

SANAT VE HASTALIK

Ahmet Cemal*

**Her yerde en iyi,
hastalıkla başlamaz mı?**

Novalis

I.

Sanatsal eylemin ve sanat iradesinin bilincine varıldığından bu yana, “Sanatçı kimdir? Nasıl bir insandır? Hangi yapısal özellikleri, onu öteki ölümlülerden ayırıp sanatçı kılar?” gibisinden sorular, sanatın ne olduğu sorusunun yanından hiç eksik olmamıştır. Dahası, bu sorular üzerinde - belki de etten ve kemikten yapılmış “sanatçı”nın, sanat kavramının soyutluğu karşısında daha somut bir görünüm sergilemesi nedeniyle - kimi zaman sanatın neliğinden daha çok durulmuş ve büyük bir olasılıkla, bu sorulara verilecek yanıtlar aracılığıyla sanat kavramının da aydınlatılabileceğine umut bağlanmıştır.

Sanatçıya ilişkin soruların ve bu sorulara yanıt arama çabalarının, özellikle 19.yüzyılın sonlarına doğru daha bir yoğunlaştığına tanık oluyoruz. Bunun nedeni, hiç kuşkusuz anılan dönemde ruhbilim araştırmalarında bir devrimin yaşanmasıdır.

* Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Öğretim Görevlisi.

Sigmund Freud'un, **Alfred Adler**'in ve bu bilim adamlarının öğrencileriyle haleflerinin insan ruhunun yapısına ilişkin olarak ortaya koydukları araştırma sonuçları, bu arada **Freud**'un ruhçözümleme (psikanaliz) yönteminden elde ettiği yeni veriler, her şeyden önce ruh hastalıkları alanında çığır açarken, ruhsal bağlamda hastalıklı ile sağlıklı arasında net bir çizgi çekebilmenin çoğu durumlarda - en azından ruhbilim araştırmalarının erken evrelerinde sanıldığı kadar - kolay olmadığını da göstermiştir.

Ruhbilim alanındaki bu ilerlemelerle birlikte, zaten öteden beri “çizgi-dışı” genel yaşamı ve davranışlarıyla, alışlagelmiş insan kalıplarına sokulmasında güçlük çekilen sanatçı, daha farklı yorumların odak noktası olmaya başladı. Dünyaya, yaşama ve insanlara **kendine göre** bakmakta direnen sanatçının, kendi yaşamındaki ve yapısındaki ne gibi eksikliklerin, sarsıntıların, saplantıların sonucunda inatçı bir yaratıcı konumuna geldiği sürekli irdelenir oldu. Ve ruhbilimin yeni verilerinin ışığında, eskiden “biraz deli” gözüyle bakılan sanatçıyı delilerin arasına sokmadan, “ruhsal farklılıklar”ın geniş yelpazesinde bir yerlere yerleştirebilmek, kolaylaştı.

Bu bağlamda, varlığı yadsınmayan, ama kaynaklarına ve yapısına da bir türlü akıl erdirilemeyen “deha” kavramı da yeni yaklaşımlara konu oldu. Özellikle İtalyan adli tıp ve ruhbilim uzmanı **Cesare Lombroso**'nun (1836-1909) “Deha ve Delilik” adlı eserinin yayınlanmasından sonra (1864), dehanın ve deliliğin sınırlarına ilişkin çalışmalar daha da yoğunlaştı.¹

II.

Hastalık ya da hastalıklı yapı ile sanatçı karakteri arasında bağlantı kurmak, bu bağlantılar doğrultusunda üretilen düşüncelerin sonunda birer kesin **kurala** dönüştürülmemesi koşuluyla, başka deyişle, yalnızca sanata ve sanatçıya ilişkin **farklı bakış açıları**

¹ “Doğuştan suçluluk” kuramıyla ün yapan **Lombroso**, “Deha ve Delilik” başlıklı eserinde çeşitli örnekler aracılığıyla dahi insan ile delinin ruhsal yapıları arasındaki derin yakınlığı kanıtlamaya çalışır.

