir. Ne var ki, MÖ VI. yüzyılda kozmolojiyi, matematiği, doğa bilimlerini ve estetiği aynı çatı altında toplayarak bu ilişkiyi açık bir biçimde ilk ortaya koyan Pitagoras ve okulu oldu (Eco, 2006: 61).

Pisagor (MÖ 570-495), Sokrates öncesi filozoflardan farklı olarak her şeyin başlangıcının sayı olduğunu iddia eden ilk kişiydi. Pisagorculara göre tek sayı, kare ve doğru iyiyi ve güzeli, zıt konumdaki gerçekler ise kötüyü, yanlış ve uyumsuzluğu temsil eder. Böylece birbirini etkisizleştiren iki zıt varlık arasında denge fikri, sadece birbirlerine zıt oldukları için uyumlu hale gelen iki karşıtlıktan kutuplaşma doğar ve bu özellikler görünür ilişkilere taşındığında sonuç simetri dir. Pisagorcular bu tahlil, Yunan geleneğinde başından beri varolan simetri ihtiyacını dile getirmiştir. Bu anlamda Pisagorcular için gerekli olan ilk şey, doğru oran ve simetri koşuludur (Eco, 2006: 61).

İki yüzyıl sonra, MÖ IV. yüzyılda, Polikleitos “parçalar arasında doğru oran”la ilgili tüm kurallara uyarak Kanon olarak bilinen bir heykel yapmış, bu heykelde ideal bir oranın bütün kurallarını gözler önüne sermiştir. Polikleitos Kanon’unda:

“Güzellik tek tek unsurlarda değil, birinin diğerine göre, yani ele göre parmaklarının tümünün, bileğe göre elin, bütün kola göre önkolun, nihayet parçaların hepsinin diğerlerine göre ahenkli orantısında olmalıdır” der (Eco, 2009: 23).

Bu bağlamda vücudun tüm bölümleri geometrik anlamda oran ölçülerine karşılıklı uymak zorundadır. A’nın B’ye oranı, B’nin C’ye oranı gibi. Daha sonra M.Ö.1. Yüzyılda Vitruvius insan uzuvlarının birbirine ve vücuda oranlarını hesapladı. Örneğin, baş toplam boyun 1/8, yüz 1/10, gövde uzunluğu ¼’ü gibi bulgulara ulaşmıştı. Doğal olarak bu güzellik fikrinin ışığında, bu oranları sergilemeyen bütün varlıklar çirkin olarak kabul edilmiştir (Eco, 2006: 66).

Aslında filozofların etkisiyle Antikçağlıların “güzel” ile neyi kastettikleri belli değildir: hoşya giden, hayranlık uyandıran, dikkat çeken, biçimler nedeniyle duyuları okşayan her şey mi; yoksa “manevi bir güzellik mi, kimi zaman bedenin güzelliğiyle örtüşmeyen ruhsal bir nitelik mi? Bundan dolayı çirkinliği de tam olarak belirleyememişlerdir (Eco, 2009: 24).

Eski Yunan kültürü, dünyanın zorunlu olarak bütünüyle güzel olduğunu düşünmez. Yunan mitolojisi dünyanın çirkinliklerini ve hatalarını da anlatır. İlkçağ filozoflarından Platon için tek gerçeklik, idealar dünyasının gerçekliğidir, maddi

dünyamız bir gölge ve taklitten ibaret olduğuna göre, çirkinliğin hiçlik ile özdeşleştirilmesi gerekir. Demek ki, Platon'da çirkinlik yalnızca duyulur düzende vardır: İdeal evrene göre fiziksel evrenin kusurlu oluşunun bir göstergesi olarak. Platon'a göre, duyularla algıladığımız gerçeklik, idealar dünyasının kusursuzluğunun yetersiz bir taklidinden ibarettir. Ama her şeyde, o şeye karşılık gelen ideaya uyduğu ölçüde, belli bir güzelliğin var olduğunu kabul eder (Eco, 2009: 28).

Aristoteles ise (İÖ 4. yüzyıl) *Poetika*'da (1448b) yüzyıllarca herkesçe kabul görecektir olan ideal bir ilkeyi benimser: “Çirkin şeyler, güzel yoldan taklit edilebilirler” Özellikle Homeros'un Thersites'in fiziksel ve ahlaki iticiliğini yansıtmadaki ustalığı hayranlık uyandırır: Thersites İlyon'a gelen en çirkin kişiydi; bacakları çarpık, bir ayağı aksaktı, sırtı kambur, göğsü içeri çöküktü, kafası omuzlarının üstünde sivriydi, başında tek tük saçı vardı, en çok Akhilleus'la Odysseus'u tiksindirmişti. İkisine de biteviye söver dururdu (Eco, 2009: 30).

Son olarak, Marcus Aurelius (İS 2. yüzyıl), “Doğada çirkinlik yoktur” düşüncesini benimser. O, ekmek kabuğunun üzerindeki çatlakları andıran kusurların da, bütünü güzelliğine katkıda bulunduğunu savunur. Çirkinliğin bağlam sayesinde çirkin olmaktan çıkıp evrenin uyumuna katkıda bulunması şeklindeki bu ilke, hem Kilise Babaları'nın hem de Skolastik felsefenin bakış açısını belirlemede etkili olmuştur (Eco, 2009: 33).

Üçüncü yüzyıla geldiğimizde Plotinos, Güzellik kavramının her şeyden önce orandan meydana geldiği görüşünü Yunan geleneğinden devralır. Yunan geleneği, Güzelliğin sadece simmetria değil, aynı zamanda kroma, yani renk olduğunu belirttiğinden, Plotinos bugün nitel ve tek amaca yönelik olarak adlandırdığımız basit renk duygusuyla kendini ortaya koyan bir Güzelliğin varlığını sorgular ve bir rengin basit güzelliğini veren akıl ve düşünceden başka bir şey olmayan maddesiz bir ışık olduğunu ifade eder. Plotinos bilgelik ve iç güzelliğini her tür güzelliğin üstünde tutar. Bu şekilde, madde ancak kaynaklandığı Varlığın yansımasıyla açıklanabilir. Plotinos bu görüşünde Tanrıyı tüm evrene yayılmış bir çeşit ışıklı akımın görkemiyle özdeşleştirmiştir.

Bu düşünceyi yeniden ele alarak değerlendiren Sahte Diyonisios Areopagites Tanrını “ışık”, “ışık çeşmesi” ve “ateş” gibi kavramlarla ile betimler (Eco, 2006: 102).

Yunan geleneğinden sonra oranların görüntünün gereklerine uyarlanması dönemine gelindi. Ortaçağ (375-1453) döneminde sanatçılar oranlar matematiğinden yararlanmadı. Güzellik karşıtların zıtlığından doğar. Oran ve zıtlık sayesinde, dünyanın en çirkin varlıkları bile bu uyumun birer parçasıdır. Bu görüş Ortaçağ felsefesinin ortak kanısıdır.

Ortaçağ dünyasında bu güzelliğin belirlenebilmesi için, yaratılan varlığın ağırlık ve sayı bakımından farklılaşması, çevresini oluşturan çizginin budanması, biçim alıp renge bulanması gerekir. Başka bir deyişle, Güzellik varlıkların yaratılış sürecinde alabilecekleri biçimlere bağlıdır.

Ortaçağ filozoflarından John Scotus Erigena (IX. Yüzyıl) *De Divisione Naturae* (V) adlı yapıtında; Ortaçağ dünyasında ilahi iradenin buyruğuyla biçimlenmiş her şey iyidir, güzeldir, doğrudur der (Eco, 2006: 82).

Ortaçağ düşüncesinin en olgun döneminde ise Aquino’lu Aziz Tommaso: Güzellik için üç özellik gerekir. Birincisi bütünlük ya da kusursuzluktur. Bütünlüğü olmayan şeyler eksik olduğu için biçimsizdir. İkincisi parçalar arasında olması gereken ahenktir. Son olarak da açık ve parlak olan şeyleri güzel olarak nitelendirdiğimiz için berraklık ya da görkem olması gerekmektedir. Başka bir ifadeyle, güzelliğin varolabilmesi için, doğru oran dışında bütünlük taşıması ve parlak renkli olması gerekir (Eco, 2006: 88).

Aslında Tommaso için oran; varlığın sadece doğru düzenlenmesi olarak kalmaz, insanlığın ideallerine göre bir insan gövdesinin oranlandığı, anlamlandırılmış ve biçimlendirilmiş bir malzemenin kusursuz uygulanması olarak tanımlar. Ona göre Güzellik doğru orandan oluşur, zira duyular orantılı şeylerden keyif alır. Bu bağlamda Tommaso orana ahlaki bir anlam yükler: bu anlam; erdemli davranışlar sağduyu kurallarına uygun, doğru oranlı sözcükler ve eylemler doğuracağından, ahlaki güzellikten söz etmemizi gerektirir. Aquino’lu Aziz

Tommaso'nun bu görüşü varlıkların "amaca uygunluk ilkesi" olarak tanımlanır. Bu ilkeye göre, bir nesne, değerli bir malzemedan yapılmış olsa bile, işlevini doğru bir biçimde yerine getiremediği takdirde çirkin olarak değerlendirilebilir. Örneğin, kristal bir çekicinin yapıldığı malzemenin yüzeysel güzelliğine rağmen aletin gerçek işleviyle örtüşmediği takdirde kristal çekici çirkin olarak değerlendirilebilir.

Aziz Tommaso'a göre Güzellik, aynı zamanda varlıklar arasındaki karşılıklı işbirliğidir. Aquino'lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl) bu görüşünü *Summa Contra Gentiles* (IV, 1), adlı eserinde şöyle tasvir eder:

"Nasıl ki birçok taş birbirine uyum sağlıyor ve bundan bir ev doğuyorsa... Aynı nedenle sadece Güzelliğin kendi kalmak için her şeye ihtiyaç duymadığı bütün her şeyin de kendi özelliklerine göre karşılıklı bir alışveriş kurdukları söylenir" (Eco, 2006: 89).

Bu bağlamda güzellik, birbirini destekleyerek ve taşıyarak sağlam temelli bir yapı oluşturan nesnelerin karşılıklı işlevi olarak tanımlanabilir.

Ortaçağ dünyasında güzellik ışık ve renk olarak kendisini gösterir. Ortaçağ sanatçıları ışık ve renk duygusu konusunda canlı bir tutum sergiler. Işık ve renk beğenisi, Ortaçağ'a özgü olan bir tepkidir. Renk güzelliği, herhangi bir ilişkiye ve bağıntıya bağlı olmaması nedeniyle saf ve sade bir güzellik şeklinde algılanır. Ortaçağ sanatçıları temel renklerle, belirgin renklerle ve ışık etkisi yaratan renk tonlarıyla çalışır, ara tonlardan uzak durur. Işığı gölge oyunları ile kuşatmaz, rengi figürün sınırları dışına taşımamıştır. Sanat alanında karanlık-aydınlık düzleminde beliren zıtlık için "Chiaroscuro tekniği"ni kullanmıştır. Chiaroscuro tekniğinde ışığın rengi belirlemesi yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parlaltısını yarattığı bir anlayışı benimser. Her rengin kendine özgü üstünlük dereceleri vardır, bu nedenle aynı renk birçok derecelendirmeler içerir, ancak hiçbir renk gölge bölgelerinde kaybolmaz.

Süslü Ortaçağ minyatürlerinin en çarpıcı özelliği, ışık dolu olmaları, hatta ana renklere (gölge oyunlarından uzak kırmızı, mavi, altın, gümüş ve yeşil gibi) yaklaşan bir ışıkla parlamalarıdır. Ortaçağ sanatçıları temel renklere, ince ayrıntılara karşı iyice belirgin kromatik bölgelerle ve bütünün genel uyumu sayesinde ışık etkisi yaratan renk tonları ile çalışır, ışığı gölge oyunları ile kuşatmaz, rengi figürün dışına taşımazlardı, aksine Ortaçağ minyatürlerinde ışık sanki objelerden yayılıyorymuş gibi

görünür. Her biri kendi başlarına birer ışıktır. Bu durum sadece Felemenk ve Bourgogne minyatürleri (Trés riches heures du duc de Berry'yi düşünün) için değil, sarı, kırmızı ve mavi renk arasında şiddetli renk zıtlıklarının olduğu ve hatta altın rengini ortaya çıkarmak için leylak, mavi-yeşil, kum sarısı ya da mavimsi beyaz gibi soğuk ve açık tonların kullanıldığı Osmanlı minyatürleri gibi, Ortaçağ'ın son dönemlerine ait eserler için de geçerlidir (Eco, 2006: 100).

Ortaçağ dünyasında, “Claritas estetiği”nin çıkış noktalarından bir diğeri birçok kültürde Tanrı'yı ışık olarak tasavvur etme eğilimi söz konusudur. Sami Tanrısı Baal, Mısır Tanrısı Ra ve Pers Tanrısı Ahura Mazda güneşin ya da ışığın yararlı etkisini temsil ederler; bu özdeşleşme doğal olarak Platon'da düşüncelerin güneşi anlamında iyi kavramını geliştirmiş, bu görüntüler Yeni Platonculuk tarafından da Hıristiyan geleneğiyle buluşturulmuştur. Yeni Platonculuk hareketinde Güzellik sembolik anlamda yüksek bir değer kazandı. Güzellikte önemli olan parçaların güzelliği değil, duyularüstü güzelliştir (Eco, 2006: 102).

Ortaçağ filozoflarından Bagnoregio'lu Aziz Bonaventura (1217-1274) ise, Aristotelesçi bir yaklaşımla ışığın metafiziğinden söz eder. Ona görüşüne göre, ışık vücutların öz biçimidir. Bu anlamda, ışık her türlü Güzelliğin temelidir. Işık ‘maxime delactabilis’, yani azami keyiftir, çünkü hem bu dünyadaki, hem de cennetteki renk ve ışık çeşitliliğini ışığa borçluyuz. Işığa üç çeşit açıdan bakılabilir: Birincisi, “Lux” olarak kendi başına ele alındığında, yaratıcı bir gücün arı bir biçimde yayılması ve her türlü hareketin kaynağı olarak görülmesidir; bu açıdan dünyanın en içlerine kadar ulaşır, burada minerallerle hayat tohumları oluşturur, taşlara, minerallere ve yıldızlara özgü erdemleri aktarır. İkincisi, “Lumen” olarak aydınlık bir varlığa sahiptir ve uzaya şeffaf araçlar aracılığıyla taşınır. Üçüncüsü, çarptığı ışığı geçirmeyen gövdeden yansıyarak renk ve ihtişam içinde görünür (Eco, 2006: 129).

Bonaventura ışık estetiğinin kozmik ve coşturucu yanlarının altını çizme eğilimi gösterir. Bonaventura'nın Güzellik hakkında yazdığı en zarif sayfalar, mutluluk verici düşü ve göklerin zaferini anlattığı bölümleridir. Ona göre yaratılmış kişinin vücudunda, ışık dört temel özelliğiyle, aydınlatan claritas'la asla yozlaştırılmayacak metanetiyle, çevikliğiyle ve yarısaydam gövdelerden bozmadan

geçmesini sağlayan nüfuz etme gücüyle parlar. Bu bağlamda ışık Bonaventura için fizikötesi bir gerçekken, Tommaso aynı ışığı fiziki bir gerçek olarak görür (Eco, 2006: 129).

Işık konusundaki bilimsel görüşün Ortaçağ'a taşınması ise, Arap İbnül Haysem'in X. XI. Yüzyıllarda *Kitabü'l Menazır* adıyla yazdığı, XII. Yüzyılda da Vitellione tarafından *De Perpectiva* adıyla yeniden ele alınan çalışması sayesinde gerçekleşmiştir (Eco, 2006: 125).

Ortaçağ şiirinde de canlı renkler her zaman varolmuştur: kan kırmızı, çimenler yeşil, süt ise saf beyaz rengindedir. Her renge özel üstünlük dereceleri olduğu gibi, tek bir rengin çeşitli tonları da vardır, buna karşılık hiçbir renk, karanlık bir bölgeye girip kaybolmaz. Bu anlamda Dante'de Doğu Safiri'nin tatlı renginden, Guinizelli'de "karmen kırmızısına kesmiş kar beyazı"ndan, Chanson'de Roland'da güneşin altında (aydınlık ve beyaz) parıldayan kılıç Durandal'den söz edebiliriz. Gerçekten de basit rengin canlılığı ile o renge nüfuz eden ışığın canlılığının en iyi kullanıldığı figüratif yöntemleri bulacağımız dönem Ortaçağ'dır (Eco, 2006: 114).

Claritas estetiğinin temelinde sadece felsefi nedenler yoktur. Ortaçağ toplumu varlıklılar ile güçlüler, yoksullar ile güçsüzlerden oluşuyordu. Bu durum sadece Ortaçağ toplumuna özgü bir durum olmamakla birlikte, Antikçağ ve özellikle Ortaçağ toplumunda varlıklar ile yoksullar arasındaki uçurum çağdaş ve demokratik toplumlarınkinden daha çok göze çarpmıştır (Eco, 2006: 105).

Ortaçağ'ın bu renk beğenisi sanat dışında, günlük alışkanlıklarda, süslemelerde, silahlarda ve zırhlarda, silahlarda, süslemelerde ve görkemli giysilerde kendisini gösterirdi. Ortaçağ toplumunda soylular güçlerini göstermek için altın ve mücevher takarlar ve erguvan kırmızısı gibi değerli renklere boyanmış giysilere bürünürlerdi. Minerallerden ya da bitkilerden elde edilen suni renkler böylelikle zenginlik göstergesi olurken, yoksullar sadece donuk ve mütevazı renk-lerde bezler giyinirdi. Köylünün kaba kumaştan yapılmış, boyasız, eskimiş, kirli elbiseler giymesi doğal olarak karşılanırdı. Mesela, altın, akit ya da oniks gibi değerli taşlardan yapılmış bir takı ile mavi ya da yeşil bir cüppe insanın beğeni duygusunu kabartan şeylerdir. Bu anlamda Ortaçağ toplumunda renklerin zenginliği ve mücevherlerin

görkemi güç göstergesi olarak bilinir. Diğer tarafta, kaderleri çok daha sert, çok daha acımasız, yine de bugünkünden daha sağlıklı doğal bir çevrede yaşamak olan yoksulların tek eğlencesi doğanın, gökyüzünün, güneş ve ay ışığının ve çiçeklerin gösterisini izlemekten ibarettir. Bu yünden yoksulların içgüdüsel Güzellik kavramının doğanın sunduğu renk çeşitliliğine sıkı sıkıya bağlı olması gayet doğaldır (Eco, 2006: 105-106).

Ortaçağda renk yaklaşımı konusunda ilk belgelerden birini yazan Sevillalı Aziz İsidorus VII. yüzyılda yazmış olduğu *Etymologiae* adlı eseri ile daha sonraki uygarlıklar üzerinde dikkat uyandırmıştır. Sevillalı Aziz İsidorus *Etymologiae* (XI, 25), adlı eserinde insan vücudunda bazı kısımların amacı yararlılık, diğer kısımların hedefinin “decus”, yani süsleme, keyif ve güzellik olduğunu söyler. Sevillalı, tıpkı bir cephe süsünün binalara, güzel konuşmanın söyleve Güzellik katması gibi, insan vücudunun da üzerindeki doğal (göbek deliği, diş etleri, göğüsler) ve yapay (giysi ve mücevherler) süsler sayesinde güzel görüldüğünü dile getirir. Süslemeler içinde temel olarak görülenler, genellikle ışığa ve renge yenik düşmeyenlerdir: mermerin güzelliği beyazlığından, metaller yansıttığı ışıktan, değerli taşlar da renklerinden dolayı güzeldir (Eco, 2006: 111).

Ortaçağ sanatçıları belirli bir rengin önemi konusunda bazen uyuşmazlığa düşse de, bu renklere pozitif ya da negatif anlamlar yükleme eğilimi gösterirler. Bunun iki sebebi vardır: Birincisi, Ortaçağ sembolizminde bir şeyin bulunduğu bağlama göre zıt iki anlam taşıyabilmesidir. Örneğin, aslan bazen Hz. İsa'yı bazen de Şeytanı temsil edebiliyordu. İkinci sebebi, Ortaçağ'ın yaklaşık on yüzyıl sürmesidir. Eco, bu derece uzun bir sürenin renklerin anlamı konusunda arzu ve inançların, istek ve düşüncelerin değişmesi için yeterli bir süre olduğunu belirtir. Yeşille birlikte mavinin fazla itibar görmeyişinin akla en yakın nedeni canlı ve parlak mavi tonların elde edilemeyişi yüzünden mavi kumaşların kaba ve soluk görünmesidir (Eco, 2006: 121).

XII. yüzyıldan başlayarak, mavi en güzel renk, sarı ve kırmızı en güzel saç rengi olarak kabul gördü. Bazı dönemlerde ve bölgelerde siyah kralların rengi olarak yorumlanırken, başka yerlerde kimliklerini gizleyen şövalyelerle özdeşleştirilmiştir.

Kırmızı, cellatlar ile fahişelerin rengi olarak bilinmesine rağmen, kızıl harmaniler ve koşumlar cesaret ve soyluluk ifade ediyordu. Korkaklığın rengi olarak görülen sarı ise, paryaların, toplumdan dışlanmışların yanı sıra, delilerle Müslümanlar ve Yahudilerle bağdaştırılır, öte yandan madenlerine en parlağı ve en değerlisi olarak görülen altının rengi olarak yüceltilmiştir. Eco yapılan bu tür göndermelerin Güzelliğin kaynağı olarak renk konusundaki kuramsal gözlemlerin, dönemin zevkine etkisini anlamak için gerekli olduğunu söyler (Eco, 2006: 123).

Eco, her kültürün kendi güzellik kavramını hep kendi çirkinlik görüşüyle birlikte ele aldığı kanaatinde. Eski Yunan kültürü, dünyanın zorunlu olarak bütünüyle güzel olması gerektiğini düşünmez. Yunan mitolojisi, dünyanın çirkinliklerini ve hatalarını da anlatır. “İyi-kötü”, “güzel-çirkin” kavramlarının birbirini tamamlayan unsurlar olduğuna inanır. Ancak paradoksal olarak, Hıristiyanlık dünyasıyla birlikte bu ilişki tersine döndü: Teolojik-metafizik açıdan bütün evren güzeldir, çünkü Tanrı’nın eseridir; hatta bütünsel güzellik, bir biçimde çirkinliği de kötülüğü de ortadan kaldırır. Hıristiyanlığın yayılması, Hz. İsa ve ona yapılan işkenceler başta olmak üzere, esas önemin hem kurbanların hem de işkencecilerin çektikleri acıya, ıstıraba, işkenceye, cehenneme ve vücut sakatlıklarına verilmesi, bunu çok iyi anlatmaktadır. Evrende bu estetik bakışın pekişmesinde, Kutsal Kitap geleneğinin yanı sıra Klasik felsefenin de katkısı oldu.

Antikçağdan Ortaçağ’a kadar çeşit çeşit estetik kuramları, Çirkinliği Güzelliğin antitezi, fiziki ve ruhsal Güzelliğin temel aldığı oran kurallarını bozan bir uyumsuzluk, herhangi bir yaratığın doğal olarak sahip olması gereken bir eksiklik olarak görür. Genel olarak bakıldığında evrensel olarak kabul edilen bir ilkeden bahsedilir: Çirkin varlıklar ve yaratıklar varolmasına rağmen, sanat bunları güzel yoldan ifade edebilme gücüne sahiptir. Zira çirkinliği uygun şekillerde kabul edilebilir kılan da, bu taklidin güzelliğidir (Eco, 2006: 133).

Ortaçağ filozoflarından Augustinus, *Düzen Üzerine* adlı yapıtında bir binada kısımlar arasında yanlış bir diziliş görüldüğünde, bunun elbette bir uyumsuzluk ve göz için bir aykırılık olduğunu söyler, ama bu hatanın genel düzenin bir parçası olduğunu ortaya koyar (Eco, 2009: 44).

Augustinus'a göre Tanrı katında kötülük ve çirkinlik yoktur. Manicileri eleştirmek üzere yazdığı *'İyiliğin Doğası'*nda (XVII), Antikçağlıların hyle (“tümüyle biçimsiz ve niteliksiz madde”) adını verdikleri şeyin bile bir kötülük olmadığını söyler. Çünkü henüz işlenmemiş odun bile, onu işleyenlere, ondan bir şey elde edecekleri şekilde kendini sunar. Bir zanaatçının ona verdiği şekle girmeseydi, elbette ona madde adını veremezdik. O halde, biçim bir iyilik ise (biçimden belli bir üstünlük payı alan şeylere biçimli denmesinin nedeni budur), hiç kuşkusuz şekil verebilme de belli ölçüde bir iyiliktir. Ve biçimsiz madde bile güzelse, düşüncesizlerin çirkin addettikleri hayvan bile –örneğin, aslında uzuvları arasında doğru bir oranın söz konusu olduğu maymun- güzel olacaktır (Eco, 2009: 44).

Augustinus'un yaklaşımının bir uzantısı olarak, Skolastik felsefe de Çirkinliği evrenin bütünsel güzelliği çerçevesinde geçerli olduğunu düşünür. Bunu çeşitli örneklerle ortaya koyar. Skolastik felsefeye göre bu evrende, biçim bozuklukları ve kötülük bile bir değer edinir. Bu bağlamda Canavarlar da birer varlık oldukları ve bu nitelikleriyle bütünün uyumuna katkıda buldukları için güzeldirler. Ya da çirkinlik izlenimi, algı kusurlarımıza mal edilmeye çalışılır, bu yüzden kimlerine çirkin çeşitli nedenlerden ötürü çirkin görünebilir: yetersiz ışık, fazla uzaklık ya da yakınlık, eğik bir açıdan bakma, nesnelere dış çizgilerini bozan sisli bir hava vb. (Eco, 2009: 46).

