İSMAİL TUNALI

estetik beğeni

say

İSMAİL TUNALI estetik beğeni

say

İSMAİL TUNALI

ESTETİK BEĞENİ

say
kitap pazarlama
Nuruosmaniye Cad. Türbedar Sok No. 4/1
Cağaloğlu - İSTANBUL

Birinci Baskı Haziran 1983

ESTETİK BEĞENİ

İSMAİL TUNALI / Yayımlayan: Say Kitap Pazarlama / Birinci Baskı: 1983 / Kapak: Derman Över / Dizgi - Baskı: Onur Basımevi

Genel Dağıtım: SAY DAĞITIM, Nuruosmaniye Cad. Türbedar Sok. 4/1 Cağaloğlu/İST. Tel. 28 17 54

ÖNSÖZ

Bilimsel çalışma, genellikle, geniş kapsamlı araştırmalar yanında dar kapsamlı araştırmalarla gerçekleşir. Geniş kapsamlı bir araştırma, bir sorunlar çokluğuna yönelir, onları bir çözüme ulaştırmak ister. Böyle bir çalışma, çoğunlukla, 'kitap' oylumunda, dar kapsamlı bir araştırma ise, belirli ve sınırlı bir sorunu açıklamaya çalışır ve bu da daha çok 'makale' oylumunda somutlaşır. Buna göre de, bilim adamının ortaya koyduğu araştırmalar, oylumuna göre ya kitap ya da makaleden oluşur. Ancak, bu iki çalışma tarzı karşılaştırıldığında, kitapların önemli bir niteliğinin olduğu görülür. Kitapların kalıcı olmasına karşın, makaleler dergilerin, —bunlar bilim dergileri bile olsa— geçmiş sayıları içinde kaybolup gider. Oysa, kimi zaman bir makale, çözümlediği sorun açısından bir kitaptan daha değerli olabilir.

İşte, bu düşüncelerin ışığı altında, bugün, hemen hemen otuz yıllık bir zaman dilimine yayılan ve estetik araştırmalardan oluşan yazılarımı **Estetik Beğeni** adı altında topluyorum. Çok farklı zamanlarda yazılmış olan bu yazılar, çeşitli estetik sorunlara eğiliyor ve onlara bir çağdaş çözüm getirmek amacını güdüyor. Estetik sorunlar, temelde felsefi sorunlar olduğundan, bir bakıma onlar zaman-dışı olma gibi bir niteliğe sahiptirler. Bundan ötürü, bu yazıların ele aldığı sorunlar, her zaman güncelliği olan sorunlardır diyebiliriz. Önemli olan, onlara yaklaşım tarzıdır.

Yazıların yapısına ve diline hiç dokunmadım. Onların kronolojik sergilenmesi, hem bilimsel gelişme çizgimi hem de dilsel anlatımımda meydana gelen değişimi somut olarak göstersin istedim.

Estetik Beğeni'yi bu düşünceler ve duygularla yayınlıyorum. Okuyucunun da ona bu duygu ve düşüncelerle yaklaşmasını bekliyorum.

Suadiye, 12 Mayıs 1983 İsmail Tunalı

İÇİNDEKİLER

I — İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik 7

II — Varlık Kavrayışı İle İlgi İçinde Aristo Poetikası 29

III — Modern Sanat Problemi 51

IV — Kant Estetik ve Problemleri 69

V — Estetik Beğeni 94

VI — Soyut Sanatta Realite Kavrayışı 110

VII — Benedetto Croce'de Estetik'in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi 136

VIII — Friedrich Kainz 75 Yaşında 156

IX — Sanatın Psikolojik Anlamı ve Norninger'in Üslup Analizi 168

X — Marxist Estetik'te Gerçeklik, Obje ve Süje Problemi

XI — Roman Ingarden'ın Estetik'ine Bakış

XII — Sanatta Eğitim Sorunu Üzerine

XIII — Yeni Sanat Üzerine Felsefi Düşünceler

XIV — Soyut Sanat Üzerine Psikolojik Bir Temellendirme

XV — Soyut'un Sanattaki Anlamı

İNTEGRAL BİR ESTETİK OLARAK ONTOLOJİK ESTETİK

1.

Her estetik olay, bir süje - obje bağlılığına dayanır. Bir yanda estetik kaliteleri ile bir estetik obje, öte yanda bu objeye bütün psişik aktları ile yönelmiş, onu estetik olarak algılayan, ondan zevk alan bir süje bulunur. Estetik olay, bunlar arasındaki relation'da ortaya çıkar ve bilgi olayı ile bu bakımdan büyük bir yakınlık gösterir. Bu yakınlık, onların çözümleri bakımından da görünür. Hattâ diyebiliriz ki, onların o r t a k bir problem kaderi vardır.

İmdi bu yakınlığı gözönünde tutarak, ilkin bilgi problemini ele almak ve buna dayanarak estetik olayı incelemek istiyoruz.

Bilgi dediğimiz olay nedir? O, bilindiği gibi süje ve obje arasındaki bağlılıktır. Bu bağlılığın iki yanı vardır :

süje ve obje. Bilgi fenomeni, bu iki yandan incelenebilir. Yani bilgi olayını, ya objenin determine ettiği kabul edilir, ya da süjenin. Buradan da objektivizm veya realizm, sübjektivizm veya idealizm gibi bir bilgi dialektik'i doğar. Bu dialektik, probleme bakılan perspektiflerin tek yanlılığından, bilgi olayında, süje - obje düalitesinden birinin determinant olarak kabul edilmesinden ortaya çıkar. Bir de bu dialektik'in sentez basamağı olan bir bilgi anlayışı daha vardır; bu bilgi anlayışı, realizm ve idealizmin, süje ve obje'yi birer eleman olarak içine alan bir birliğidir. Süje ve obje, burada birer korrelat olarak bulunurlar ve varoluşlarını yalnız bu korrelation içinde kazanırlar. Bu sebepten bu görüşe "korrelativizm" denir.

Bu, bilgi probleminin gnoseolojik yönden ele alınışıdır. Aynı problem, ontolojik bakımdan daha değişik bir durum gösterir. Çünkü, burada artık ön plânda bulunan "ratio cognossendi" değil, "ratio essendi" dir ve süje - obje problemi, bir varlık problemi olarak çözülür. Şimdi varlık yönünden süje ve obje'nin ne olduklarını sorabiliriz. O halde süje ve obje ontolojik olarak nedir? Onlar birer "varolan" dırlar ve real olan nesnelerdir. Gerek süje, gerekse obje aynı derecede vardırlar, aynı derecede real'dırlar, böyle birer "varolan" olarak birbirlerinden bağımsızdırlar. Obje demek, süjeden bağımsız, kendi başına olan nesne demektir. Kendi başına olmak, varolmak, existentia sahibi olmaktır. Öte yandan süje de real olan bir varlıktır. Bilgi ise, real bir varlık olan süjenin, kendi varlık alanından çıkarak (transcendere), kendi dışında bulunan bir real'ı, kendi başına varolan bir nesneyi,

objeyi kavramasıdır. Bundan ötürü bilgi, ontolojik anlayış için "transcendent" bir akt'tır.

Böylece ontolojik bilgi anlayışı, her şeyden önce gnoseolojik yönden bilgi fenomeninde bulduğumuz "dialektik"i, yani idealizm ve realizm polaritesini uzaklaştırır ve bilgiyi, bir real süjenin, bir kendi - başına olan objeyi kavraması olarak anlamakla, "bu extremler arasında bir orta yer alır[1]".

2.

İmdi estetik fenomen de bir süje - obje relationuna dayandığına göre, bu relation da, bilgi probleminde olduğu gibi gnoseolojik ve ontolojik yönlerden incelenebilir ve böylece bir gnoseolojik ve bir ontolojik estetik karşımıza çıkar. Gnoseoloji ve ontoloji, insan varlığının iki temel düşünme kategorisi olduklarına göre, aynı derecede zaruridirler. Çünkü, bütün akt ve düşüncelerimiz, gnoseolojik veya ontolojiktir. Onlar daima birbirlerini takip ederler ve temellendirirler. Ancak, bunların önceliği veya sonralığı sorulacak olursa, o zaman ontolojinin önce geldiği söylenebilir. Çünkü biz, bilgi'den varlık'a değil, tersine "varolan"dan bilgiye gideriz. Bu sebepten ontoloji, gnoseolojiden daha fundamentaldir.

Gnoseolojik estetik, estetik fenomeni, gnoseolojinin bilgi problemini çözdüğü gibi ele alır ve bilgi olayında bulduğumuz sübjektivizm ve objektivizm dialektik'i burada

---

1 N. Hartmann, Grunzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. S. 182.

da ortaya çıkar. Böylece estetik olayı determine eden süje ve obje düalitesinden iki polar estetik doğmuş olur : Sübjektivist estetik, objektivist estetik. Sübjektivist estetik, estetik olayı süje yönünden inceler ve estetik olay geçerken, süje'de meydana gelen değişikliği, özellikle "zevk" duygusunu araştırır. Estetik objeyi, süjenin duygu, tasavvur ve hayallerinin yansıdığı bir ekran olarak görür ve süjenin bu psişik aktlarının analizini, estetik objenin belirlenmesi için hem zarurî ve hem de biricik mümkün yol olarak kabul eder. Bunun için sübjektivist estetiğe, psikolojik estetik de denir. Çünkü, sübjektivist estetiğe göre estetik obje, süjenin duygu ve tasavvurlarının uygun bir bağlılığmdan başka bir şey değildir. Böylece süje'nin belli psişik aktlarmı inceleyen psikolojik bir akt estetiği, zarurî olarak bir psikoloji disiplini olacaktır. "Estetik (san'at eserinin süjede yaptığı) etkinin mahiyetini kavramak, onu analiz ve tasvir etmek, sınırlamak ister. Bu, psikolojik bir mes'eledir. O halde estetik, bir psikoloji disiplinidir[2]".

Objektivist estetiğe gelince : O, estetik olayı açıklamak için, estetik objenin bir estetik obje olarak sahip olduğu kaliteleri incelemekle, doğrudan doğruya estetik objenin kendisinden hareket eder. Th. Fechner[3] ve Th. Ziehen'in[4] deneysel estetik araştırmaları, Max Dessoir'ın[5] "San'at İlmi" anlayışı, M.

2 Th. Lipps, Aesthetik, Bd. 1, S. 1.

3 Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik, 1876.

4 Eh. Ziehen, Vorlesungen über Aesthetik, 1, 1923.

5 Th. Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kustwissenschaft, 2. Aufl. 1923.

Geiger'in "Fenomenolojik Estetik"i böyle birer objektivist estetiktirler. Yine bu mânada bir biolojik, bir sosyolojik estetikten söz açılabilir. Bu objektivist estetikler arasında en etkilisi, fenomenolojik estetik olmuştur.

Estetik obje karşısında fenomenolojik estetiğin duruşu çok daha başkadır. Fenomenolojik estetik, estetik objeyi real bir obje olarak değil, bir "eidos" olarak düşünür. İndividüel bir varlık olan san'at eserini, real bir nesneyi, bir "fenomenolojik reduktion" ile individüalite ve realitesinden sıyırır ve onu tümel ve genel bir idealite, saf ve mutlak bir süje, bir "nous" alanı olarak kabul eder ve tek bir san'at eserinde, san'atın mahiyetini kavramak ister. "Her san'at eserinde, yalnız resim san'atında değil, eposta da ,dramda da mahiyet aydınlanır : İnsan işte böyledir, böyle ve başka türlü değil. Ve bundan daha fazla da bir şey; her değer taşıyan hikâye ve dramda yalnız insanın, durumların, insanların birbirleriyle münasebetlerinin, olguların mahiyeti tespit edilmez, aynı zamanda içinde her şeyin akıp geçtiği dünyanın mahiyeti de kavranır : her hikâye ve dramın arkasında, söylenmeksizin, daima "dünya böyledir, hayat böyledir" bulunur; dünya, kader böyle trajik, böyle mânalı veya mânasız[6]". Meselâ Giokonda'da fenomenolojik estetik için önemli olan, onun individüel kaliteleri olmayıp, bir portre olarak mahiyetidir. Fenomenolojik estetik, onun realitesini "paranteze almak"la,

6 H. Geiger, Zugänge zur Aesthetik, S. 95.

portre olarak mahiyetini açığa çıkarmak ve böylece bir tek objede, genel mahiyeti kavramak ister. "Estetikçiyi ilgilendiren, tek, tek san'at eseri, meselâ Botticelli'nin tablosu, Bürger'in balladı, Bruckner'in senfonisi değil, tersine, genel olarak tablonun, balladın, senfoninin, çeşitli tarzdaki çizginin, dansın mahiyetidir. Tek, tek objelerle değil, genel mahiyetlerle estetikçi ilgilenir[7]".

Böylece fenomenolojik estetik, san'at eserinin realitesini ve aynı zamanda onu bize bir realite olarak veren süjenin algı ve duygu aktlarını ortadan kaldırmakla, onun genel mahiyetini, E. Husserl'in dili ile söylersek, "noema"yı kavramak ister. Bu mahiyet ise, yalnız bir mahiyet algısı ile, "noesis" ile kavranır. Bunun için mahiyet algısı, san'at eserinin mahiyetini açığa çıkaran biricik estetik kategoridir.