niteliğini koruduğu sürece, aydınlatıcı, ufuk açıcı olabilir. Bu bağlamda **ileriye yönelik** kurallar ve kuramlar üretmek ise, **yaratılmış** sanat eserlerinden yola çıkarak, ilerde **yaratılacak** sanat eserlerini de kapsamına alan kurallar ve kuramlar üretmek kadar sakıncalı ve yanıltıcıdır. Varolan sanat eserleri çıkış noktası yapılarak üretilen düşünceler, akımlara ilişkin değerlendirmeler, o sanat eserlerinin ve onların yaratıcılarının oluşum koşullarına çeşitli açılardan ışık tutar; hele sürekli yeni yorumlara gebe olma konumunun hep gerçek sanat eserlerinin başlıca nitelikleri arasında yer aldığı da göz önünde tutulduğunda, varolan sanat eserleri üzerinde sürekli düşünce üretmenin yararı da kendiliğinden ortaya çıkar.

Buna karşılık sanat eserinin yaratıcısının insan gibi sürekli değişken bir varlık olması, ondan öte zaman içerisinde toplumların ve buna bağlı olarak da yaşam biçimlerinin sürekli değişmesi, geleceğin insanını yansıtacak, geleceğin dünyasını yorumlayacak eserler için de şimdiden kesinlik savı taşıyan kurallar ve kuramlar üretmeyi neredeyse olanaksız kılar.² Bu söylenen, yaratıcılığın gizemini sanatçının ruh ve karakter özelliklerini çıkış noktası yaparak aydınlatma girişimleri için de geçerlidir. Bugüne kadar yaşamış büyük sanatçılarda ruh ve karakter yapısı bağlamında bir takım ortak özellikler saptamak, elbet yararsız değildir. Ama **yaşamış** sanatçılarda saptanabilecek ortak özellikleri, gelecekteki sanatçıları da kapsamına alacak biçimde, **soyut** bir sanatçı kavramının tanımına dönüştürmek, giderek bir insanın, ancak bu özellikleri kendi kişiliğinde gerçekleştirebildiği takdirde sanatçı olabileceği gibi sakıncalı bir varsayıma götürebilir. Sanatçı bir kişiliğin çeşitli bakımlardan belirginleşen çizgi-dışı'lığı, onun zaten sanatçı **olmasından** kaynaklanan bir durumdur; buna karşılık sanatçı olmak amacıyla kendine-kimi zaman koşulları zorlayarak-çizgi-dışı bir yaşam seçenin, sırf bu yaşam biçimi nedeniyle sanatçı olabildiğine sanat tarihinde rastlanmamıştır. Böylesi, o kişiyi gerçek sanata değil, olsa olsa yapay bir yaşama ve kendinin sanatçı olduğu yanılsamasına götürebilir.

² Bu konuda daha geniş açıklamalar için bak. **Ahmet Cemal**: Sanat Eğitimi ve Bilimsellik, Anadolu Sanat Dergisi Sayı 2, Aralık 1994, s. 19 vd.