Dönemin mistik ve teolojik düşüncesi, bu canavarların varlığına haklı bir neden bulma zorunluluğuyla karşı karşıya kaldığında, çıkışı iki yolda buldu. Birincisi, bu canavarları “evrensel sembolizm” adlı ulu geleneğin içine katmıştır. İkincisi, *In aenigmatē*'de, imalı ve sembolik biçimde doğaüstü şeyler gördüğümüzü ileri süren Aziz Paulus özdeyişinden yola çıkarak hayvan olsun, bitki ya da mineral olsun, bu dünyada bulunan her şeyin (bize erdem ve günahları öğrettiği için) ahlaki bir anlam'a, kendi biçimi ya da parçaları aracılığıyla doğaüstü gerçekleri betimlediği sürece de alegorik bir öneme sahip olduğu sonucuna ulaşmıştır. Canavarlar bu şekilde Tanrı'nın mucizevi tasarımına dahil edildi (Eco, 2006: 143).

Bu konuda Aziz Augustinus, “Canavarlar bile ilahi yaratıklardır; bir şekilde onlar da doğanın mucizevi düzeninin bir parçasıdır” der. Bir başka filozof Auvergne'li Guillaume, varolan çeşitliliğin evrenin Güzelliğini arttırdığını,

canavarlar da dahil olmak üzere, çirkinlikleriyle gözümüze batan şeylerin dahi bu evrensel düzen için gerekli olduğunu söyler. Sanatçıların canavar betimleme eğilimlerinden yakınan en radikal muhafazakarlar bile böylesi betimlemelerin çekiciliği karşısında direnememişlerdir. Kiliselerin aşırı süslenmesine karşı çıkan ve kiliselerdeki resimlerin çokluğuyla mücadele eden Aziz Bernard'ın yazdığı metin bunun kanıtıdır. Aziz Bernard kullandığı sözlerde, lanetlemek isterken, kötülüğü tarif etmede kullandığı ifadelerle hayranlık uyandırmıştır. İşte sevilmekle birlikte korkulan, uzak tutulmalarına rağmen önlerinde kapılar açılan canavarların, Dante'nin cehennem tasvirlerinden Bosch'un tablolarına, edebiyatta ve resimde giderek önemli bir yer almaya başlamalarının nedeni budur (Eco, 2006: 145-148).

Resim ve edebiyat dünyasındaki ilerlemeler ile beraber insanlardaki “çirkin” algısı başka bir ifadeyle çirkin tasvirleri sınır tanımadan genişlemiştir. Çirkin mefhumu içinde korkunç, zalim ve biçimsiz canavarlar yer aldı. Böylece insanlar artık mükemmel çirkinin güzelliğini idrak etmeye başladı. Eco bu durumu sonsuzun estetiği olarak tanımladıktan sonra, canavarların ahlaki yönden değerlendirilmesi gerektiğine inandı.

Canavarların sadece zıtlıkları aracılığıyla da olsa, kozmik uyum içerisinde genel anlamda güzelliğe nasıl katkı sağladıklarını göstermek, Ortaçağ mistiklerinin, teologlarının ve filozoflarının görevi olarak görüldü. Bu konuda Rabanus Maurus canavarların ilahi iradeden doğduklarını, bu nedenle doğaya karşı gelemeyeceklerini dile getirdi. Bu bağlamda canavarların doğaya değil, günlük alışkanlıklarımıza aykırı olduğu ifade edilmiş olup, düzenin kendisinin Güzel olduğu öne sürüldü (Eco, 2006: 147).

Ortaçağ'dan modern çağa geçişle beraber, canavarlara karşı tutum değişti. XVI. ile XVII. yüzyıllarda, Ambroise Pare gibi hekimler, Ulisse Aldrovandi ve John Jhonston gibi doğa bilimciler, Athanasius Kircher ve Caspar Schott gibi koleksiyoncular kendilerini bazı geleneksel inançlardan kurtaramayıp, çalışmalarındaki yürek yaralayıcı kusurların yanı sıra, denizkızları ve ejderhaları gerçek birer canavar olarak tasvir ettiler. Bu nedenle canavarlar sembolik güçlerini yitirip, doğal acayiplikler olarak görülmeye başlandı.

Sanat, İsa'nın Çilesi'ni ele almak zorunda kaldığında, Hegel (1770-1831) *Estetik*'inde belirttiği gibi, “kırbaçlanan, başına dikenli taç giydirilen, çarmıhta acı çekerek ölen İsa'nın”, Yunan Güzellik formlarıyla tasvir edilemeyeceğini fark eder. Ama İsa'nın çirkinliği yönündeki bu kabul hemen olmamıştır. Augustinus bu aykırı veriyi, evrenin bir bütün olarak güzel olduğu şeklindeki görüşü içinde eritir. Ona göre İsa, çarmıha asılı iken elbette biçimsiz görünümdeydi, ancak İsa bu dış biçimsizlik aracılığıyla bize yaptığı fedakarlığın ve vaat ettiği utkunun içsel güzelliğini dile getirir (Eco, 2009: 49).

Erken dönem Hristiyan sanatı, oldukça idealize edilmiş “İyi Çoban” imgesiyle yetinmişti. Çarmıha gerilme, kabul edilebilir bir görsel konu olarak görülmemiş, soyut haç simgesiyle çağrıştırılmıştır. Acı çeken İsa'yı resmetmeye direnmenin arkasında, teolojik ihtilafların ve İsa'nın Tanrısal doğasını inkar ederek yalnızca insani doğasını kabul etmek isteyen Heretiklere karşı mücadelenin bulunduğu söylenirdi.

Ortaçağ'ın son döneminde ise, çarmıhtaki insanın, dövülmüş, kana bulanmış, çektiği acılarla biçimi bozulmuş gerçek bir insan olduğu teslim edilir. Böylece gerek çarmıha gerilmenin gerek İsa'nın Çilesi'nin değişik aşamalarının çarpıcı bir şekilde yapılan görsel tasviri gerçekçi hale gelir gerekse de İsa'nın çektiği acılar onun insanlığını yüceltir. Bu yolla, acı çeken İsa imgesi, dozu giderek artan bir ıstırap erotizmi ile Rönesans ve Barok kültürüne geçer: Bu kültürde, acı çeken Tanrı'nın yüzü ve bedeni üzerinde ısrarla durulması, hoşnutluk ve anlam belirsizliği sınırlarında bir oyuna dönüşür, ama Hegel, Hristiyanlıkla birlikte, İsa'yı kovuşturanların görsel temsilinde çirkinliğin polemikçi bir biçim içinde belirmediğini de dile getirir (Eco, 2009: 52).

Bütün bunlar, İsa'nın idealize edilmiş, huzurlu pek çok tasvirini – bunlar, İsa'yı uzun, güzel, çoğu zaman narinlik derecesinde ince endamlı gösteren küçük dini tasvirlerle kadar uzanır – yok saymayı gerektirmez. Ama Tanrı'nın yüceltilmesine çirkinlik ve ıstırapın dahil edilmesi, ahlak ve ibadet amacıyla aşırıya vardırılan başka çirkinlik türlerini teşvik etmiştir. Bunlar: ölümün, cehennem, şeytanın ve günahın tasvirlerinden şehitlerin çektiği acıların görsel temsillerine kadar.

Ortaçağ sanatında şehitler, bazı sanatçıların İsa'nın tasvirlerinde yapmaya cüret ettiğinin aksine, seyrek olarak eziyetlerden çirkinleşmiş olarak gösterilirler. İsa söz konusu olduğunda, yapılan fedakarlığın altı çizilmiş, oysa şehitler söz konusu olduğunda şehitlerin yazgılarını nasıl meleklere özgü bir sakinlikle karşıladıkları gösterilmiştir. Bu yüzden boyun vurma, demir ızgarada işkence etme, göğüs kesme gibi uygulamalar neredeyse baleyı andıran zarif kompozisyonlarla sonuçlandırılmıştır. İşkencenin acımasızlığından duyulan bu hoşnutluk, en çok 17. Yüzyıl resminde kendisini gösterecektir (Eco, 2006: 56).

Rönesans ve sonrasında, insan bedeninin ve bedenin güzelliğinin yeniden değerlendirildiği bir atmosferde, çok acılı bir olayın aşırı “güzelleştirilmesi” eğilimi söz konusudur. İsa'nın karşılaştığı eziyetten çok, ona karşı koyuşundaki erkeksi güce ya da kadınsı yumuşaklığa önem verilir.

Barok ise tinselliği bu modeller üzerinden azizlerin katlandığı çileleri, oruçlarla, kırbaçlamalarla ve başka disiplin biçimleriyle zayıf düşen bedenlerini hor görüşlerini yüceltecektir.

Ortaçağ'ın sonlarına doğru dinsel çirkin tanımlamaları yavaş yavaş sosyal alana kayıp, artık çirkinlik, gülünç ve müstehcenliği de yanına almaya başladı. Eco, güzellik ve çirkinlikte olduğu gibi doğal olarak, utanç duygusu da kültürler ve tarihi dönemlere göre farklılık gösterir. Eski Yunan ve Rönesans döneminde, cinsel nitelikleri betimlemenin itici gelmediği, aksine vücudun güzelliğini belirginleştirmeye katkıda bulunduğu dönemler olmuştur. Ve bu niteliklerin toplum içinde utanç duyulmadan sergilendiği kültürler de vardır. Utanç duygusunun güçlü olduğu kültürlerde, onun zıddı olan müstehcenlik yolu ile utanç duygusunu ihlal etmekten hoşlanma kendini gösterir. Kişi kızgınlık ya da kışkırtmadan ötürü müstehcen tavırlar sergileyebilir ancak çoğu zaman müstehcen dil ya da tavır gülmemize yol açar. Çocukların dışkı ile ilgili şakalar yapmaktan ya da duymaktan nasıl hoşlandıklarını örnek gösterebiliriz (Eco, 2009: 131).

Antik çağın ilk dönemlerinde “fallus kültürü” müstehcenliğin belli bir çirkinliğini ve kaçınılmaz bir gülünçlüğü özelliğini ortaya koyar. Bunun tipik bir örneği, aşırı büyük bir cinsel organı olan Piriapostur (bu ikincil tanrı, Eski Yunan ve

Roma dünyasında Helenistik dönemde boy gösterir). Priapos kesinlikle müstehcendi. Aşırı büyük organı yüzünden gülünç sayılıp (günümüzde priapizm hastalığının kabul edilmesi tesadüf değildir) yakışıklı biri olarak görülmemiştir. Priapos herhangi bir biçimden yoksun olduğu için, biçimsiz (amorphos) ve çirkin (aiskhnor) olarak tanımlanmıştır (Eco, 2009: 132).

Erken dönem Hıristiyan dünyasına gelince, gülme hoşgörüsüyle karşılaşmaz, şeytan bir hafif meşreplik olarak görülürdü. Oysa Ortaçağ'ın ilk yüzyıllarında başta Kilise Babaları ve bilginleri, dini neşeyi savunmuşlardı ve Cyprianus'un *Şöleni* (manastırlarda çok rağbet edilen, İncil kişilerini kesinlikle saygısız bir tarzda sergileyen fantasmagorik bir parodi) ya da *'Keşişlerin Şakaları'* gibi esprili metinler yaygın bir şekilde okunurdu. Bu durum Ortaçağ döneminin çelişkilerle dolu bir dönem olduğunu ortaya koyar. Çünkü halkın katıldığı dini ve ahlaki törenlerde, günaha tanınan geniş alan eşlik eder ve fuhuş'un hoş görüldüğü yerler (köylerde bile, derebeylerin gittiği, columbaria adı verilen genelevler) söz konusudur. Dahası bu dönemde utanç duygusu -özellikle yoksul kesim arasında- modern utanç duygusundan farklılık gösterirdi. Söz konusu yoksul olan aileler iç içe yaşar, hepsi aynı oda hatta aynı şiltede uyur ve ihtiyaçlarını, mahremiyete pek özen göstermeden tarlalarda giderirdi. Bu bağlamda müstehcenlik (biçimsiz olanın ve groteskin yüceltilmesi), köylüler üzerine olan hicivlerde ve karnaval şenliklerinde tam da yoksulların yaşamıyla bağlantılı olarak karşımıza çıkar. Köylü kesimi birçok metinde köylü, budala, efendisini aldatmaya hazır, kirli ve pis kokan biri olarak betimlenir, kimi zamanda, itici, cinsel organıyla biçimsiz bir Priapos olarak tasvir edilirdi. Ama bu, bir halk mizahı örneği değildir, daha çok, derebeyi ve ruhban sınıflarının köylülere karşı küçümseme ve güvensizliklerinin ifadesidir. Onlar köylünün biçimsizliklerinden zevk alıp, köylülerle birlikte değil, köylülere gülüp geçerlerdi. Öyle ki çirkinlik, dinsel taşlamalarda soytarılar, çirkin köylüler üstüne yapılan tasvirler aracılığıyla basit halkın, köylünün kaderi olmaya başladı (Eco, 2009: 137).

Şehirli alt kesimler ise, karnavallarda ve karnaval benzeri başka şenliklerde grotesk parodinin kahramanları oldu. Örneğin, dulların yeniden evlenmesi vesilesiyle düzenlenen "Eşek Şenliği" ve "Charivar" gibi şenliklerde, insanlar kılık değiştirerek, bağırıp çağırarak ve müstehcen hareketler yaparak alaylar halinde yürüyor; özellikle

tencere, tava, kap kacak kullanarak büyük bir gürültü çıkarıyorlardı. Karnavallarda öne çıkan unsurlar şunlardır: insan vücudunun grotesk temsilleri, (maskelerin kaynağı budur), kutsal şeylerin parodileri ve dine küfür de dahil dilde tam bir özgürlük. Yılın geri kalanında çirkin ya da yasak kabul edilen her şeyin zaferi demek olan bu şenlikler, yine de belli spesifik vesilelerle izin verilen ya da hoş görülen bir parantez niteliğine sahiptir. Yılın kalanı boyunca dini yortular da vardır. Dini yortularda geleneksel yapı ve hiyerarşilere saygı yeniden tesis edilirken, karnavallarda toplum düzeninin ve hiyerarşilerin tersine çevrilmesine izin söz konusudur. Bu şekilde halk yaşamının gülünç ve utanç yönleri su yüzüne çıktı. Halk, feodal iktidar ile kilise iktidarından eğlenceli bir şekilde intikam aldı, şeytanlar ve cehennem parodileri yoluyla ölüm ve öte dünya korkusuna, bütün yıl boyunca hüküm süren salgın hastalıklar ve afetler dehşetine tepki vermeye çalıştı. Bu durum varolan bir çelişkiyi ortaya koydu: ciddilik ile kasvet, dindar bir iyimserlik içinde olanların ayrıcalığıdır, kahkaha ise kötümser bir biçimde üzücü ve zor bir hayat yaşayanların ilacıdır (Eco, 2009: 140).

Ayrıca bu şenliklerde dışkı da gülünç bir işlev görür: Kilisede, matrak bir törenle düzmece piskopos seçilirken, tütsü yerine dışkı tercih edilmiş, Charivarilerde kalabalığın üzerine dışkı atılmıştı. Bu yolla çirkin, bir biçimde arınmış oldu.

Bütün bu olgular, Rönesans döneminde tersine döner: En belirgin tersyüz olmayı Rabelais'nin 1532'de yayımlamaya başladığı *Gargantua Pantagruel*'inde görürüz. Rabelais bu kitabında eski halk kültürünü yeniden ele alır ve onu olağanüstü bir özgünlükle yağmalar. Ama Rabelais'nin müstehcenliği, artık alt sınıflara özgü bir özellik değil, daha çok bir kral sarayının dili ve davranışı haline gelir. Dahası, ağzı bozukluk (eşsiz komik sonuçlarıyla) yalnızca zar zor hoş görülen karnaval şenliğinin gettosunda teşhir edilemez; entelektüel edebiyata aktarılır, resmi olarak sergilenir, bilginler ve kilise gelenekleri dünyasının hicvi haline gelir ve felsefi bir işlev üstlenir. Bu durum yılın belli bir döneminde olan anarşik bir halk ayaklanması olmaktan çıkıp gerçek bir kültür devrimi haline geldi. İnsan ile yeryüzünün artık Tanrı'nın önüne geçtiği bir toplumda, müstehcenlik beden haklarının kibirli kabulüne dönüştü (Eco, 2009: 142).

Rönesans ressamı Pieter Bruegel de köylünün hayatını güzellik kaygısı gütmeden estetikten yoksun bir şekilde tasvir ederken, çirkinliği, müstehcenliği hiçbir eksik bırakmadan beğenilir bir halde resmetti. Artık çirkinlik özgürce ifade bulan bir kavram oldu. Bu noktada çirkinliğe yaklaşım, 17. yüzyılda, gerçekçi bir çehreye büründü (Eco, 2009: 142).

Rönesans dönemi ile müstehcenlik yeni bir evreye girdi. İnsan bedeni tasvirlerinde cinsel nitelikler artık bir ayıplama gerekçesi olarak algılanmayıp bedenlerin güzelliğinin bir ögesi haline geldi. Ayrıca, daha önce ağza alınmayan (edep, bugün bile bunların metinler derlemesine alınmasını engelliyor) ve nahoş görülen eylemler yüceltilmiş, papa sarayı dahil olmak üzere bütün saraylara girmiş, hatta hazza cüretkar ve utanmaz bir çağrı niteliği kazanmıştır. Kültürlü alt sınıfların sanatı, daha önce gizlice alt kesimlere tanınan hakkın aynısını açıkça talep etmiş, ama bu hakkı şiddete başvurmadan, zarifçe kullanmıştır. Bu söylenebilir olan ile söylenemez olan arasındaki farkın ortadan kalkmasını sağlamıştır. Yalnızca masum çirkinini değil, tabu kabul edileni de “güzel şekilde” tasvir etme iddiası, müstehceni çirkinden ayırdı.

Müstehcenlik, 17 ve 18. yüzyılın açık saçık edebiyatında incelmış eğlencenin aracı haline geldi. Her ne kadar Sade gibi “lanetli” bir yazarda en itici özellikleri yeniden edinmiş olsa da o, söylenebilir olan ile söylenemez olan arasındaki sınırı aşarken, bedensel işlevlerin normal kullanımının ötesine geçer: özgürleşmesini istediği müstehcenlik, ölçüyü aşar, devasa olana, kabul edilemez olana yönelir. Müstehcenlik, bu niteliğiyle 19. yüzyıl sonu edebiyatının büyük bir bölümünde ve 20. yüzyılın avangard hareketlerinde baskın bir rol oynar. Zaten amaç, burjuva tabularını yıkmak ve aynı zamanda tenselliğin bütün yönlerini benimsemektir. Ama 19. Yüzyılda daha önce müstehcen olduğu için çirkin görülen şeyler, gündelik yaşamı her boyutuyla yansıtmayı amaçlayan gerçekçi sanatta ve edebiyatta çekinmeden ele alındı. Flaubert’in *Madam Bovary*’si ve Joyce’un *Ulysses*’i ya da Lawrence ve Miller’in romanlarının, ilk yayımlandıklarında skandala yol açması ve kimi zaman serbest dolaşımlarının yasaklanması, utanç kavramının görece olduğu bir kanıttır (Eco, 2009: 150).

15 ve 16. yüzyılda ortaya çıkan büyüleyici güzellik Eski Yunan ve Roma kültürünü canlandırmayı amaçlar. Bu dönemde dinsel bağınazlıklar yerini, yeni ve daha çok gerçekçi düşüncelere bıraktı.

Rönesans güzel'e bilgiyle ulaşabileceğimizi söyler. Rönesans dönemi, insanı ve evreni sanata özgü araçlarla sorgular. Güzellik, algılayan kişinin altyapısına, bilgisine ve güzelin duyulara hitap etmesiyle algılanan bir durumdur (Eco, 2006: 176).

Bu dönemde matematik doruk noktasına Rönesans ve perspektif kuramıyla ulaştı. Rönesans sanatçıları perspektif kuramını doğru ve gerçekçi bulmanın dışında Güzel ve algılayıcıya kusursuz görüldüğü için tercih ettiler. Bu kuralın dışında kalan eserleri ilkel, beceriksiz ve çirkin olarak tanımladılar. Bu durum perspektif resme estetik bir boyut katmıştır.

Bu dönemde tek kaçma noktalı perspektif ilk defa kullanıldı. Sanatçılar içerikten çok biçime yöneldi. Resim sanatında bir bütünün parçaları arasında uyum ve dengenin sağlanması ile harekete yer verilmesi önem kazandı. Ve resimlerin çoğu konusunu ve kaynağını dinden aldı. Resim tarzı ise "primordial kompozisyon". Ayrıca hem çizgisel hem de renk perspektifi uygulandı. Mimaride Barok ve Rokoko üslubuna geçilmesiyle gotik tarz tamamen terk edildi. Sanat ve yaşamda estetik ve yaratıcı eserler görülmeye başlandı. Dönemin mimarisinin genel özelliği eserlerinin sadeliği ve doğallığı yansımasıdır (Eco, 2006: 180).

Rönesans sanat anlayışında iki önemli unsur ön plana çıkar: İlki Yunan ve Roma sanatı formlarını 100 yıl sonra tekrar kullanmak ve klasik sanat anlayışının hakim olmasını sağlamaktır. İkincisi, yeni bulunan perspektif tekniği ile resim ve matematik kurallarını kağıda üç boyutlu gerçek görünümüyle aktarmaktır.

Rönesans sanatçısının en büyük amacı insan vücudunu tanıyabilmektir. İnsanın anatomik yapısını inceleyerek doğru tasvir etmeyi amaçlayan Leonardo da Vinci (1452-1519) döneme damgasını vurdu. Leonardo da Vinci'nin kadın yüzleri anlaşılabilir ve gizemlidir. Bu yüzden kadınların yüzündeki Güzelliğe gizemli bir hava

kazandırmak için ünlü “Sfumato yöntemi”ni geliştirdi. Böylece “Düşü Güzellik” kavramı önem kazandı (Eco, 2006: 178).

Tarihsel çağlara dönemlere ve kültürlere göre birbirinden farklı birçok oran ideali yaratıldı. Rönesans sanatçısı bir vücudun Güzelliğini tasvir ederken birtakım teorik- Güzellik nedir ve hangi koşullarda güzelliiktir? ve pratik- bir vücudun güzel olarak nitelendirilmesini sağlayan zevkler, yasalar ve toplumsal değerler nelerdir? zorunluluklara uyma anlamı taşır. Bu bakımdan Eco, Rönesans döneminde Güzellik anlayışının nasıl değiştiğini ve bu değişimin erkeğe ve kadına göre nasıl gerçekleştiğini sorgular (Eco, 2006: 193).

Rönesans kadını kozmetik ürünler kullanır, özellikle (özellikle bu Venedik’te gelişmiş bir sanata dönüşmüştür) saçına özel bir önem verir, saçlarını genellikle kızıla çalan bir sarıya boyar. Vücut hatlarını daha da belirginleştirmek için, uyum, oran ve süsleme kanonlarına uygun olarak üretilmiş mücevherler kullanır. Rönesans kadını bir yandan saraya özgü moda eğilimlerine uygun yönelimlerde bulunurken, diğer yandan zihin geliştiren güzel sanatlarda hitabette, polemik ve felsefede beceri gösteren önemli roller üstlenmiştir. Benzer sorunlar erkek vücudu için de geçerlidir. Rönesans erkeği kendisini kozmosun merkezinde olduğunu düşünür, olanca kendini beğenmişliğiyle gücünün gösterilmesinden hoşlanır. Vücudunun gösteriliş biçimi, bu gerçeğin kanıtı olarak görünür. Estetik teorisi vücudun oran ve simetri kurallarıyla boğuşurken, dönemin güçlü erkekleri, aynı kuralların canlı birer ihlali gibiydi: erkek vücudu da sanatçının klasik kanonlardan özgürleşmesinde üzerinde düşen rolü oynadı. Bu geçişin gerisinde Reformun karmaşasıyla, daha genel anlamda, XVI. ve XVII. yüzyıllarda toplumsal törelerdeki değişikliklerin yattığına kuşku yoktur. Kadın görüntüsü aşamalı bir değişime uğradı: kadınlar bir kez daha giydirildi, ev kadını, mürebbiye ya da kahya oldu. Kadınlar portrelerinde genellikle hiçbir duygu ifadesi olmayan, ince dudaklı, işinde becerikli bir sahibesi olarak gösterilir. Buna karşın, Kalvenci ahlak kurallarının katılığı ve özgürleşmiş, laik burjuva adetleri arasındaki zıtlıktan kaynaklanan gerilimin ortasında kalan Hollanda Flandre’ı Güzelliğin yararlı ve pratik olanla bağdaştırıldığı yeni insan tipinin doğuşuna tanıklık ediyordu. Hatta halk dilinde *Schoon*, hem güzellik hem de somut “temizlik” anlamında kullanılıyordu (Eco, 2006: 196-208).

Kısacası, vücudunu göstermekten çekinmeyen Rönesans Güzel'i yerini Reform'un giyinik Güzel'ine, erotik Güzellik de yerini duygusuz bir güzelliğe bıraktı. Ancak Rubens'in Güzelliği tüm özgürlüğüyle şehvi kaldı. Rubens, yüzyılın trajik ve dramatik olayları ile Reform karşıtlığının ahlaki dayatmalarının etkisinde kalmadan (Otuz Yıl Savaşları) yaptığı resimlerde çizdiği kadınlar –özellikle son derece genç olan ikinci eşi Héléne Fourment- hayatta olmanın ve özgürlüğünü yaşamının mutluluğuyla, çapraşık anlamlardan arındırılmış saf ve doğal bir Güzellik tasviri söz konusudur. Böylelikle, saray hayatı bir sonraki yüzyılda görülecek haşmetli danslara hazır hale gelmiş gibidir; klasik Güzellik Maniyerizmin ve Baroğun biçemlerinde yani Caravaggio'nun veya Flamanların gerçekçiliğinde kaybolmaya yüz tutmuşken, güzelliği ifade etmek için başka ifade biçimleri (düş, şaşkınlık, tedirginlik) ortaya çıkmaya başladı (Eco, 2006: 209-212).

Rönesans döneminin çirkinlik anlayışına baktığımızda bu dönemden sonra çirkinlik özgürlüğüne kavuştuğu gibi etki alanları da değişti. Bu dönemde ayrıca sanat akımlarında özel olarak işlenen bir “kadın çirkinliği” meselesi vardır. Antikçağdan çağdaş ve demokratik akımlara kadar dinsel etkiyle beraber, çirkinlikler, iç kötülükleri ve zararlı baştan çıkarma güçleri kadın ile yansıtıldı. Kadın karşıtı bir gelenekle beraber kadın çirkinliği günahkarlarla bir tutuldu. Bugün kadın görüntüsü güzel verilmeye çalışılsa da yüzyıllar boyunca çirkin varlık olarak kalmıştır (Eco, 2009: 159).