3.

Ontolojik estetik'in san'at eseri karşısında aldığı tavır, gerek psikolojik ve gerekse fenomenolojik estetiklerden büsbütün başkadır. O, ne psikolojik estetik gibi estetik objeyi, süjenin duygu, tasavvur ve bu gibi aktlarmdan ibaret olarak görür, ne de fenomenolojik estetik gibi onu realitesinden ve süjenin duygu aktlarmdan sıyırıp bir "eidos", genel, objektiv bir mahiyet alanı olarak düşünür. Onun tutumu, ontolojik'tir. Çünkü, ontolojik estetik, estetik objeyi, san'at eserini bir ontik "bü-

7 Aynı eser, s. 143.

tün" olarak kavrar. Bu sebepten onun çıkış noktasını doğrudan doğruya estetik objenin kendisi teşkil eder. O halde ilkin estetik objenin ne olduğu sorulmalıdır. Estetik, obje, san'at eseri dediğimiz şey nedir? Buna ontolojik estetik, estetik obje, varolan bir şeydir, diye cevap verecektir. Fakat öte yandan, taş, ağaç, matematiğin sayıları, v.s. de birer "varolan" dırlar ve böyle bir "varolan" olarak bilgimizin objesini teşkil ederler. Acaba bir "varolan" estetik obje ile yine bir "varolan" bilgi objesi varlık bakımından bir yakınlık gösterirler mi? Şüphesiz ki, hayır. Tersine, onların var oluşları hiç de birbirlerine benzemez. Bilgi objesi, süjenin dışında, ondan bağımsız olarak var olduğu halde, estetik obje ancak bir süje için vardır. Burada bilgi objesi ile, bütün real ve ideal objeler kastediliyor, yani fizik varlıklar gibi matematik'in sayıları ve değerler de. Çünkü, ontolojik anlayışa göre, bilgi, real bir süjenin k e n d i - b a ş ı n a olan bir objeyi kavramasıdır. Bu, hem real ve hem de ideal objeler için geçerdir. Bunun için, bilginin objesi, ister real, isterse ideal olsun, süjeden bağımsız, kendi - başına varolan nesnedir. Estetik obje için durum tersinedir. Yani estetik obje, yalnız bir s ü j e için vardır, kendi başına varolan bir nesne değildir. Bilgi, kendi - başına varolan bir nesnenin o b j e k t i o n 'udur, san'at yaratması ve algısı ise, buna karşılık, kendi - başına var olmayan bir nesnenin o b j e k t i v a t i o n 'udur[8]".

Estetik objenin, bilgi objesinden olan bu ayrılığı acaba nerede temellenir? Şüphesiz doğrudan doğruya onların

---

8 N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 380.

ontik yapılarında. Estetik obje veya san'at eseri, "varolan", fakat bir bilgi objesi gibi kendi - başına değil, bir süje için varolan bir nesne olduğuna göre, onun ontolojik olarak determine edilebilmesi için, ilkin varlık dimension'ları araştırılmalıdır. "Varolan" bir nesne olarak san'at eseri ne gibi varlık tarzına, ne gibi varlık tabakalarına sahiptir? Şimdi bunları görmeye çalışalım :

San'at eseri veya estetik obje, bir "varolan" olarak ya bir yapı, ya bir heykel, ya bir tablo veya şiirdir. O, bir yapı, heykel olarak taş, tunç veya odun, resim olarak bez veya kâğıt ve boya, şiir olarak da birer sesten başka bir şey olmayan kelimelerdir. Her san'at eseri, zarurî olarak bunlardan birine dayanır. Fizik kitlesi olmayan bir yapı veya heykel, kelimesiz şiir, seslere, tonlara dayanmayan bir müzik san'atı olamaz. Bu taş, odun, boya, kelime ve sesler, san'at eserinin duyularımızla kavranan elemanlarıdır, yani onlar tamamen duyusal elemanlardır, süjenin varlığının dışında, kendi - başına varolan nesnelerdir. Böyle kendi - başına varolan bir nesne olarak bilgimizin objesidirler ve yine böyle bir nesne olarak estetik objenin veya san'at eserinin "real" yapısını meydana getirirler.

Fakat estetik obje veya san'at eseri, yalnız bu real yapıdan mı ibarettir? Bir heykel, heykel dediğimiz estetik obje olarak yalnız bir taş kitlesi, bir duyu objesi, real bir nesne midir? Bir şiir yine bir estetik obje olarak yalnız kelimeler midir, akustik bir duyum mudur? Eğer böy-

le olsa idi, estetik objelerin, çevremizi saran nesnelerden hiç bir ayrılığı kalmaz, güzel dediğimiz şey, bir bilgi fenomeni ve estetik de, bir çeşit b i l g i t e o r i s i olarak anlaşılırdı. O halde estetik objeyi, meselâ bir heykeli bir odun veya taş parçasından, bir müzik eserini, seslerden ayıran ve onları, bunların üzerine yükseltip birer estetik obje yapan başka bir şeyin daha onlarda bulunması gerekir. Ve varlık tarzı bakımından, estetik objenin real, duyusal yapısının üzerinde, bu real yapıdan mahiyetçe ayrı başka bir yapı daha olmalıdır. Bu, real olmayan, duyu üstü, "i r r e a l" bir varlık alanıdır. Yani i d e'nin, m â n a'nın (Geist) varlık alanı. O halde bilgi objesi, varlık tarzı bakımından yalnız real bir nesne olduğu halde, estetik obje, san'at eseri, bu real tabakanın üstünde bir de irreal tabakayı içine alır. Real'ın, tamamen süje'nin dışında, ondan bağımsız, kendi - başına varolan bir nesne olmasına karşılık, irreal, mâna (Geist), süjeden bağımsız, k e n d i - b a ş ı n a var olamaz. Mânanın, irrealın varlığı, zaruri olarak bir süjeye ihtiyaç gösterir. Çünkü, mâna, yalnız süjenin kavraması ile varlık kazanan bir sfer'dir. O halde her estetik obje, yani san'at eseri, zaruri olarak iki ayrı ontik yapıdan meydana gelmiştir : Real, duyusal olan bir "ö n - y a p ı" (Vordergrund) ve irreal, mâna (Geist) veya a r k a - y a p ı (Hintergrund). "Ön - yapı, daima duyusal olan tabaka, bağımsız, ontik olarak kendi - başına var olan bir real yapıdır; fakat, bu kendi - başına var olmaya, mâna (Geist) sahip değildir. Arka - yapı, o halde daima irreal'dır ve daima öyle kalır; ön - yapı'nın kendi - başına var olmasma karşılık, arka - yapı, yalnız "bizim için" var olma gibi şartlı bir varlık tarzına

sahiptir[9]". Estetik objenin, san'at eserinin varlık tarzı bakımından böyle iki varlık dünyasından meydana gelmesinin sebebi, onun "objektifleşmiş mâna (Geist)" olmasındandır. "Bütün objektifleşmiş mâna (Geist), bir şekil bütünlüğü olarak anlaşılırsa, mahiyeti icabı iki tabakalıdır, bir ikili yapıdır; ve bu iki tabaka heterojen iki varlıktır. Duyusal real tabaka, kavrayıcı ruhtan (Geist) bağımsız olarak vardır; duyusal real tabakada kavranmış olan ruh (Geist) muhtevası ise — arka-yapının bütün tabakaları — daima bir kavrayıcı ruh (Geist) için vardır[10]". Bunu daha somut olarak göstermek için bir estetik objeyi, meselâ bir heykeli ele alalım Bir heykel herşeyden önce bir taş kitlesidir. "Taşın real formu, onu seyredenden bağımsız bir varlıktır; fakat (onun gösterdiği) hareket ve canlılık, yalnız san'attan anlayan bir ruh (Geist) "için" bir varlığa sahip olabilir. Bunlar, o halde kendi-başlarına değil, bir (anlayan) ruh (Geist) "için var" dırlar[11]".

Demek oluyor ki, estetik obje veya san'at eseri, varlık tarzı bakımından real olan bir ön-yapı ile irreal olan bir arka-yapı'dan meydana gelmiş ontik bir "bütün"dür. Fakat şimdi bu iki heterojen varlık dünyasının birbiri ile olan ilgisini sorabiliriz. San'at eserinin, estetik objenin bu ontik bütünlüğü içinde real'ın irreal ile olan bağı, relation'u nedir? Yahut daha doğru bir deyim ile, bu, ne çeşitten bir bağdır? K. Riezler'e göre, bu relation, bu bir-

9 N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 365.
10 N. Hartmann, aynı kitap s. 364.
11 N. Hartmann, aynı kitap s. 369.

birine mahiyetçe zıt iki varlık sferinin universal bir ontolojik kanun olan "sympathie"ye göre birleşmeleridir. Bu, o halde bir sempati bağıdır[12]. N. Hartmann'a göre ise, bu, bir "transparenz" relationudur. Yani irreal, daima real'de görünüşe ulaşır ve real de daima irreal'ı, mânayı (Geist), ideyi, berrak bir suyun dibindekileri göstermesi gibi görünüşe çıkarır. İrreal o halde daima real'de görülen bir "varolan"; real ise, irreal'ı gösteren bir "varolan" dır. Bunlar arasında, transparenz'ten başka bir bağ düşünülemez.

Varlık tarzı bakımından san'at eseri, bir real, bir de irreal sferden meydana geliyor. Aynı estetik obje, san'at eseri varlık tabakaları bakımından acaba ne gibi varlık alanlarına ayrılıyor? N. Hartmann'a göre, estetik obje, san'at eseri öyle bir "varolan" dır ki, zarurî olarak, o bütün varlık tabakalarını içine alır. Yani hem maddeyi, hem canlıyı, hem ruhu ve hem de mânayı (Geist). "Genel olarak estetik objede, real dünyanın yapısını meydana getiren aynı ontik tabakalar bulunur. Bunlar, kısaca dört tanedir: nesne (duyusal), bayat, ruh, mâna (Geist) - dünyası[13]". Bu ontik tabakalar yönünden insan ve estetik obje arasında bir yakınlık görünüyor. Çünkü, var olanlar arasında yalnız bu iki varolan, yani insan ve san'at eseri, bütün ontik tabakaları, maddeden mâna'ya (Geist) kadar içine alırlar. Bu bakımdan, insan ve san'at

12 K. Riezler, Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst. s. 44.

13 N. Hartmann, Aesthetik, s. 458.

eseri, yani estetik obje arasında derin bir ontik analoji vardır. Bu analoji, estetik objenin, "varolan"lar arasında herhangi bir "varolan" olmayıp, objektifleşmiş bir mâna (Geist) olmasında temellenir. Böyle objektifleşmiş bir mâna, yani real ve irreal varlık alanlarının bir birlik'i olarak estetik obje, madde, hayat, ruh, mâna (Geist) gibi varlık tabakalarmdan meydana gelmiş bir ontik bütün'dür. Bu ontik bütün'ün içine aldığı varlık tabakalarının birbiri ile bağlılıkları, real dünyada olduğu gibidir. Yani burada da alt tabakalar, üst tabakaları taşırlar ve daha kuvvetlidirler; üst tabakalar ise buna karşılık daha zayıf, fakat daha hür'dürler. N. Hartmann, birincisine, "kuvvetlinin kanunu", ikincisinde de "zayıfın otonomisi" kanunu adını verir.

4.

O halde san'at eseri, estetik obje, varolan bir nesne olarak, varlık tarzı bakımnıdan bir duyusal olan real, bir de duyuları aşan bir irreal'den meydana geliyor. Öte yandan, varlık - tabakaları bakımından da madde, hayat, ruh ve mâna olmak üzere dört ontik tabakayı içine alıyor. İşte estetik obje, ontik bir bütün'dür, derken, bununla demek istenilen, onun böyle varlık tabakalarından meydana gelmiş bir birlik olmasıdır. Şimdi bu iki ayrı bakımdan yapılan varlık analizi karşılaştırılacak olursa, bunlar arasında bir korelation'un bulunduğu görülür. Yani varlık tarzı bakımından real'e, varlık tabakaları bakımından madde, cansız varlık; irreal'e, hayat, ruh, ve mâna

(Geist) karşılıktır. Böylece her san'at eseri bir estetik obje olarak bir birlik, zarurî bir birlik, fakat Leibniz'in deyimi ile "çoklukta bir birlik"tir, yani N. Hartmann'ın dili ile söylersek, "ontik bir bütünlük"tür.