Bu duruma örnek olarak, şiire ya da resme meraklı olan, şiir yazmak ya da resim yapmak isteyen isteyen, bildiği çoğu şairin veya ressamın alkol kullanması nedeniyle de, alkolü sanatının temel koşullarından biri sayan bir insanın tutumunu gösterebiliriz. **Thomas Mann**, 1906 yılında kaleme aldığı “Yazarın Uğraşı ve Alkol” başlıklı denemesinde, kendinden yola çıkarak konuya ışık tutan şu açıklamalarda bulunur:”...Genelde alkolün yardımıyla ‘esinlenme’ye hiç değer vermem - böyle bir şeyin olabileceğine inanmam. Kimi büyük şairin ve yazarın alkol tiryakisi olmuş olması, benim için hiçbir şeyin kanıtı değildir. Çünkü nasıl varolan hemen her büyüklük bir ‘rağmen’ simgesi niteliğiyle karşımızdaysa, nasıl nice acılara, yoksulluğa, terk edilmişliğe, bedensel zayıflıklara, kötülöklere ve kötü alışkanlıklara, tutkulara ve bin türlü engele rağmen varedilmişse, inancıma göre sözünü ettiğim şairler ve yazarlar da eserlerini alkolün yardımıyla değil, ama alkole rağmen yaratabilmişlerdir (...) Ben, alkolün insana çalışabilmesi için kafayı buldurtabileceğine inanmıyorum, alkolün yarattığı atmosfere inanmıyorum (...) Kanımca böyle adlandırılanın gerçek yaratıcılıkla pek bir ilintisi yok. Bütün iç engellerin ve direnişlerin devre dışı kılındığı, özeleştiri yetisinin uyuşturulduğu, olması gereken sanatsal tutumun tartışılabilir dönüştüğü bir konum, bana göre kuşkuyla bakılması gereken bir konumdur. Böyle bir konuma güvenen, o konumda kendini rahat hisseden biri, bana göre sanatçı değildir...”³

Bu satırlara bakılarak, **Thomas Mann**’ın kendini fazla ölçüt aldığı ve alkol tutkunlarının dünyasına yabancı kaldığı söylenebilir. Ancak önem taşıyan nokta, yukardaki alıntıda bir bağımlılığın sanatçılığın koşuluna döndürülmesinin sakıncasının vurgulanmasıdır.

III.

Sanatçının ruhsal yapısı ile hastalık konumu arasında - özellikle geçen yüzyılın sonundan bu yana - neden ilişki kurulmaya

³ **Thomas Mann**: Essays, Band I: Frühlingssturm 1893-1918, Hrg. H.KurzkeSt.Stachorski, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1993, s.51/52.

çalışıldığını araştırdığımızda, bunun temel nedeninin **her** gerçek sanatçının çizgi - dışılığı olduğunu saptayabiliyoruz. Bu çizgi - dışılık, kendini birincil olarak sanatçının **dışa yansıyan** davranışlarında değil, fakat iç dünyasında, **yaşamı farklı algılayışında ve yorumlayışında** belirginleşir. Dışa yansıyan farklılıklar, iç dünyada olup bitenlerin bir nedeni değil, fakat ancak sonucudur.

Yaşamı farklı algılama ve yorumlama özelliğine gelince, bu bağlamda hemen hemen kesin niteliğini tanıyabileceğimiz bir nokta bulunmaktadır: Sanatçı, gerek varolan koşulları, gerekse o koşullara ilişkin yorumları **doğurucu ve yeterli bulmayan**, bu nedenle de kendi olması gereken'ini kendi sanatının düzleminde yarattığı imgelerle dışlaştıran kişidir. Bir başka deyişle sanatçı, olanı kabullenen, kendini eskiden beri varolan bir akışa bırakmayı yeğleyen çoğunluğun tutumundan farklı olarak, olana sürekli eleştirel gözle bakar; yaşadığı dünya ve bu dünyada-başta kendisi olmak üzere-insanın konumu üzerine sürekli kafa yorar; sanatçının kendi olması gereken'i, işte böyle bir düşünme eyleminin ardından sergilenen bir konumdur. Bu düşünme biçimi, aynı zamanda sanatçıyı **sanatçı olmayan uygulamacıdan** ya da **teknisyenden** ayıran en önemli farklılardan biridir. Edebiyat alanında aynı ayrımı belirtmek için kimi zaman "yazıcı" ve "yazar" sözcüklerinin kullanıldığına rastlanmaktadır. Örneğin **Elias Canetti**, "Yazarın Uğraşı" başlıklı ünlü denemesinde, sanatçı olmayan yazarlar için "yalnızca yazarlar" nitelendirmesini kullandıktan sonra, yazarlara ilişkin, fakat bütün sanatçılar için geçerliliği benimsenebilecek şu görüşlere yer verir: "Gerçekte bugün yazar olma hakkından ciddi olarak kuşku duymayan kimse yazar sayılamaz. İçinde yaşadığımız dünyanın durumunu görmeyenin o dünya üzerine yazacak hemen hiçbir şeyi yoktur (...) Bütün bu çabalayışların ardında, yazarın kendisinin her zaman varlığını bilmediği bir şey gizlidir; çoğu kez zayıf, ama kimi zaman da yazarı paramparça edebilecek denli güçlü bir şey; sözlerle dile getirilebilen her şeyin sorumluluğunu üstlenme ve sözün başarısızlığa uğradığı yerde kendini cezalandırma iradesi. (...) Yazar eğer bu dünya üzerine değer