Ortaçağ ile Barok Dönem arasında, kadınlarla ilgili “vituperatio” (şiddetli kınama) büyük bir gelişme gösteren edebi türdür. Buna göre, kadının çirkinliği, onun içsel kötülüğünü ve kötücül ayartma gücünü gösterir. Klasik edebiyatta, Horatius, Catullus ve Martialis gibi sanatçılar bize itici kadın portreleri sunar.

Ovidius, Kadın Yüzü için İlaçlar'da kozmetik konusunu işlemesine karşın, kadını makyajdan çok erdemin güzelleştirdiği uyarısında bulunur. Hıristiyan dünyasında, Tertullianus kozmetik sorununu acımasız bir şekilde ele alır: “Kutsal Kitap'a göre güzelliğin çekicilikleri her zaman bedenin fuhuşu ile bir bütün oluşturur”. Ahlakı mahkum etme (ve pagan dünyanın ahlaksızlığına yönelik belirgin polemik) bir yana, Tertullianus'un iması açıktır: “Kadın, fiziksel kusurlarını örtmek

için makyajla ve diğer malzemelerle süslenip püslenir, kocasına ya da daha kötüsü yabancılara hoş görünmek gibi boş bir hayal içindedir” (Eco, 2009: 159).

Patrizia Bettella, Ortaçağdan Barok’a uzanan dönemi ele aldığı için *Çirkin Kadın* kitabında, çirkin kadın temasının gelişiminde üç aşama belirler: Ortaçağda birçok yaşlı kadın tasviri vardır: Güzellik ve saflığın simgesi olarak hep övülen gençliğe karşıt olarak yaşlı kadın, fiziksel ve ahlaki çöküşün simgesidir. Rönesans döneminde kadının çirkinliği daha çok, alaycı eğlencenin konusu haline gelmiş, hakim estetik kurallara uymayan örnekler alaycı bir övgüye tabi tutulmuştur (Eco, 2009: 159).

Hümanist hareketin başlangıcında, kadın düşmanlığı doruk noktasına Boccaccio’nun *Corbaccio*’su ile ulaştı. Giovanni Boccaccio *Corbaccio* (1363-1366) adlı eserinde anlatıcıya, kadının şehvet düşkünlüğünü ve sadakatsizliğini anlatır, elli yaşındaki kadının yaşını kremler ve başka iğrenç makyaj malzemesi ile gizlediğini açıklar, yani mide bulandırıcı ayrıntılarla kadının fiziksel çirkinliği üzerinde durur. Bu şiirlerde artık hınç yoktur; biçimsizliğe bakış, ya şakacı bir ironi ya da şefkat içerir. Yaşlı kadının geçkin görünümü, solmakta olan bir güzellik üzerine hüznü bir düşünme halini almıştır (Eco, 2009: 163).

Rönesans bir yeniden doğuş hareketi olmasına rağmen üzerinde durduğu bütün konu ve sorunlarda Antikçağ felsefesini kendisine örnek almış, onu yeni baştan ele alıp değerlendirmiştir. Bu felsefe ile pişmiş ama sonradan kendinden öğeler katarak bunları 17. yüzyıl ve Yeniçağ felsefesinin hizmetine sunmuştur.

Rönesans resmindeki klasik anlayışa tepki olarak Maniyerist akım (1520-1580), doğdu. Rönesans döneminde doğadaki uyumun taklidine dayalı klasik bir sanat anlayışı öne çıkarken, Maniyerizmle birlikte bir dönüşüm yaşandı. Önceleri belirli bir yazarın üslubunu, daha sonra hep önceki büyük modellere öykünme tarzını göstermek için “maniera”dan söz edilirken, şimdi Maniyerizm, sanatçının huzursuzluk ve hüznün etkisiyle, artık taklit olarak güzelliğe değil, ifadeye yöneldiği aşama şeklinde tanımlanır. Maniyerizmde gördüklerini özelleştirme, güzelliğe karşı ifadeyi yeğleme, tuhafa, aykırıya ve biçimsiz olana eğilim söz konusudur (Eco, 2009: 169).

Maniyerizm, Rönesans ile Barok dönem arasında kalan sanatçıların yapıtlarını tanımlamak için kullanıldığından bir geçiş akımı olarak da değerlendirilir. Maniyerist akımının doğmasındaki en önemli etken, Rönesans akımı sanatçılarının yapılabilecek her şeyi gerçekleştirmiş olmaları ve sonrasında gelen sanatçıların amaçlarının onları taklit etmek olması bundan dolayı sanatçıyı kopyacılıktan ileriye götürememesinden kaynaklanmaktadır.

Rönesans uygarlığının güneşi batarken, önemli bir fikir yerleşmeye başladı: Güzellik sanıldığı gibi dengeli orandan değil, bir çeşit bükülmeden, fiziki dünyaya egemen matematik kurallarının ötesindeki bir şeye merak dolu bir yönelimden doğar. Bu şekilde Rönesans dengesinin yerini Maniyerizm döneminin tedirginliği aldı. Bu değişikliğin sanatta ve doğal Güzellik kavramında gerçekleşmesi için, dünyanın geometrik açıdan bu kadar düzenli ve belirmiş olmaması gerekirdi (Eco, 2006: 95).

Maniyeristler ile klasikçilik arasındaki tartışmalı ilişkide de aynı dinamikler etkiliydi: bir önceki kuşağın sanat mimarisini reddetmenin imkansızlığı ile Rönesans dünyasına yabancılaşmanın arasında sıkışmanın huzursuzluğunu yaşaması klasik kuralların içini boşaltmaya itti. Klasik güzellik artık içi boş, duygusuz, ruhsuz, güçsüz, etkisiz ve anlamsız görünmeye başladı. Maniyerist sanatçılar klasik güzellik modellerini taklit eder gibi görünürken dönemin kurallarını yıktı, bunun karşısına, boşluktan kaçınmak uğruna düşsel, fantastik bir ruhsallık çıkardı. Maniyerizmde artık klasik olanın yerine abartılı, havada uçuyor hissi veren, bozuk, biçimsiz ve orantısız insan formları aldı. Bu iddianın kanıtını, yani kanonların çoktan ihlal edildiği gerçeğini klasik dönemin en önemli sanatçılarından biri olan, Raffaello'nun eserlerinde görürüz (Eco, 2006: 218).

Maniyeristler güzelliği orana indirgeyen kuramlara karşı çıkararak, başta "S" gibi dairelerle ya da dörtgenlerle ifade bulamayan, ama insana daha çok alevin dilini hatırlatan yalanımsı hareket olmak üzere, anlaşılması kolay olan akıcı figürleri tercih ettiler. Bu akımın simgesel bir örneği Arcimboldo'dur. Sanatçının şaşırtıcı kompozisyonları, yüzleri eşyalardan, meyvelerden, sebzelerden, vb'den oluşan portreleri, izleyenleri eğlendirir, hoşlarına giderdi. Arcimboldo'da güzel, klasik dönemin tüm görüntülerinden arınır, sürprizlerle ve zeka kıvraklığı ile ifade edilir

Arcimboldo bir havucun bile güzel olabileceğini söyler: ama objektif kurallara göre değil, sadece halkın ortak kararlarıyla, yani saray erkanının oluşturduğu “kamuoyuyla” güzel olduğuna karar verilen bir güzellik yaratır. (Eco, 2006: 220).

Hesaplanabilirlik ve ölçülebilirlik artık objektifliğin ölçütleri olmaktan çıkıp, uzayı resmetmek için giderek karmaşıklaşan ve oran düzenini askıya almaya götüren yöntemler (perspektif değişiklikleri, anamorfozlar) basit birer araç oldu. Tıpkı oran ile oransızlık arasındaki fark gibi, biçim ile biçimsizlik, görünür ile görünmez arasındaki ayırım da artık geçerli değildi: biçimsizin, görünmezin ve belirsizin ifadesi güzel ile çirkinin, doğru ile yanlışın arasındaki zıtlığı aştı. Güzelin ifadesi karmaşıklaştı, sanatçılar akıldan çok hayal gücüne başvurdu, yeni kurallar ortaya koydu. Böylece doğal, bağlayıcı ve objektif modellerin yerini, her an yeniden yaratılacak olan, biçimlerin ve ilişkilerin oluşturduğu bir ağ aldı (Eco, 2006: 220-221).

Resim sanatında parlak ve canlı renklerin yerini, ışık ve renk oyunları ile kuşatılmış soğuk ve mat renkler aldı. Bu renkler yapay ve göze batıcıdır. Yine Rönesanstaki tekil manzara görüntülerinin aksine, birden çok mekan kullanıldı. Bu mekanlara dramatik (teatral) ışıklar, irrasyonel kompozisyonlar, arasında herhangi bir ilişki ve renk bağı olmayan renk ve konular tercih edildi.

Özellikle Rönesans döneminin kusursuz insan anatomisini ve denge kurallarını deforme etmiş, alışılmıştın dışında önemli bir sanatsal değişimin öncüsü olmuştur. Bu yeniliğin ilk etkileri Floransa ve Roma dünyasında görüldü. Maniyerist üslubun sanat alanında ilk örneklerinden bir tanesi Floransa'nın Lorenzo Kütüphanesi merdivenleridir.

Maniyerizm Rönesans'ın katı kurallarına karşı gelmekle kalmamış, Barok biçimlerin sınırsız dinamizmini de reddetmişti. Maniyerizm her ne kadar yüzeysel görünse de bunu anatomi incelemesi ve Antikçağ'la ilişkilerini derinleştirmeyle geliştirdi, bunu da Rönesans çabalarının çok ötesine geçerek gerçekleştirdi; kısacası Maniyerizm Rönesans'ı hem arındırır hem de derinleştirir. Artık klasik modelin durağan ve hareketsiz biçiminin yerini dramatik yoğunlukta bir Güzellik aldı (Eco, 2006: 225).

17. yüzyıla geldiğimizde “Barok” ve “Melankolik” Güzel öne çıktı. 16. yüzyılın sonlarında İtalya’da ortaya çıkan Barok sanatı, 18. yüzyılın başında tüm İtalya’ya ve birçok Avrupa ülkesine yayıldı. Rönesans sanatında dengeli ve uyumlu olan görünüm Barok’ta bozuldu. Barok sanatta gösteriş, abartı, heyecan vardır. Böylece duygu yüklü eserler, gösterişli mimari yapılar ortaya çıktı. Barok sanatı özellikle mimaride, heykelcilikte ve resimde kendisini gösterdi (Eco, 2006: 225).

Genellikle simetriye karşı asimetriyi, geometrik şekillere karşı eğrisel biçimleri, durağanlığa karşı hareketi ön plana çıkaran bir akımdır. Rönesans’ın gösterişli, süslü, yüzeysel düzenlemesi ile yatay ve dikey çizgilerinin yerini Barok anlayışın dram, ihtişam ve dokunaklık barındıran çizgilerine bıraktı. Gotik tarz tamamıyla reddedildi, düz hatlar yerine yuvarlak hatlar yeğlendi (<http://blog.kavrakoglu.com>).

Barok sanatında azizlerin yaşamı, mitolojik konular, ailelerin tarih ve kahramanlık öyküleri sıkça işlenen konular arasında yer aldı. Barok sanatında yine natüremort ile tek ya da grup portreleri ön plandadır. Bu sanatın en önemli özelliği kuvvetli gelen ışığın yüzeyde gölgeler oluşturacak şekilde yansıma bulmasıdır.

Barok mimarisinde renkler ve süslere yoğun bir şekilde yer verilir. Barok mimarisinin ana unsurları arasında görkemli heykeller, fiskiyeli havuzlar, muazzam solanlar, mükemmel duvar işlemleri, geniş skala, tavan freskleri yer alır. Barok ayrıca resim ve heykel sanatında insanların iç dünyasını ve ruh halini aksettirmeye öncelik tanır.

Barok anlayışta belirgin olan ölüm teması ile Güzellik artık iyinin ve kötünün ötesinde ifade ediliyordu. Bu model, Güzelliğin çirkinlik, gerçeğin yalan ve hayatın ölüm sayesinde ifade edilmesini sağlar. Dahası, Barok anlayışta ölüm teması daha belirgindir. Tüm bunlar Barok Güzelliğin ahlak dışı ya da ahlak ötesi olduğu anlamına gelmez, aksine bu güzelliğin son derece erdemli doğası barok çağının dini ve siyasi otoritelerinin katı kanonlarına uyumdan değil, sanatsal yaratıcılığın bütününden kaynaklanır. Artık dramatik, acı dolu bir Güzellik, melankolik, düşsel bir Güzellik söz konusudur. Sanat eserlerinde gerçeğin ve hayalin birbiriyle ilişkisini betimleyen bir Güzellik dikkat çeker. Barok anlayışta Güzellik kriteri yaratıcı ve

şaşkınlık yaratan buluşlar olarak kabul edildiğinden makineler mekanizmalarındaki yaratıcılıklarından ötürü güzel bulundu (Eco, 2006: 233).

Çirkin kadın konusunda da bakış açısı değişir: artık kadının kusurları, ilginç öğeler olarak, kimi zaman cinsel uyarılar olarak betimlenir. Bu tutum, hem Romantizm hem de Dekandanlıkta, tek bir örnek vermek gerekirse Baudelaire gibi yazarlar tarafından yeniden gündeme getirilecektir (Eco, 2009: 169).

Dürer'in melankoliyi geometriyle bağdaştırdığı *Melankoli*'si kuşkusuz dönemin simgesi haline geldi. Rönesans dönemi insanı evreni uygulamalı sanatlara özgü araçlarla sorgularken, Barok dönem ise insanı, kitapları ve kütüphaneleri araştırmakta, melankoliye gömülüp, araç ve gereçlerini bırakmakta ya da dalgınca elinde tutmaya çalışmaktadır. Asıl ilginç olan, *ars geometrica* (geometri sanatı) ile *homo melancholicus'un* (melankolik insan) bağdaştırılmasıdır. Bu bağdaştırmada geometri bir ruha, melankoli de eksiksiz, entelektüel bir boyuta kavuştu. Bu çifte kazanç hem Rönesans'ın ruhsal huzursuzluğunu çeken hem de Barok dönemin insan tipi olan melankolik Güzelliği yarattı. Maniyerizmden Baroğa geçiş, Güzelliğin yeni betimleme (şaşırtıcı, görünüşte oransız) arayışlarıyla yakından ilgili olup, hayatın dramatikleştirilmiş anlatımının yer bulduğu ekoller arasında büyük bir değişime yol açmadı (Eco, 2006: 226-228).

Barok mimari aşırılıklarıyla, gereksiz bolluğu ve özenli hatlarıyla insanı şaşırtıp hayranlık uyandırdığı için güzeldir. Oysa Barok güzelliğin doğası XVIII. yüzyılın mantıklı gözüne saçma ve uydurma görünmüştür. 18. yüzyıl, aşırılıklardan kopuşun ve sadeliğin dönemi oldu. Bu dönemde Arkeoloji, Rönesans'ın sunduğunu değil, "gerçek" Antik Çağ'ın beğeniyi etkilemesine yol açtı ve tarihi kalıntılar güzel olarak algılanmaya başlandı (Eco, 2006: 242).

XVIII. yüzyıl yani Rousseau'nun, Kant'ın ve Sade'in yüzyılına, dinginlik ile giyotinin damgasını vurduğu, Leporello'nun ve Don Juan'ın yaşadığı bu yüzyılda, Barok Güzelliğin sona erdiği, Rokoko ve Yeniklasikçi Güzelliğin yüzyılına yaklaşıldığı bir dönemdir (Eco, 2006: 237).

Rokoko Güzelliği, XVIII. yüzyılda Fransa'da Barok ve Paledyenden sonra moda olan, kavisli çizgileri bol, gösterişli, eğri büğrü çizgili motiflerden ibaret olup, Baroktan daha ince ve daha zarif kıvrımların olduğu bir stildir. Dolayısıyla Baroktan sonra ortaya çıkan resim, mimari ve müzikte yansıma bulan sanat akımlarına verilen addır.

Rokoko, Barok sanatına oranla güncel motiflere yer veren, yumuşatılmış renkler kullanan, hafif, zarif, yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hemen parlayan cilalı ve süslü nitelikleri vardır. Rokoko stilinde yapılmış işlerde, süslemeler detaylarda saklı ve küçük boyutlardadır. Bir duvarın ya da tavanın her yanını ince işlenmiş süslemelerle doldurmak, ufak tefek yuvarlak çizgilere yer vermek, yaprak ve çiçek gibi motiflerle süslemek rokoko üslubunun özellikleridir. Rokoko her ne kadar Barok üsluba tepki olarak ortaya çıkmış olsa da Barok sanatından çok etkilenmiştir. Rokoko stili, İtalya Baroğu ile Fransız Rokay tarzından türemiştir. Barok sanatın Roma'da doğduğu, Rokoko hareketinin de Paris'te ortaya çıktığı kabul edilmiştir. Fransız Rokay üslubunun başlıca öncüleri sayılan Jean Berain (1640-1711), Claude Audran (1657-1734) ve Jan Lepautre (1618-1682) gibi süslemecilerin sanatından ortaya çıkmıştır. Rokoko sanatı daha çok dekorasyona yönelik olduğu için Eugenioid'Ors, Ignaz Günther ve Henri Focillon gibi sanatçılar tarafından Barok sanatın geç ortaya çıkmış bir biçimi olarak tanımlanmıştır (<http://karmacakra.blogspot.com>).

Rokoko Fransa'da daha çok soyluların savunduğu ve sahip çıktığı bir akım olmakla birlikte, "hazcılığı" sembolize eder. Dönemin soylu ve aristokrat kesiminin zevkini yansıtan Rokoko, Barok sanatın ağır, hantal, gösterişten uzak, sade ve zariftir. Rokoko üslubu mimaride, iç dekorasyon ve süsleme dışında bir gelişme gösterememiştir. Süsleme biçiminde C ve S harfleri gibi şekillerin yanı sıra deniz kabuğu motifleri ve bitkisel güzellik ön plandadır. Aynı zamanda derinlikten çok, güzellik ön plana çıkar. Bu bakımdan Rokoko, Barok dönemin hem zirvesi hem çöküşü olarak görüldü.

Rokoko üslubunun "Rokay" ve "Pompadur" olmak üzere iki tane üslup çevresi vardır. Mimaride rokay üslubuna özgü dekoratif öğeler zaman zaman fantezi

ve özgünlük katılarak kullanıldı. Bu unsurlarla yapıların sevimlik kazanması sağlandı.

Rokoko üslubu mimari, resim ve müziğin yanı sıra, mücevherlik, porselen, seramik, mobilyacılık, biblo vb. yerlerde süsleme unsuru olarak yer buldu. Seramik alanında, porselen sanatının rokoko sanatına son derece iyi uyarlandığı görülür. Müzikte ise, din dışı konulara yönelen, hafif neşeli ama kibar müzik anlayışı olarak itibar gördü. Rokoko tarzı müzik üreten besteciler; Bach, Haydn, Mozart, Clementi ve Beethoven'dir.

Rokoko resmi, Barok sanatının muhteşem salonlarda düzenlenen, güzel ve gösterişli eğlenceleri betimleyen sanat akımları yerine, ihtişam, aristokrat yaşantı, kırlarda buluşmalar, bayramlar, özel aşklar, kırlarda dolaşan çiftlere eşlik eden kuş sesleri, küçük eğlenceler, zarafet ve serüveni konu edindi. Aşk ilk defa rokoko üslubu tarafından güçlü bir konu olarak ele alınmaya başlandı. Soyluların metreslerle aşk yaşamaları bu çağın modası oldu. Bu alışkanlık kadınların ve metreslerin zevklerine ve ihtişamlarına uygun eserlerin ortaya çıkmasına ortam yarattı. Rokoko sanatı bu eğilimlere uygun olarak kadın ruhuna ve inceliğine yer veren süslemelere yöneldi. Rokoko sanatçıları neşeyi, serüveni, gizli buluşmaları, zevki ve zarafeti, duygusal ve romantik sahnelerle duvarları, tavanları, bahçeleri, porselenleri, bibloları, panoları zarif renkler ve çizgilerle doldurdu. Bu bağlamda barok'un "saray", rokokonun "aşk ve kır üslubu" olduğunu söyleyebiliriz.

18. yüzyılın ikinci yarısında Barok ve Rokoko akımının aşırılığına ve yapaylığına karşı Neoklassizm (Yeniklasikçilik) akımı ortaya çıktı. Neoklassizm Antik Yunan ve Roma sanatını yeniden araştırmaya yönelen bir çağın ürünüdür. Özellikle Roma'daki bazı klasik yapılar toprak üstünde kaldıkları takdirde her zaman bilinen yapıtlar olmuştur. Rönesans'ı ilham eden Antik çağa karşı büyük ilgi, XV. ve XVI. yüzyıllarda İtalya'da yapılmış birtakım kazılarda klasik heykel parçalarının bulunmasını sağladı. İlk bulunan birkaç parça, insanın hayal gücünü daha sonra bulunan binlercesinin yapamadığı kadar genişletti. Daha da öte, henüz Yunan ve Roma sanatları ve bunların çeşitli devreleri arasındaki farklar gözetilmemişti. Metinlerden Grek katkısının önemi kuramda bilinmemekle beraber (bu, özellikle

hemen hiçbir izi kalmayan resimde böyleydi) M.Ö. V. ve IV. yüzyılların Yunan heykelleri, Roma kopyaları yoluyla bilinmektedir. Bu durum XVIII. yüzyılda daha belirleyici bir şekilde değişti. Bu yüzyılda daha çok heykel bulunarak Roma kapitolünde bir müze açıldı. Ayrıca, antik sahalara ilgi duyulmaya başlandı. Herculenum ve Pompei'deki Yunan resimleri ve Napoli yakınlarında Yunan vazoları bulunmuş; o sıralar bunların Entrüskler'e ait olduğu sanılmıştı. Böylece yeni bir bilim (Arkeoloji) doğdu. Bu olgu "arkeolojik yeniklasikçilik" olarak adlandırılan ve XVIII. yüzyılda giderek artan arkeolojik merakı ifade eden bir akımla el ele yürüdü (Eco, 2006: 244).

Her şeyden önce Antik Yunan'ın kendisi, İngiliz mimarı James Stuart ve Nicholas Revett tarafından keşfedildi. Yüzyılın sonuna doğru Yunan ve Roma mimarileri arasındaki farklılığın gerçek ayrımına varıldı. Daha da öte bir ayırım XIX. Yüzyılın başında Lord Elgin (1766-1841) tarafından, Parthenon heykellerinin Atina'dan Londra'ya getirilmesiyle ortaya çıktı. Bütün bunlar en büyük Yunan heykeltıraşı Phidias'ın sözde -klasik ideal- düşüncelere hiç uymadığı, tersine hem ilkel hem de daha natüralist olduğunu ortaya koydu. Bu gelişmeler yeni bir tarih anlayışıyla birleştirildi. Bilim adamları ve amatörler artık nesnelere zaman sırasına ve kendilerini üreten kültürel alt yapıya oturtma çabasına girdi. Özellikle de ilgi ilk gelene, yani ilkel olana yöneldi. Böylece Yeniklassizmin temellendiği yeni bir Antikçağ anlayışı gelişme gösterdi. Artık Antik sanat açık, seçik, sade, statik ve berrak bir biçim aldı. Heykel ve resimde hemen hemen hiç gölgesizdi. Tek eksik ahlaksal öğeydi. Fransız Yeniklasikçilerini Rokoko sanatına tüm güçleriyle karşı çıkmaya iten bu uğraştır. Çünkü Fransız reformcuları Romalıların kentli erdemine ve Yunan demokrasisi deneyimine karşı hayranlık besliyordu. Bu nedenle Rokoko, çöken ve başıboş bir toplumda ortaya çıkan yoz bir üslup görünümündeydi. Burjuva ahlakı ise güçlü bir eğilim olarak ortaya çıktı. Bu ahlaksal idealizm dalgası, Devrim'e kadar varlığını devam ettirdi. Yeni kavranılan biçimiyle Antik Çağ bunun gözle görülür en yetkin örneğidir.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında arkeolojik araştırmaların çok revaçta olduğu bu dönemde insanlar Avrupalı modellerin ötesinde, egzotik güzellikler peşinde, bir hevesle uzak topraklara akın etti. Ancak yapılan araştırmalar, kazılar ve bulunan

kalıntılar bu heyecanı tek başına açıklayamadı: Antikçağ ve geçmişe karşı gerçek bir çılgınlığın başlangıç noktası olan Pompei kazıları (1748) ile Herculaneum kazılarının (1738) halk arasında gördüğü ilgisizliktir. Avrupa zevki bu iki kazı arasında, derin bir değişim geçirdi. Bu değişimin başlıca etkeni Rönesans'ın klasik dünya hakkındaki görüşünün aslında bir dekadın çağı ürünü olduğunun anlaşılmasıdır. Böylelikle insanlar klasik Güzelliğin Hümanistler tarafından yaratılmış bir deformasyon olduğunu görünce, “gerçek” Antikçağ'ı aramaya başladılar. Dolayısıyla Yeni klasisizm hiçbir zaman sanat tarihinin geriye dönük ve monolitik bir akımı olmamış, aksine bir devrim döneminde kurulu değerlere köktenci sorular yöneltmiştir (Eco, 2006: 242).