Bu birlik veya bütünlük, öyle kapalı ontik bir şekildir ki, var oluşunu doğrudan doğruya kendine, kendi mahiyetine borçludur. Acaba bu mahiyet nedir? Existentia bakımından, estetik objenin nasıl bir ontik yapı olduğunu gördük. O halde şimdi "essentia" bakımından estetik objenin ne olduğunu sormalıyız. Varlık bakımından, ontik bir bütün olan estetik obje, mahiyet bakımından "otonom", "hür" bir düzendir. Onun mahiyeti, bu "otonomi"de temellenir. Estetik obje, ontik tabakaların ve varlık tarzlarının öyle kanunlu bir birlik'idir ki, bu birlik, dayandığı kanunlu düzen sebebi ile her estetik obje, her san'at eseri için bir zaruret'i içine alır. Her san'at eseri, kendisi için ne ise, odur ve zarurî olarak odur, bunun aksi düşünülemez. Bu mânada, her san'at eseri, otonom, kendi kanun'una dayanan ontik bir düzen'dir. Estetik objenin bu otonomisi, onun essentia'sını meydana getirir. Estetik obje, san'at eseri, otonom bir şekil'dir. Bu otonomi, genel bir otonomi değil, her san'at eserinde başka türlü görünen "özel" bir otonomidir. Çünkü, bu otonomi, san'at eserinin, estetik objenin dayandığı bir "form-kanunu"dur. Bu form-kanunu, estetik objeye, onu estetik olarak algılamak için yönelen süje'ye değil, aynı zamanda san'atçıya da kendini empoze eder. Her san'atçı, meydana getirmek istediği eserin otonomisinin özel kanununa uymak gereğindedir.

San'atçının yaratma iradesi, san'at eserinin dayandığı form - kanunu ile, yani san'at eserinin ontik bir bütün olarak sahip olduğu otonomi ile aynı şeydir. Bunu başka türlu söylersek : San'atçının yaratma hürriyeti, san'at eserinin, kanunlu bir düzenden doğan zarureti ile identiktir. Hürriyet burada otonomi mânasında, K a n t ' m etik'inde olduğu gibi, keyfiliğin zıddı ve zaruretle aynı şey oluyor. "Hürriyet içinde yaratmak - bu, keyfi olarak şunu veya bunu denemek veyahut da yeni bir şeyi yakalamaya çalışmak olmayıp, bir bütün olan yapının iç birlik ve zaruretini intuitiv olarak kavramak demektir[14]". N. Hartmann'ın, yaratma hürriyetini, keyfilikten ayırıp, onu, san'at eserinin ontik bütünlüğünün böyle bir bütünlük olarak sahip olduğu zarurete bağlaması, N. Hartmann'ın çok sıkı determine edilmiş estetik obje anlayışının zarurî bir sonucudur. Hürriyet, eğer keyfilik mânasında anlaşılmış olsa idi, böyle " t e l o s " suz bir faaliyetten, çok sıkı, düzenli bir birlik olan san'at eserinin meydana gelebilmesi, i m k â n s ı z olurdu. O halde h ü r r i y e t, keyfilik değil, bir çeşit z a r u r e t 'tir.

Bu, öyle bir iç zarurettir ki, doğrudan doğruya estetik objenin ontik struktur'unda temellenir. Bu struktur, yukarda gördüğümüz gibi, varlık tarzı bakımından bir real, duyusal sfer ile bir duyu üstü, irreal sferden meydana geliyor; ve bu iki sfer arasındaki biricik münasebet şekli ise, irreal'in real'de görünüşe ulaşması demek olan transparens münasebetidir. San'at eserinin ontik bir zaruret

14 N. Hartmann, Aesthetik, s. 283.

olarak meydana gelebilmesi için, böyle bir transparens, yani arka - yapının ön - yapıda görünüşe çıkması gereklidir. Öte yandan, ön - yapı da aynı zaruretle arka - yapıyı, tabakalar sırasına göre aşağıdan yukarıya doğru göstermelidir. Ontik bir zaruretin determine ettiği bu transparens münasebetinde çok fundamental bir estetik fenomen oile gelir : İrreal'in realde görünüşe ulaşması, aydınlanması, gizlide bulunan bir mâna dünyasının ışıklanışı, real içinde somutlaşması, irrealite ve realitenin, bu iki ayrı ve zıd dünyanın bir çeşit k u c a k l a ş ı ş ı demektir. İşte N. Hartmann, irrealin, mânanın (Geist) real içinde bu görünüşe ulaşmasına, bu aydınlanmasına "g ü z e l l i k" diyor. Güzellik, varlık tarzı bakımından iki ayrı dünyanın determine ettiği bir fenomendir. O, ne y a l n ı z real, ne de y a l n ı z irreal sferde meydana gelebilir. O, y a l n ı z bu iki sferin h a r m o n i k b i r l i k'inde ortaya çıkabilir. "Güzel, güzel olarak ne yalnız ön - yapı'da, ne de yalnız arka yapıda bulunur; tersine her ikisinde birden. Bu ön ve arka - yapı arasındaki münasebet, yani varlık tarzı bakımından hetorejen olan bu ön ve arka - yapıların biricik bağlılığı, tamamen irreal olan bir muhtevanın bir realde duyusal olarak görünüşü, — yahut yine aynı şey demek olan, böyle bir muhteva için real yapının saydamlığı — san'at güzelliği veya estetikçe değerli olan objedir[15]". Güzelliğin bu tarifini, ontolojik terminolojisinden sıyırırsak, onu, mâna'nın, maddede görünüşüdür, diye belirleyebiliriz. Bu tarif, başta H e g e l olmak üzere Alman İdealistlerinin güzellik tarifleridir ki, kökünü, İlk-

15 N. M. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 382.

çağ'da Platon idealizminde, Yeniçağ'da Kant estetik'inde bulur. Biliyoruz ki, Kant için güzellik, çok önemli bir fenomendir. Çünkü, güzellikte iki varlık dünyası bir harmoni içinde birleşir : Hürriyetin determine ettiği "ordo moralis", zaruretin hâkim olduğu "ordo naturalis". Güzelikte o halde iki birbirine zıd varlık dünyası, hürriyet ve zaruret birleşirler. Yine bu mânadadır ki, Kant'ın bir talebesi olan Fr. Schiller, güzelliği, "görünüş içinde hürriyet" diye tarif eder. O halde güzelliği, Kant gibi "iki dünyanın vatandaşı" olarak anlaması ile N. Hartmann, "Kantçı" olarak kendisini gösteriyor. Fakat esasında bu bakımdan o, geçmişin bütün idealist filozofları ile aynı sırada yer alır. Çünkü, idealist estetik için, genel olarak güzellik, idenin, eidos'un duyusal bir objede ışımasıdır. Yine bu temel üzerindedir ki, güzelliğin tarifinde N. Hartmann, M. Heidegger ile de anlaşılır. M. Heidegger'e göre de güzellik, varlığın bir çeşit ışıklanışı, aydınlanmasıdır ve bu da hakikat'ten (aletea mânasında, veritas değil) başka bir şey değildir. "Hakikat, var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatıdır. Güzellik, bu hakikatin yanında meydana gelmez. Eğer hakikat, san'at eserine kendini koyarsa, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, hakikatın san'at eseri içindeki varlığı olarak görünüştür[16]". Bu mânadadır ki, güzellik, hakikatin var oluş çeşitlerinden biridir. Güzellik, hakikatm varlık tarzlarından

16 M. Heidegger, Holzwege, s. 67.

biridir[17]". Ancak, N. Hartmann ve M. Heidegger arasındaki derin ayrılık da yine burada görünür. M. Heidegger, güzelliği, "aletea"nın bir modus'u olarak anlamakla, onu, daha yüksek ve genel bir prensibe, bir ontolojik prensibe, hakikate sıkı sıkıya bağladığı halde, N. Hartmann, güzelliği, sadece kendi başına varolan, bağımsız bir estetik kategori olarak temellendirmek ister.

Güzellik, ontik bir bütün olarak irreal varlık'ın real varlık içindeki görünüşüdür, M. Heidegger'in deyimi ile, gizlideki varlığın ışığa çıkışıdır dedik. Fakat, bu ifadelerin biraz daha açıklanması gerekiyor. San'at eseri, güzel dediğimiz obje, real bir ön - yapıda irreal bir arka - yapı'nın görünüşüdür. Real, daha önce de söylendiği gibi, duyusal bir varlık alanı olduğu halde, irreal, duyu üstü bir varlık dünyasıdır ve böyle bir dünya olarak hayat, ruh, mâna gibi varlık tabakalarından meydana gelmiştir. İşte bu noktada çok önemli bir problem doğmaktadır : Güzellik, irrealin, arka - yapının bir real ön - yapıda görünüşe ulaşmasıdır, derken, arka - yapı, irreal, çeşitli varlık tabakalarından meydana geldiğine göre, acaba bütün bu tabakaların real'de zaruretle görünüşe çıkmaları gerekir mi? Yani, bir estetik objenin estetik obje olabilmesi için, real sferde bütün irreal arka - yapı tabakalarının görünmesi şart mıdır? Bu mesele hem evet ve hem de hayır diye cevaplandırılabilir. Evet, denebilir, çünkü "güzel" olarak değerlendirdiğimiz bütün bu arka - ya-

17 M. Heidegger, Holzwege, s. 44.

pı tabakalarını içine alan san'at eserlerini görüyoruz. Öte yandan, hayır, denebilir, çünkü, yine öyle san'at eserleri vardır ki, onlarda, ön ve arka - yapı transparens münasebeti gerçekleşir, onlar yine "güzel" olarak değerlendirilir, fakat bununla beraber, irreal'in bütün tabakalarını içine almazlar. Burada bir "aporia" ile karşılaşıyoruz. Bu aporia'dan kurtulmak için, estetik objenin, güzel dediğimiz nesnenin daha yakından belirlenmesi gerekir. Yukarda yapılan güzellik tanımı, çok genel olan bir tanımdı. Bu genel determination içinde güzel obje, hemen bütün san'at eserlerini içine alır. Yani arka - yapıyı, hem bütün tabakaları ile ve hem de bütün tabakaları ile olmamak üzere. Her iki halde de san'at eseri, aynı güzel predikatı ile değerlendirilir. Böyle olmakla beraber, yine de aralarında büyük bir ayrılık vardır. Real ön - yapı sferinde arka - yapmın bütün tabakaları ile görünüşe ulaştığı eserler, varlığımızı çok derinden kavrarlar, M. Geiger'in deyimi üe söylersek, bize mutluluk verirler. Ötekilere, real'de arka - yapının bütün tabakaları ile görünüşe çıkmadığı eserlere gelince : bunlar sadece hoşumuza giderler, içine aldığı tabakalar bakımından zengin olmayıp, daima sığ bir tesir yaparlar. Bunlar, birinciler gibi derin değildirler. Çünkü, arka - yapı tabakalarının hayat, ruh, mâna olmak üzere yükselişi, san'at eserinin derinliğini meydana getirir.

Demek oluyor ki, burada iki çeşitten san'at eseri ile karşılaşıyoruz : Birinci çeşitten olanlar, çok tabakalı ve derin; ikinci çeşitten olanlar, az tabakalı ve sığ. Bunu başka türlü söylersek, irreal'hn ağır bastığı san'at eserleri, real'in ağır bastığı san'at eserleri. Bir de bunlar ara-

sında, irreal ve real'in eşit derecede belirlediği eserler vardır. Birinciler, daha çok "abstrakt (soyut)" ikinciler ise daha çok duyusal - natüralist'tirler. Bu extremler arasında bulunan ve bir üçüncü grubu teşkil eden eserler ise, abstrakt ve duyusal eserlerin dengeli bir bütününü meydana getirdiklerinden, bunlara, normal olarak güzel denebilir. Fakat hepsi de birer estetik obje olarak "güzel" dirler. O halde, buradan şu sonuç çıkıyor : Güzel, modikation'ları olan bir fenomendir. Buna göre, güzelin, yukarda gösterildiği gibi üç original modusu olmuş oluyor : Arka - yapının bütün tabakalarını içine almayan san'at eserlerinin güzelliği ki, bunlar "hoş" olarak değerlendirilir. Hoş, o halde güzel'in bir modusu' dur. Öte yandan, bir san'at eseri, irreal'in bütün varlık tabakalarını baş döndürücü bir derinlik içinde görünüşe ulaştırabilir. Bu da, güzelin bir başka modus'u olan "yüce" dir. Üçüncüsüne gelince, bu doğrudan doğruya dar mânasında "güzel" in kendisidir.

N. Hartmann, hoş ve yüce'yi güzel dediğimiz tek bir estetik kategori içine sokmakla, Kant ve diğer idealist filozoflardan tamamen ayrılmış oluyor. Bilindiği gibi Kant, hoş'u estetik dışı diye atarken, yüce'yi de güzel'in dışında ayrı bir estetik kategori olarak düşünüyordu. N. Hartmann ise, Kant'ın zıddına onları tek bir estetik kategori içinde birleştiriyor ve buna da "güzel" adını veriyor. Ancak, şu var ki, real'in ağır bastığı güzel, artık "hoş"tur. Çünkü : "Hoşta, ağırlık, objenin dış tabakalarında bulunur. Bunlar, yüzeysel alanlardır ve ön - yapı, yalnız onlara bağlı olmakla kalmaz, aynı zamanda mahiyetçe onlarla birdir." Yüce'de ise, arka - yapı ağır

basar. "Zira, yüce, iç tabakaların şartsız olarak ağır bastığı güzel'dir [18]".