taşıyan bir şeyler söylemek istiyorsa, dünyayı kendisinden uzaklaştıramaz ve ondan kaçınmaz...”⁴

Sanatçının dünyayı olduğu gibi kabullenmemesi konusunda, sanat tarihçisi **Arnold Hauser**'in söyledikleri, durumu daha da açık özetler: “Yaşamı değiştirmek, sanatın sürekli yönelimidir; dünyanın, van Gogh'un deyişiyle, ‘tamamlanmamış bir taslak’ olduğu duygusu olmasaydı, sanattan da geriye pek bir şey kalmazdı. Sanat, kesinlikle salt iç dünyaya yönelik, olup bitenleri öylece kabullenen ya da kendini edilgin bir tutumla onların akışına bırakan bir tutumun ürünü değildir.”⁵

Sanatçının bu eğilimine ışık tutabilecek bir görüşe göre, genelde insanoğlu, kendisini **etkileyenleri** - bir duyguyu, bir başka insanı ya da canlıyı, bir nesneyi, yaşamın herhangi bir kesidini -, herhangi bir biçimde vurgulamak, **özel kılmak** ister; sanat eseri, bu özel kılmanın biçimlerinden biridir ve sanatçı da, uğraşı gereği bu özel kılma eyleminin uzmanıdır.⁶

Bütün bu açıklamalar, sanatçının kitleye göre neden sıra-dışı bir konumda olduğunu açık seçik göstermektedir. Sürekli yönelimi yaşamı değiştirmek olan, van Gogh'un deyişiyle, dünyayı hep “tamamlanmamış bir taslak” olarak gören ve bu taslağı olabildiğince tamamlayabilmek için yaratıcılığını kendi doğrularını sanat eserlerinin kalıbında somutlaştırma peşinde olan sanatçının “sancılı” olmamasını düşünebilmek, olanaksızdı. İster dünyayı ve yaşamı farklı algılayış biçiminden, ister **başkalarının** böyle algılamamaları, algılayamamaları karşısında duyulan tepkiden kaynaklansın, sancı, sanatçıda hep vardır ve gerek doğrudan böyle bir sancının varlığı, gerekse bu sancının etkisiyle dış dünyaya yansıyan farklı davranışlar nedeniyledir ki, sanatçının ruhsal yapısını varolan genel dengeyle

⁴ **Elias Canetti**: *Sözcüklerin Bilinci*, Çeviren: Ahmet Cemal, Payel Yayınları, İstanbul 1984, s.282 vd.

⁵ **Arnold Hauser**: *Soziologie der Kunst*, Verlag C.H.Beck, Münih 1978, s.12.

⁶ Bu görüşe ilişkin daha ayrıntılı açıklamalar için bak. **Suzi Gablik**: *Conversations Before the End of Time, Dialogues on Art, Life and Spiritual Renewal*, Thames and Hudson, New York 1995, s.41 vd.

uyumsuz, tuhaf ve sıradışı saymak, eskiden beri bir alışkanlığa dönüşmüş, bu alışkanlık sanatçıları inceleyenleri, sözü edilen ruhsal yapıyla ruh hastalıkları arasında bir bağlantı aramaya kadar götürmüştür.

IV.