Bütün bu değişiklikler Devrimin yolunu açtı, Rokoko güzelliği nefret edilen ve kokuşmuş Ancien Régime'le bağdaştırılırken, Yeniklasikçi Güzellik, Fransız Devrimi ve onu izleyen Napolyon İmparatorluğu'nun simgesi oldu. Dönemin en ünlü eleştirmenleri Addison ve Denis Diderot'tur. Addison hayal gücünü hem sanatsal hem de doğal güzelliğe ulaşma ve o Güzelliği anlayabilme olarak değerlendirirken, Denis Diderot (1713-17834) da her zamanki seçmeciliğiyle Güzelliği, çeşitli ve şaşırtıcı ilişkiler kalabalığı içinden, duyarlı insan ile doğa arasındaki etkileşim olarak ele aldı. Ona göre, Güzellik hakkında herhangi bir kanıya varılması bu etkileşimin algılanmasına bağlıdır. Gerçek Güzellik türü, ilişkileri algılama biçiminden ibarettir. Yeryüzünde aynı nesneyi benzer şekilde güzel gören ve o nesneyle benzer ilişkiler kurabilen hiç kimse yoktur. Söz konusu Güzellik her zaman zeka ürünü bir nedene dayanmaz (Eco, 2006: 252-254).

18. yüzyılın ikinci yarısında yenilikçi güzellik kuramları bu şekilde doğdu: orijinal üslupları aramak geleneksel üsluptan hem kuramsal hem de içerik açısından kopmayı gerektirirken, geleneksel konular ve tavırlar daha geniş ifade özgürlüğü için reddedildi. Geniş ifade özgürlüğü isteyen sadece sanatçılar değildi. David Hume'a (1711-1776) göre, eleştirmenlerin beğeni kurallarını belirleyebilmesi için dıştan gelecek ve değerlendirmelerini etkileyecek önyargılardan, adetlerden arınması, hükümlerini sağduyu, objektiflik, incelik ve tecrübe gibi nitelikler üstüne kurması gerekir. Bu, Maniyerizmle ilk ifadesini bulan ve David Hume'un kuşkuculuğuna yakın bir “estetik öznelciliğe” dayandırdığı bir harekettir. Bu bağlamda temel önerme

Güzelliğin şeylerin içinde varolmadığı, eleştirinin, dış etkenlerden arınmış izleyicinin zihinsel bir ürünü olmasıydı. Bu buluş en az Galileo'nun vücut özelliklerini (sıcak, soğuk, vs) keşfetmesi kadar önemlidir. "Vücutsal tadın" öznelliği –bir yiyeceğin acı ya da tatlı olmasının doğasında değil de tadanın tat organlarına bağlı olduğu gerçeği- "manevi tat"la eş öznelliğe sahiptir; tarafsız ve içsel değerlendirme ölçütü hiç olmadığına göre, aynı şey bir insana güzel, bir diğeryineyse çirkin görünebilirdi. Söz konusu Güzellik ve çirkinlik öznelere sahip oldukları niteliklerle değil, içsel ya da dışsal duygularıyla ilgili olduğu öne sürülür. Bu yüzden her zihin güzelliği ve çirkinliği farklı şekillerde algılar (Eco, 2006: 244-246).

18. yüzyıl estetik kuralları zevkin öznel ve önceden kestirilemez yanlarına önem gösterir. Aydınlanma çağının aydınlık tarafında yer alan Immanuel Kant (1724-1804) *Kritik der Urteilskraft* (I, 1, II, 1790), adlı kitabında estetik deneyin temelinde Güzelin temasının yarattığı yansız keyif bu eğilimin zirvesinde yer alır. Kant'a göre, Güzellik, herhangi bir kavrama bağlanmadan, böyle bir kavramla hiçbir bağıntısı olmadan nesnel açıdan keyif verendir. Zevk de Güzel olarak tanımladığımız şey hakkında keyif veya keyifsizlik yoluyla yansız bir yargıda bulunma yeteneğidir. Buna rağmen, bir şeyin Güzel olduğuna karar verirken, o şey karşısında duyduğumuz hazzın başkaları tarafından da paylaşılmasını bekleriz. Güzellik hazzı evrensel olmakla beraber bu hazzı veren şeyin belli bir kavramına dayanmaz. Demek ki, zevk yargılarının evrenselliğinde de uyulacak hiçbir gerektirici kavram yoktur. Güzelliğin evrenselliği kişiseldir. Örneğin, Watteau'nun betimlediği bir resmin dikkörtgen olduğunu akıl yoluyla hissetmek ile güç durumda kalmış bir hanımefendiye yardım etmenin her centilmenin görevi olduğunu mantık sayesinde hissetmek aynı şey değildir. Burada hem akıl hem mantık, idrak ve ahlak alanındaki üstünlüğünden vazgeçmekte ve hayal gücü sayesinde özgür bir oyuna girerken, oyunu bu yeteneğin belirlediği kurallara göre oynamaktadır (Eco, 2006: 264).

Aydınlanma çağının rahatsız edici karanlık tarafında da Marquis de Sade'ın (1740-1814) temsilcisi olduğu "acımasız" ve "karanlık güzellik" kavramı doğdu. Buna göre, bedenlerin Güzelliği artık hiçbir ruhsal yan anlam taşımaz, ifade ettiği tek şey işkencecinin zalim zevki ya da her tür ahlaki yaldızdan arınmış kurbanın ıstıraplarıdır. Bu da dünya üzerindeki kötülük krallığının zaferidir (Eco, 2006: 269).

XVIII. yüzyılda, “deha”, “zevk”, “hayal gücü” ve “duygu” gibi yeni bir Güzellik kavramının doğmak üzere olduğunu belirten sözcükler yaygınlaştı. “Deha” ve “hayal gücü”nün herhangi bir alanda güzel bir şey keşfeden ya da yaratan kişilere işaret ederken, “zevk” gibi tanımlar da bu Güzelliği değerlendirme yeteneğine sahip olanları kasteder. Bu terimler o şeyin özelliklerinden çok (hem yaratıcıda hem de onu değerlendirende) konunun nitelikleri, yetenekleri ve durumuyla ilgilidir. Daha önceki yüzyıllarda konunun estetik kaygılarıyla ilgili (örneğin, İngegno, Wit, agudeza ve ruh gibi) terimler yokken, XVIII. yüzyılda Güzellik deneyimi bu kavramlarla eksiksiz bir şekilde tamamlandı.

18. yüzyılda yine güzellik üzerine tartışma yön değiştirdi: artık gündem, güzelliği belirleyen kuralları arama değil, güzelliğin yarattığı etkileri değerlendirmedir. Güzelliğin algılayıcıya güzel görünmesinin, duylara ve bir zevke bağlı olduğu fikri, felsefi çevrelere hakim oldu. Farklı felsefi çevrelerde ise “Yücelik” fikri taraftar kazandı. Ve Yüce üzerine ilk düşünceler, sanatsal etkilerle değil; daha çok, biçimsiz, acı verici ve korkunç olanın egemen olduğu doğal olgular karşısındaki tepkimizle ilgilidir. Yüce estetiğinin, gotik romanın doğuşundan hemen önce gelmesi ve tarihi kalıntılara yönelik yeni bir duyarlılığa eşlik etmesi rastlantı değildir. Bir fırtına, dalgalı bir deniz, sarp kayalıklar, buzullar, uçurumlar, göz alabildiğine uzanan topraklar, mağaralar ve şelaleler karşısında, boşluktan, karanlıktan, yalnızlıktan, sessizlikten ve fırtınadan zevk aldığımızda, Yüce’nin ne olduğunu duyumsarız. Bütün bunlar, bizi ele geçiremeyen ve bize kötülük edemeyen bir şey karşısında korku duyduğumuzda zevk alabileceğimiz izlenimlerdir (Eco, 2006: 277).

Tarihte Yücelik’ten söz eden ilk kişi Sahte Longinus’tur. Sahte Longinus’un görüşüne göre, Yücelik deyimi insanı büyüleyerek benlikleri dışına çıkartan, hem yaratıcının hem de sanat eserini algılayanın “duygusal katılımını” tetikleyen ulu ve soylu tutkuları ifade eder. Sahte Longinus, sanatçının yaratıcılığı söz konusu olduğunda, en büyük önemi heyecan anına verir. Onun görüşüne göre, Yücelik şiirsel söylemi içten harekete geçirip, dinleyiciyi ya da okuru coşkuya sürükleyen şeydir. Longinus bu etkiyi yaratan söylev ve üslup yöntemlerine büyük dikkat gösterip, Yüceliğe sanat sayesinde erişebileceğimiz sonucuna varır. Bu bağlamda, Longinus

için Yücelik bir sanat etkisidir, doğal bir olay değildir, keyif verme amacı taşır (Eco, 2006: 278).

Bu dönemde estetik beğeni dünyası ikiye ayrıldı: “Güzellik” ve “Yücelik”. Daha önce Güzellik ile Gerçek, İyi ile Güzel, Güzellik ile Yararlılık, hatta Güzellik ile Çirkinlik arasındaki farklılıkların tersine, birbirlerinden tümüyle ayrı olmamalarına karşın, bu bölünmenin temelinde, yücelik deneyinin daha önce güzellik deneyine atfedilmiş pek çok özelliği kazanması yatıyordu.

Edmund Burke (1729-1779), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* adlı eseri ile Yücelik temasının yayılmasına katkıda bulundu. Ona göre, acı ve tehlike hangi yöntem ile gerçekleşirse gerçekleşsin, korkunç şeylerle bağlantısı olan ya da dehşete etki yapan ne varsa hepsinin kaynağının yücelik olduğunu söyler. (Eco, 2006: 290).

Edmund Burke Güzelliği Yüceliğin karşısına yerleştirir. Burke için, Güzellik her şeyden önce vücutların, insan ruhuna duyular aracılığıyla etki eden ve vücuda karşı sevgi yaratan nesnel özellikleridir. O, güzelliğin orandan ve uyumdan oluştuğu fikrine karşı çıkmış bu anlamda yüzyıllardır gelişen hakim estetik kültürüyle çelişmiştir. Güzel olanın tipik özelliklerini şöyle tasvir etmişti: çeşitlilik, pürüzsüzlük, küçüklük, duyarlılık, aşamalı değişim, duruluk, açık renklilik ayrıca bir ölçüye kadar incelik ve zarafettir. Burke'nin bu tercihleri, geniş boyutları, yalçınlığı ve özensizliği, sağlamlığı, dayanıklılığı ve karanlığı çağrıştıran Yücelikle ilgili görüşüyle çelişkili olduğu için ilginçtir. Ona göre, Yücelik dehşet gibi duyguların dizginlerinden boşanmasıyla hayata geçer, karanlıkta gelişir, gücü doğurur, boşlukla, yalnızlık'la ve sessizlik'le tanımlanan yoksunluğu çağrıştırır. Çünkü yüceliğin egemen özelliği sınırı olmayan unsurlar, güçlük ve daima daha büyük özlemdir. Bu özellikler içinde birleştirici bir düşünce bulmak güçtür; bunun bir nedeni olarak Burke'ün, sınıfının zevklerinden büyük çapta etkilenmesidir. Örneğin, kuşlar güzeldir, ama boyunları vücutlarının geri kalan kısmından daha uzun olduğu için oransızdır (Eco, 2006: 290).

Burke'ün incelemesinde ilginç görünen bir diğer husus, XVIII. ve XIX. yüzyıllar arasında Yücelik betimlenmek ya da tanımlanmak istendiğinde bir şekilde

ortaya çıkan, bir bakıma uyumsuz ama kesinlikle bir arada olmayan özellikler dizisidir. Bu şekilde, özellikle dışarıdaki ışıktan içerdeki loşluğa geçişin daha da belirgin olduğu, karanlık ve kasvetli yapılarla, güneşli bir göğe tercih edilen bulutlarla, gündüzden çok geceyle, acı ve kötü kokularla bir kez daha karşılaştığımızı söyler.

Burke'e göre acı ve dehşet zararlı olmadıkları sürece Yücelik nedenleridir. Bu görüş daha önceki yüzyıllarda güzellikle yakından bağlantılı olan bir yaklaşımın benzeridir. Güzellik hoş giden şeyi mutlaka tüketme ya da ona sahip olma arzusundan bağımsız zevk veren bir şeydir; aynı şekilde Yücelikle ilgili dehşet bize hükmedemeyen ve zarar veremeyen bir dehşettir. İşte Güzellik ve Yücelik arasındaki bağ bu benzerlikten gelmektedir (Eco, 2006: 291).

Immanuel Kant ise *Kritik der Urteilskraft* (1790) adlı eserinde, Güzellik ile Yücelik arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları büyük bir titizlikle tanımlar. Kant'a göre, Güzelliğin özellikleri amaçsız ereklilik, kavramı olmayan evrensellik ve yasası olmayan düzendir. Kant bu tanımlamalarla, güzel bir şeyden ona mutlaka sahip olmak istemeden de haz alabileceğimizi, sanki belirli bir amaç için düzenlenmiş gibi görünse de, gerçekte o biçimin arzuladığı tek amacın kendi varlığı olduğu ve güzel şey kendi başına bir kuralken, ondan sanki kuralın kusursuz örneğiymiş gibi haz aldığımızı söylemeyi hedefler. Bu bağlamda, çiçek güzel bir şey için en güzel örnektir. Tam da bu noktada kavramı olmayan evrenselliğin neden Güzelliğin bir parçası olduğunu anlarız. Ona göre estetik hükmün anlamı bütün çiçeklerin güzel olduğunu söylemek değil, özellikle bu çiçeğin güzel olduğunu söylemektir. Çünkü "bu çiçek güzel" demeye yol açan istek, ilkelere dayalı muhakemeden çok, duygularımızdan kaynaklanır. Bu deneyim de, hayal gücümüz ile zihnimizin "özgür oyunudur" (Eco, 2006: 294).

Kant'ın Yücelik deneyimi diğerlerinkinden farklıdır. Kant, iki Yücelik arasında, "matematik Yücelik" ile "dinamik Yücelik" arasında ayırım yapar. Matematik Yüceliğin tipik bir örneği yıldızlı gökyüzü manzarasıdır. Burada, gördüklerimiz algılayabildiklerimizin çok daha ötesine geçer ve gördüğümüzden fazlasını düşünmeye zorlanırız, çünkü tanrı, dünya ve özgürlük gibi aklımızın

kanıtlayamadığı düşünceleri oluşturmamıza izin veren mantığımız bizi sadece duyularımızın ötesinde olmayan, algılayamadıklarımızı dizginleyip tek bir sezgide toplayamayan, hayal gücümüzün emrini de aşan bir sonsuzluk varsayımına yöneltir. Kant, hayal gücü ile akıl arasında “özgür oyun” imkanının yıkılmasıyla birlikte öznelliğimizin boyutlarını kavramamıza yardım eden ve sahip olamayacağımız şey hakkında elde etme isteği duyuran, rahatsız edici, olumsuz bir haz çıktığını söyler. Dinamik Yücelik için en tipik örnek ise fırtına görüntüsüdür. Burada aklımızı sarsan sonsuz genişlik değil, sonsuz güç izlenimidir; bu örnekte duyarlı doğa kendini aşağılanmış bulur ve bu da, bizde rahatsızlık duygusu doğurur; bu rahatsızlık duygusunu dengeleyen, karşısında doğanın güçlerinin umarsız kaldığı, ahlaki yücelik duygumuzdur. Kant'ta hala doğanın olumluluğuna, amaçlarına ve uyumuna karşı geçerliliği kanıtlanmamış bir iman söz konusudur (Eco, 2006: 294).

Romantik duyarlılığı besleyecek olan bu fikirler çeşitli yazarlar tarafından ele alınıp farklı yönlerde geliştirildi. Friedrich von Schiller Yücelik deyimi için, mantıklı doğamızın kendini tüm sınırlamalardan sıyrıldığı ve hepsinin üstünde hissettiği, fiziki doğamızın da kendi sınırlarının farkına vardığı bir simgenin varlığı olarak tanımlar. Hegel ise Yüce'yi, sonsuzluğu, olgular dünyasında onu temsile uygun bir nesne bulmaksızın dile getirme çabası olarak tanımladı. Böylece güzellik, bir estetiğin baskın fikri olmaktan çıktı. Dahası, Romantik düşünürlerle birlikte, dikkatler doğadan sanata çevrildi. Sanat, bize estetik değeri gerçekleştirme olanağını –doğada bize itici gelen şeylerden söz ettiğimizde bile- verilebilecek yegane şeydir (Eco, 2006: 297).

Romantizm belirli bir sanat hareketini ya da tarihin belli bir dönemini ele alan, en önemli farklılıklarını doğalarından, özellikle de kendi aralarındaki ilişkilerden alan bir yaklaşımlar ve duygular dizisi değildir. Romantik güzellik kavramının Medusa'nın korkunç, kasvetli, melankolik, şekilsiz güzelliği gibi bazı özellikleri orijinaldir, ancak asıl orijinal tarafı farklı şekilleri birbirine bağlayan mantık dışında duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı, zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (sonlu/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl/yürek) çözümlenmek değil, bütün bu zıtlıkları bir araya getirmektir. Romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar (Eco, 2006: 299).

18. yüzyılın sonlarında duyguların öne plana çıktığı bu akımda düşsellik, kaygı, melankoli ve metafizik konular öne çıkmıştır. Derin hazlar, kavuşamayan sevgililer resmin konusu olmuştur. Romantizm duygu ve sezgi yolu ile şiirsel bir yaklaşımla gerçekliğe ulaşmayı hedeflemiştir. Birey kendini ve özgürlüğünü keşfetmesiyle boşluk karşısındaki hiçliğinin ayırımına varması Barok ile başlayıp Romantizmde doruk noktasına ulaşmıştır.

Georg Wilhelm Hegel (1770-1778), yıllar boyunca bütün romantik harekete çarpıtılmış gözlerle bakılmasına neden olan estetik kategorileri bizzat belirleyerek, romantik fevriliği normalleştirmede önemli bir rol oynar. Hegel’de sonsuzluk özlemi, gerçek dünyayla her türlü ahlaki ilişkiyi reddeden, içsel boyuta sığınmak için yapılan aldatıcı girişimleri aktarmada kullanılan “Güzel Ruh” düşüncesiyle bağdaşır.

Hegel Güzel Ruh’un saflığıyla alay ederken, romantiklerin Güzellik kavramına getirdiği yeniliği kavrayamadığı için bu yargı son derecede haksızdır. Romantikler, özellikle *Athenaum* dergisini yayımlayan Novalis, Friedrich Schlegel ve Hölderlin, durağan ve uyumlu değil, gelişme sürecinde, dinamik, Shakespeare ile maniyeristlerin Güzelliğin çirkinlikten, biçimin biçimsizlikten kaynaklandığı sezgisi doğrultusunda, uyumsuz bir Güzellik peşindedirler. Kısacası, asıl sorun, dinamik bir bağlamda yeniden işleyebilmek amacıyla, düşünce konusundaki klasik antitezlerin nasıl düzenlenmesi gerektiğidir. Amaç sonlu ile sonsuz, birey ile toplum arasındaki uçurum hakkında daha radikal bir tartışmaya varabilmek için –roman bu duyguyu oluşturmada temel rol oynuyordu- kişi ile konu arasındaki mesafeyi kısaltmaktır (Eco, 2006: 315).

Güzellik, geleneksel bir hendiadis tarafından ele alındığında Gerçek’in eş anlamlısı olarak ortaya çıkar. Eski Yunan düşüncesine göre Güzelliği yaratan gerçek olduğundan, Güzellik ile Gerçek bir yerde aynıydı; buna karşılık romantikler için gerçeği yaratan Güzellik’ti.

Sanat eserinin mutlak olana açılabilmesi ve aynı zamanda sanat eserinin ötesine, sanatın tümüyle romantikleşmiş ifadesine doğru yol alabilmesi için, bu Güzellik kendi özel içeriğini geçersiz kılma özelliğine sahiptir. Başta Schlegel olmak üzere, romantikler “ironi” kavramını bu Güzellikle bağdaştırmıştır. Ancak romantik

İroni, basit keyfiliğe dönüşüncüye kadar tüm nesnel içeriği geçersiz kılacak güce sahip öznel bir hareket değildir. Tam tersine, Romantik ironi'nin kökeninde Sokrates'in diyalog yöntemi vardır; ağır ve çaba gerektiren içeriklerin bile varlığında hafif bir dokunuş, herhangi bir önyargı, tarafgirlik olmadan, ironi iki zıt görüşün ya da düşüncenin aynı anda açıklanmasına izin verir. Bundan dolayı ironi felsefi bir yöntem hatta felsefi yöntemin kendisidir (Eco, 2006: 317).

Ayrıca ironi, değinilen konu karşısında kişinin, yaklaşma ve uzaklaşmadan ibaret iki yaklaşımına fırsat verir. Çünkü ironi hem konuyu etkisizleştirerek temasın doğurduğu coşkuyu, hem de konunun uzağında oluşun yaratacağı kuşkuculuğu frenleyen bir çeşit panzehirdir. Böylelikle, kişi konuyla yaklaşırken konunun kölesi olmadan öznelliğini korur. Bu konu-kişi yaklaşması, gerçeğin dar kalıplarının dışına taşımının, bir romantik kahramanın yaşamına, yani romanesk bir yaşama duyulan öznel özlemin sonucudur (Eco, 2006: 318).

Romantik devinin doğuşuna zemin hazırlayan Rousseau'nun (1712-1778) uygarlığa başkaldırışı ise, klasik kurallara ve kandırmacalara, özellikle de kusursuz bir klasikçi olan Rafaello'ya karşı bir başkaldırıdır. Bu başkaldırı Constable'den Delacroix'ya (Rubens ve Venedik ekolünü yeğleyen) ve Rafaello öncesine kadar uzanır.

Rousseau sadece sanatçıları ve aydınları değil, burjuva sınıfını da etkileyen yaygın rahatsızlığı istemeden de olsa dile getirdi. Ona göre çoğu kez birbirlerinden oldukça farklı olan ancak daha sonra benzer zevkleri, tavırları ve ideolojiyi paylaşan homojen bir sosyal sınıfta insanları birleştiren ortak payda, klasik kuralları ve yüceltilmiş Güzellik kavramıyla aristokrasinin soğuk ve dar görüşlü bir topluluk olduğu duygusudur. Bu bakış, bireyin önem kazanması ile güçlenmiş, kamuoyunun onayını almak için yazarlar ile sanatçıların serbest piyasada birbirleriyle mücadele etmek zorunda kalmasıyla yaygınlaşmıştır.

Bu başkaldırı, Rousseau'da olduğu gibi, duygusallık, daha da heyecan verici duyguların kovalanması ve şaşırtıcı etkilerin işlenmesi yoluyla ifade edilir. Bu akımın en hızlı ifade bulunduğu ülke, Almanya'ydı. Bu, hem ahlak hem de fikir alanlarında saray aristokrasisinden ayrılıp gelişen bir aydın sınıfına hakkı olan yeri

vermediği için, Aydınlanma Çağı hükümdarlarının despotça mantıklarına karşı çıkan “Sturm und Drang” hareketidir (Eco, 2006: 313).

Kasvetliye ve ölümlüye olan eğilimiyle Ön-Rafaelci akımın bu karmaşık, ahlakçı ve erotik Güzelliği, Güzelliğin klasik kanonlardan kurtuluşunun sonuçlarından bir tanesidir. Güzellik artık zıtlıkların yani çirkinliğin yadsınmasıyla değil, çirkinliğin Güzeliğin diğer yüzü oluşuyla kendini ifade edecektir (Eco, 2006: 321).

Saf bir güzellik tasvir eden Sofokles’inkiyle karşılaştırıldığında, Shakespeare’in gücü, Güzelliğin çoğu kez Groteskle (örneğin, Falstaff), Çirkinlik’le birlikte var olmasına dayanır. Gerçeğin başka ele alınış biçimleriyle de iğrenç, savurgan ve korkunç olana varırız. Yoksulluktan ve hayatın acımasızlığından yıkılmış kadınlara kadar bize itici ve tuhaf gelen karakterlerden oluşan unutulmaz bir galeri sunan Hugo (1802-1885) ise, Romantik sanat’ta Yüceliğin antitezi groteskin kuramcısıdır. Daha önce gördüğümüz gibi mutlak olana duyulan coşku ve kadere boyun eğiş bir kahramanın ölümünü trajik hale getirir, ama her şeyden önce Güzelleştirir de: aynı biçim, özgürlük ve dünyaya başkaldırı gibi içeriklerden arındırılarak XX. Yüzyılın faşist hareketlerinin (çoğu kez kelimelerle) yücelteceği “güzel ölüm”ün kitsch ambalajını oluşturur. Satanizm (insanın şeytanlaştırılması) ve vampirlikle ilgili temalar da yaygınlaştı. Verdi’de (1813-1901) Güzellik genellikle karanlığın, şeytanımsı olanın ve korkutucunun sınırlarında dolaşır. İl Travatore’de daha belirgindir. Burada Güzellik ateş simgesiyle ifade bulur. Güzellik ile ölüm arasındaki karamsar bağ Wagner’de daha da güçlenir. Güzelliğin yazgısı, tutku değil, aşk için ölmektir (Eco, 2006: 321).

Daha sonra Emperyonistlerin eserlerinde ise belli belirsiz güzellik hayali, görsel dünyanın derinlerine inme amacıyla ışığın ve rengin daha özenli, bilimsel kullanışı görülür. Gotik edebiyatın öncülerinden biri olan Edgar Allan Poe (1809-1849), zevkin bize güzelliği öğrettiğini, kendi yasalarına sahip bağımsız bir nitelik olduğunu, bizi sadece biçiminin bozulduğu, ölçüye ve Güzelliğe karşı çıkıldığı oranda, kötülüğü küçümsemeye zorlaması gerektiğini dile getirir.

Dikkat çekici bir diğer nokta; Pre-Romantik ve Romantik düşünürlerin (Hegel’de olduğu gibi), modern sanatı, Klasik Yunan idealine karşıt olarak Hıristiyanlık ile başlatmalarınıdır. Ancak bu izlenime kapılmak oldukça güçtür: Bu düşünürler aslında, Yeni Çağ’ın duyarlılığına göre geçmişi yeniden yaşayarak, Romantizmin yeni poetikasıyla söz ederler. Bu açıdan baktığımızda, Friedrich Schlegel klasikçilerin idealize ettiği kişilikten arındırılmış Güzelliğine karşı gelerek güzelliğin ilginç ve kendine özgü olması gerektiğini iddia etmiş, bu şekilde bir “Çirkinlik estetiği” sorununu ortaya atmıştı. Friedrich Schlegel’in Yakınçağ Sanatı ile Antikçağ Sanatını karşılaştırdığı *Yunan Şiirinin İncelenmesi Üzerine* (1795) adlı metni her şeyi açıklamaktadır. Schlegel, o zamana kadar bir çirkinlik kuramının geliştirilmemiş olmasından yakındır. Ona göre, bu ayrım klasik dünya ile modern dünya arasındaki ayrımı anlamak için mutlaka gereklidir. Schlegel, klasik sanattan yana bir tutum almış, modern dünyada çirkinliğin “kötü olanın nahos somut biçimi” olarak belirlemesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Buna rağmen Schlegel, yeni sanatın özelliklerine karşı duyduğu bir tür hayranlığı bu yeni sanatın kendini aşma ilkelerini de içerdiği umuduyla birlikte ortaya koyar. O, yeni sanatta ilginç olanın güzel olana, karakteristik ve bireysel olanın da antik sanatta yüceltilen ideal tipikliğe egemen olduğunu ifade etmiştir (Eco, 2009: 278).