N. Hartmann, gerçi yüce'yi güzelin bir modusu olarak anlamakla, Kant'a karşıt bir duruş alıyorsa da, "Yüce, objenin duyusal real ön - yapısında duyusal olmayan bir arka - yapının öyle bir görünüşüdür ki, bu görünüş, insanın büyüklük ihtiyacını karşılar ve buna karşı çıkan engelleri kolayca yener [19]"; demekle de, sübjektif bir açıdan, yani estetik objenin kendisini bırakıp, süjeden hareket ederek, yüce'yi açıklamakla da yine Kant'a yaklaşmış oluyor. Bilindiği gibi Kant da yüceyi tamamen sübjektif bir görüşle açıklıyordu : Duyuların verdiği büyüklük duyumunu, aklın sonsuzluk idesi ile yenmesinden doğan duygu, yüce'dir. Ancak, aralarındaki derin ayrılık şuradadır ki, yüce, Kant'ta her şeyden önce estetik bir duygu hali olarak belirlendiği halde, N. Hartmann'da ontik ve kategorial bir struktur olarak determine ediliyor. Fakat, gerek Kant ve gerekse N. Hartmann'da ortak olan yan, yüce'de süjenin karşılaştığı engelleri yenmesinin ve bundan doğan bir büyüklük duygusunun veya büyüklük idesinin determinant olmasıdır.

5.

İmdi yukarda temel konturlarını çizmeye çalıştığımız "ontolojik estetik"in ulaştığı sonucun ne olduğu haklı olarak sorulabilir. Yani sübjektivizm ve objektivizm kutup-

18 N. Hartmann, Aesthetik, s. 395.
19 Aynı kitap, s. 461.

ları, süje - obje düalizmi karşısında ontolojik estetiğin original tutumu nedir? Bu estetik sübjektivizm ve estetik objektivizm karşısında ontolojik estetiğin aldığı tavır şöyle ifade edilebilir : O, ne yalnız süje, ne de yalnız obje yanında yer alır. Belki de süjeyi içine alan bir obje yanında. Yani ontolojik estetik, süje - obje düalitesi karşısında tamamen "integral" bir tavır alır ve bu anlamda "integral" bir estetik olur. Ontolojik estetik, objektivist bir estetiktir, derken burada onun süjeyi dışarda bırakan değil, süjeyi objede düşünen böyle integral bir estetik olduğu kastedilmektedir. Bu tutumu ile ontolojik estetik, hem sübjektivist, yani psikolojik estetikten ve hem de objektivist estetikten çok kesin olarak ayrılmaktadır. Ontolojik estetik, estetik fenomeni, psikolojik estetik gibi ne yalnız süjede meydana gelen bir olay olarak düşünür, ne de deneysel estetikte olduğu gibi, onu, yalnız objede bulunan kaliteler olarak kavrar ve ne de fenomenolojik estetikte olduğu gibi estetik olayı, estetik objeyi bir "eidos" olarak anlamakla panlojik bir estetik olur. Denebilir ki, ontolojik estetik, integral bir estetik olmakla, süje - obje dialektiğinin her iki kutbunu kendi içinde kuşatır; ve bu anlamda gerek naiv bir psikolojizme, gerekse yine naiv bir realizme karşı, estetik fenomenin otonomi'sini korumuş olur.

Öte yandan, ontolojik estetik, "san'at tarihi" çalışmaları için de yeni bir anlayış, yeni bir perspektiv getirmiş bulunuyor: San'at eserini ontik bir bütün, integral bir varlık olarak kavramak. Denebilir ki, böyle bir anlayış, san'at eserinin mahiyetinden zaru-

retle doğmaktadır. San'at eseri, hakikatte ontik bir bütün olduğuna göre, onu olduğu gibi incelemek, yani ontolojik bir açıdan araştırmak kadar tabii ve fenomene uygun bir metod düşünülemez. Bunun için, ontolojik estetik, san'at fenomenini ontolojik bir ışık altmda incelemekle, yalnız estetik alanına yeni bir görüş getirmekle kalmıyor, aynı zamanda san'at eserini ontik bir bütün olarak kavrayıp açıklaması ile de san'at tarihine yeni bir metod, ontolojik, integral bir metod getirmiş oluyor. Bu metodun dayandığı prensipler, estetik objenin, san'at eserinin de prensipleri olduğuna göre, bu metodun, san'at tarihi metodları arasında en emini ve en güveniliri olacağı şüphesizdir. Çok yakın bir gelecekte, san'at tarihinin bu ontolojik metodla yeni baştan yazılacağından hiç şüphe etmemelidir. Ancak, böyle ontolojik metodla yazılmış san'at tarihlerinin ortaya koyacağı sonuçlar, şimdiye kadar olanlardan oldukça farklı görünecektir. Çünkü, ontolojik metodla yazılmış bir san'at tarihinde san'at eserleri, varlıklarının integralitesine kavuşacaklardır.

LİTERATÜR

M. Geiger : Zugänge zur Aesthetik, Leipzig 1928.

N. Hartmann : Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, 3. Aufl. Berlin 1941.

Das Problem des geistigen Seins, Berlin u. Leipzig 1933.

Aesthetik, Berlin 1953.

M. Heidegger : Holzwege, Frankfurt a. M. 1948.

I. Kant : Kritik der Urteilskraft, Reclam Ausgabe.

Th. Lipps : Aesthetik, Hamburg u. Leipzig 1903.

K. Riezler : Traktat vom Schönen : Zur Ontologie der Kunst, Frankfurt a. M. 1935.

İ. Tunalı : Versuch einer objektiven Definition der Schönheit im Anschluss an die moderne Ontologie, Wien 1954. Diss.

VARLIK KAVRAYIŞI İLE İLGİ İÇİNDE ARİSTO POETİKA'SI

I.

Aristo, Metafizik'inde (Metaph. VI. 1025 b) insanda üç temel faaliyet bulur : bunlardan birincisi "bilme" faaliyetidir, ikincisi "eylemde bulunma", üçüncüsü "yaratma" faaliyetidir, yani "poiesis". Bu üç temel faaliyete yine üç temel bilgi karşılıktır : bilme, "**teoretike**" nin; eylem, "**praktike**" nin; yaratma, "poiesis" ise, "**poetike**" nin konusunu teşkil eder. Bilmeyi inceleyen teoretike tepe noktasına "İlk Felsefe"de, "Prote philosophia"da ulaşır, çünkü teoretike'nin gayesi, hakikattır, illetler (nedenler) bilgisine ulaşmaktır; bu bilgi ise en yüksek muhtevasını ilk-felsefede, yani metafizik'de elde eder. Ve gerçekten de Aristo, İlk-Felsefe'sinde bunu enine boyuna araştırmıştır. Eyleme gelince : Aristo bunu da yazmış olduğu üç etika'sında, yani Büyük Etik, Nichomakhos Etik'i ve Eudemus Etik'inde ele almış ve temellendirmiştir. Fakat ne yazık

ki, Aristo "poiesis"i, yaratma faaliyetini incelemeden bırakmış ve bir genel "poetike" yazmamıştır. Gerçi bir "Poetika" yazmıştır; fakat bu, edebiyat san'atı üzerine kaleme alınmış ve bize çok eksik olarak kalmış bir küçük kitaptır. Aristo'nun böyle genel bir "Poetike" modern deyimi ile bir "estetik" yazmamış olması, diyebiliriz ki, estetik'in bağımsız bir felsefe dalı olarak kurulmasının tâ 18. yüzyıla kadar gecikmesine sebep olmuştur. Zira 18. yüzyılın ortasında ancak Baumgarten'in "Aesthetica sive theoria liberalium artium" adlı kitabı ile estetik, bağımsız bir felsefe dalı olarak ortaya çıkabilmiştir. Oysa ki Aristo Prote Philosophia'daki sistematiki san'at eserlerinin meydana getirdiği varlık alanına da yöneltmiş olsa idi, ilk defa 18. yüzyılda kurulmuş olan estetik, daha İlk Çağda kurulmuş ve öteki felsefe dalları, metafizik ve etik gibi sağlam bir temele oturtulmuş olurdu. Bu, estetik dediğimiz felsefe dalının bir talihsizliği olmuştur. Zira, Aristo metafizik'i, etik'i nasıl temellendirmiş ve onlara sistematik bir karakter verip kendinden sonra gelen nesillere armağan etmişse, aynı şeyi pekâlâ estetik için de yapabilirdi. Fakat bunu yapmamış olması, yukarıda da söylediğimiz gibi, estetik için büyük bir talihsizlik olmuştur. Estetik için Aristo'nun yaptığı sadece Poetika ve Retorika adlı kitaplarında edebiyat ve hitabet san'atları üzerine yarım kalmış, tamamlanmamış, sonuna kalar götürülüp sistematik olarak işlenmemiş bazı düşünceler ortaya atmasıdır. Gerçi meselâ Poetika'da san'at ve özellikle edebiyat sanatı ve özellikle de tragedya için son derece önemli düşüncelerin ortaya atıldığını görüyoruz. Öyle ki, onun tragedya üzerindeki düşünceleri daha sonra Horatius'un "Ars

poetica"sına tesir etmiş ve oradan da tragedyalar için en parlak bir çağ olan 17. yüzyılın tragedya anlayışını ve özellikler de Boileau'nun "L'art Poetique"ini hazırlamıştır. Fakat bununla beraber Aristo'nun Poetika'sı hiç bir zaman san'at ile partial olarak ilgili olmaktan ileri gidip genel bir estetik karakter taşımaz. O, sade edebiyat san'atı üzerinde durur, onun yapısını, formunu ve türlerini araştırır. O halde Aristo'nun Poetika'sı, onun yazmamış olduğu bir "poetike"nin, bir estetik'in kendisi değildir; ama bu k-i tap, bu yazılmamış "poetike"nin temel konturları hakkında bize bir tasavvur ve bazı ipuçları vermektedir. Öte yandan Aristo, kendi sistematik'i hakkında mükemmel bir örnek de vermiştir : Var - olanı var - olan olarak, Aristo'nun deyimi ile "on he on"u inceleyen Prote philosophia. İşte bu örnekten kalkarak ve Poetika'da bulduğumuz ipuçlarını birleştirerek Airsto'nun yazılmamış "poetike"sinin temel problemlerini ortaya koyabilir ve bu problemlerin içine girdiği şemanın temel konturlarını çizebiliriz. Fakat bu çalışmada determinant, Aristo ontolojisinin dayandığı temel "on he on" düşüncesi olacaktır. Zira bir filozof için en temel problem daima onun varlıkla olan hesaplaşmasıdır. Bir filozofun düşünce sisteminde yer alan her eleman, her tek tek düşünce, dönüp dolaşıp sonunda onun varlık karşısında aldığı duruşa, varlığı kavrayışına, onu yorumuna dayanır, yani varlıkla bir ontolojik bağlılık" içindedir.

İşte burada biz Aristo'nun yazılmamış poetike'sinin, estetik'inin temel konturlarını çizmeye çalışırken, onun san'ata ait düşüncelerini bu "ontolojik bağlılık" ile ilgi içinde ele alıp onları yorumlamak istiyoruz. Yani Aristo'

nun poetika'sında bulduğumuz bazı temel estetik düşünceleri, onun "var - olan"ı kavrayışı, "on he on" anlayışı ile temellendirmeyi düşünüyoruz. Aristo estetik'ine giden yol, şu halde onun varlık kavrayışından hareket ediyor. Bu da bize ilk araştırmamız gereken problemi gösteriyor: Aristo'ya göre varhk nasıl açıklanıyor? Aristo'ya göre "to on", var - olan nedir?

Aristo var - olan nedir? sorusuna ilkin şöyle genel bir cevap verir : "Var - olan hakkında bir çok bakımlardan konuşulabilir [1]. Var - olan hakkında bir çok bakımlardan konuşulabilir ne demektir? Bu, var - olanı çeşitli yönlerden kavrayabildiğimizi ifade eder. Yani var - olanı biz ya kategori, ya kausalte veya potens ve aktus bakımından kavrayabiliriz[2]. İmdi varlığı kendileri ilekavramış olduğumuz bu prensiplerin neler olduğunu genel çizgileri ile kısaca görelim. İlkin varlığı kendileri ile kavradığımız bu kategoriler ne ifade ederler? Kategori, Aristo'ya göre var - olanı kendisiyle dile getirdiğimiz ifade - formudur. Bu kategoriler, "hiç bir bağlantısı olmayan deyimler olup, substans, kantite, kalite, relâtion, mekân, zaman, durum, sahip olma, etki ve edilgi bildirirler [3]". Ancak, var - olanı kendileriyle dile getirdiğimiz bu genel ifade formlarına, yani kategorilere dikkat edilirse, bunların hepsinin var - olanı aynı kesinlikle dile getirmediği görülür. Zira her var - olan, "budur" (to de ti) ifadesinde tam anlamını bulur.

---

1 Arist. Met. IV. 1003 a. Die Philosophische, Bibliothek Band 2. Übers. Rolfes.

2 Aynı kitap, V. 1017 b. VI, 1026 a, b.

3 Arist. Kat. IV.

To de ti, "budur" ise, en mükemmel ifadesini yalnız substans kategorisinde elde edebilir; çünkü substans kategorisi, "bu nedir?" varlık sorusuna verilen en kesin ve en temel bir cevap formudur. "Gerçi to de ti (yani bu nedir? sorusuna verdiğimiz "budur" cevabı) bütün kategorilerle ilgilidir, fakat hepsi ile aynı derecede ilgili değildir. Bazısı ile çok derinden ilgili olduğu halde, bazısı ile hiç de böyle derinden ilgili değildir. Böylece de "bu nedir?" sorusu, doğrudan doğruya yalnız substans kategorisi ile ilgilidir[4]". Var - olan ilk plânda demek oluyor ki doğrudan doğruya substans kategorisi ile ilgilidir. O halde substans, var - olanı en temel mahiyeti ile bize bildiren bir kategori olan ousia nedir? Bu, Aristo felsefesi için en önemli bir problemdir; onu burada bütün dimensionları ile ele almamıza maddi bakımdan imkân yoktur. Onun için substans problemini burada Aristo'nun ona verdiği üç form içinde kısaca göstermekle yetineceğiz.