Olaya ruhçözümleme (psikanaliz) yöntemiyle yaklaşan **Freud**, sanatçının konumunu bir tür dünyaya **yabancılaştırma** diye nitelendirip, sanatçıyı bu bakımdan nevrozlu kişiyle karşılaştırır. **Hauser**, bu karşılaştırmayı şöyle anlatır: “*Freud, nevrozda olduğu gibi sanatta da gerçekliğe uyum sağlamada bir başarısızlık görmekteydi. Freud’a göre sanatçı, toplumdışı dürtülerine egemen olabilmekteki yetersizliği nedeniyle kendini dünyaya yabancılaştırır ve toplumda yitirdiği yerin karşılığını sanatın gerçekdışı alanında arar. Nevrozlunun hastalığının ayrıksı alanı içerisinde yaptığı gibi, sanatçı da gerçekliğe yabancı bir yaşamı sürdürür. Freud, her iki durumda da bir “gerçeklik yitimi”nden söz eder; ama şu farkla ki , nevrozlu kişi gerçekliği olumsuzlamayıp, yalnızca unutturken, sanatçı gerçekliği olumsuzlar ve onun yerine bir varsayımı koyar, dolayısıyla nevrozdan çok psikoza yaklaşır. Ancak Freud, gerek nevrozdan, gerekse ruh hastasından farklı olarak, sanatçının ‘doğaya dönüş’ü gerçekleştirilme olanağını her zaman tanır; başka deyişle ona göre sanatçı, katı bir yanılısamacılığa saplanmaz, fakat gerçekliğe yabancılaştırmasına karşın belli bir ruh esnekliğini korur; bu esneklik sanatçı açısından olgularla arasına koyduğu uzaklığı değiştirmeyi, olgularla ilişkisini gevşetmesini ya da yoğunlaştırmasını, onlarla yine doğrudan iletişim kurmasını olanaklı kılar.”⁷ Kanımızca, ilk bakışta çekici gelebilecek bu bakış açısı karşısında dikkatli olmakta yarar vardır. Sanatçının varolan gerçekliğin yerine bir varsayımı koyması nedeniyle, nevrozdan çok psikoza yaklaştığı saptaması, sorgulanmayı gereksinen bir saptamadır. Her şeyden önce, sanatçının varolan gerçeklik karşısındaki tutumu bir varsayım koyma diye*

⁷ Hauser : agy.s.14.

nitelendirilebilir mi? Burada “varsayım” sözcüğü, sanatçının : “Gerçeklik (x) değil, ama (y)’dir” tarzında bir mesaj verdiğini çağrıştırmaktadır ki, kanımızca bu doğru değildir. Biraz yukarda sanatçının, varolan karşısında eleştirel tutum alırken, eseriyle kendi **olması gerekenlerini** somutlaştırdığından söz etmiştik. Bu, Freud’un savının tersine, sanatçının varolan gerçekliği yok sayması ve onun yerine bir varsayımı koyması değil, fakat uyarıda/öneride bulunması anlamına gelir. Öte yandan dünyaya, topluma ve insana yönelik **kendi** çözümlmelerini yapan sanatçı, eseri aracılığıyla, başkalarının gerçek diye benimsediklerinin gerçek olmadığını, asıl gerçeğin **başka** olduğunu ileri sürerse, bunu sözcük anlamında bir varsayım saymak, sanatçının tartıştığı gerçekliğin gerçek olduğunu baştan kabul etmek olur.

Öte yandan **Freud**’un sanatçının gerçekliğe yabancılaşmasını aşırı vurgulaması da yukardakine benzer bir sakıncayı beraberinde getirmektedir. Burada, sorulması gereken bazı sorular vardır: Sanatçı, **hangi** gerçekliğe yabancılaşmaktadır? Bu yabancılaşmanın özü, dünyayı ve yaşamı herkesin algıladığı gibi algılamamasında mı yatmaktadır? Öyleyse eğer, o zaman **genelde** algılananı gerçek, bu algılama biçiminin dışına çıkmayı da **gerçekdışılık** diye nitelendirmemiz mi gerekecektir? Ve böyle yaptığımız takdirde sonuç, sanatçıyı daha baştan - o, istesin ya da istemesin - gerçekdışılığa sürgün etmek olmayacak mıdır? Ve belki de en önemli soru: Sanatçının önerdiği gerçekliğin bu niteliğini yadsımak için elimizde ne gibi sağlam kanıtlar bulunmaktadır?