Schlegel’in, amacı o olmasa da, bize şunu hatırlatır: ilginç ile karakteristik olan (bizi sürekli heyecan halinde tutmak ve olanca düzensizliği içinde gerçeğin engin zenginliğini yansıtmak için) düzensiz ve biçimsiz olanı gerektirir. Aksi takdirde, modern şiirin zirvesi olan Shakespeare’i nasıl yüceltebildiklerini anlamamızın olanaksız olduğunu ileri sürer. Shakespeare, tekil güzelliklerin hiçbir zaman “katışık cüruf”tan arınmadığını, doğada olduğu gibi, güzel ile çirkinini kaynaştırmayı başardığını dile getirir.

Weisse’nin *Estetik Sistem*’inde (1830) çirkin, güzelin tamamlayıcı parçası olarak sanatsal düş gücünün hesaplaşması gereken bir mevcudiyet olarak belirir. Hegel, *Estetik*’inde; çirkinlik’ten, güzellik ile çarpışan kaçınılmaz bir an gibi bahseder. Hegel sonrası ortamda, Solger, Wischer, Ruge ve Fischer gibi yazarlar çirkinliği konu edindiler. Özellikle Karl Rosenkranz, *Çirkinliğin Estetiği*’nde (1853), “uygunsuzluk”tan “iticilik”e uzanan bir fenomenoloji geliştirir ve şu kavramlar

üzerinde durur: korkunçluk, tatsızlık, mide bulandırıcılık, kriminalite, hayaletsilik, şeytanilik, cadılara özgülük. Son olarak karikatüre övgüler düzer: Karikatür, itici olanı gülünç olana dönüştürebilmekte; biçimsizliğiyle, onu fantastik derecesinde abartılı kılan mizah sayesinde, güzel hale getirmektedir (Eco, 2009: 279).

Çirkinlik üzerine en ateşli Romantik övgü ise, Victor Hugo'nun *Cromwell* (1827) oyununa yazdığı önsözde karşımıza çıkar. Hugo, önsözde moderniteden Hıristiyanlıkla doğan bir şeymiş gibi söz eder. Ve yaptığı tüm değerlendirmelerden hareketle, Romantizmin Manifestosu olarak tanımlanan şeyi karşımızda buluruz. Victor Hugo yeni estetiğin tipik unsuru olarak gördüğü çirkinlik, grotesk alanıdır (hakikat ve şiirle sanat alanına taşınan biçimsiz, korkunç, itici bir şey"). Ona göre çirkinlik, doğanın sanatsal yaratıya açabileceği kaynakların en zenginidir (Eco, 2009: 281).

Jean Paul Sartre da, *Estetiğe Giriş*'te (1804), groteskten yıkıcı mizah olarak söz eder. Bu yolla mizah, korkunç ve gerekçesiz bir şeye dönüşür. Ama Victor Hugo'da grotesk 18. yüzyılın sonlarından günümüze uzanan belli bir karakterler galerisini açıklayan, duyuran ve kısmen yücelten bir kategori haline gelmiştir. Ona göre bu karakterlerin belirgin özelliği şunlardır: şeytani ya da üzücü şekilde güzellikten yoksun olmalarıdır. Victor Hugo "güzelliğe tam bir daire çizdirerek, onun çirkinlikle çakışmasını sağladı" (Eco, 2009: 280).

XIX. yüzyıla geldiğimizde sanayi dünyasının bunaltıcılığı, bir taraftan çok büyük anonim kitlelerle dolup taşan metropoller ve örgütlü işçi hareketinin doğuşu karşısında popüler hikayeleri tefrika halinde basarak bugün kitle kültürü adını vereceğimiz olguyu başlatan bir tür gazetecilik gelişme gösterirken; diğer taraftan sanatçı ideallerini tehdit altında hissetmiş, yeni demokratik idealleri kendine düşman olarak görmüş ve farklı, marjinal, aristokratik ve lanetli olmaya karar vererek "Sanat için Sanat"ın fildişi kulesine çekilmiştir (Eco, 2006: 229).

Sanatçıların farklı olmayı kararlaştırdıkları "Sanat için Sanat" şiarıyla Güzelliğin ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilmesi gereken birincil değer olduğu düşüncesi yerleşti. Böylelikle birçok sanatçı hayatın bir sanat eseri gibi yaşanması gerektiğine inandı. Ve sanat kendini ahlaktan ve pratik değerlerden soyutlarken, daha

öncesinde romantizm döneminde varolan ‘hastalık, hiçe sayılma, ölüm, karanlık, delilik ve dehşet’ gibi hayatın en rahatsız edici yanlarını sanat dünyası adına fethetmek olarak özetlenebilecek bir dürtü gelişti. Asıl fark, sanatın artık belgelemek ve yargıya varmak için betimleme iddiasında olmamasıdır. Sanatın amacı bütün bu görünümleri bir yaşam modeli olarak büyüleyici kılmaktır. Bu görüş, romantik duyarlılığı en uçlara taşıyan, abartan ve bir çürüme noktasına vardıran bir güzelliğe körü körüne bağlanmış bir kuşağın ortaya çıkmasına yol açtı. Başka bir ifadeyle dekadan bir güzelliğe bağlandı (Eco, 2006: 330).

Güzellik ve Sanat’ın ayrılmaz bir çift olmaları doğaya karşı küçümseyici hoşgörüsüzlüğün başlaması bu dönemde gerçekleşti. Doğa özenden ve estetikten yoksun, tek düze ve tamamlanmamış olarak bulundu. Dekadan akıma göre, yapay bir çalışma olmadan güzellik gerçekleşemez, sadece yapay olan güzel olabilir. Bu konuda Whistler, “Doğa genellikle yanılıyor” demiş, Wilde’da “Sanatı inceledikçe, doğaya daha az değer veriyoruz” diye eklemiştir (Eco, 2006: 340). Çünkü biçimsiz doğa güzellik üretmez; tesadüfi bir organizmanın yaratılması için, sanatın elinin değmesi gerekir. Sanatın yaratıcı gücüne duyulan bu derin inanç sadece dekadan döneme özgü değildir, tecrübe yapay oldukça değerli olabileceği sonucuna varanlar ile güzelliğin ancak sanatçının uzun, zahmetli ve sevgi dolu çabasının ürünü olabileceği söyleminden hareket eden dekadan akımı sanatçılarıdır. Sanat’ın ikinci bir doğa yarattığı düşüncesinden, doğanın olabildiğince tuhaf ve alabildiğine hastalıklı ihlalinin sanat olduğu görüşüne bu şekilde geçildi.

Dekadan dönem sadece yapaya benzeyen, ancak gerçek olan çiçekler yetiştirir, olağandışı aşklar yaşar, hayal gücünü ateşlemek için ilaçlar kullanır, hayali yolculukları gerçeklerine yeğler, tükenmiş ve cafcıflı bir Latince’yle yazılmış geç Ortaçağ metinlerinden keyif alır, likör ve parfüm senfonileri besteleyerek işitme duyusunu tat ve koku alma duyularına taşır. Diğer bir ifadeyle doğanın, sanat eserlerinde olduğu gibi yeniden yaratılması yerine, hem taklit edilmiş, hem yadsınmıştır.

Dekadan sanatçılar yüzlerde hafifçe androjen, anlatılamaz ve doğadışı güzellik ifadesi aradılar. Androjen kadın ve erkeği, her iki türü de birbirine karıştırıp

dengelediği için en üstün insan türü olarak kabul edildi. Dekadanların güzelliği yozlaşma, tükenme, çürümüşlük ve bitkinlik duygularıyla yoğrulmuştur. Bu zevk döneminden zaferle çıkabilmeyi beceren tek doğa ürünü, yeni bir üslubun “art nouveau”nun doğmasını sağlayacak çiçektir. Dekadan akım çiçeklere tutkundur. Ancak çiçeklerdeki çekiciliğin, doğal mücevhercilikteki sahte yapaylıklardan, süs, takı, arabesk olmaya yatkınlıklarından, hayattan ölüme geçişin çok kısa sürdüğü bitkiler krallığına egemen olan kırılmalı ve çürümeyi temsil etmelerinden kaynaklandığını anlamaları uzun sürmemiştir (Eco, 2006: 342).

Dekadan duyarlılık geliştikçe, Courbet ve Millet gibi ressamlar romantik manzarayı demokratikleştirerek, emeği, tarlayı, köylülerin ve halkın mütevazı varlığını resmederek, insana ve doğaya gerçekçi bir yorum getirdi. İbsen gibi dramaturglar da iktidar mücadelesi, kuşaklar arası çekişme, kadın hakları, ahlaki sorumluluk ve aşk hakları gibi dönemin önemli toplumsal çekişmelerini sahnelemeye çalıştı (Eco, 2006: 338).

Dekadan akım ile birlikte ortaya çıkan edebiyat ve sanat hareketi ise, şiirleriyle hem bir sanat, hem de bir dünya görüşü oluşturan “Sembolizm”dir. Sembolizm’in kökenini Charles Baudelaire’in eserleri oluşturur.

Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*’nde; artık kimsenin kendi kendinin sahibi olmadığı, maneviyata dönmek için duyulan her hevesin kırıldığı, sanayileşmiş, mekanikleşmiş bir ticaret kentinde yaşamaktadır. Ona göre gazeteler kişisel deneyimi genel kalıplara dökmenin yanı sıra, günleri betimleyen fotoğrafların doğayı zalim bir şekilde dondurduğu, insan yüzünü merceğe yöneltmiş şaşkın bir bakışa kilitlediği, ifadeleri elle tutulabilir herhangi bir gölgeden arındırdığı ve insanın tüm hayallerini öldürdüğünü dile getirir (Eco, 2006: 347).

Baudelaire ünlü sonesi *Correspondances*’da (Karşılıklılıklar), “gölgeli ve derin bir uyumdan” söz eder. Bize nesnelere içinde bir çeşit gizli ruhun varlığını gösteren, insanlık ile dünya arasında bir çeşit sihirli benzerliğe ve uyuma dikkat çeker. Şair evrenin gizli dilinin şifresini çözmeye koyulur ve gün ışığına çıkaracağı gizli gerçek de “güzelliktir”. Gerçekler evrenin ötesinde bir evrene gönderme

bulunur. Başka bir deyişle, şairin çabası, şiir sayesinde nesnelere daha önce sahip olmadıkları bir değer kazandırmaktır (Eco, 2006: 349).

Güzellik konusundaki dikkat çekici nokta ateşli bir mistisizm ve dinsellik ile Aşkın Güzelliğe doğru Platoncu bir yönelim oldu. Sembolizm gerçeğe temasa geçmek için yeni yolları yüceltirken, Güzellik arayışı Tanrı'yı terk etti ve sanatçının yaşayan konu bölümüne yoğunlaşmasını sağladı. Bu yöntem giderek gelişirken, sanatçı kendisine rehberlik eden ideal Güzelliği bile unuttuğunu, sanatı estetik coşkunun nedeni ve kaydı olarak görmediğini, sanata bir bilgi aracı olarak yaklaşmaya başladığını belirtir (Eco, 2006: 359).

Dekadanlık çağında estetik bir din anlayışı olarak ortaya çıktı. Dekadanlar dindarlıkları ile satanizmin yolunu seçti, büyü ve şeytan çağırma ayinleri ile uğraştı. Ve bizim metinlerimizin sadizm, mazoşizm, ahlaksızlık savunusu, acıda hazzı arayış ve nevrotik halleri yüceltmeye yönelik övgüleri gereğince yansıtamadığını dile getirdi. Örneğin, Corbiere, kendini kurbağanın hüznümlü çirkinliği ile özdeşleştirmiş, Dostoyevski farenin korkunçluğundan söz etmiş, Tarchetti de bir şiirinde çürük dişleri övgüye değer bulmuştur (Eco, 2009: 350-352).

Bu dönemde İzlenimci (Empresyonizm) sanat akımı ortaya çıktı. İzlenimciler, aşkın güzellikler yaratma eğiliminde olmadılar. Dış dünyada gözlemledikleri varlıkların gerçek yönünü değil, sadece kendilerinde uyandırdığı izlenimleri aktarmaya çalıştılar. Zaman ve bilinç için yeni boyutlar bulmak isteyen ya da psikolojik çağrışımlar üzerinde derin araştırmalar yapmaya çalışan sanatçılar gibi, onlar da resim tekniğinin sorunlarını çözmek, yeni bir mekan, yeni algılayış imkanları icat etmek istiyorlardı (Eco, 2006: 356).

19. yüzyılda olağanüstü kültürünün ilk belirtileri züppeliğin doğuşuyla birlikte görüldü. Züppe XX. yüzyılın başlarında, rejans dönemi, İngiliz toplumunda, filozof George Brummel'le ortaya çıktı. George Brummel ne bir sanatçı ne de sanat ve güzellikle ilgilenen bir filozoftu. Onun örneğinde, güzellik ve olağanüstülük tutkusu, giyinme ve yaşama sanatında boy gösterdi. Zaten züppeler ve kendilerini züppe olarak gören sanatçıların bütün amacı varoluşlarındaki güzel kavramını geliştirmekti. Züppelik "Giysi olarak Güzellik" ve "Cesur bir eylem olarak Güzellik" şeklinde

ortaya çıktı. Bu güzellik biçimleri özellikle Oscar Wilde (1854-1900) ve Aubrey Beardsley (1872-1898) tarafından uygulandı (Eco, 2006: 333).

XIX. yüzyıl sanatçılarından bazıları “Sanat için Sanat” idealini bir eserde Güzeli yaratmak için insanın hayatını feda etmesine degecek, sanatkarane, sabır isteyen, gerçek bir küt olarak görürken, züppeler ve kendilerini züppe olarak gören sanatçılar bu ideali aleni hayatlarının bir kültü olarak değerlendirmişti. Ve bu hayatın görkemli bir Güzelliğe dönüştürülmesi için bir sanat eseri gibi işlenip hayata geçirilmesi gerektiğine inanmışlardı. “Hayat sanata feda edilmeyecek, sanat hayata uygulanacaktı. Sanat olarak Hayat” anlayışı benimsenmiştir (Eco, 2006: 334).

Züppelik, toplumsal bir gerçek olduğundan beraberinde bazı çelişkileri getirdi: Züppelik marjinalliğin ötesine geçemediğinden, devrimci değil, soylu olup estetik güzelleştirme olarak görüldüğünden, burjuva toplumuna, onun para ve teknoloji kültü değerlerine karşı bir başkaldırı değildir. Ancak Züppelik bazen kendini dönemin önyargı ve törelerine karşı muhalefet olarak görmüş; bazı züppelerin o dönemde tümüyle kabul edilemez görünen ve ağır suç sayılan (Oscar Wilde’ın acımasız mahkemesi buna en iyi örnektir) eşcinselliğe yatkın olmaları bu nedenle önemli kabul edilmiştir.

Züppelik D’Annunzioy’yla kahramanca biçimlere büründü (Cesur bir eylem olarak Güzellik). Başka sanatçılarda özellikle de Fransız dekadantizminde çağdaş dünyaya karşı bir başkaldırı göstergesi olmuş, gelenekçi ve tutucu bir Katoliklik halini almıştır (Eco, 2006: 336).

Eco, güzellik fikrinin sadece tarihin farklı çağlarına bağlı olarak değişmediğini, aynı dönemde, hatta aynı ülkede bile farklı estetik ideallerin görülebileceğini söyler. Böylelikle, dekadant estetik ideali doğup gelişirken, “Victoria Dönemi”ne ait olarak tanımlayacağımız bir Güzellik ideali de ortaya çıktı.

1848 yılı ayaklanmalarından 1929 Ekonomik krizine kadar olan süre, tarihçiler tarafından genellikle “Burjuvazi Çağı”, Britanya burjuvazisinin egemenliği nedeniyle “Victoria Dönemi” olarak tanımlanır. Bu dönemde öne çıkan, orta sınıf kendi değerlerini, temsil yeteneklerini sadece ticaret ve sömürgeler alanında değil,

günlük hayatta da gösterdi; dönemin ahlaki bakış açısı, estetik ve mimari kuralları, sağduyu ve giyim tarzı, kalabalıkta davranış biçimi ve ev döşemesi tümüyle burjuvazi hayatını simgeliyordu. Daha kesin belirtmek gerekirse, Britanya burjuvazisinin egemenliği nedeniyle, Victoria tarzıydı (Eco, 2006: 361).

Burjuvazi, kendi askeri (emperyalizm) ve ekonomik (kapitalizm) gücü sayesinde, pratiklik, sağlamlık ve dayanıklılık gibi burjuva yaklaşımını, aristokrasinin bakış açısından ayıran özelliklerin karışımından oluşan, kendine has Güzellik kavramıyla övünüyordu. Victoria dönemi (özellikle burjuva dünyası), temel çizgileri hayatın ve hayat tecrübesinin tamamen pratik anlamda basitleştirilmesine dayanan bir dünyadır; bir şey doğru ya da yanlıştır, güzel ya da çirkindir, karmaşık karakterler ve belirsizlik gibi yararsız şeyler revaçta değildir. Ayrıca bencillik ve özgecilik arasında sıkışıp kalmamıştır; dış dünyada –borsada, serbest piyasada, sömürgelerde- bencildir; evin dört duvarı arasında ise iyi bir baba, eğitimci ve hayırsever bir insandır. Bu pratik basitleştirme bir belirsizlik olarak görülmez; tam tersine, aynı sadelik ifadesini burjuva evi'nin tasarımında, hem sağlam hem de kullanışlı olması gereken bir Güzelliği ifade eden mobilyaların ve eşyaların biçimlerinde kendisini gösterdi (Eco, 2006: 362).

Giysi renklerine de özel anlamlar yüklendi. Çocukları koruması için giysilerinin kenarına mavi kurdele geçirilmesi önerildi. Kadınlar gebelik sırasında mikroplardan korunmak için mavi atıklar ve eşarplar tercih etti. Önceleri Hıristiyanlar arasında, belki de toprağın yeşil olmasından ötürü, bu renkte giysi yaptırmanın yakışık olmadığına, insan bedeninde yeşilin uğursuzluk getireceğine inanıldı. “Yeşil giyersen, yakınların da çok geçmeden siyahlar giyer” sözü bir zamanlar yaygın bir söylemdi. Doğanın önem kazanmasıyla birlikte bu inanç da yavaş yavaş değişti. Doğanın egemen rengi olduğu için her zaman yeşilin şans getirdiğine inanıldı. Kumaş ve duvar kağıdı boyalarında, özellikle yeşilde, arsenik kullanılıyordu. Mezarlıktaki rengi hatırlattığı için kahverengi de giyside uğursuz sayıldı. Siyah giyenin yaşamında bir değişiklik olacağına, kırmızı giyenlerin büyük bir güce kavuşacağına hükmedildi. Kırmızı sonsuz enerjinin simgesidir. Hatta 10. Yüzyılda insanlar hastalıkları iyileştirmek için kırmızı örtülere sarınırdı. Bir ara

kırmızı giyen kadınlara yosma gözüyle bakıldı. Ayrıca soyguncular, sadece tanınmak için değil, korunmak isteği ile de yüzlerini kırmızı mendille örttü.

Denilebilir ki Victoria Dönemi estetiği pratik işlevselliğin Güzellik dünyasına girmesinden kaynaklanan temel bir ikiliğin ifadesiydi. Her zamanki işlevinin ötesinde, her eşyanın mala dönüştüğü bir dünyada, değişim değerinin (nesnenin herhangi bir para tutarı olarak ederi), yararlılık değerlerinden (o nesnenin pratik ya da estetik amacı), üstün tutulduğu bir dünyada, güzel bir şeyin estetik keyfi bile ticari değerinin teşhirine dönüştü. Sonunda Güzellik işlevsizlikten çıkıp, değer kazanmaya başladı; bir zamanlar belirsizin, sınırı çizilmemişin kapladığı alanı, artık nesnenin pratik işlevi doldurur. Nesnelere bunu izleyen gelişim, biçim ile işlev arasındaki ayrımın giderek bulanıklaşması tümüyle bu ikilikle damgalandı (Eco, 2006: 363).

Başka bir ikililik de içerisi (ev, ahlak, aile) ve dışarı (piyasa, sömürgeler, savaş) arasındadır. Bu ayrım yüzyılın sonlarına doğru (1873-1896) ortaya çıkan, halkın “görünmeyen bir el tarafından” yönetilen dünya piyasasındaki sınırsız ilerlemeye, hatta ekonomik süreçlerin rasyonelliğine ve düzenlenebilirliğine olan inancını yıkan uzun ekonomik krizle birlikte geçerliliğini yitirdi. Diğer taraftan binaların mimari Güzelliğini yaratmak için kullanılan malzemeler de Victoria dönemi biçimlerinde yeni bir buhrana yol açtı. XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında yeni biçimlerin ortaya çıkmasına katkıda bulundu (Eco, 2006: 364).

19. yüzyılın sonlarında binalarda ideal güzellik yerine, o binayı kullanacak insanların toplumsal beklentilerini yansıtması gerektiği kanaatindeydi. Bu kanı toplumsal, işlevsel ve ilerici düşüncenin hakim olduğu bir Güzellik modelinin doğuşuna işaret ediyordu. Örneğin, İngiltere’de cam ve çelikten yapılmış binalarla ifade edilen Güzellik, Ortaçağ’a dönüşü destekleyenler (Pugin ve Carlyle) ile Yenigotik özlemi duyanların (Ruskin ve Morris) içten tepkisiyle karşılaştı. Doğanın Güzelliğine dönüş gibi gerilemekte olan bir ütopyaya ve makinelerin uygarlığında yeni bir Güzellik görememe kararlılığına dayanan bu nefret, Güzelliğin toplumsal bir işlev olması gerektiği düşüncesine karşıdır. Ruskin’e göre mimarlığın amacı, bina ile çevreyi uyum içinde birleştirerek, doğal bir güzelliği gerçekleştirebilmektir. Binalarda bir tarafta dökme-demir, cam-çelik; diğer tarafta ahşap-taş doğallığına

dayanan “rustik güzellik” yan yana yer almaya başladı. Ahşap ve taşın doğallığı adına yeni malzemeyi reddeden bu rustik Güzellik, insanın yaşayan ruhunun yegane temsilcisidir. Bu, elle tutulabilen, cephenin ve binanın yapımında kullanılan malzemeye fiziki temasla ifade edilen, yapımcıların geçmişlerini, tutkularını ve mizalarını dışavuran somut bir Güzelliktir (Eco, 2006: 364-367).

Sanat alanında, hareketin en dolaysız amaçlarından biri de, iki yüzyıla köprü görevi görmüş yıllarda, özellikle dekorasyonda, düşsel ürünlerin tasarlanıp gelişmesinde, hızla yayılan “Art nouveau” (Yeni sanat) oldu.s

Art Nouveau, yeni sanat akımı anlamına gelir. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başında ortaya çıkan, resim, mimari, mobilya, tekstil, grafik, seramik, metal işleri ve cam sanatı gibi alanlarda etkili olan sanat akımıdır. Bu akımın temel özelliği, yilankavi çizgiler, ince işlenmiş motifler, sarılğan bitki motifleri oluşturur.

Adını 1895 yılında Paris’te Samuel Bing tarafından düzenlenen galeriye verilen L’Art nouveau’dan almıştır. Akımda kullanılan yilankavi biçimlerden dolayı “şehriye üslubu” ve egzotizm yanlılığı yüzünden “dekadan üslup” isimler de almıştır.

Barok gibi, maniyerizm gibi “a posteriori” tanımlanan sanat akımlarının tersine, “Art nouveau” sıfırdan başlayıp biçimlenen doğaçlama bir akımdır. “Art nouveau” ilk adımlarını kitap süsleme sanatıyla attı: Tezyinler, ereveler ve baş harfler, kitabı geleneksel işleviyle işbirliği içinde olduğu nesnelere dönüştürür. Böylesine yaygın ve sıradan bir nesne-mal üzerindeki süslemelerin gelişmesi, yapısal biçimleri yeni ve dalgalı çizgilerle güzelleştirmeye duyulan karşı konulmaz bir dürtünün belirtisiydi. Bu Güzellik demir ereve pencerelerine, metro girişlerine, binalara ve mobilyalara zamanla hakim oldu. Burada narsist bir güzellikten söz edilebilir: sudaki Narkissos’un görüntüsünü dışa yansıtması gibi, “Art nouveau” da i Güzelliğini dışarıya yansıtığı çizgileriyle sararak egemen oldu (Eco, 2006: 368-369).

Art Nouveau’nun amacı, sanatı ağdaş insanın gündelik gereksinimlerini karşılayacak güzel nesnelere yaratma ve sanatı ağdaş yaşamla yeniden birleştirmenin yollarını bulmaktır.

Jugendstil Güzellik, fiziki ve duygusal boyutu küçümsemeyen çizgilerin Güzelliğidir; bu sanatçıların çok geçmeden farkına varacakları gibi insan bedeni – özellikle de kadın bedeni- bile bir çeşit şehvet girdabına yol açacak şekilde, yumuşak çizgiler ve asimetrik eğrilerle sarmalanabilir. Biçimlerin stilize edilmeleri sadece dekoratif bir çalışma değildir. Rüzgarda uçuşan eşarplarıyla Jugendstil giyimi sadece dış değil, her şeyin üstünde bir iç stil konusudur; Raffaello öncesi akımın sarsıcı gotik güzellerinin timsali olarak görülebilecek soluk yeşil tüllere bürünmüş dans kraliçesi İsabella Duncan, salınarak yürüyüşüyle o dönem için gerçek bir ikon haline gelir (Eco, 2006: 368).