Ousia, substans deyince Aristo tam, birlikli bir düşünce anlamaz. Onun substans hakkmda belli ve kesin, tek yanlı bir düşüncesi yoktur. Aristo substans'a, ousia'ya birbirlerinden farklı anlamlar verir. Meselâ : Kategoriler adlı eserinde Aristo substans deyince, sadece fertleri, insan, at, v.s. gibi tek tek var - olanları anlar. Ve bu anlamda substans, "bir konu hakkmla tasdik edilmeyen, fakat bir konunun kendisi hakkında tasdik edildiği şeydir[5]". Yani substans burada, türü olmayan cinslerdir; böylece türü olmayan bir cins olarak substans, bütün yukarı cins-

4 Arist. Met. VII, 1030 a.
5 Arist. Kat. V.

lerin temelinde bulunan şeydir, Aristo'nun deyimi ile "hypokeimenon"dur. Fakat substans, Aristo'nun "İlk Felsefe"sinde daha başka bir anlam kazanır. Bu yeni anlamında substans, ousia, kendisi ile bir nesnenin mahiyetini kavradığımız en temel kategoridir." "Bu nedir?" sorusuna verdiğimiz cevapta, yani "budur", "to de ti" dediğimiz zaman, bu ifadede bir mahiyet aydınlanır, bir mahiyet dile gelir. Mahiyet ise, o nesneyi o nesne yapan [6]. Aristo'nun deyimi ile "seni sen yapan" [7] prensiptir, yani eidos, morphe'dir. O halde burada substans, ousia, eidos, form ile identik oluyor. Bu anlamda ise substans artık bir hypokeimenon değildir, fakat "to ti en einai"dir. Bu, var - olanların mahiyetini meydana getiren en temel bir kavramdır.

Ancak, Aristo'da substans'ın bu iki anlamından başka bir üçüncü anlamı daha vardır. Acaba bir var - olanı var kılan, onu o var - olan yapan prensip o var - olanın yalnız eidos'u, formu mudur? "İnsan - olma" eidos'u Sokrates'te de, Kallikles'te de aynıdır. Fakat Sokrates ve Kallikles buna rağmen iki ayrı var - olan, iki ayrı individiuum' dur. O halde bir var - olanı var - olan kılan prensip, yalnız morphe, eidos, forma olamaz ve, onun yanında bir başka prensibin daha olması lâzımdır; bu prensip, ancak var - olanların materia'sı, hyle'si olabilir. Görülüyor ki burada da substans, ousia materia anlamına gelmektedir.

Fakat bu üç ayrı substans tanımı, dikkat edilirse birbiriyle derinden ilgilidir, onlar birbirlerini tamamlarlar. Var - olanı dile getiren, var - olanı determine eden subs-

---

6 Arist. Met. VII, 1030 a.

7 Aynı kitap, VII, 1029 b.

tans, ousia, ister hypokeimenon, ister eidos, forma, isterse materia olarak çözülsün, anlaşılsın, onlarda dile gelen daima aynı var - olandır; ve var - olanın individuum'udur, formasıdır, materiasıdır. Bunun için bu üç substans anlayışına dayanarak var - olanı genel bir substantialite açısından şöyle tanımlayabiliriz var - olan öyle bir individuum'dur ki, o forma ve materia prensipleri tarafından determine edilir. Var - olan, forma ve materia prensiplerinin determinationu içinde bir bütün'den, yani bir "kompositum"dan, bir bireşimden başka bir şey değildir.

Aristo, "to on"u, yani var - olanı bir de kausalite yönünden ele alır ve açıklar. Var - olanı determine eden dört kausal prensip vardır 1 ... Causa materialis, maddi illet; 2 — Causa formalis, form illeti; 3 — Causa finalis: final, gaî illet; 4 — Causa efficiens hareket ettirici illet. Fakat bunlardan ikinci, üçüncü ve dördüncü bir form illeti olarak tesir edebilirler. O halde bu dört ület, iki temel illete indirilebilir, yani causa materia ve causa forma'ya. Buna göre her - var - olan, her "to on" bir causa materialis ve bir causa formalis prensibine dayanır, onlar tarafından determine edilir. Her var - olan, bir madde ve bir form'dan meydana gelmiştir. Yani form ve madde'nin bir "kompozitum"udur. O halde var - olanı kausal olarak belirlerken, sonunda onu yine form ve maddeden meydana gelmiş bir kompositum olarak kavrıyoruz. Buna göre, kategori yönünden olduğu gibi kausal yönden de var - olanı araştırırken aynı kompositum, form olarak aktülalite'yi, materia olarak da potentiayı içinde saklar. Burada bir an Platon'un varlık - anlayışını hatırlarsak, görürüz ki, Aristo'nun varlık kavrayışı Platon'un varlık kavrayışından çok farklıdır.

Platon'un "genesis" dünyasının dışında bulunan idea'sı, burada bir "to ti en einai" olarak var - olanın içine sokuluyor ve Platon'daki "idea - genesis" zıdlığı bu suretle ortadan kaldırılmış oluyor; ve aynı zamanda ideâ metafizik'i de bir - var - olan'larm felsefesi, yani bir ontoloji haline gelmiş oluyor.

III.

Şimdi Aristo'nun estetik görüşünü onun bu varlık anlayışı ile ilgi içinde, yani ontolojik bağlılık içinde ele almak istiyoruz. Aristo felsefeye nasıl "bu nedir?" sorusu ile giriyorsa, aynı ontolojik tutum burada da gerçekleştirilmelidir. Yani Aristo estetiğine de ancak "san'at eseri nedir?" sorusu ile girilebilir. Zira Aristo felsefesinin temel karakteri, onun bir ontoloji olması, her yerde konkretum'lar araması ve bu konkretumları da kategori bakımından açıklamaya çalışmasıdır. Nasıl Aristo İLK Felsefe'sinde, Prote Philosophia'sında var - olanın kendisinden, on he on'dan hareket ediyorsa, edebiyat san'atı üzerine yazmış olduğu Poetika'sında da aynı ontolojik tavrı alır, çıkış noktası doğrudan doğruya san'at eserinin kendisidir. Bunun için Aristo'nun estetik görüşü güzel üzerine ortaya konmuş deduktiv - spekulativ bir metafizik olmayıp, bir san'at ontolojisi karakteri taşır. O halde Platon ile Aristo arasında varlık meselesinde bulduğumuz temel ayrılık, onların estetik görüşlerinde de devam eder. Platon estetik'inde bir metafizik güzellik idesinden hareket eder; bu, mutlak bir güzelliktir. Bu güzellik idesini Symposion

dialogunda şöyle anlatır : "Bu mutlak güzellik hep vardır, meydana gelmediği gibi, ne eksilir, ne kaybolur; o, bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, şuna göre güzel, buna göre çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin değüdir. O öyle bir güzelliktir ki, kendini bir yüzle, bir el ile, ayakla, bedene bağlı hiç bir şey ile göstermez. O ne bir söz olarak, ne bir bilgi olarak vardır; bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmadığı gibi, ne yerde, ne gökte, ne de belli bir yerdedir; o, kendi başına ve kendi kendinedir, kendi kendisi ile bir örnektir. Bütün güzellikler ondan pay alır; fakat o bu güzelliklerin parlayıp sönmesi ile ne artar, ne eksilir ve ne de bir değişikliğe uğrar [8]". Böyle deduktiv - spekulativ bir güzellik metafizik'i Aristo için düşünülemez. Aristo, Platon gibi spekulativ bir metafizikçi değildir. Fakat öte yandan Hegel'in "Vorlesungen über die Aesthetik" (Estetik Dersleri) için yazdığı girişte söylediği gibi Aristo Horatius ve Longin ile birlkte aynı emprist kategoriye de girmez. O halde Aristo gerek Prote Philosophia'sında ve gerekse estetik'e ait düşüncelerinde ne bir metafizikçi ne de bir empiristtir. Çünkü "on he on" düşüncesinden kalkan ve onu bütün varlık alanlarında arayan ve temellendirmek isteyen bir görüş, şüphesiz bir metafizik ve bir empirizm olamaz, fakat yalnız bir ontoloji olabilir.

Aristo, varlığı on he on'dan hareket ederek ve onu kategori ve kausalite bakımmdan kavrıyordu. İmdi aynı ontolojik tavrı estetik realiteye de çevirebilir, uygulaya-

8 Plat. Symp. 211 a.

biliriz ve estetik realitede de yine on he on'un ne olduğunu sorabiliriz. Poetika alanında, günümüzün deyimi ile estetik alanında bulduğumuz on he on, san'at dünyasını meydana getiren tek tek san'at yaratmaları, yani san'at eserleridir. Zira poiesis dediğimiz faaliyet, insanın bilme ve eylemde bulunma gibi iki temel faaliyetinin yanında üçüncü bir faaliyet olarak yer alan bu yaratma faaliyeti, yalnız tek tek san'at eserlerinde objektivleşebilir. Böyle bir objektivationu ontolojik olarak inceleyecek bir felsefe disiplininin ise bu poiesis'in objektivation'larından, yani tek tek san'at eserlerinden hareket etmesi gerekir. Diyebiliriz ki, böyle bir poetikenin zaruri olarak bir san'at ontolojisi olması beklenir.

IV.

İmdi Aristo'nun san'at ontolojisini incelemeye geçebiliriz. Bu sanat ontolojisi için çıkış noktası, sanat realitesini meydana getiren tek tek san'at eserleridir. O halde ilk soru zaruri olarak **san'at eseri nedir?** sorusu olmalıdır. Ama şunu ekliyelim ki, san'at eserinin ne olduğuna bizi sanatın ne olduğu sorusunun cevaplandırılması götürebilir. Bunun için ilkin Aristo estetik'i bakımmdan da çok önemli ve çok temel olan bu problemi, sanatın ne olduğu problemini çözmeliyiz. O halde Aristo'ya göre san'at nedir? Aristo buna gayet kesin olarak şöyle cevap verir : "Epos ve tragedya, komedya, dithrambik şiir, flüt ve kitara san'atmm büyük bir kısmı birer taklidtirler, mime-

sistirler [9]". Fakat taklid olan, mimesis olan yalnız bu adı geçen san'atlar, yani yalnız edebiyat ve müzik sanatı mıdır? Şüphesiz yalnız edebiyat san'atları değil, bütün diğer san'atlar da Aristo'ya göre mimesis'e dayanırlar. Bunu Aristo'nun diliyle söylersek : "Şair tıpkı bir ressam veya heykeltraş gibi **taklid edici** bir san'atçıdır [10]". O halde ister edebiyat, isterse figürativ san'atlar olsun, her çeşit san'atın mahiyeti **mimesis**'tir.

Fakat sanatın mahiyetini teşkil eden bu mimesis nedir? İlkin bu soruyu sormalıyız; çünkü madem ki mimesis san'atın mahiyetini dile getiriyor, buna göre san'atın ne olduğu problemi zaruri olarak mimesis'in aydınlanmasına, açıklanmasına bağlıdır. O halde mimesis nedir? Mimesis Aristo için çok önemli ve çok temel bir faaliyettir; o kadar ki, insanın homo-sapiens olarak meydana getirdiği herşeyin, kültürün, bilginin, san'atın temelinde hep bu mimesis bulunur. Mimesis, doğuştan olan ve bütün insanlarda ortaklaşa olan bir temel iç - tepidir. Bunu Aristo'nun diliyle söylersek : "Bütün edebiyat sanatı (biz buna bütün san'atlar da diyebiliriz), kaynağını insan tabiatında temellenmiş olan şu iki sebebe borçludur : Birincisi, doğuştan olan taklid yani, mimesis içtepisidir; bu taklid içtepisi ile özellikle taklid etmedeki kabiliyeti ile insan, bütün öteki yaratıklardan ayrılır; ve ilk bilgiler de insana taklid yoluyla gelir [11]". Aristo'ya göre o halde insan, taklid edici bir yaratıktır bir **"zoon mimetikaton"**dur. Acaba insanı ve