Hauser, Freud’un bu konudaki olası yanılığının kaynağını, onun “yabancılaşma” kavramının geniş ölçüde Romantizmin etkilerini taşımasında bulur ve şöyle der: “*Freud, sanatçının gerçeklikle olan ilişkisinin bozukluğunu, sanatçının temelde gerçeklikle oluşturduğu bütünlüğe yabancı kaçacak kadar çok vurgular. Freud’un anomaliye verdiği abartılı önem, her şeyden önce onun öğretisinin tarihsel akışın dışında kalan karakterinin bir sonucuydu. Sanatçının, Freud tarafından olası bir “gerçekliğe geri dönüş yolu” varsayımına karşın sonrasız bir saptama biçiminde dile*

getirilen yabancılaşması, Freud'un sandığı gibi biyolojik bir yasadan kaynaklanmayıp, onun kendi kuşağıyla birlikte içinde bulunduğu özel tarihsel konuma uymaktaydı. Freud'un yabancılaşma kavramı da tarihsel koşullarla biçimlenmişti ve öğretisinden hiçbir zaman uzaklaştıramadığı Romantizmin düşünce birikimi olmasaydı, bu kavram da herhalde daha farklı dile getirilirdi.

Tarihin en uzun dönemleri hep pratik yararlılardan temellenen, dolaysız sonuca yönelik bir sanatsal çabayı tanımıştır; bu dönemler açısından yabancılaşmadan ve gerçekliğin yitirilmesinden söz etmek, bütünüyle anlamsız olurdu. Bir yedek doyum aracı, daha katıksız, daha değerli, ama ulaşılmaması olanaksız bir şeyin yerini tutan bir alan olarak sanat, Romantizmden önce bilinmeyen bir kavramdı. Sanat, günlük yaşamda olup bitenlerin sınırını aşan fantazilerin, gerçekleşmesi istenen düşlerin betimlenmesi olmuş olabilir; ama sanat, insanların gerçek yaşamla takas etmeye razı olacakları bir yedek değildi. Gerçeklikten kurgulanan bir dünyaya kaçmak, yani bir tür "hastalığa kaçış", Romantizm öncesi sanat anlayışına bütünüyle yabancıydı. İlk kez Romantizm, sıradan gerçekliğin sınırlarının aşılmasını sanatsal yaratmanın bir temeline, bu gerçekliğin olumsuzlanmasını da sanatsal başarının, dış dünyadaki başarıyla bir karşıtlık içersinde ortaya konulmaya başlayan başarının bir koşuluna dönüştürür. Ama o noktadan sonra da sanat, yalnızca insanın yaşamda erişemediğinin yerini tutan bir şey değildir; artık sanatın yalnızca yaşama egemen olup onun tadını çıkarma fırsatını bulamamışlar için bir anlamı ve değeri vardır. Sanat, insanın koparılıp başka yere sürgüne gönderildiğini duyumsadığı bir yaşamın söylencesine dönüşmüştür. O, artık bir yansıma değil, fakat yalnızca bir simgedir. Yazar ya da şair, yalnızca olamadığından ve bulamadığından söz eder. Aşkı, inancı ve kahramanlığı, ancak aşık, ermiş ya da kahraman olmayanlar anlatabilirler, der Flaubert. Kendisi bunlardan olan, ne olduğu, aşkı ve tutkusu üzerine konuşmayı pek önemsemez. Ancak yaşamda başarısızlığa uğrayan, olmak istediğini olamayan ve yaşamlarını sürdüremeyeceği insanları betimlemekle yetinmek zorunda kalan kişi,