Jugendstil kadını kozmetik ürünlere bayılan, korseleri reddeden erotik anlamda özgür ve şehvetli bir kadındı. Art nouveau kitap ve afiş güzelliğinden kısa zamanda vücut güzelliğine geçti. “Art nouveau” ne Raffaello öncesi akımın ne de dekadan dönemin Güzelliklerinin nostaljik melankolisi ne de öncüllüğünü dadacıların çektiği, ticarileşmeye karşı başkaldırıyı içerir. Bu sanatçıların asıl amacı onları bağımsız olamamaktan kurtaracak bir üsluptur. Buna karşın Jugendstil Güzelliğinde, malzemeye gösterilen özenle, nesnelerin gelişmiş birlikteliğiyle, gereksizlikten ve cömertlikten arınmış biçimlerin sadeliğiyle ve iç dekorasyona verilen önemle kanıtlanmış işlevsel özellikler göze çarpar.

Jugendstil yerleşik düzeni devirmekten çok, skandal yaratma –burjuvaları hayrete düşürme- isteğinden kaynaklanan bir tür burjuva muhalifi bir eğilimdir. Ancak Victoria Dönemi Güzelliğinin cılkı çıkmış klişelerinin kaybolmasıyla birlikte, Beardsley’nin gravürlerinde, Wedekind’in oyunlarında ve Toulouse-Lautrec’in afişlerinde dikkati çeken bu eğilim hızla etkisini yitirdi (Eco, 2006: 371).

1910 yılından itibaren “Art nouveau”nun belirgin bir işlevselliğe doğru ilerleyen biçimsel öğeleri, sadeleştirme, soyutlama ve çarpıtma özelliklerini ondan miras alan “Art deco” üslubunca geliştirildi (Eco, 2006: 371).

“Art deco”, “Art nouveau” sanat akımının devamı ve aynı zamanda bu akıma karşı bir tepki olarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Mimari, dekoratif sanatlar ve mobilya eşyaları gibi alanlarda uygulanan bir tasarım tarzıdır.

“Art deco” (bu terim 1960’lı yıllara kadar kullanılmaz) Jugendstil’in ikonografik motiflerini –stilize edilmiş çiçek demetleri, genç ve zarif kadın figürleri, geometrik desenler, yılkavi çizgiler ve zikzaklar- korudu ve hep biçimi işlevselliğin emrine vererek, bu motifleri Konstrüktif, Kübist ve Fütürist öğelerle geliştirdi. “Art nouveau”nun rengarenk coşkunluğu yerini artık estetik güzellik değil de işlevsel olan bir Güzelliğe, kalite ile seri üretimin hassas sentezine bıraktı. Bu Güzelliğin kendine özgü özelliği sanat ile sanayinin uzlaşmasıdır. Bu uzlaşma Faşizm kadını Güzelliğinin resmi kanonlarının deco ürünü ince ve zarif “kriz kadını”na kesinlikle karşı olduğu İtalya’da bile, deco stili nesnelere yirmili ve otuzlu yıllarda kazandığı olağanüstü popülerliği, kısmen de olsa açıklamaya yeterdir (Eco, 2006: 371-372).

Süs öğelerini ikinci plana atan art deco, 20. yüzyılın başında Avrupa design’ına egemen olan bir eğilimin parçası haline geldi. Bu işlevsel güzellik, metal ve cam malzemeyi benimsemenin yanında, geometrik çizgiselliğe ve rasyonelliğe abartılı bir şekilde boyun eğdi. Bu dekoratif öğeye karşı verilen mücadele, bu güzelliğin en belirgin siyasi özelliği oldu.

2. 2. SANAYİ ESTETİĞİNİN GÜZELLİĞİ

20. yüzyıl başında, sanayi estetiğinin kabulü ile makinelerin işlevselliği ön plana çıktı. Sanatçılar artık bakir (işlevsel olmayan) makineler yaptılar.

Dönemin diğer kültürel olaylarının (Nietzsche’nin ve Bergson’un felsefeleri, Joyce’un ve Virginia Woolf’un eserleri ve Freud’un psikanalizi) yanı sıra Liberty sanatı Victoria Dönemi’nden kalma bir kanonun yıkılmasına katkı sağladı; bu kural iç mekan ve dış mekan arasındaki açık ve güven verici farklılıktı. Bu eğilim en yetkin ifadesini XX. yüzyıl mimarisinde, özellikle de Frank Lloyd Wright’ın (1890-1978), çalışmalarında buldu. Frank Lloyd Wright doğal mekan kavramını yeniden oluşturarak doğal ortamı insan eserleriyle bütünleştirdi. Böylece hem mimariye hem de doğal olan dingin güzelliğe katkı sağladı. Bu dingin güzellik, çizgisel strüktürlerin yerine olağanüstü labirentler kullanan, cam ve demirin ciddiyetini somut dilsel ya da ifade sentezinden arınmış dalgalanır plastik malzemeyle değiştiren Anton Gaudi’nin (1852-1926) tasarladığı yapıların sarsıcı ve şaşırtıcı Güzelliğinin tam tersidir. Gaudi

yapılarının, korkunç kolajları andıran cepheleri işlevsellik ile dekorasyon arasındaki ilişkiyi tersyüz edip, böylelikle mimari nesne ile gerçeklik arasındaki bağlantıyı ortadan kaldırmaktı. Gaudi yapıları görünür yararsızlıkları ve sınıflandırmaya karşı gösterdikleri dirençle makinelerin soğuk güzelliğinin hayatı sömürgeleştirmesine karşı iç güzelliğin başkaldırısını ifade eder (Eco, 2006: 374-375).

20. yüzyılda yeni Güzellik yinelenebilir, ama bu güzellik aynı zamanda geçici ve fanidir; tüketiciyi ister yıpranma, ister yabancılaşma nedeniyle hızla değiştirme gereğine inandırması gerekir. Seri üretim ve yeniden yapılanma bu dönemin güzellik anlayışının özünü oluşturdu. Güzellik algısı makinelerin şiirsel ritmi şeklinde tasvir edildi. Sanayi dünyasının ritmi sanata ve yaşama yansdı.

XX. yüzyılda sanatın tipik özelliklerinden biri hayatın ve nesnelerin ticarileştirildiği bir dönemde günlük hayatta kullanılan eşyaya gösterilen sürekli dikkattir. Bütün her şeyin mal düzeyine indirilmesi, sadece değişim değerine göre yönetilen bir dünyada, kullanım değerinin giderek kaybolması gündelik eşyanın doğasını kökten değiştirdi; kullanılan eşyanın yararlı, pratik, nispeten ucuz, standart zevk ürünü olması ve seri üretilmesi gerekiyordu. Bunun anlamı kullanılan eşya çerçevesinde, güzelliğin nitel özellikleri giderek artan bir sıklıkla yerini nicel özelliklere taşıdığıydı. Bir eşyanın popüler olup olmadığını belirleyen pratiklik; pratiklik ve popülerlik temel modele dayanılarak üretilen nesnelerin sayısı ile orantılı olarak genişlik kazandı. Başka bir deyişle, nesneler, güzelliklerini ve önemlerini belirleyen bazı tekil özelliklerden kazandıkları “saygınlığı” yitirdi. Yeni güzellik yinelenebilirdi, ama aynı zamanda da geçici ve faniydi; tüketiciyi ister yıpranma, ister yabancılaşma gereğine inandırması gerekir, böylelikle üretim, tüketim ve dağıtımdan oluşan devrenin geometrik büyümesi aksamamış olurdu. (Eco, 2006: 376-377).

Fütürizm akımı, resim anlayışında kendisini gösterdi. Bireysel bakışın öne çıktığı, geleneksel kurallara başkaldırının betimlendiği modern sanat 20. yüzyılın önemli akımlarından birisidir.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Dadacılar'ın en çok üzerinde durduğu nokta “anti-sanat” düşüncesidir. Dadanın sanat karşıtı tavrını ortaya koyan

yapıtlar Marcel Duchamp'ın ready-made/hazır nesnelere dir. Fransız bir sanatçı olan Marcel Duchamp Fovizm, Kübizm gibi sanat akımlarından etkilenerek resimler yapmıştır. Daha sonra resim sanatını terk ederek yapıtlarında hazır nesnelere kullanmıştır. Marcel Duchamp bir bisiklet tekerleği (Çeşme adını koyduğu) ve bir pisuvar göstererek eşyanın işlevselliğe olan tutaklığının eleştirisini yaptı. Ona göre eğer nesnelere Güzelliği ticarileşme yönteminin bir sonucuysa, her eşya gündelik işlevinden arındırılabilir ve bir sanat eseri olarak yeni bir işlev kazandırılabilir. Duchamp'ın eserlerinin amacı varolan durumu eleştirmek ve iş dünyasına başkaldırmaktır. Pop art sanatçıların gündelik eşyaya yaklaşımı ise, umutlardan ve ütopyalardan yoksundur. Pop art hareketi, sanatçının görüntüler, estetik yaratım ve Güzellik üzerindeki tekeline yitirdiğini kabul etti. İş dünyası bireylerin toplumsal statüleri arasında ayrıma gitmeden görüntülerle belli bir doyuma ulaştırdı. Böylece sanatçı ile sokaktaki insan arasındaki farklılık daha da belirsizleşti. Çünkü artık eleştiriye yer yoktu, sanatın görevi, insanlar ya da eşyalar arasında herhangi bir ayrım yapmadan herhangi bir nesnenin kendi varlığıyla değil, sunulma biçimini belirleyen toplumsal koordinatlarla Güzelliğe sahip olduğunu ya da yitirdiğini belirlemektir. Sahnede artık seri üretilmiş bir Güzellik vardır. Nesnelere üretim sürecinden tasarlanabiliyor ya da bir başka üretim sürecine ekleniyordu. Pop art, sanayi dünyasının işlevselliğine rağmen heyecan uyandıracak bazı formlara sahip olduğunu belirterek, bize bu nesnelere sevdirmeye çalışır (Eco, 2009: 377-378).

20. yüzyılın ilk yarısı “Kışkırtıcı Güzellik” ile “Tüketici Güzellik” arasında dramatik bir kapışmaya tanıklık eder.

Kışkırtıcı Güzellik, çeşitli avangard hareketlerin ve sanatsal deneyciliğin ortaya attığı Güzellik kavramıdır; Fütürizmden Kübizme, Ekspresyonizmden Sürrealizm'e ve Picasso'dan kurallara bağlı olmayan büyük sanatçılara ve daha ötesine. Avangard sanatın Güzellik diye bir sorunu yoktur. Kuşkusuz yeni görüntülerin sanatsal açıdan güzel oldukları ve bize Giotto'nun bir freskinin Raffaello'nun bir tablosunun o dönem insanlarına verdiği zevkin benzerini vermesi gerektiğini ima etse de önemli olan avangardın o güne kadar kabul edilmiş tüm estetik kurallarına kışkırtıcı bir biçimde karşı geldiği için gerçekleştiğini anlamaktır. Sanat artık ne doğal Güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de

uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Tam tersine, avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden yorumlamayı, arkaik ve egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantezilerine, uyuşturucuların neden olduğu halüsinasyonlara, malzemenin yeniden keşfine ve gündelik eşyanın imkansız bağlamlarda şaşırtıcı bir biçimde yeniden sunumuna dönmekten zevk almayı öğretmektir (Eco, 2006: 415-417).

Oranların estetiğini çağrıştıracak bir geometrik uyum kavramı geliştirmiş tek çağdaş sanat ekolü vardır; o da soyut sanattır. Soyut sanat gerek doğaya, gerekse de gündelik hayata köle olmaya başkaldırarak, bizlere saf biçimler sunar. Ancak, geçmiş yıllarda bir sergiye ya da bir müzeye giden ziyaretçilerin bir eser karşısında iyi ama, bunun anlamı ne? diye sorduğun ya da Sanat mı bu? dediğini duymayan kalmamıştır. İşte oranların estetiğine bu yenipitagorasçı dönüş ve ortak duyarlılıklara, sokaktaki insanların Güzellik anlayışına aykırı bu eserler de bu sınıftandır. Bu insanların sanat adına amacı, güzel bir şeyin seyrinden çok, şehvi ve ilkel olmasına rağmen, tanrıların görünmediği yarı dinsel bir deneyimi çağrıştıran ritüelleri andıran, eski gizemli törenlere benzeyen etkinlikler düzenledikleri (davetler, sanatçının kendi vücudunu yaraladığı veya sakatladığı etkinlikler, halkın ışık oyunlarına ya da akustik gösterilere katılması) birçok çağdaş sanat ekolü de vardır. Benzer özellikler taşıyan başka etkinlikler arasında diskoteklerde ve rock konserlerinde devasa kalabalıklara hitap eden çılgınlıklarda projektör ışıkları ve aşırı yüksek müzik, dışarıdan bakan, ama işin içinde olmayan birine (eski geleneksel arena gösterileri gibi) “güzel” bile gelebilecek (çoğu zaman kimyasal uyarımlar eşliğinde) bir “birlikte olmak” duygusu verir. Bu da, “güzel bir deneyim”i çağrıştıracak ve güzel bir banyodan, güzel bir motosiklet gezintisinden ya da tatmin edici bir cinsel ilişkiden söz ederken yaptığımız nitelemeden farksızdır (Eco, 2006: 417).

Tüketici Güzellik ise bunun tam tersidir. Söz konusu tüketici Güzellik, popüler kültür ve tüketim dünyasının sunduğu Güzellik modellerini takip eder. Ancak kitle iletişim araçları tek tip güzellik ideali sunmaz. Kitle iletişim araçları tümüyle demokratiktir, hem doğal aristokrat zarafetine sahip olanlara, hem de proleter sınıfın şehvetli hızına Güzellik modeli önerir. Dal gibi ince Delia Scala, Anita Ekberg gibi “etli butlular”la rekabet edemeyen kadınların modeliydi; Richard

Gere'in rafine erkeksi Güzelliğine sahip olamayan erkekler içinse daima Al Pacino'nun duyarlı çekiciliği ile Robert de Niro'nun proleter cazibesi vardır. Nihayet, bir Maserati'nin Güzelliğine sahip olamayacaklar için, Mini'nin elverişli Güzelliği hep mevcuttur (Eco, 2006: 425).

İkinci durak yüzyılı ikiye böldü. Dikkatli bir şekilde baktığımızda, kitle iletişim araçlarının XX. yüzyılın ilk altmış yılında önerdiği Güzellik ideallerinin ana sanatların içinden gelme modellerle ilgili olduğu görülür. Perdedeki ünlü kadınlar, D'Annunzio'nun durgun kadınlarına yakındır. Yirmili ve otuzlu yılların reklamlarında görülen kadınlar ise Art nouveau, Liberty ve Art deco'nun çok zayıf Güzelliğini çağrıştırır. Reklamlarda Fütürist, Kübist ve Sürrealist etkiler görülür. Little Nemo gibi çizgi romanlar Art nouveau'dan esinlenirken, Gökler Hakimi Gordon'da başka dünyaların şehirleri bize Sant'Elia gibi modernist mimarları hatırlatır ve çağdaş füzelerin haberciliğini yapar. Aslında, çizgi filmlerin egemen estetik duyarlılıklara nasıl uyum sağladığını görmek için, Miki ile Mini'nin otuzlardan ellilere kadarki değişimini izlemek yeterlidir (Eco, 2006: 425-426).

Bugün kitle iletişim araçları da sadece bir hafta sürecek bir reklam kampanyası için bile, hem avangard deneyimlerden hem de yirmili, otuzlu, kırklı ve ellili yılların modellerinden, hatta modası geçmiş formlarından yararlanabilmektedir. A Chorus Line'ın geleneksel steplerinin cazibesini, Blade Runner'ın insanı donduran fütürist mimarilerini, yüzlerce televizyon şovunun ve reklamının "femme fatale"lerini, Julia Roberts veya Cameon Diaz'ın taze kızları, Rambo'yu, RAI'nin ikonu Drag Queen'i, kısa saçlarıyla George Clooney'i, yüzlerini metalik renge boyayan, saçlarını kazıtan veya rengarenk, diken diken yapan yeni Cyborg'ları yaratan hep kitle iletişim araçlarıdır. İnsan artık bu hoşgörü bolluğunun karşısında teslim olmaktan yapacak başka bir şeyi yoktur (Eco, 2006: 428).

Yine insanlar popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının sunduğu Güzellik örneğine göre, marka kıyafetler ya da blucinler giyer, saçlarını ve makyajlarını parlak kağıtlı dergilerin, sinemanın ya da televizyonun önerilerine göre yaparlar. Bu insanlar, avangard sanatçıların elli yıldır mücadele ettiği bir dünyanın, ticari tüketim dünyasının önerdiği Güzellik ideallerini takip ederler. Eco, bu çelişkiyi açıklamaya

hiç yeltenmeden, bu çelişkinin XX. yüzyıla özgü olduğunu söyler. Bu durum bize 20. yüzyılın bir çifte durak içerdiğini bizzat gösterir. Bunlardan ilki aynı yıllık süredeki modellerdir. Mesela, sinema aynı yıllarda hem Greta Gabro ve Rita Hayworth gibi “femme fatale”leri hem de Claudette Colbert’in veya Doris Day’in canlandığı “komşu kız”larını sunmuştur. (Eco, 2006: 418).

Carl Gustav Jung, Joyce’un *Ulysses*’i üzerine yazdığı 1932 tarihli yazısında, “Yarın büyük sanat olarak değerlendirilecek şey, bugün her durumda zevksiz bulunabilir ve yeni şeyler belirlediğinde beğeni onları geriden takip edebilir” dizeleri 20. yüzyılı betimleyen özellikleri içermektedir. O, bu dizelerinde günümüzdeki çirkinliğin gelecekteki büyük dönüşümlerin işareti ve alameti olduğunu dile getirmiştir. Eco’ya göre bu her dönem için geçerli bir görüş olmakla birlikte, 20. Yüzyılın ilk başlarında gelişen ve “tarihsel” adı verilen avangard akımların ortaya koyduğu yapıtları nitelendirmek için daha uygundur (Eco, 2009: 365).

Tarihsel avangard akımların çıkış noktası, daha önce Rimbaud ve Lautréamont’un savunduğu “duyuların düzensizleştirilmesi” idealleriydi. Bu sanatçılar, “pompiers” ve “kitsch” şeklinde yaftaladıkları dönemlerin “gerçekçi” ve “avutucu” sanatına karşı çıktılar. Önce, fütürist ve Manifestolar ile beraber, hıza, savaşa, “tokat ve yumruğa” övgü düzülmüştür. Daha sonra “mehtap” a karşı verilip “cesaretle çirkin”i yansıtmaya önerilmiştir. Bu çirkinlik uğruna verilen savaşın ne kadar imkansız olduğunu daha sonra gelenler ortaya koydu. Bu konuda birçok Fütürist yazar, (örneğin, Carra) ya geleneksel biçimlere geri döndü ya da Faşizm’i yücelten sanata yöneldi. Fütüristler çirkinliği bir kışkırtma aracı olarak kullandı.

Avangard sanatçılar bazen kendi içinde çirkinliği ve biçimsel çirkinliği eserlerine yansıtmış, bazen de sadece imgelerinin biçimlerini bozmakla yetinmişlerdi. Halk da bunları çirkin şeylerin güzel betimlemeleri değil, gerçekliğin çirkin betimlemeleri olarak gördü.

Alman Dışavurumcuları da çirkinliği bir toplumsal kışkırtma aracı olarak kullandı. Dışavurumcu Die Brücke (Köprü) topluluğun kurulduğu 1906 yılından Nazizm’in yükseliş yıllarına kadar, Nolde, Kokoschka, Grosz, Dix ve başka sanatçılar, burjuvaların sefilliğini, yozluğunu, doygunluğa ulaşmış şehvetini dışa

vuran, düşkün ve tiksindirici portrelerini sistematik ve acımasız bir inatla resmetmişlerdi. Biçimleri yapıbozumuna uğratmayı amaçlayan Braque ve Picasso gibi Kübistlerin de, Avrupa dışı sanatlarda, sözgelimi o dönemin hakim görüşünün çirkin ve itici bulduğu Afrika masklarında sanatsal esin kaynağı aramaya başladılar. Dada hareketinde ise, çirkinliği yansıtmaya girişimi, grotesk'e yönelim sonucunda ortaya çıktı. Bu konuda Duchamp, tahrik edici bir şekilde Mona Lisa'nın resmine bıyık eklemiş ve pisuvarı sanat eseri gibi sergileyerek "hazır nesne" poetikasını başlatmıştı. Amacı portrenin aykırı bir nesne olmasını sağlamaktır (Eco, 2009: 368-369).

Daha sonra İformel Sanat, o güne dek tasvir edilmesi mümkün olmayan şeyleri –yani, maddenin en derin katmanlarını, küf, toz, çamuru– yeniden değerlendirme konusu yaptı. Böylece yeni gerçeklik, sanayi dünyasının döküntülerine yeni biçimler vererek birleştirilmiş nesnelere parçalarını yeniden keşfetti. Burada Warhol gibi Pop Art Sanatçıları, atık'ın estetik yeniden dönüşümünü önerir. Ancak tarihsel avangard akımların herhangi bir uyumu gerçekleştirmek gibi bir amacı yoktur. Amaçları, tam da her tür düzeni ve kurumsallaşmış her tür algı kalıbını bozmak, gerek bilinçdışının gerek doğal haliyle maddenin derinliklerine nüfuz edebilen yeni bilme biçimleri aramak, çağdaş toplumdaki yabancılaşmayı gözler önüne sermektir (Eco, 2009: 378).

Günümüzde herkes atalarımızın tüylerini diken diken eden yapıtların sanatsal açıdan "çok güzel" olduğunu kabul etti. Oysa Avangard hareketteki çirkinlik, yeni güzellik modeli olarak kabul edilmiş ve yeni bir meta dolaşımını başlatmıştır.

Bu bölümde güzellik ve çirkinlik'in dönemseller farklılıklar ve benzerlikler ile yapılan incelemesinde; güzellik ölçütünün farklı filozof ve sanatçıların görüşleri çerçevesinde değişken olduğunu, bu kavramların mutlak olmadıklarını, Antikçağdan günümüze doğru çıktığımız zaman yolculuğunda tarihseller çağlara ve dönemlere göre güzellik ve çirkinlik anlayışlarının toplumdan topluma, kültürden kültüre, dönemden döneme farklılık gösterdiğini ve bu farklılığın sanat dünyasında değişik şekillerde ifade bulunduğunu gördük. Dolayısıyla güzellik ve çirkinliğin ortak bir ölçüsü, herkesin kabul edebileceği bir değerler sisteminin mümkün olamayacağını söyleyebiliriz.

Üçüncü bölümde ise günümüzde Türkiye’de bir ilgi odağı haline gelen güzellik ve çirkinlik ölçütleri ve bunların beraberinde getirdiği karmaşa üzerinde duracağız.

3. BÖLÜM

3.1. BAŞKALARININ ÇİRKİNLİĞİ: KITSCH VE CAMP

Eco, başından beri çirkinlik kavramının, tıpkı güzellik kavramı gibi, yalnızca farklı kültürlerde değil, farklı dönemlerde de göreliliğini söyler. Ona göre çirkinlik aynı zamanda sosyal bir olgudur. Üst sınıflara mensup kişiler her zaman aşağı sınıfların beğenilerini hor görmüş ya da gülünç bulmuşlardır. Bu ayrımlarda ilk önce ekonomik etmenler önemli rol oynar, çünkü zariflik ya da şıklık çok pahalı kumaş, renk ve mücevherler kullanmakla bağlantılı görülür. Ancak çoğu zaman, bu ayrım ekonomik etmenlerden çok kültürel etmenlerden de kaynaklanır.

Eco'ya göre egemen estetik duyarlılığı tanımlamak incelik isteyen bir iştir; ancak bu duyarlılık, iktidar ve sermaye gücünü ellerinde tutanlarla sınırlı değildir. Bu hassasiyet, onu belirleyenlerden çok, edebiyat, sanat, akademi çevrelerinin ya da sanat ve moda piyasasının “güzel şeyler” uzmanının kabul ettiği kişilerdir. Ama bu son derece değişken bir kavramdır. Çünkü *Çirkinliğin Tarihi* kitabında insana son derece güzel gelebilecek resimlere rastlayabiliriz. Bu resimlerin yer almasının sebebi, egemen estetik duyarlılığın, daha sonra onları uygunsuz olarak tanımlaması, yani onları “Kitsch” kategorisi altında sınıflandırmış olmasıdır.

Kitsch sözcüğünün kökeni 19. yüzyılın ikinci yarısına uzanır. Kelime anlamı itibariyle ucuzlatma, kolay satılır hale getirme, kişiliksizleştirme, bayağılaştırma anlamına gelir. Kitsch kavramı ayrıca sanat dünyasında etik ve estetik değere sahip olmayana işaret etmek için kullanılır. Bu kavram ilk defa 18. yüzyıl sonunda Avrupa’da yaşanan toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşüm ve değişimlerle ortaya çıktı (Eco, 2009: 394).

Kitsch, toplumun sosyo-ekonomik yapısına, tarihsel birikimine, kültürel eğilimlerine ve ihtiyaçlarına göre değiştiğinden, ürünleri de toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık göstermektedir. İki farklı kültür ürününün gelişigüzel biçimde yeni bir bütün oluşturması kitsch’dir. Bu bakımdan kitsch, tam anlamıyla iki geleneğe de ait olmayan ancak her iki geleneğin izlerini taşıyan bir karışımdır.

Örneğin, Modern batı tarzındaki mobilyaların geleneksel sedir konumunda dizilişi kitschdir.

Kitsch ürünlerini hazırlarken biçimde gerçek sanat alanından beslenir, düz çizgiyi yadsır, malzemeyi olduğu gibi kabullenmez, onu başka şekillerde tasvir eder. Kitsch ürünleri deha ve ilhamın kaynağı değil, sanata olan inancın ürünüdür. Yaratılan değil, üretilen şeydir. Kitsch üreticisi sanatçıdan farklı olarak güzelliği dolaysız bir yolla ifade eder. Bu bakımdan Kitsch'in uyandırdığı duygular evrensel değil, kişiye özeldir.