---

9 Arist. Poet. I. s. 23.

10 Aynı kitap, XXV, 70.

11 Arist. Poet. s. 27.

özellikle de san'atı belirleyen temel bir faaliyet olarak mimesis nedir? Sanat dışmdaki anlamında mimesis hiç şüphe yok taklid olarak anlaşılabilir ve bu doğrudur da. Fakat sanatta mimesis söz konusu olunca acaba yine onu taklid olarak mı anlamalı? Eğer san'atta da mimesis taklit olarak anlaşılırsa, o zaman san'atı, tabiatın sadık bir kopyası olarak anlamak gerekir. Acaba san'at böyle bir kopya mıdır? Bunu incelemeye geçmeden önce burada bir an Platon'u hatırlayalım Platon için de san'at bir mimesis' tir, fakat tabiatın, genesis dünyasının, eidola'nın, yani realitesi olmayan bir dünyanın taklidi ve kopyasıdır. Buna dayanarak Platon san'atı ciddî olmayan bir faaliyet, oyun diye aşağı gördüğü gibi, onu mahkûm da eder. Acaba Aristo için de mimesis böyle ciddî olmayan bir oyun faaliyeti midir? Fakat hemen söylemeliyiz ki, Aristo için mimesis bir taklit, tabiatı kopya etmeye dayanan lüzumsuz bir faaliyet değildir. Eğer mimesis böyle bir taklit anlamına gelse idi, onun doğrudan doğruya var - olan bir şeye, gerçek olan bir şeye yönelmesi gerekirdi. Oysa ki Aristo'ya göre san'at yalnız gerçeği, var - olanı değil, var - olması mümkün olanı ta tasvir eder. "Şair (biz buna sanatçı da diyebiliriz) nesneleri, nasıl idiyseler veya nasılsalar o şekilde tasvir ettiği gibi, efsaneye ve insanların inançlarına ait şeyleri ve nihayet şeyleri, nasıl olması lâzım geliyorsa o şekilde de tasvir eder[12]". Bunu yine Poetika'da Aristo Sophokles'e dayanarak şöyle belirtiyor : "Sophokles bir defa şöyle demişti : Ben olması lâzım ge-

12 Aynı kitap, XXV. s. 70.

leni tasvir ediyorum, Euripides ise olanı [13]". O halde haklı olarak artık mimesis'in taklit anlamına geldiğinden şüphe edebiliriz. Çünkü taklit, bir akt'ı bize gösterir; akt, bir süje ile bir var - olan, mekânın belli bir yerinde, zamanın belli bir anı içinde bulunan bir gerçek olan şey, bir obje arasında meydana gelir. Kategori bakımından konuşulursa, taklit doğrudan doğruya **gerçeklik** ile ilgilidir. Eğer gerçeklik, yerini, imkâna bırakırsa, yani taklit aktı bir gerçek olana değil de, bir **mümkün** olana yönelirse, artık bu akt bir taklit aktı olmaktan çıkar ve bir **tasavvur** ve **imaj** aktı haline gelir. Çünkü taklit, zaruri olarak gerçeklik kategorisine bağlıdır, imkân kategorisine değil. Yine Aristo bunu Poetika'sında şöyle belirtiyor "Şairin vazifesi, gerçekte olmuş şeyleri anlatmak olmayıp, olabilen şeyleri, yani ihtimaliyet ve zaruret kanunlarına göre mümkün şeyleri ifade ve tasvir etmektir [14]". Dikkat edilirse Aristo burada bir kanundan söz açıyor : **ihtimaliyet** ve **zaruret** kanunu. Burada ihtimaliyet ve zaruret kavramları iki ayrı modalite olarak değil de, eş anlamlı olarak kullanılıyor. Aristo acaba bu kavramlarla ne yapmak istiyor? Aristo bununla mimesis'in obje alanını belirlemek ve aynı zamanda da mimesis'in bağlı olduğu kategori'leri açıklamak istiyor. Platon için yalnız **gerçeklik** kategorisine bağlı olan mimesis, Aristo'ya göre **ihtimaliyet** ve **zaruret** kanunu gereğince **imkân** kategorisine de bağlanır. Nitekim Aristo bunu şair ile tarihçinin çalışmalarını karşılaştırarak daha açık olarak gösteriyor : "Şair ve tarih-

---

13 Aynı kitap, XXV. s. 70.
14 Aynı kitap, IX. s. 38.

çi, biri nazım öteki nesir yazdıkları için yalnız birbirlerinden ayrılmazlar. Onların ayrılığı daha çok şu temele dayanır : tarihçi gerçekte olmuş bir olayı anlatır, şair ise olabilir olan olayı anlatır. Zira şiirin objesi geneldir, tarihçinin objesi ise **tek tek** olaylardır. Genel deyince biz, şu özellikte olan bir insanın ihtimaliyet ve zaruret kanunlarına göre bu veya şu hareketi yapabilmesini anlıyoruz; tek olay deyince de, Alkibiades şunu yaptı ve şuna maruz kaldı gibi [15]". Aristo mimesis'in alanını genişletmede o kadar ileri gider ki, mimesis'in objesi olarak absürt'ü, imkânsızı bile gösterir "Tragedyalarda ne derece olağanüstü şeylerin tasviri gerekiyorsa, eposta da akla zıd şeyler bile tasvir edilebilir... Zira eposta hareket eden şahıslar gözle görülmezler [16]". Hattâ bunun nasıl yapılabileceğini de Homeros'u ele alarak şöyle anlatır : "Homeros öteki şairlere gerçek olmayan bir şeyin nasıl söylenmesi gerektiğini öğretmiştir; bu, bir yanlış kıyasa dayanır : İnsanlar, eğer A'dan sonra B gelirse ve B gerçekse A'nın da gerçek olduğuna inanırlar. İşte aldanma buna dayanır [17]"..

İmdi bütün bu söylenenlere dayanarak şu genel soruyu sorabiliriz : Acaba mimesis Aristo için hâlâ taklit, realitenin sadık bir şekilde kopya edilmesidir, diyebilir miyiz? Yalnız reale değil, mümküne ve mümkünün ötesine kadar uzanan böyle bir faaliyet, sadece gerçekliğin tâyin ettiği bir taklit, bir kopya faaliyeti ile identik olamaz. Mi-

---

15 Arist. Poet. s. 38.
16 Aynı kitap, XXIV. s. 68.
17 Aynı kitap, XXIV. s. 68.

mesis madem ki taklit, kopya değildir, o halde o nedir? ve ne olabilir? Zannediyoruz ki, eğer Aristo bir genel Poetike yazmış olsa idi, onu bir taklit, bir kopya olarak değil, belki de bir tasavvur, bir hayal - gücü olarak temellendirecekti. Mimesis, asla taklit denen dar bir akt kadrosu içine sokulamaz. İhtimaliyet veya zaruret kanununa göre belirlenen ve kaba realiteyi aşan ve imkân ve imkânsıza kadar uzanan mimesis, san'atçının bu en temel faaliyeti, öyle sanıyoruz ki sadece bir fantazi faaliyet olarak anlaşılabilir. Nitekim bunu Poetika'sının bir yerinde Aristo şöyle işaret eder : "Hikâyenin gerek düzenlenmesinde gerekse dil yönünden işlenmesinde şair herşeyi konkret olarak gözönüne koymalıdır. Eğer olayları, sanki gerçekten meydana gelirken onlarla berabermiş (onları bizzat görmüş) gibi mümkün olduğu kadar açık bir şekilde gözünün önüne getirirse (tasavvur ederse), o zaman en uygun şekli kolayca bulur [18]". Böylece insanın görmediği objeleri tasavvur edebilmesi, yalnız hayalgücü faaliyeti ile mümkün olduğuna göre, Aristo "mimesis"in bir fantazi faaliyeti olduğunu pek açık olmasa bile yine de işaret etmiş oluyor.

O halde Aristo'ya göre yaratma, poiesis, bir mimesis' tir ve mimesis de bir fantazi faaliyetidir. Şimdi araştırmamızda bir adım daha ilerleyerek yeni bir soruya, yeni bir probleme geçiyoruz, bu yeni soru, bizi mimesis aktından çıkarıp estetik obje, san'at eseri dünyasma geçirecektir.

---

18 Aynı kitap, XVII. s. 51.

Mimesis bir yaratma faaliyeti olarak gerçi realiteye, gerçeğe, mümküne ve imkân dışında bulunana yönelir. İmdi şunu sorabiliriz: Mimesis ister gerçeğe, ister mümkün ve imkân dışı bulunana yönelmiş olsun, bütün bu obje alanlarında mimesis'in aradığı ve kendisine varmak istediği, gerçekleştirmek istediği gaye nedir? Bu gaye, mimetik veya poetik bir realite ortaya koyabilmektir. Acaba bu mimetik veya poetik realite nedir? Şimdi bunu görmeye çalışalım. Bunu yine Aristo'nun poetikasında bulduğumuz bir cümleden hareket ederek araştırmak istiyoruz. Aristo şöyle diyor : "Realitede hoşumuza gitmeyen bir şey, bir tablo haline gelince hoşumuza gider; meselâ çok aşağı sınıflardaki hayvanlar, ölü bir insan cesedi realitede bizde hiç de bir hoşlanma duygusu meydana getirmez, ama onlar bir resim, bir tablo haline gelince hoşumuza giderler [19]. Şimdi şu soruyu sormalıyız : Niçin realitede hoşumuza gitmeyen bir obje, bir mimesis objesi olunca hoşumuza gider? Diyebiliriz ki Aristo estetik'inin en can alıcı noktası burasıdır. Fakat ne yazık ki, Aristo bunu temelli olarak işlemeden bırakmıştır. Burada biz onun "on he on" anlayışına dayanarak bu problemi yine Aristo'ya göre çözmeye çalışacağız.

O halde niçin realite hoşumuza gitmeyen bir obje, bir mimetik veya bir poetik obje haline gelince hoşumuza gidebiliyor? Aristo buna şöyle bir cevap verir : "Bunun sebebi, insanm öğrenmekten duyduğu sevinçtir; bu sevince yalnız füozof sahip olmayıp, o bütün insanlarda ortak-

19 Arist. Poet. IV. s. 27.

laşadır. Bu sebepten dolayı bir tabloya bakan, onu seyreden bir insan ondan sevinç duyar; çünkü o bu tabloyu seyrederken resmin tasvir ettiği şeyin ne olduğunu öğrenir, bulur [20]". Aristo'nun verdiği bu cevapda iki elemanla karşılaşıyoruz, bunlardan birisi öğrenmek, ötekisi ise bundan duyulan sevinç. Problemimizi çözmek için (yani niçin realitede hoşumuza gitmeyen bir obje, bir san'at eseri haline gelince hoşumuza gidiyor?) ilkin bu iki elemanı açıklamamız gerekiyor. Acaba Aristo'ya göre öğrenmek veya bilmek nedir? Bir nesneyi öğrenmek veya bilmek onun varlığını tanımak, özellikle yukarıda gördüğümüz gibi, o nesnenin materia'smı eidos'u ile bir birlik içinde, bir kompositum halinde kavramak demektir; Aristo'nun deyimi ile "to de ti" böyle bir bireşimi, kompositum'u dile getirir. İmdi madem ki tabiattaki her nesne böyle bir bireşim, bir forma-materia kompositum'udur, o halde nasıl oluyor da tabiatta hoşumuza gitmeyen bu kompositum, bir san'at eseri haline gelince hoşumuza gidebiliyor? Aristo'nun bu soruya verdiği cevap tam ve tatmin edici olmaktan uzak bulunuyor, yani öğrenmek ve bilmek tek başına bu problemi halletmiyor. Aristo buna daha başka bir cevap vermeyi de denemiyor. Fakat biz bu problemi yine Aristo'dan alacağımız bir cümleyi yorumlayarak çözmeyi deneyeceğiz. Aristo Poetika'sında tragedyadan söz açarken şöyle diyor : "Tragedya, ortalama insandan daha iyi olan insanları taklit eder; buna göre tragedya şairi, portre ressamlarını örnek almalıdır. Portre ressamları bir insanın özelliklerini göstermek için ne derece onun kontur-

20 Aynı kitap, VI. s. 26.

larını doğru çizmeye çalışırsa, aynı derecede de onu idealize eder." Bu cümle, yukarıda ortaya koyduğumuz problemi çözmede bize belli bir ışık tutabilir, şöyle ki : Tabiatta gördüğümüz her nesne bir individuum, bir ferttir, her fert de bir "to on", bir var - olan'dır; her var olan ise bir form - madde bireşimidir, kompositumudur. İmdi acaba niçin böyle bir bireşim, kompositum tabiatta bazan hoşumuza gitmediği halde, o bir san'at eseri haline gelince hoşumuza gidebiliyor. Buna Aristo son ahntıda gördüğümüz gibi, san'atçı onu idealize ettiği için diye cevap veriyor. Fakat san'atçının idealize ettiği şey nedir? San'atçı neyi idealize ediyor da bu idealisation'dan öyle mimetik bir obje meydana geliyor ki, bu obje bizde bir hoşlanma duygusu meydana getirebiliyor? Bunu açıklayabilmek için bir ipucuna daha ihtiyacımız var; bu ipucunu bize yine Aristo'nun Poetika'sı veriyor. Yukarıda san'atın dayandığı iki ilke olduğunu Aristo bize söylemişti; bunlardan biri, şimdiye kadar hep kendisini anlattığımız mimesis içtepisi idi; ikincisi ise bize yine bir ipucu verecek olan mimesis ürünlerinden hoşlanma içtepisidir. Ve "mimesis ürünlerinden duyulan bir ritm ve harmoni duygusu da, mimesis içtepisi gibi doğuştandır ve bütün insanlarda ortaklaşadır [21]". İşte bu ipucuna dayanarak şimdi problemimizi çözebiliriz : Her tabii [22] obje, her fert bir form - madde bireşimidir, kompositum'udur, dedik. İmdi nasıl oluyor da bazı kompositum'lar bizde bir harmoni duygusu yaratmıyor da, onlar bir sanat eseri haline gelince böyle bir duy-