böyle bir anlatma tiryakiliğine kapılır.”⁸

Görüldüğü gibi, Romantizmin sanat bağlamındaki “hastalığa kaçış” fantazyası, **Freud** gibi bir bilim adamının kullandığı temel bir kavramı, “yabancılaşma” kavramını bile etkileyebilmiş, bunun sonucunda ortaya neredeyse “sanatçının temelde yaşama yabancı düştüğü” varsayımı çıkmıştır. Oysa aslında sanatçı, farklı algılayışı yüzünden ne yaşamın kendisine yabancıdır, ne de olgulardan uzaklaşması nedeniyle, zaman zaman “doğaya geri dönmeyi”de becerebilen, böyle bir beceriyi gereksinen kişidir. Sanatçı - eğer yabancılaşma kavramını mutlaka kullanmamız gerekiyorsa -, yaşama değil, fakat yaşamın çoğunluk tarafından algılanma biçimine, örneğin uzun zamandır devam eden bir akışın salt bu devamlılıktan ötürü “doğru” ve “gerçek” niteliklerini kazanmasına karşı çıkan, varolanı bir kez var diye, düşünmeksizin onaylamaktan yana olmayan, bu eleştirel tutumundan ötürü de çoğu kez “göze batan” kişidir.

V.

Sanatçıya ilişkin değerlendirmeler üzerinde dururken, insanoğlunun neredeyse özünden sayılabilecek temel eğilimlerinden birini de göz ardı etmemek gerekir. Burada sözünü ettiğimiz, insanoğlunun o şifa bulmaz “sınıflandırma” tutkusudur. Ünlü Avusturyalı kültür tarihçisi **Egon Friedell** (1878-1938), insanoğlunun bu eğilimi konusunda şunları söyler: “*Fazla derine inmeyen bir düşünme bile, insanoğlunun bugüne kadar yaptığı bütün sınıflandırmaların gelişi güzel, yapay ve yanlış olduğunu göstermeye yeterlidir. (...) Gelgelelim insanda güçlü bir sınıflandırma iradesi, dahası, her şeyi sınırlandırmaya, etrafını çevirmeye, etiketlendirmeye yönelik güçlü bir eğilim vardır. (...) Örneğin bir şiirin dörtlüklerinin, bir oyunun perdelerinin, bir senfoninin ve bir kitabın bölümlerinin bulunmasını isteriz; aksi takdirde kendimizi tuhaf bir biçimde acılı, tedirgin ve bitkin hissederiz. Çeşitli bölümleri birbirinden açık çizgilerle ayrılmayan bir yüzü güzel ya da ifadeli bulmayız. İnsanları ve halkları, basamaklandırma, bölümlenme, ayırmaştırabilme*

⁸ Hauser:agy.s.15 vd.

sanatlarına göre değerlendiririz: Bundan da ötesi, sanat diye adlandırdığımız şeyi bu yetenekle neredeyse özdeş kılmışızdır. Yunan mimarları ve heykeltıraşları bölümlemenin, o r a n t ı n ı n ustaları oldukları içindir ki binlerce yıl boyunca alanlarının hocası diye benimsendiler; Dante'nin ünü de kısmen o gizemli öbür dünyayı çeşitli, ama belirgin dilimlere ayırarak saydam ve somut kılabilmiş olmasından kaynaklanır. Ve bütün bilimlerin görevi de hiçbir zaman gerçekliğin açık ve seçik parsellenmesinden, öbekleştirilmesinden başka bir şey olmamıştır (...) Kısaca söylemek gerekirse bizler, kendimizi ancak basamaklandırılmış bir dünyada mutlu hissedebiliriz. (...) Durum, zaman açısından da farklı değildir. İnsanoğlunun bu bağlamda en güçlü özlemi, sonsuz düşü, dünyaya kronolojik bir düzen kazandırabilmektir. Çünkü zamanı bir kez bir semaya yerleştirdikten, ölçülebilir ve hesaplanabilir kıldıktan sonra, artık kendimizi zamana egemen olduğumuz, onu elimize geçirdiğimiz yanılısamasına kaptırabiliriz...”⁹