16. yüzyıldan kalma İznik tabağı yetkin güzelliğin örneği kabul görürken, bugün üretilmiş benzemeli anonim bir Kitsch örneği sayılmıştır.

Kitsch'in tanımlarından biri de, çıkarsız bir seyir/tefekkür imkanı vermek yerine, duygusal bir etki yaratmayı amaçlayan bir şeydir. Bir başka tanımına göre kitsch, hem kendini hem de alıcıyı yüceltmek için müzelerdeki eserleri taklit edip onları alıntılamanın sanatsal uygulamasıdır. Bu konuda Clement Greenberg, şöyle der: “Avangard (genel anlamıyla, yani keşif ve buluş işlevi çerçevesinde sanat olarak avangard), taklit edimini taklit ederken, kitsch taklidin etkisini taklit eder” (Eco, 2009: 397). Çünkü Avangard, sanat yaparken, esere götüren süreçleri vurgular ve bunları kendi söyleminin konusu yapar; oysa Kitsch'in odak noktası, eserlerin insanlar üzerinde yaratacağı tepkilerdir. Amacı da, sanatseverlerin duygusal tepkisidir.

19. yüzyıl sonunda “art pompier” [sözcüğü sözcüğüne: “itfaiyeci sanatı”] olarak tanımlanan bütün sanatlar (tahrik edici cariyeler, klasik tanrı ve tanrıçaların çıplak betimlemeleri ve abartılı tarihsel sahnelerden oluşur), Kitsch kapsamında değerlendirilir. Dwight Mac Donald ünlü bir yazısında, seçkin sanatın tezahürleri ile kitle kültürünü (masscult) ve küçük burjuva kültürünü (midcult) karşılaştırır. O, bugün “trash” (döküntü televizyon programları) olarak adlandırılan olguyu yaygınlaştırdığı için kitle kültürünü eleştirmekten çok; gerçek sanatın buluşlarını ticari amaçlar uğruna bayağılaştırdığı için küçük burjuva kültürünü eleştirir (Eco, 2009: 400).

Macdonald'a göre, küçük burjuva kültürünün iyi bir örneği 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyılın başlarında eser vermiş ünlü bir portre ressamı olan Boldini'nin kadın portreleridir. Boldini, yaşadığı dönemin yüksek sosyetesini tarafından "hanımefendilerin ressamı" olarak adlandırılmıştır. Ona resimlerini yaptırmak isteyen kadınlar, hem itibar kaynağı olacak hem de çekiciliklerini açık bir şekilde yüceltecek sanat eserleri talep etmişlerdi. Bu amaç doğrultusunda Boldini, yaptığı resimleri kışkırtıcı bir etkiyle resmetmiştir. Yaptığı kadın portrelerinin incelenmesinde, yüz ve omuzları (açıkta kalan yerlerin) tensel/duyumsal natüralizmin kurallarına uygundur, dudakları dolgun ve ıslaktır, tenleri dokunsal duyumları çağırıştır; bakışı her zaman baştan çıkartacak olan bakışları tatlı, kışkırtıcı, muzır ya da hülyalıdır. Boldini'nin tablolarının üst kısmında giysinin dış çizgileri net değildir, kumaş parlak fırça darbeleriyle katmanlara ayrılmıştır, eşya renk pıhtılarına dönüşmüş ve nesnelere ışık patlamaları içinde erimiştir. Alt kısmı ise, izlenimci kültürünü çağırıştır. Bu kadınlar, kadın gövdeli, balık kuyruklu deniz kızlarını andırır. Tüketime yönelik başları ve üst kısımları, düşünmeye yönelik giysileriyle birleşmiştir. Dolayısıyla portresi çizilen kadın, görüntü itibarıyla bir hayat kadını gibi teşhir edilmiş, bedeninin geri kalanı ise estetik bir haz, yani daha üstün nitelikli bir zevk için bir uyarıcıya dönüşmüştür. Küçük burjuva kişi de bu yalana aldanıp kalmıştır. Çünkü bu kişi için bunun yalan olup olmadığı ve ne ölçüde bildiğinin pek önemi yoktur (Eco, 2009: 400-403).

O halde, Kitsch teriminin bir anlamı varsa, o da etki yaratma eğilimi taşıyan bir sanatı göstermesinden ibaret değildir. Çünkü çoğu durumda sanatın da böyle bir amacı vardır. Kitsch, başka bağlamda belirilmiş sanatsal üslupları kullanan bir sanatı da göstermez, çünkü bu zevksizliğe düşmeden de gerçekleşebilir: "Kitsch, etkileri harekete geçirme işlevini meşrulaştırmak için, başka deneyimlerin çehresine bürünerek gösteriş yapan ve çekinmeden kendini sanat olarak sanat yapmıştır" (Eco, 2009: 404).

Art pompier resimlerinin yukarıda Kitsch resimleri olarak gösterildiğini belirttik. Günümüzde bu eserler müzelerde sergilenmekle kalmaz, aynı zamanda çok yüksek rakamlara has koleksiyonculara satılan ürünler arasında yer alır. Bu, yalnızca geçmişte çirkin görünen şeylerin günümüzde güzel görünmesinin basit bir kanıtı

olarak görülebilir. Yüksek kültür, zaman içinde popüler sanat yapıtlarını, hatta çizgi roman gibi kitle kültürü ürünlerini takdir etmeye başladı. Eğlence amacıyla üretilmiş olan bu eserler, artık sadece belli bir dönemi hatırlatan verimler olarak değil, önemli sanatsal niteliğe sahip ürünler olarak da görülmüştür (Eco, 2009: 408).

Art Pompier'in iade-i itibarında "Camp" denen beğenin de payı vardır. Camp, Kelime anlamı itibariyle adi, gülünç, bayağı, abartılı, komik, düşük gibi çağrışımlara sahiptir. Camp, 1960'lerden günümüze popüler olan bir estetik duyarlılık veya sosyal pratiktir. Küstahlık, abartı ve banalığın benimsenip, saçmalığın hoş ve komik bulunduğu bu tarz, yüksek kültürün birçok anlayışına meydan okur.

Susan Sontag "Camp Üzerine Notlar" (1964) isimli makalesinde Camp'ı değişik bir şekilde yorumladı. Ona göre Camp, sevdiğimiz, hissettiğimiz ancak ne olduğu üzerinde düşünme gereği duymadığımız ve tarif edemediğimiz bir şeydir. Camp, bir duyarlılık tarzıdır. Camp'ın konuşulmaması nedenlerinden biri de onun bir duyarlılık tarzı olmasıdır. Söz konusu duyarlılık üzerine konuşmak dünyadaki en zor şeylerden biridir. Zira Camp, önemsizi önemliye dönüştürmekten çok (önceleri genelevlerde çalınan cazın kültürel olarak geçerli hale gelmesi gibi), önemliyi önemsizleştiren bir duyarlılık biçimidir (Eco, 2009: 408).

Sontag'a göre Camp bir şeyin güzelliğiyle değil, ne kadar yapma ve stilize olduğuyla ölçülür. Camp özü gereği doğal olmayana başka bir ifadeyle yapay, mübalağalı olana duyulan sevgidir. Camp, üslubu vurgulayarak tarafsız bir durum takınır. En önemli özelliği üslup ve yapıttır. Bu bakımdan doğada Camp nesnesi yakalamak imkansızdır. Camp güzelliği nesnelere ve kişilerin davranışlarında keşfedilebilir bir güzelliştir. Kötü sanat ya da Kitsch şeyler Camp'a örnek verilebilir.

Sontag, Camp ürünlerini "Naif Camp" ve "Kasti Camp" olarak birbirinden ayırdı. Naif Camp her zaman saf, doğaldır. Kendisini Camp olarak gören Camp ise daha az tatmin edicidir.

Camp beğenisinin, "cinsel belirsizliği" çekici bulduğu da göz ardı edilmemelidir. Her durumda bütün Camp nesnelere ve kişileri, doğaya aykırı bir

aşırılık unsuru taşıması zorunludur. Başka bir ifadeyle, Camp aykırılığa, olmadıkları gibi olan şeylere duyulan sevgidir. Buna en iyi örnek Art Nouveaudur. Art Nouveau eserler, lambayı çiçek açmış bitkiye, oturma odasını mağaraya (ya da tersi) dönüştürmüştür (Eco, 2009: 410).

Sontag, popüler kitle kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte “Dandy” ve “Camp” arasında oluşan bağa dikkat çeker. Sontag: “Kültür alanında nasıl Dandi 19. Yüzyılda aristokrasinin ikamesi idiyse, Camp da Çağdaş Dandizmdir” der. Bu, Camp’ın kitle kültürü çağında nasıl Dandi olunur sorusunun cevabıdır. Ama Dandi, henüz kitle beğenisinin yozlaştırmadığı az bulunur duyuların peşindeyken, Camp’ta uzmanlaşmış kişi kendini “en kaba ve en sıradan hazlarda, kitle sanatlarında” gerçekleştirir (...) Örneğin, Dandi, parfümlü bir mendili burnuna götürür ve bu kokuyla kendinden geçer, Camp’tan anlayan kişi ise, pis kokuyu içine çekip sağlam bir midenin olmasıyla övünür. Camp’ın uç bildirisi ‘korkunç olduğu için güzel’dir düşüncesi mevcuttur (Eco, 2009: 411-416)

Bu çözümlemeden, iki önemli sonuç elde ederiz: Birincisi, sıradan olan, zamanın geçmesiyle, fantastik bir şeye dönüşebilir. Bu bakımdan Camp, dönün çirkinini bugünün estetik zevk nesnesine dönüştürebilir. İkincisi, Camp beğenisi, olağan estetik yargıya özgü tipik iyi-kötü ayrımını kabul etmez. Çünkü Camp, güzelin çirkin ya da çirkinin güzel olduğunu savunmaz. Camp, sanata ve yaşama farklı ve birbirini tamamlayan bir ölçütler bütünü sunmakla yetinir. Ama bütün çirkinlikler (ister dününkiler olsun ister bugüncüler) Camp olarak görülmez. Bu ancak, aşırı plansız ve masum olduğunda geçerlidir. Yani katışıksız Camp örnekleri, kasıtlı olarak öyle değildirler, son derece ciddidirler. Dolayısıyla Camp tam da naiflik olmadan, aksine bilinçli bir tasarımla ortaya çıkan bir çirkinliktir. Kitsch ise yüksek kültüre göndermeyle söylenen bir yalan iken; kasıtlı Neo Çirkin, Camp beğenisinin arındırmaya çalıştığı korkunç olanla bağlantılı olarak söylenmiş bir yalan olacaktır.

3.2. GÜZELLİĞİN SON YÜZYILI

21. yüzyılda ise, güzellik kavramı farklı bir boyut kazandı. Hayatımızın her anına hakim olan hız ve teknoloji güzellik algısına biçim verdi. Güzellik kavramı estetik anlayışı ve ölçülebilir kriterler dışında değerlendirildi. Bireyselleşmeye bağlı olarak çeşitlilik artınca, diğer taraftan kitle iletişim araçlarının etkisiyle güzellik küresel bir ortak algıya dönüştü. Batı kültüründe şekilsiz ve dengesiz bir sanat anlayışı kabul gördü. Bu durum günümüz resim, heykel ve müzik sanatına hatta sinema yapıtlarına dahi yansdı.

Güzellik kavramı “iç güzellik” ve “dış güzellik” diye ikiye ayrıldı. Çağımızın güzellik anlayışı sadece dış güzelliktir. Çünkü insanlar artık karakteristik veya fiziksel yönde değerlendirilmiş ve bu güzellik için insanlar birçok şeyinden vazgeçmiştir. Günümüz dünyasında yaygınlık kazanan zayıflama ilaçları, kozmetik sektörü, güzellik merkezleri, tıp alanında estetik cerrahinin gelindiği nokta kapitalist zincirin önemli bir halkasını oluşturdu (Korad Bırkıye, 2017: 491-502).

Çağımızın güzellik anlayışında beden kullanımı, bireyin kişisel ihtiyaçları ve taleplerinden ziyade zaman ve mekana göre değişen toplumsal kriterler ölçüsünde şekil aldı. Tüketim toplumu bedensel güzelliğe tek tip ve ulaşılması zor bir güzellik ideali çizdi. Bu ideale ulaşmak tüketmek anlamına gelir. Sistem, kitle iletişim araçları ve popüler kitle kültürü ile birey üzerinde uyarılarını canlı tutarak, inançları, değer yargıları ve ideal bedene yönelik ölçütlerin ve anlayışların değişmesinde etkili oldu. Örneğin, bireyin göğüslerine silikon taktırmak için göğüslerinin daha büyük olması ya da fondoten satın almak için cildin pürüzsüz görünmesi gerektiğine inanması gibi. Bu durum tüketim sistemini canlı tutmaktadır. Bugün, yine 90-60-90 ölçülerindeki beden söylemi yerini orta boylu, 32 bedene tekabül eden “sıfır beden” idealine bıraktı. Bu anlamda, bireyin beden kullanımı ve güzellik anlayışında sürekli değişen ölçütlerin varlığı büyük ölçüde insanların bedenlerinden duyduğu hoşnutsuzluğun bir göstergesidir (Sagaert, 2017: 147-149).

Bir diğer belirteceğimiz nokta, “Güzellik” kavramının daha çok kadınlar üzerinden tanımlanmasıdır. Özellikle modernizm’in güzellik algısı kadınlar üzerinden şekillenmekte, tüketim kültürünün de etkisiyle kadın bedenine müdahale

edilmektedir. Popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının bedenın görünümüne yönelik dayatması güzellik ve çirkinlik merkezi eksenindedir. Güzellik ve çirkinlik merkezli yaklaşım hem kadın hem erkek bedenine yönelik ideal kriterler belirlemiştir. Bu kriterlerden ilki “formda bir beden”e sahip olmaktır. Beden ideali ile ilgili genel kabul görmüş anlayışa göre ideal kadın bedeni incecik, zarafet, narinlik ve kibarlığı çağrıştıran bir beden olarak tasvir edildi. Şişmanlık ve ete yönelik tiksinti kadına biçilen fedakarlık rolü ile uyumsuz olarak algılandı. Bu durum şişmanlığı çirkinliğin sınırları içerisinde itti (Demir, 2009: 59-71).

Kadının narin, zarif, ince, olmasını kabul eden güzellik ideali, erkeğin zayıf fakat iri olmasını öngörür. İdeal erkek bedeni güç ve dayanıklılığı çağrıştıır. Şişmanlık ise akıl ve rasyonalite ile ilişkilendirilen erkeğin iradesizliği ve başarısız halini aldı. Bu ideal erkek bedeni kurgusu sadece erklerini para kazanarak ortaya koyan işçi sınıfı erkekleri için geçerlidir. Bedenin nasıl görünmesi gerektiği ise anlam ve önemini yitirmiştir (Eroğlu, 2016: 39-54).

Güzellik ve çirkinlik merkezli yaklaşımın hem kadın hem erkek bedenine yönelik geçerli ikinci kriteri “gençlik”tir. Bireyin biyolojik yaşından bağımsız fiziksel olarak her zaman genç görünmesi beklenir. Konuya popüler kültür ve tüketim toplumu açısından baktığımızda bedene özen gösterme, yani sermayeyi değerli kılma ile ilişkisi olduğu görülür. Çünkü fiziksel olarak yaşlanmış bir beden bakılasılığını, işlevselliğini ve cinsel çekiciliğini kaybetmiş bir bedendir. Bu söylemin izlenimlerine kozmetik reklamlarında ve kadın dergilerinde sıklıkla rastlarız. Söz konusu güzellik ideal bedende olması ve olmaması gereken özellikler üzerinden yürütülür. İdeal beden kurgusunda olmaması gereken özellikler yaşlılıkla beraber ortaya çıkan sarkma, kırışıklık ve solgunluk gibi unsurlar olduğu öngörülür. Bu bakımdan reklam sektörü alıcıya hem gençliği hem de güzelliği bir arada sunmaktadır. Bu da gençliği güzelliğin ayrılmaz bir parçası haline getirdi. İdeal güzellik için geçerli olan kriterler gençliğe de yüklendi. Gençlik bedeni, yani sermayeyi değerli kılma yoluyla güzelliği beraberinde getirirken, yaşlılık ise gençleşme yönünde bedene gösterilmesi gereken özenin verilmemesinin cezası olarak algılanır. Bugün reklamlarda ve kadın dergilerinde yaşlanmanın

durdurulabilir, önüne geçilebilir bir olgu olduğu söylemlerine sıklıkla rastlarız (Demir, 2013: 56-69).

Güzellik ve çirkinlik merkezli yaklaşımın hem kadın hem erkek bedenine yönelik geçerli bir diğer kriteri de “bakımlılık”tır. Bu ideale göre bakımlı beden kişiye gurur, itibar ve manevi üstünlük sağlarken aksine bakımsız beden sadece fiziksel değil ahlaki gevşekliğin bir göstergesi olarak algılanır. Kadın dergilerinde ve reklamlarında bakımlı kadın; gür ve parlak saçlar, yumuşak cilt, manikürlü tırnaklar ve makyajlı bir çehre ile tasvir edilir. Bugün dizilerde oynayan kadın karakterlerin uyurken bile makyajlı görüntülenmeleri normal, ünlülerin magazin programları, sosyal medya ve dergilerde makyajsız görüntülenmeleri tuhaf ve olağandışı bir durum olarak algılanır. Bu durum makyaj yapmayı bir norm yapmamayı norm dışı haline getirdi. Erkeğin bedenini bakımlı kılması ise onu iki farklı erkeklik biçimine dâhil etti: Metroseksüel ve überseksüel. Her iki erkeklik kurgusunda bedene özen göstermeye önem verilir. Hegemonik erkeklikte yeri olmayan beden bakımı, kapitalist ekonominin çıkarlarına uygun biçimde erkeklerin hayatında kabul gördü. Ancak bu durumu tek başına ele almak yeterince açıklayıcı değildir. Söz konusu metroseksüel ve überseksüel erkeklik kurgusu, bize modern dönemde kabul gören önceki erkeklik kurgusu ile çatışan yeni bir erkeklik biçimi sunar. Çalışma koşullarının değişmesi, post-fordist üretim biçimi, tüketim alışkanlıklarındaki değişiklikler, kadın hareketinin geleneksel değerlerle mücadelesi gibi etkenler hegemonik erkekliği günün değişen şartlarına uygun daha “esnek” erkeklik biçimlerine yöneltti. Örneğin, saç ve sakala şekil vermek, saç ektirmek, kepek ve saç dökülmesini önleyici ürünler kullanmak erkekler arasında sıklıkla görülen davranışlardır. Ancak erkeğin bakımlılığı bir norm değil, erkeklik kurgusunda çatışmanın alanında kalan gerilimli bir noktadır. Dolayısıyla birey çağın gerekliliği olarak bir taraftan ideal bedensel görünüşe ulaşmanın baskısına maruz kalırken, diğer taraftan bu görünüşe ulaşamayanlar normun dışında tutulmuştur. Böylece güzellik ve çirkinlik zıt iki kutupta yer alan durumlar olmaktan çıkmış, güzel olmak normal olmak haline gelmiştir (Sagaert, 2017: 41-46).

Eco, günümüzde artık zıt modellerle bir arada yaşadığımızı, çünkü güzel/çirkin karşıtlığının artık herhangi bir estetik değerinin kalmadığını ve birçok

kesim tarafından yinelendiğini belirtir. Ona göre güzel ile çirkin, tarafsızca yaşanabilecek iki olası seçenektir. Genç kesimlerdeki birçok davranış, bunu doğruluyor gibidir.

Sinema, televizyon, dergiler, reklam sektörü ve moda gibi alanlar da, artık eskilerden çok farklı olmayan güzellik modelleri sunmaktadır. Brad Pit ya da Sharon Stone, George Clooney ya da Nicole Kidman'ın yüzlerinin bir Rönesans ressamı tarafından rahatlıkla çizildiğini hayal edebiliriz. Ama bu (estetik ya da cinsel) ideallerle özdeşleşen gençler, daha sonra bir Rönesans insanına tiksindirici gelecek özelliklere sahip olan Rock şarkıcıları için de çılgına dönmektedir. Yine aynı gençler, Marilyn Monroe'dan çok Marilyn Manson'a benzemek için boyanmakta, dövme yaptırmakta ve çeşitli yerlerini iğnelerle deldirmektedir. Bugün piercingi ve dövme bir kuşağın meydan okuması olarak görülmüş, ancak kanuna aykırı bir tercih gibi algılanmamıştır. Dolayısıyla ağızda piercingi ya da göbeğinde ejderha dövmesi olan bir kız, barış için ya da Afrika'daki aç çocuklar için düzenlenen bir yürüyüşe katılabilmektedir. Gördüğümüz üzere gençler de, yaşlılar da bu çelişkileri çok sarsıcı bir şekilde yaşamadılar. Kendisini "sağduyulu" kalabalığın üstüne çıkararak bir seçim yapmaya götürdüğünden kişi korkunç olanı tercih etmiştir. Buna karşılık, dövmeli tenlerini ya da diken diken mavi saçlarını gösteren gençler, bunu başkalarına benzediklerini hissetmek için yaptılar; ancak bir zamanlar anatomi anfilerinde görülebilen sahneleri seyretmek için sinemaya giden ebeveynleri ise, bunu sadece "herkes böyle yaptığı" (cosi fan tutti) için yapmıştır (Eco, 2009: 430).

Aynı şekilde "döküntü" televizyondan zevk almamız ya da hoşlanmamız da farklı değildir. Bu, Camp severlerin (Hollywood'da yaşamış en kötü yönetmen olarak tanımlanan Ed Wood'un filmlerini yeniden seyretmeye ve toplamaya dünden hazırdırlar) eskiden ya da bugün hala yaptıkları gibi, ukalalık tutumundan değil, sürü psikolojisinden kaynaklanmaktadır. Güzel ve çirkin karşıtlığının ortadan kalktığını gördüğümüz bir diğer durum da, Sayborg felsefesi'dir. İlk başlarda, çeşitli organların yerine mekanik ya da elektronik aygıtlar koyan, insan-makine ortak yaşamının sonucu olmuş insan imgesi hala bir bilimkurgu kabusunu gösteriyor olabilir, ama siberpunk estetiği ile kehanet gerçek oldu. Bunun da ötesinde, Donna Haraway gibi

radikal feministler, cinsiyetsiz, post-organik ya da insan ötesi (transhuman) bedenler gerçekleştirerek bu şekilde cinsiyet farklılıklarını aşmayı önerdi (Eco, 2009: 431).

Ayrıca günlük yaşantımızda birtakım korkunç görüntüler meydana gelmektedir. Her gün gerek televizyon haberlerinden gerekse sosyal medyada karınları şişmiş, bir deri bir kemik kalan çocukların açlıktan öldüğü, işgalcilerin kadınların ırzına geçtiği ve insan bedenlerine işkence yapılan ülkelerin görüntülerini görüyoruz. Bir gökdelenin ya da havadaki bir uçağın patlamasıyla parçalanan bedenlerin uzuvlarını görüyor ve bunun bir gün bizim de başımıza gelebileceği korkusunu içimizde yaşıyoruz. Hepimiz bu şeylerin yalnızca ahlaki anlamda değil, fiziksel anlamda da çirkin olduğunu söylüyoruz. Çünkü bu görüntüler bizde şefkat, kızgınlık, öfke, isyan tepkisi hatta dayanışma hislerini uyandırmasından bağımsız olarak tiksinti, korku ve iğrenme gibi duygulara yol açmaktadır.

Dolayısıyla Eco, estetik değerlerin göreceli oluşuyla ilgili hiçbir bilgi, bu durumlarda tereddüt etmeksizin çirkinliği gördüğümüz ve çirkinliği bir keyif nesnesine dönüştüremediğimiz gerçeğini ortadan kaldırmaz. Ancak bu şekilde çeşitli yüzyıllarda sanatın niçin bu kadar çirkinliği resmettiğine anlam verebiliriz. Sesi ne kadar marjinal olursa olsun sanat bize, bazı metafizikçilerin iyimserliğine rağmen, bugün trajik ve dramatik anlamda çirkin şeylerin yaşandığını bize hatırlatmaya çalışır. Bu yüzden kitapta kullanılan birçok ses ve görüntü bizi biçimsizliği insani bir dram olarak anlamaya çağırır.

SONUÇ

Umberto Eco'da Güzelliğin ve Çirkinliğin Estetik Yorumu konulu tezde 2004 yılında yayımlanan eseri *Güzelliğin Tarihi* ve onun devamı niteliğinde olan 2007 yılında yayımlanan *Çirkinliği Tarihi* kitabından yola çıkarak klasik dünyadan günümüze değin insan duyarlılığını etkileyen güzellik ve çirkinlik'in günümüze kadar geçirdiği değişimleri üzerine yapılan estetik incelemesinde, güzellik ve çirkinlik anlayışının toplumdan topluma, kültürden kültüre, dönemden döneme farklılık gösterdiğini ortaya koymak ve bu farklılığın temelindeki birliği arayıp bulmak amaçlanmıştır. Bu nedenle hem güzellik hem çirkinlik kavramlarının felsefi arka planını ortaya koymak hem de Umberto Eco'daki gelişimini gözler önüne sermek önemlidir. Çalışmamız bu amaçla, ilk adımda, farklı tarihsel dönemlerde estetiğin nasıl kavramsallaştırıldığını böylece düşüncenin güzellik ya da çirkinlik izleğinde kendisini nasıl kurduğunu ve iktidar ya da özne bağlamında nasıl inşa ettiğini de göstermektedir. Yani her kavramsallaştırma türü kendi dönemine ait önemli düşünsel göstergeleri yansıtmaktadır. Söz konusu bu özellikler eserdeki anlatıma ve aktarıma yansımış olduğundan bu kavramlar hakkında örnekler ve açıklamalarla kısa bilgiler verilmiştir. Daha sonra çağımızın bilim insanı, yazar, edebiyatçı, eleştirmen ve düşünce kimliğiyle tanınan Umberto Eco'nun hayatı hakkında bilgi verilerek, dünya kamuoyu gündeminde kalıcı izler bırakan yapıtlarından ve çalışmalarından söz edilmiştir.