21 Arist. Poet. XV. s. 48.
22 Aynı kitap, IV. s. 27.

gu yaratabiliyor? Bunu şöyle cevaplandırmak mümkündür sanıyoruz : Genel olarak tabiatta rastladığımız objeler her zaman hoşumuza gitmezler; çünkü tabiî nesnelerde bu form - madde kompositum'u her zaman tam ve mükemmel olarak meydana gelmez, yani form maddeyi en iyi bir şekilde forme etmiş olmaz; bunu daha idealist bir deyim ile söylersek : eidos materia'da bütün mükemmelliği ile ortaya çıkmaz. Ve böyle eidos'un materia'da tam ve mükemmel olarak ortaya çıkmadığı kompositum'lar bizde bir harmoni değil, bir harmonisizlik duygusu meydana getirir. Mükemmel bir kompositum'da ise eidos - materia tam bir uygunluk ve korrespondence içinde bulunur. Böyle bir obje, böyle bir kompositum **"sınırlı"**dır, böyle bir kompositum bir **"düzen"**e sahiptir, onun belli bir **"büyüklüğü"** vardır. Böyle bir objeye, böyle bir kompositum'a **güzel deriz.** "Zira güzel, **büyüklük** ve **düzen**'dir [23]"; "güzellik, **düzen, sınırlılık** ve **proportion**'dur [24]". Oysa ki mükemmel olmayan bir kompositum'da **eidos - materia** uygunluğu meydana gelemediğine göre, onda ne bir düzen, ne bir proportion bulunur ve bizde bunun için bir harmoni duygusu meydana getiremezler. İmdi böyle bir obje bir mimesis objesi olursa acaba durum ne olur? Aristo buna yukarıda şöyle cevap vermişti : Sanatçı, ne çeşit sanatçı olursa olsun, burada bir portre ressamı gibi davranmalı, yani yöneldiği objeyi idealize etmelidir .Buradan mimetik faaliyetin **idealize** edici bir faaliyet olduğunu çıkarabiliriz, yani eidos - materia arasında uygunluk kurmak iste-

---

23 Arist. Poet. VIII. s. 36.
24 Arist. Met. XIII. 1078. b.

yen bir faaliyettir. Objenin idealize edilmesi demek, objeyi eidos - materia uygunluğu, harmonik bir bireşim, kompositum haline getirmek demektir. Şu halde tabiatta, realite'de böyle bir eidos - materia uygunluğundan mahrum olan obje, mimetik bir faaliyetin onu idealize etmesi, yani onu form - materia'nın en uygun bir bireşimi, kompositum'u haline getirmesiyle, ondan aldığımız impression tamamen değişir ve şimdi bizde bir hoşlanma bir harmoni duygusu meydana getirir ve biz bu objeye "güzel" deriz.

Bütün bu söylediklerimizden şu sonuç çıkıyor : Aristo'da mimesis'in, taklidin dışında derin ve san'at için çok temel olan bir anlamı vardır. Bazılarının bu gün bile sandıkları gibi mimesis, tabiat objelerinin bir taklidi, bir kopyası anlamına gelmeyip, tabiat objelerinin fantazinin yardımı ile idealize edilmesidir. Aristo'nun genel sistemi içinde mimesis, ancak böyle bir idealisation anlamına gelebilir sanıyoruz. Eğer Aristo bir genel Poetika yazmış olsa idi, yine öyle sanıyoruz ki, mimesis'i, bu çalışmada bizim göstermek istediğimiz gibi fantazinin taşıdığı bir idealize edici faaliyet olarak temellendirecekti.

V.

Aristo estetik'i şüphesiz yalnız mimesis teorisine dayatılamaz. Mimesis, bir başka estetik faaliyetle tamamlanmalıdır. Çünkü mimesis, san'atçının sahip olduğu ve sanatçının gerçekleştirdiği bir faaliyettir. Fakat her estetik olay zaruri olarak iki yanlıdır : sanatçının faaliyetine eğer san'at eserini seyreden süjede meydana gelen bir faaliyet katılırsa estetik olay meydana gelir. O halde bir sa-

natçı faaliyeti olan mimesis'i süjede meydana gelen bir başka faaliyet tamamlamalıdır; Aristo san'atçının mimetik faaliyetinin karşısına, sanat eserini seyreden, sanat eserini algılayan, süjede meydana gelen bir başka faaliyeti koyar; bu süjede meydana gelen faaliyete Aristo **"katharisis = temizlenme"** adını verir; bunu tam ifadesi ile söylersek : **"katharsis** ton pathematon" (yani tutkulardan temizlenme). O halde san'atçının mimetik faaliyeti, süjede meydana gelen bir katharsis faaliyeti ile tamamlanmalıdır; estetik olayın bütünlüğü ancak bu suretle sağlanabilir. Gerçi Aristo bunu, yani "katharsis" deyimini yalnız tragedya için kullanmıştır; nitekim o tragedyanın vazifesini şöyle anlatır : "Tragedyanın vazifesi, bizde uyandırdığı korku ve acıma duyguları ile bizi tutkulardan temizlemesidir [25]. Şüphesiz yalnız tragedya için konan bu katharsis bütün öteki san'atlara da uygulanabilir. Meselâ müzik bizi tutkulardan temizlemez mi? Aynı şeyi lirik şiir veya figürativ san'atlar yapmaz mı? Eğer Aristo genel bir poetika, genel bir estetik çerçevesinde san'atın mahiyeti üzerinde düşünse idi, yine öyle zannediyoruz ki, "katharsis"i "mimesis" ile beraber temel bir **estetik kategori** olarak belirlerdi; zira "katharsis" hiç bir şekilde "mimesis"ten ayrılamaz, onlar birlikte ve bir bağlılık içinde **estetik olayın birliğini,** bütünlüğünü meydana getirirler. Öyle ki onların bu bağlılığını biz bir **kausalite** bağlılığı olarak da düşünebiliriz; bu kausalite bağlılığında "mimesis" illet, "katharsis" ise eser durumundadır. Sanıyoruz ki, Aristo da onları, genel bir poetika içinde düşünse

---

25 Arist. Poet. VI. s. 32.

idi, böyle kausal bir bağlılık içinde ele alırdı. Aksi halde estetik olayın birliği kaybolmuş olurdu.

VI.

Bu kısa çalışmamızda böylece Aristo'nun yazılmamış poetika'sının temel çizgilerini çizmeye çalıştık; bu çizgilerin çevrelediği temel konu, özellikle san'atın mahiyeti, san'at eserinin yapı analizi'dir. Yukarıda göstermeye çalıştığımız gibi, Aristo'nun bu problemler karşısında aldığı temel davranış, her çeşit metafizikten uzaktır. O bu problemleri tamamen ontolojik bir ışık altında düşünüyor. Gerçi Aristo'nun elimizde bulunan Poetika'sında yukarıda belirlemeye çalıştığımız düşüncelerin kendileri değil, fakat sadece tohumları vardır. Bu araştırmada göstermeye çalıştığımız düşünceler ise, bu tohumlardan geliştirilmişlerdir; ve bu düşüncelerin günümüzün san'at ontolojisi için önemi meydandadır. Zira Aristo'nun estetik objeyi form - madde kompositum'u olarak düşünmesi ile, günümüzün ontolojik estetik'inin onu ön — ve arka — yapılardan meydana gelmiş ontik bir bütün olarak görmesi arasmda büyük bir benzerlik vardır; bu benzerliğin sebebi, onların aynı ontolojik tutuma sahip olmalarıdır. Nasıl modern ontolojinin temelinde Aristo'nun "on he on" anlayışı bulunuyorsa, aynı şekilde modern ontolojik estetik'in ontik bir bütün olarak kavradığı estetik obje anlayışının temelinde de Aristo'nun estetik objeyi bir kompositum olarak görmesi bulunur. Nasıl modern ontolojiyi bilmek için Aristo ontolojisini gözönünde bulundurmak lüzumlu ise, modern ontolojik estetik'in problemleri için de Poetika'nın böyle ontolojik bir yorumu zaruridir sanıyoruz.

MODERN SANAT PROBLEMİ

Yüzyıla yaklaşan bir süre içinde modern sanat daima bir problem olarak insan zihnini uğraştırmış ve daima bir problem olma aktüalitesini muhafaza etmiştir. Dün nasıl o bir problem idiyse, günümüz için de yine böyle bir problemdir. Geçmiş devirlerin hiçbirinde sanat bu derece problematik olmamıştır diyebiliriz. Günümüzün her ileri toplumunda modern sanat bir uğraşı konusu olduğu gibi, onun karşısında fertlerin pozitiv veya negativ bir tavır aldığını görüyoruz. O bazan hayranlıkla yüceltildiği gibi, bazan da aşırı derecede karikatürize edilerek reddediliyor. Bununla beraber bu fenomen karşısında açık veya kapalı, pozitiv veya negativ bir tavır almak zaruretini duyuyoruz. Bu zaruret, modern sanatın bir problem olmasından ileri geliyor. Aldığmız bu tavır, bazan salt ve gerçek bir estetik tavır olduğu halde, bazan da belki bir estetik snobism karakteri taşıyor. Modern sanatı değerlendirmenin bir başka güçlüğü de işte bu noktada bulunuyor. Bir yanda öyle aydınlar görüyoruz ki, yalnız bizde değil, en ileri

Batı ülkelerinde de, sağlam bir sanat kültürüne sahip oldukları halde, modern sanat karşısında ona lâyık bir tavır alamıyorlar. Hattâ onu bir sanat olarak inkâra kadar gidiyorlar. Öyle ki bu aydınlar arasında Batının tanınmış bazı sanat tarihçilerini de sayabiliriz. Meselâ Hans Sedlmayr, bunlardan bir tanesidir. Sedlmayr için modern sanat ateisttir ve aslında da geometrik figürler gibi sanat dışı elemanlara dayanır. Modern sanata karşı bu tepkiyi ve negativ tavrı yalnız fertlerde bulmuyoruz. Onun karşısında toplumlarm ve rejimlerin de yine böyle tavır aldıklarını görüyoruz. Nasyonal Sosyalizm vaktiyle onu nasıl saf olmayan ırkların produksionu olarak reddetmişse, günümüzün Marxist rejimleri de modern sanatı Batının soysuzlaşmış burjuva sanatı olarak görüyor ve aynı şekilde reddediyor. Yine öte yandan bazı bilginlerin modern sanat üstüne ortaya attıkları iddia ve görüşler, modern sanatı büsbütün problematik kılıyor. Bazı psikologist estetikçiler onu zevk dekadance'ı ile, bazı sosyologist estetikçüer ise sosyal yönelişlerdeki gevşekliğe bağlayarak açıklamak istedikleri gibi, bazı psikiatri uzmanları da modern resim ile akıl hastalarının yaptıkları resimler arasmda bir mahiyet yakınlığı bulduklarını sanarak, modern sanatı psikiatrik bir fenomen olarak açıklamak istiyorlar.

Görüldüğü gibi modern sanat günümüz için de bu problematik halini muhafaza ediyor. Modern sanat gerçekten sanat dışı bir fenomen midir? Diyebiliriz ki, bu sorn sanat tarihi boyunca hiç bir devirde ortaya atılmamıştır. Gerçi her yeni stil'in belli bir tepki ile karşılandığını sanat tarihi bize sayısız örneklerle gösteriyor. Fakat bu tepki şimdiye kadar daima yeninin değerini küçüm-

demek şeklinde göründüğü halde, modern sanat için o bir "to be or not to be" gibi bir varlık problemi olarak söz konusu oluyor. Ancak burada yeni sanatın değeri, üstünlüğü veya aşağılığı ve değersizliği değil, fakat onun bir sanat olarak meşruluğu, yani onun bir sanat olup olmaması söz konusudur. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi, sanat fenomeni ile uğraşanlar, sanat tarihçileri, estetikçiler bu problemi çözemiyorlar ve çözememeleri de tabii olarak karşılanmalıdır; çünkü artık burada belli bir fenomenin analizi değil, fakat onun mahiyeti söz konusudur. Adı geçen bilimler bu problemi çözemeyeceklerine göre, onu mahiyet bakımından araştıran, görünüşten mahiyete doğru, derine doğru inen bir temel bilim araştırmalıdır. Bu mahiyetleri araştıran temel bilim, felsefedir.

Modern sanatın ortaya koyduğu bu problemi çözebilmenin biricik yolu, o halde modern sanatı bir varlık ve mahiyet sorusunun ışığında ortaya koymaktır. Modern sanat bir sanat olarak nedir? Modern sanat her sanat gibi bir faaliyet, çift kutuplu bir faaliyet olduğuna göre, burada modern sanatı ortaya koyarken, bu sanatın kendisine yöneldiği obje kutbu araştırılmalı ve belirlenmelidir. Demek oluyor ki modern sanatın mahiyeti sorusu, onun yöneldiği objenin tayini sorusu ile içiçedir. Yani modern sanatın ortaya koymak istediği obje ve bu objenin varlık düzenindeki yeri nedir? Bu yönelinen objenin determinationu içinde modern sanatın mahiyeti aydınlanabilir. Modern sanatın varlığı ve varlık dimensionları nedir? Onun kategorileri ve gerçekleştirmek istediği estetik değer nedir? Tabiatıyle, cevapları modern sanatı belirleyecek olan bu sorular, salt birer felsefe sorusudur. Buna göre de mo-

deru sanatın mahiyeti ve varlığı soruları zaruri olarak felsefe sorularıdır. Modern sanat mahiyet ve varlık soruları ile bir temel felsefe problemini ortaya koyduğu gibi, modern sanat üzerinde yapılacak derinlemesine bir araştırma da yine zaruri olarak felsefî bir araştırma olacaktır. Şu halde, modern sanatın mahiyeti ancak felsefenin ışığında aydınlanabilir.