Durum, özellikle toplumsal yaşam bağlamında, insanın başka insanları sınıflandırması bakımından da farklı değildir. İtalyan oyun yazarı **Pirandello**'nun eserlerinde çok çarpıcı biçimde sergilediği gibi, insanlar toplumsal yaşamlarında maskeleri neredeyse gereksinirler; buna göre insanlar, hemcinsleri için her şeyden önce toplum içersinde edindikleri/onlara edindirilen kimlikleriyle, birer baba, ana, oğul, hala, dayı, teyze, şef, müdür, amir vb. olarak, ya da yine toplumsal kökenleri güçlü olan ahlaklı, ahlaksız,güçlü, güçsüz; deli ve akıllı gibi nitelikleriyle vardılar; bir insana bütün bu kimlikleri geriye iterek, önce o insan olduğu için yaklaşmak ise kafaları karıştıran, tedirgin eden bir tutumdur. İnsanoğlu nasıl dokunduğu şeyin ne olduğunu göremediğinde ya da anlayamadığında tedirgin olursa, “niteliksiz kişi”,başka deyişle o güne kadarki herhangi bir sınıflandırmanın ya da nitelendirmenin dışında kalan kişi karşısında da kendini rahat hissetmez.

Bu gerçekler göz önünde tutulduğunda sanatçının ruhsal yapısıyla, dehayla delilik arasında bir ilişki kurabilmek/bulabilmek için neden

⁹ Egon Friedell:Kulturgeschichte der Neuzeit I, dtv, Münih 1976, s.59-61.

bunca yoğun çaba harcadığı da sanırız kendiliğinden anlaşılacaktır. Günlük konuşma dilimize yerleşmiş olan “o, biraz uçuktur”, “biraz kaçıktır” ya da en azından “biraz tuhaftır”deyişleri, bu konuda bize yol gösterebilir. Çünkü sınıflandırma eğiliminin doğal uzantısı, kesin bir sınıflandırmaya henüz olanak bulunmadığı yerde içeriği netleşmemiş, bulanık kavramların çatısı altına sığınma çabasıdır. “Deha” ya da “yetenek” gibi özellikleri tarihi boyunca istediği açıklığa kavuşturamayan insanoğlu için, bu özelliklerin taşıyıcılarının kökenlerini “delilik” gibi bir başka bulanık suda aramak, yeğlenen bir kaçamak olmaktadır.

VI.

Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, amacımız, örneğin deha ile delilik arasındaki olası ilişkileri araştırmanın bütünüyle saçma olduğunu savunmak değil. Vurgulamak istediğimiz nokta, bir bilinmezi bir başka bilinmenin yardımıyla açıklamaya kalkmanın kesin bir sonuca varmayı sağlamayacağı. Çünkü ruhbilim alanındaki tüm ilerlemelere karşın, deliliğin alanını öteki alanlardan ayıran o ince sınırı kesinlikle saptayabilmek, bugün de olası değil. Bu durum göz önünde tutulduğunda, “sanatçı” ile “deli” arasındaki olası ilintiyi aramak yerine, sanatçının **bilinen** bir temel özelliğini, dünyayı ve yaşamı **farklı** algılayışını çıkış noktası yapmak ve bu farklı algılamaların ürünleri olan sanat eserlerinin kazandırdığı yeni bakış açılarından kendimizi ve dünyamızı hep yeniden yorumlamak, sanırız hem sanatçı, hem de sanatın kazandırabilecekleri bağlamında daha **gerçekçi** bir tutum olacaktır.

Dostoyevski'nin saralı olduğu, bugün bütün dünyada biliniyor. Gelgelelim bugün de bütün bir insanlığı onun romanlarıyla - istersek - anlayabilme ve sevebilme olanağımızın bulunduğu gerçeği karşısında, saranın, “yaşamın kendisini, yaşamın anlamından daha çok sevmek zorundayız”, diyebilmiş bir **Dostoyevski**'nin. dehasını ne ölçüde etkilediği ve yönlendirdiği sorusu acaba çok mu önemli?