İkinci adımda, güzel kavramını hazırlayan felsefi arka planı Platondan başlayarak, Aristoteles, Plotinus, Immanuel Kant, Hegel, B.Croce, Fr. Shiller, Varoluşçu düşünürlerden Martin Heidegger'e kadar belli bir seyir içerisinde filozoflara göre değişen güzellik kavramının neyi ifade ettiği ele alınarak, Antikçağdan günümüze doğru, estetik felsefenin modern söyleminden çok daha öncelere dayanan bir süreçten başlayarak, tarihsel çağlara ve dönemlere göre değişen güzel'in ve çirkin'in ne olduğu, sanatta nasıl ifade bulduğu, dönemleri ve sanat eserleri gösterip, bu konuyla ilgili çeşitli düşünürlerin güzellik üzerinde düşünceleri kadar çirkin üzerine son derece önemli olan düşüncelerini Umberto Eco ile ilişkilendirerek ele aldık.

Son olarak hayatımıza hakim olan hız ve teknolojinin güzellik algısını nasıl biçimlendirdiği, söz konusu bu algıya etki eden çeşitli sanatsal, kültürel ve dinsel pratiklerle beraber iktidar, etniklik ve ekonomik sebepler gibi çeşitli belirleyenleri işlenmiştir. Buna bağlı olarak çalışmamızda aşığıdaki bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

- 1- Güzellik dediğimiz şey, insanda çıkar gütmeyen beğeni olarak tanımladığımız duyguyu uyandırır. Basit bir ifade ile duyulan arzudan bağımsız, seyredilmesi keyif verici, hayranlık uyandıran, beğenilen niteliklidir. Çirkinlik ise güzellik duygumuza aykırı gelen, göze ya da kulağa hoş gelmeyen, güzel olmayandır.
- 2- Antik Yunan'dan modern döneme kadar her çağ her dönem güzeli kendi anlayışıyla kavramış, güzellik kavramını hep kendi çirkinlik görüşüyle birlikte ele almıştır. Güzel'i kendi algısı, anlayışı ve değer yargıları doğrultusunda idealleştirmiştir. Dolayısıyla mutlak olarak belirlenmiş bir güzelden söz etmek mümkün değildir. Sanat alanında bu güzellikler çeşitli dillerde ifade bulmuştur. Bu güzelliğin ortaya çıkması için yüzyıllardan beri filozoflar ve sanatçılar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bunlar estetikte güzelin alt kategorileri olarak ifade bulmuştur: orantı, simetri, düzen ve harmoni.
- 3- Antik Yunan'da Güzel duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Bu güzellik özgün, bağımsız bir konuma sahip değildir. Antik Yunan sanatında iki zıt kuvvet birbirini etkisiz hale getirerek, uyum ve simetriyi oluşturur. Bu görüş Antik Yunan sanatının devamında ortaya çıkan Ortaçağ dünyasında devam eden bir gelenek haline geldi. Ölçü ve oranın önem kazanmasıyla sanatçılar ideal ölçülere ulaşmak için insan vücudu ve doğadaki nesnelere araştırarak belli bulgulara ulaştılar. Özellikle Pisagor'la birlikte evrende estetik-matematik bir bakış açısı doğdu. M.Ö.1. yüzyılda yaşıyan Vitruvius insan uzuvlarının birbirine ve vücuda oranlarını hesapladı. Örneğin, baş toplam boyun 1/8, yüz 1/10, gövde uzunluğu ¼ gibi bulgulara ulaşmıştı. Doğal olarak bu güzellik fikrinin ışığında, bu oranları sergilemeyen bütün varlıklar çirkin olarak kabul edilmiştir.

Aslında filozofların etkisiyle Antikçağlıların "güzel" ile neyi kastettikleri belli değildir: hoşa giden, hayranlık uyandıran, dikkat çeken, biçimler nedeniyle duyuları okşayan her şey mi; yoksa "manevi bir güzellik mi, kimi

zaman bedenin güzelliğiyle örtüşmeyen ruhsal bir nitelik mi? Bundan dolayı çirkinliği de tam olarak belirleyememişlerdir. Eski Yunan kültürü, dünyanın zorunlu olarak bütünüyle güzel olduğunu düşünmez. Yunan mitolojisi dünyanın çirkinliklerini ve hatalarını da anlatır.

- 4- Antik Yunan sanatının devamında ortaya çıkan Ortaçağ dünyasında evren bütünüyle güzeldir anlayışı hakimdir. Çünkü Tanrı'nın eseridir; hatta bütünsel güzellik, bir biçimde çirkinliği de kötülüğü de ortadan kaldırır. Güzellik, karşıtların zıtlığından doğar. Oran ve zıtlık sayesinde, dünyanın en çirkin varlıkları bile bu uyumun birer parçasıdır. Bu görüş Ortaçağ felsefesinin ortak kanısıdır.

Antikçağdan Ortaçağ'a kadar çeşit çeşit estetik kuramları, Çirkinliği güzelliğin antitezi, fiziki ve ruhsal güzelliğin temel aldığı oran kurallarını bozan bir eksiklik olarak görür. Genel olarak bakıldığında evrensel olarak kabul edilen bir ilkedden bahsedilir: çirkin varlıklar ve yaratıklar varolmasına rağmen, sanat bunları güzel yoldan ifade edebilme gücüne sahiptir. Zira çirkinliği uygun şekillerde kabul edilebilir kılan da, bu taklidin güzelliğidir.

Skolastik felsefe de Çirkinliğin evrenin bütünsel güzelliği çerçevesinde geçerli olduğunu düşünür. Skolastik felsefeye göre bu evrende, biçim bozuklukları ve kötülük bile bir değer edinir. Bu bağlamda canavarlar da birer varlık oldukları için bütünün uyumuna katkıda buldukları için güzeldirler. Canavarların sadece zıtlıkları aracılığıyla da olsa, kozmik uyum içerisinde güzelliğe nasıl katkı sağladıklarını göstermek, Ortaçağ mistiklerinin, filozoflarının ve teologlarının görevi olarak görülmüştü. Canavarların doğaya değil, günlük alışkanlıklarımıza aykırı oldukları ifade edilmiş olup, düzenin kendisinin Güzel olduğu öne sürülmüştür.

- 5- 15 ve 16. yüzyılda ortaya çıkan büyüleyici güzellik Eski Yunan ve Roma kültürünü canlandırmayı amaçlar. Güzel'e bilgiyle ulaşabileceğimizi dile getirir. Rönesans dönemi, insanı ve evreni sanata özgü araçlarla sorgular. Güzellik, algılayan kişinin altyapısına, bilgisine ve güzelin duyulara hitap etmesiyle algılanan bir durumdur.

Bu dönemde matematik doruk noktasına Rönesans ve perspektif kuramıyla ulaştı. Rönesans sanatçıları perspektif kuramını doğru ve gerçekçi bulmanın

dışında Güzel ve algılayıcıya kusursuz görüldüğü için tercih ettiler. Bu kuralın dışında kalan eserleri ilkel, beceriksiz, çirkin olarak tanımladılar. Perspektif resme estetik bir boyut katmıştır.

Bu dönemde çirkinlik ise felsefi bir boyut kazandı. Bu dönemden sonra çirkinlik özgürlüğüne kavuşmuş olup, etki alanları da genişledi. Bu dönemde ayrıca sanat akımlarında kadın çirkinliği meselesi işlenmiştir. Antikçağdan çağdaş ve demokratik akımlara kadar dinsel etkiyle beraber, çirkinlikler, iç kötülükleri ve zararlı baştan çıkarma güçleri kadın ile yansıtmaya çalıştı. Kadın karşıtı bir gelenekle beraber kadın çirkinliği günahkarlarla bir tutuldu. Bugün kadın görüntüsü güzel verilse de yüzyıllar boyunca çirkin varlık olarak kalmıştır. Özellikle bu dönemde çarpık vücutlular adeta zafer kazandı. Rönesans'la birlikte, bilgi çağına geçiş birey olma bilincini de geliştirdi. Bu dönemde düşünce çeşitliliğine paralel olarak, güzellik algısı da çeşitlilik gösterdi. Bu durum Rönesans sonrası ortaya çıkan akımların temeli oldu.

Rönesans resmindeki klasik anlayışa tepki olarak Maniyerist akım (1520-1580), doğdu. Rönesans döneminde doğadaki uyumun taklidine dayalı klasik bir sanat anlayışı öne çıkarırken, Maniyerizmle birlikte bir dönüşüm yaşandı. Maniyeristler Rönesans resmindeki ölçülü, uyumlu ve dengeli figürleri reddetti. Bir önceki kuşağın sanat mimarisini reddetmenin imkansızlığı ile Rönesans dünyasına yabancılaşmanın arasında sıkışmanın huzursuzluğunu yaşaması klasik kuralların içini boşaltmaya itti. Klasik güzellik artık içi boş, duygusuz, ruhsuz, güçsüz, etkisiz ve anlamsız görünmeye başladı. Maniyerizmde artık klasik olanın yerine abartılı, havada uçuyor hissi veren, bozuk, biçimsiz ve orantısız insan formları aldı.

Maniyeristler yine Güzelliği orana indirgeyen kurallara karşı çıkarak, başta "S" gibi dairelerle ya da dikdörtgenlerle ifade bulamayan, ama insana daha çok alevin dilini hatırlatan yalanımsı hareket olmak üzere, anlaşılması kolay olan akıcı figürleri tercih ettiler. Resimde figürleri meyve, bitki ve hayvan motifleri şeklinde kurgulayarak düşsel-fantastik resimler yaptılar. Kısacası Maniyerizm Rönesans'ı hem arındırır, hem de derinleştirir. Böylece Güzelliğin ifadesi karmaşıklaştı, klasik modelin durağan ve hareketsiz biçiminin yerini dramatik yoğunlukta bir güzellik aldı.

Özellikle Rönesans döneminin kusursuz insan anatomisini ve denge kurallarını deforme etmiş ve çok önemli bir sanatsal değişimin başlangıcı sayılmıştır. Daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Sürrealizm kökenini bu akımdan almıştır.

6- 17. yüzyılda ise Barok ile Melankolik güzellik öne çıktı. Rönesans'ın gösterişli, süslü, yüzeysel düzenlemesi ile yatay ve dikey çizgilerinin yerini Barok üslubun dram, ihtişam ve dokunaklık barındıran çizgilerine bıraktı. Gotik tarz tamamıyla reddedildi, düz hatlar yerine yuvarlak hatlar yeğlendi.

Barok dönem insanı, evreni, kitabı ve kütüphaneleri araştırarak sorgulamıştır. Barok anlayışta belirgin olan ölüm teması ile güzellik artık iyinin ve kötünün ötesinde ifade ediliyordu. Barok sanatta ölüm teması daha belirgindir. Bunlar barok sanatın ahlak ötesi ya da ahlak dışı olduğu anlamına gelmez, aksine bu güzelliğin erdemli doğası Barok çağının dini ve siyasi otoritelerinin katı kanonlarına uyumdan değil, sanatsal yaratıcılığın kaynaklanır. Artık dramatik, acı dolu bir güzellik, melankolik, düşsel bir güzellik söz konusudur. Çirkin kadın konusunda da bakış açısı değişti. Artık kadının kusurları, ilginç öğeler olarak değil kimi zaman cinsel uyaranlar olarak betimlenmiştir.

7- Barok gösterişli, abartılı ve özenli hatlarıyla insanı şaşırtıp hayranlık uyandırdığı için güzeldir. Barok güzelliğin doğası XVIII. yüzyılın mantıklı gözüne saçma ve uydurma görünmüştür. XVIII. yüzyıl Barok güzelliğin sona erdiği, Rokoko ve Yeniklasikçi güzelliğin yüzyılına yaklaşıldığı bir dönemdir.

Rokoko güzelliği, barok ve Paledyenden sonra moda olan kavisli çizgileri bol, gösterişli, eğri büğrü çizgili motiflerden ibaret olup, Baroktan daha ince ve daha zarif kıvrımların olduğu bir stildir. Süsleme biçimde C ve S harfleri gibi şekillerin yanı sıra deniz kabuğu motifleri ve bitkisel güzellik ön plandadır.

18. yüzyılın ikinci yarısında Barok ve Rokoko akımının aşırılığına ve yapaylığına karşı Neoklasisizm (Yeni klasikçilik) akımı ortaya çıktı. Bütün bu değişiklikler devrimin yolunu açtı, Rokokonun renkli güzelliği nefret edilen ve kokuşmuş Ancien Regime'le bağdaştırılırken, Yeniklasikçi

güzellik, Fransız Devrimi ve onu izleyen Napolyon İmparatorluğunun simgesi oldu.

18. yüzyılda yeni bir Güzellik kavramının doğmak üzere olduğunu belirten sözcükler yaygınlaştı: “Deha”, “zevk”, “hayal gücü” ve “duygu”. Bu terimler o şeyin özelliklerinden çok konunun nitelikleri, yetenekleri ve durumuyla ilgilidir. Daha önceki yüzyıllarda konunun estetik kaygılarıyla ilgili (İngegno, Wit, Agudeza ve Ruh gibi) terimler yokken, XVIII. yüzyılda Güzellik deneyimi bu kavramlarla eksiksiz bir şekilde tamamlandı.

18. yüzyılda yine güzellik üzerine tartışma yön değiştirdi: artık gündem güzelliği belirleyen kuralları arama değil, güzelliğin yarattığı etkileri değerlendirmedir. Güzelliğin algılayıcıya güzel görünmesinin, duyulara ve bir zevke bağlı olduğu fikri, felsefi çevrelere hakim oldu. Farklı felsefi çevrelerde ise Yücelik fikri taraftar kazandı. Böylelikle estetik beğeni dünyası ikiye ayrıldı: “Güzellik” ve “Yücelik”. Daha önce Güzellik ile Gerçek, İyi ile Güzel, Güzellik ile Yararlılık, hatta Güzellik ile Çirkinlik arasındaki farklılıkların tersine, birbirlerinden tümüyle ayrı olmamalarına karşın, bu bölünmenin temelinde, Yücelik, deneyimin daha önce güzellik deneyine atfedilmiş pek çok özelliği kazanması yatıyordu.

18. yüzyılda sonlarında duyguların öne çıktığı Romantizm akımı doğdu. Romantizm akımında düşsellik, kaygı, melankoli ve metafizik konular ön plana çıktı. Derin hazlar, kavuşamayan sevgililer sanatın konusu oldu. Romantizm duygu ve sezgi yolu ile şiirsel yaklaşımla gerçekliğe ulaşmayı hedefledi. Birey kendini ve özgürlüğünü keşfetmesiyle boşluk karşısındaki hiçliğinin ayırımına varması Barok ile başlayıp Romantizmde doruk noktasına ulaştı. Güzellik artık zıtlıkların yani çirkinliğin yadsınmasıyla değil, çirkinliğin Güzel’in diğer yüzü oluşuyla kendini ifade edecekti. Klasik güzelliğin durağan ve hareketsiz biçiminin yerini dramatik yoğunlukta bir güzellik aldı.

8- 19. yüzyılda ise, Güzelliğin ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilmesi gereken birincil değer olduğu düşüncesi yerleşti. Sanatçıların farklı olmayı kararlaştırdıkları “Sanat için Sanat” şiarıyla Güzelliğin ne pahasına olursa olsun gerçekleştirilmesi gereken birincil değer olduğu düşüncesi yerleşti.

Sanatçı hayatın bir sanat eseri gibi yaşanması gerektiğine inandı. Ve sanat kendini ahlaktan ve pratik değerlerden soyutlarken, daha öncesinde Romantizm döneminde varolan hastalık, hiçe sayılma, ölüm, karanlık, delilik ve dehşet gibi hayatın en rahatsız edici yanlarını sanat dünyası adına fethetmek olarak özetlenebilecek bir dürtü gelişti. Bu görüş Romantik duyarlılığı en uçlara taşıyan, abartan ve çürüme noktasına vardırın bir güzelliğe körü körüne bağlanmış bir kuşağın ortaya çıkmasına yol açtı. Başka bir ifadeyle dekadan bir güzelliğe bağlandı.

Ayrıca 19. yüzyılda gözlem ve deneye dayalı bilimsel gelişmelerin önem kazanması Realizm akımını doğmasını sağladı. Pozitivist düşüncenin yaygınlaşması, doğal süreçlerin neden-sonuç ilişkisi üzerinden açıklanması, sanata da yansdı. Sanat nesneyi doğada görüldüğü şekliyle resmetmiş, güzel algısı kuru bir nesnellığe bürünmüştür. Ressamlar daha çok hayatın acı gerçeklerini, savaşı, yoksulluğu ve gündelik yaşamı konu edinmişlerdir.

Bu dönemde ortaya çıkan bir başka güzellik algısı izlenimciliktir. Bu akım, güzeli göreceli bir kavram olarak algılar. Emperyonistlerin eserlerinde belli belirsiz bir güzellik hayali, görsel dünyanın derinlerine inme amacıyla ışığın ve rengin daha özenli, bilimsel kullanışı görülür. İzlenimcilik sonrası Ekspresyonizm sanat akımı ortaya çıktı. Ekspresyonizm’de güzel algısı şiddetli ve abartılı biçim çarpıtmalarıyla ifade edildi. Ekspresyonizm kendini pek çok biçimde ifade etme yolunu buldu. Bunlar: Kübizm, Fovizm, Sürrealizm, Sembolizm, soyut resim, naif resim, vs. hepsi de duygu ve düşüncenin sert bir biçimsel dille dışavurumudur.

- 9- 20. yüzyıl başında, sanayi estetiğinin kabulü ile makinelerin işlevselliği ön plana çıktı. Sanatçılar artık bakir (işlevsel olmayan makineler) makineler yaptılar. Bu dönemin güzellik anlayışı da, sanayi toplumunun birey üstündeki etkisi üzerinde temellendi. Seri üretim ve yeniden yapılanma bu dönemin güzellik anlayışının özünü oluşturdu. Sanayi dünyasının ritmi yaşama ve sanata da yansdı.

Fütürizm akımı resim anlayışında kendisini gösterdi ve güzellik algısı makinelerin şiiysel ritmi şeklinde tasvir edildi. Bireysel bakışın öne çıktığı,

geleneksel kurallara başkaldırının betimlendiği modern sanat 20. Yüzyılın önemli akımlarından birisidir.

10- Günümüzde ise güzellik kavramı farklı bir boyut kazandı. Hayatımıza hakim olan hız ve teknoloji güzellik algısına biçim verdi. Güzellik kavramı, estetik ve ölçülebilir kriterler dışında değerlendirildi. Bireyselleşmeye bağlı olarak çeşitlilik artınca, diğer taraftan popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle güzellik küresel bir ortak algıya dönüştü. Batı kültüründe şekilsiz ve dengesiz bir sanat anlayışı hakim oldu. Günümüz resim, heykel, müzik ve sinema sanatında bu anlayışın yansımaları gerçekleşti.

Bir diğer belirteceğimiz nokta, çağımızın güzellik anlayışının kadın bedeni üzerinden tanımlanmasıdır. Beden kullanımı, bireyin kişisel tercihlerinden ziyade zaman ve mekana göre değişen toplumsal kriterler ölçüsünde şekil aldı. Tüketim toplumu bedensel güzelliğe tek tip ve ulaşılması zor bir güzellik ideali çizdi.

Popüler kültür ve kitle iletişim araçlarının bedenin görünümüne yönelik dayatması güzellik ve çirkinlik merkezi eksenindedir. Güzellik ve çirkinlik merkezli yaklaşım hem kadın hem de erkek bedenine yönelik ideal kriterler belirlemiştir. Bunlardan birincisi “formda bir beden”dir, ikincisi “gençlik”tir. üçüncüsü ise “bakımlılık”tır. Bu normlar çerçevesinde ideal bedensel görünüme sahip olmayanlar normun dışına itilmiştir. Bu bağlamda Türkiye’de bedensel güzellik ve çirkinlik algısı toplumsal norm ve ölçütlere göre şekillenmektedir.

Eco günümüzde zıt modellerle bir arada yaşadığımızı, çünkü güzel-çirkin karşıtlığının artık herhangi bir estetik değerinin kalmadığını ve birçok kesim tarafından yinelenildiğini belirtir. Ona göre güzel ile çirkin, tarafsızca yaşanabilecek iki olası seçenektir. Genç kesimlerdeki birçok davranış, bunu doğruluyor gibidir. Gündelik hayattan, görsel sanatlara, edebiyata, değer yargılarına kadar ve daha birçok alanda güzellik şekil değiştirdiği gibi çirkinlik de değişti. Bugün çirkin olarak adlandırılan unsurlar yaşayış ve giyim tarzında, kültür, dil ve düşünce hayatında, sinema, televizyon ve dergilerde rahatlıkla kullanıldı. Ülkemizde sadece Yılmaz Güney için kullanılan “Çirkin Kral” deyimini, değer yargılarının değişmesiyle herkesin

“Çirkin Kral” olmaya soyunması örnek verilebilir. Bu durum geçmişte çirkin görünen şeylerin günümüzde güzel görünmesinin basit bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Güzel-çirkin karşıtlığının ortadan kalktığını gördüğümüz bir diğer durum da Sayborg felsefesidir. İlk başlarda çeşitli organların yerine mekanik ya da elektronik aygıtlar koyan insan-makine ortak yaşamının sonucu oluşmuş insan imgesi hala bir bilimkurgu kabusunu gösteriyor olabilir. Ama siberpunk estetiği ile kehanet gerçek oldu. Bunun da ötesinde Donna Horoway gibi radikal feministler cinsiyetsiz, post-organik ya da insan ötesi bedenler gerçekleştirerek bu şekilde cinsiyet farklılıklarını aşmayı önerdi.

Sonuç olarak, güzellik ve çirkinlik’in mutlak oluşumundan bahsedilemez, söz konusu güzellik ve çirkinlik kavramları görelidir, farklı tarihsel dönemlere ya da kültürlerle göre değişkenlik gösterir. Bu şu demektir ki daha önce belirlenmiş, yer edinmiş, ön kabullerle tayin edilmiş bir güzellik ve çirkinlik söz konusudur. Oysa dün kabul görmeyen şey, bugün uygun bağlamlarda bütününe güzelliğine katkıda bulunabilir. Önemli olan oluşturulmuş olanın değil, varolan güzelliğin ve çirkinliğin farkına varmaktır. Güzelliğe ve çirkinliğe dair mutlak olarak belirlenmiş, dayatılmış değer yargıları ve anlayışları varsa bunları sorgulayıp göreliliği keşfetmektir. Örneğin, Afrodit heykeli geçmişten günümüze değin algılarımıza dayatılmış, öğretilmiş, kabul ettirilmiş bir güzel kadın heykelidir.

KAYNAKÇA

A. Kitap

Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi* (Storia della Bellezza). Çeviren: A. C. Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi* (Storia della Bruzetta). Çeviren: A. U. Ergün & Özgü Çelik & Arıcan Uysal & Elif Nihan Akbaş & Melike Barsbey & Kültigin Kaan Akbulut & Duygu Arslan & Berna Yılmazcan. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Eco, U. (2015). *Sıfır Sayı* (Numero Zero). Çeviren: E. Y. Cendey. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Eco, U. (2017). *Gülün Adı* (II Nome Della Rosa). Çeviren: Ş. Karadeniz. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Eco, U. (2017). *Foucault Sarkacı* (II Pendolo di Foucault). Çeviren: Ş. Karadeniz. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Eco, U. (2004). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Eco, U. (2000). *Baudolino*, Çeviren: Ş. Gezgin. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.

Eco, U. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çeviren: K. Atakay. İstanbul: Can Yayınları. 2. Baskı.

Ergün, M. (2008). *Sanat Felsefesi* (Estetik). Çeviren: Ömer Naci Soykan. İstanbul: Pinhan Yayıncılık. 1. Baskı.

Kant, I. (2006). *Yargı Gücünün Eleştirisi*, İstanbul: İdeal Yayınevi.

Tunalı, İ. (2008). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*. Çeviren: S. Kenç. İstanbul: Maya Yayınları.

B. Dergi

Cotroneo, R. (1995), *Corriere della Sera*, s.33.

Demir, G. C. (2009). Ruh Bedenin Hapishanesidir: Michel Foucault. *Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Ekev Akademi Dergisi*. Yıl: 19, Sayı: 64. s. 59-71.

Demir, G. C. (2013). Michel Foucault'da Söylem ve İktidar. Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, *Kaygı Dergisi*. Sayı: 21, s. 56-69.

Eco, U. (2008), *Sulla letteratura*, Bompiani, s. 343.

Eroğlu, H. Ö. (2016). Foucault'nun İktidarları: Michel Foucault. Karabük Üniversitesi Adalet Meslek Yüksekokulu, Hukuk Bölümü, *Demir Çelik Kampüsü Amme Dergisi*, Cilt 49, Sayı 2, s. 39-54.

Öztürk, E. (2013). Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. Iğdır Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü. Sayı:3, s. 161-174.

Sağsöz, A., & Aydın Öksüz, A. (2013). *Sanat Tarihi Dergisi*. Cilt: XXII. Sayı:2, s. 77-90.

Korad Bırkıye, S. (2017). *Gündelik Yaşamın Güzellik Algısı'nın Tiyatroda Eleştirisi: Çirkin*. s. 491-502.

C. Web Sayfası

www.blog.kavrakoglu.com/tag/barok/ (Erişim: 02.05.2017)

<http://karmacakra.blogspot.com/2016/03/eski-yunanda-estetik-ideali.html>

<https://unutulmazfilmler.co/the-name-of-the-rose-gulun-adi.html>.

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNTİHAL RAPORU

Tez Başlığı "Umberto Ecoda Güzellik ve Çirkinliğin Estetik Yorumu"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 116 sayfalık kısmına ilişkin 25/07/2018 tarihinde tez danışmanım tarafından TURNİTİN adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dahil % 14

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç açıklamalar

Açıklamalar

Mardin Artuklu Üniversitesi TURNİTİN adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Melek Demir

Öğrenci No: 14755026

Programı: Felsefe

Statüsü: Yüksek Lisans


Faruk ve İmza

25.07.2018

Danışman Onayı

A.B.D. Başkanı Onayı


Doç. Dr. Feriye KARA