Burada biz, modern sanata, özelikle de, revolution idelerinin en açık bir şekilde objektivleştiği resim sanatını göz önünde bulundurarak ışık tutmak istiyoruz. Moderu sanatı sanat tarihçileri söz birliği ile impressionizm ile başlatırlar. Bunu yaparlarken de haklıdırlar. Çünkü ilk defa konventionel sanattan radikal bir ayrılma impressionizmle başlar. Bu ayrılma acaba hangi meselede ortaya çıkar ve konventionel sanattan modern sanatı kesin olarak birbirinden ayırır? Bu ayrılma sanat faaliyetinin yöneldiği objede, obje dünyasında ortaya çıkar. İmpressionizmin kendisine yönelmiş olduğu obje dünyası o halde nedir? Ve konventionel sanatın obje dünyası ne idi? Fakat bu sorıları cevaplandırmadan önce de ilkin şu sorn cevaplandırılmalıdır : İmpressionizmin arka plânmda bulunan ve impressionizmi taşıyan felsefi düşünüş sistemi nedir? — Bu felsefi düşünüş, pozitivizmdir, özellikle de **Ernst Mach** pozitivizmi. Mach pozitivizmine göre, varlık duyum denen elemanlardan meydana gelmiştir. Duyumlar, hem fizik ve hem de psişik gerçekliğin en temel ve en son elemanlarıdır. Varlığı tanımanın mânası, varolanları, nesneleri ve ben'e ait fenomenleri elemanlarına, yani duyum elemanlarına geri götürmek ve varlığı bir duyumlar komplexi olarak kavramak demektir. Bu pozitivist sisteme gö-

re, bütün gerçeklikler, yani hem fizik ve hem de psişik gerçeklik aynı duyum elemanına geri götürünce, buradan sübjektivist ve monist bir varlık tablosu meydana gelir. Bu varlık tablosunu belirleyen biricik belirleyici de duyum veya impression'dur. — İşte impressionist sanat, böyle bir duyumcu impressionist - pozitivist felsefe sistemi ile bir iç bağlılık içinde gelişir. O da pozitivist felsefe ile aynı varlık yorumundan hareket ederek, tuvale impressionlara geri götürdüğü gerçekliği geçirir. Bu impressionist gerçeklik, özellikle renk ve ışık impressionlarının meydana getirdiği bir dünyadır. Renk, ışık duyumlarının teşkil ettiği bu dünya, bir fenomenler, bir görünüşler dünyasıdır. Bu görünüşler, substanstan mahrum, değişme dimensionu içinde bulunan bir dünyadır. İmpressionist sanatçılar, nesnelerin 'kendisini' değil, onların renkli tayftan ibaret olan örtüsünü, anlık impressionların belirlediği salt görünüşleri keşfettiler. İmpressionizmin ortaya koyduğu problem ve getirdiği yenilik, işte bu noktada bulunur. Konventionel sanat, nesnelerin kendisini sanatın objesi yapıyordu. Ve konventionel sanatta kaba bir mimetizm (taklitçilik) hâkimdi. Oysa, impressionizmin ilgisi nesneye değil, nesnelerden gelen ışık ve renk impressionlarma, ışık ve renk duyumlarına dayanıyordu. Bunun sonucu olarak, impressionistler isteyerek muhteva bakımından' önemi olmayan resim konuları seçtiler. Bununla da şunu ispat etmek istediler ki, herşey ışık ve renk duyumları tarafmdan taşınır. Bunun için bir baş lâhana ile güzel bir kadın başı resmetmek tamamen eşittir, zira her ikisi de yalnız ışık ve renk impressionları olarak kavranır. Bu renk ve ışık mosaikinin dışında resmin ifade etmek istediği ne bir duygu ne de bir

düşünce vardır. Bunun için impressionist resmin formel bir düzeni de yoktur; ve esas itibariyle formel lojik bir yanı da yoktur. Eğer onda mutlaka bir lojik bulmak lâzım geliyorsa, o zaman şöyle diyebiliriz : İmpressionist resmin lojiki bir formel lojik değil, fakat bir induktion lojikidir. Zira eski sanatçı, resim sanatı için a priori olarak kabul ettiği bir tümel bütün ide'sinden, bir a priori 'bütünlük şemasından' hareket ederek tamamen dedüktiv bir yolla buradan resmin en küçük parçalarına indiği halde, impressionist sanatçı bunun tam tersi bir yol tutar. Yani doğrudan doğruya tek tek görme duyumlarından, impressionlarından hareket ederek tuvali doldurur. Onun tuttuğu yol dedüktiv değil, indüktiv bir yoldur. Konventionel resimde hâkim olan elemanlar, meselâ rationel elemanlar olan kontur, düzen, denge gibi elemanlar, yerini görme duyumlarına, görme impressionlarına bırakıyor ve resim, böylece tamamen optik bir sanat oluyor ve asıl mahiyetini bir çeşit gerçekleştirmiş oluyor. Optik kanunlar ilk defa olarak impressionizmle sanata giriyor. Optik alâkanın resme hâkim olmasıyla, resim sanatından optik olmayan bütün elemanlar, formel elemanlar atılır ve resim sanatında bir pürizm, bir saflaşma hareketi başlar. Bu pürizm, bu saflaşma, genel olarak üç reduktion halinde gerçekleşir.

Birinci reduktion : Üç boyutlu bir dünyanın, iki boyutlu bir dünya haline indirgenmesidir. Konventionel resmin perspektiv anlayışı, objektiv mekân anlayışı parçalanır, yerini iki boyutlu, geometrik perspektivden mahrum subjektiv bir mekâna terkeder. **İkinci reduktion :** fenomenleri, görünüşleri gelenekle gelen bütün alışılmış ele-

manlardan soyar. Yani nesneleri, lokal ve hafıza renklerinden soyarak, nesneleri üzerine düşen tayf renginde kavrar. **Üçüncü reduktion** : renkleri nesnelerden soyar ve nesneleri parantez içine alarak, onları tayf ışığı rengi olarak resmeder.

Bu reduktion'ların ortaya koyduğu dünya, artık alışılmış, lojik bir dünya olmayıp, salt duyusal, indüktiv bir dünyadır, salt görünüşlerin belirlediği bir dünyadır. Bu reduktionlar, nesnelerden ve rationel elemanlardan soyutlanmış bir dünyayı, salt duyumlar dünyasını meydana getirir. Ve resim sanatı için yeni bir obje alanı keşfedilmiş olur. Bu, modern sanat ile konventionel sanat arasında en önemli bir ayrım olduğu gibi, aynı zamanda modern sanatın ortaya koyduğu en önemli problemlerden biridir de. —

Görüldüğü gibi, impressionizmle birlikte yeni bir resim alanı, resmin kendisine obje yapmış olduğu yeni bir obje dünyası bulunmuş oluyor. Bu dünya, artık herkes için geçer olan, görmeye alıştığımız bir dünya değildir. Alıştığımız dünyanın indirgendiği salt görmenin dünyasıdır. Ve impressionizmi bir problem yapan da, işte bu alıştığımız, konventionel dünyadan, alışmadığımız, duyumların belirlediği bir dünya elde etmesi ve bu dünyayı resmetmesidir; tabii görmenin dünyası ile sanatın dünyasını birbirinden ayırmasıdır.

Modern sanatın ikinci büyük devri expressionizm ile başlar. Expressionizm kavramını, impressionizmden sonra gelen bütün okulları içine alacak bir genişlikte kullanıyoruz. İmdi expressionizmin beraberinde getirdiği problemler nelerdir? Bunları kısaca görmeye çalışalım. Yazımızın başında sanatı bir faaliyet, iki kutbu olan bir faali-

yet olarak belirlemiştik. Yani bir yanda bir sanatçı süjesi ve öte yanda bu süjenin kendisine yöneldiği bir obje kutbu. Kaba ve dar anlamında mimetizm'in hâkim olduğu bir devirde, sanatta bir problem ve problematik yan yoktur ve olamaz. Çünkü, sanatçı dediğimiz süje alıştığımız ve yaşadığımız bir nesneler dünyasını mimetik bir obje (bir taklid objesi) olarak alıyordu. Oysa impressionizm ile birlikte, bu mimetizm sarsılmış ve sanat için yeni bir gerçeklik alanı, sanatın yöneldiği bir obje dünyası bulunmuştu. Bu dünya, yalnız duyumlar tarafından belirlenen bir obje dünyası idi. Ve bu obje dünyası, aynı devrin Mach'ın pozitivist felsefesinde felsefi açıklanmasını ve meşruluğunu elde ediyordu. Expressionizmle beraber, sanat faaliyetinin yeni bir gerçeklik alanı keşfettiğini görüyoruz. Expressionizm için artık sanatçıyı yöneten düşünce, varlığın impressionlardan, duyumlardan ibaret olduğu düşüncesi olmayıp, varlığın, expressionlardan meydana gelmiş olduğu düşüncesidir. İmpression ve expression, birbirine zıt iki varlık dünyasının kuşatıcı ifadesidir. İmpression, dış dünyanın, expression iç dünyanın, ben - dünyasının. O halde bunlar, birbirlerine zıt iki varlık yorumunun ifadeleridir. İmpressionizm varlığı impressiona geri götürmüştü; expressionizm ise, expression'a. Bunun sonucu olarak impressionizm bir natüralizm, sübjektivist bir natüralizm halinde objektivleşmiş olduğu halde, expressionizm bir idealizm halinde objektivleşir. Şimdi bu sanattaki idealizm nedir ve beraberinde getirdiği problem nedir? Bunları görmeye çalışalım. Expresisonizm, devrinin felsefesi ile el, ele, varlığın mahiyeti nedir? sorusundan hareket eder. Mahiyet, varlıktan esas itibariyle ayrılır. Ve mahiyeti

kavramak için realiteyi, varlığı paranteze almak gerekir. Şu an ve şurada bulunan bir nesnenin, bir var - olanın varlığı paranteze alınınca, geriye kalan şey, onun mahiyetidir, özüdür. Gerek expressionizmin ve gerekse onu kucağında taşıyan aynı devrin felsefî hareketi olan fenomenoloji felsefesinin çıkış noktası budur. Fenomenoloji nasıl mahiyetleri araştırıyorsa, expressionizm de sanatta mahiyetleri kavrar ve mahiyetleri sanatın objesi yapar. Bunun tabii bir sonucu olarak da, varlıktan yavaş yavaş ayrılarak mahiyetlere yönelmeye, mahiyetleri kendisine obje yapmaya başlar. İmdi mahiyetlere gitmek ne demektir? Mahiyetlere gitmek, duyu organlarımızın bize bildirdiği görünüşleri, fenomenleri aşıp, onların arkalarında gizlediklerdi kendi - başına - olan - şey'i, eidos'u, substansı kavramak, noumenon'a inmek demektir. Yani görünüşleri belirleyen, değişmeden kalan şeyi kavramak. Felsefede mahiyetlerle uğraşan disiplin metafiziktir. Sanat da, modern sanat da, mahiyetleri kavramak istemesi ile bir metafizik karakter elde eder, hattâ bir metafizik olur : arta metaphysica; veya pittura metaphysica. Sanat tarihi boyunca sanat bu derece metafiziğe yaklaşmamış ve bu derece metafizik olmamıştır diyebiliriz. Zira, expressionizme gelinceye kadar tanıdığımız sanat, doğrudan doğruya var - olana yönelir, onu kavrar ve kendisine obje yapardı. Oysa, expressionizmledir ki, sanat, var - olanı paranteze alıp, var - olanın mahiyetini, eidos'unu kavramak ve objeleştirmek ister. İşte, modern sanatta kendini gösteren ikinci temel problem, expressionist sanatın bu metafizik tavrından ve karakterinden doğar. Varlığa göre ayarlanmış olan bir perspektiv, mahiyete yöneltilemez. O halde yeni bir pers-

pektive, empirik değil de, metafizik bir perspektive ihtiyaç vardır.

İmdi, bu metafizik boyut tarafmdan belirlenen expressionist sanat ne gibi gelişmeler göstermiştir? Yine problemimiz yönünden bunu kısaca görmeliyiz. Expressionizm, ilk mahiyete inme, var - olandan, fenomenden kurtulma hareketine Van Gogh'da girişir ve ilk objektivationuna da kübizm'de ulaşır. Burada bir an Picasso'nun kübist devrini hatırlayalım : Varlık, tamamen kubuslar halinde çözülüyor. Başka deyimle, bütün nesneler, görünüşler kubuslara geri götürülüyor. Acaba neden? — Çünkü, kubus formu var - olanların eidos'u, mahiyeti olarak düşünülüyor. Varlığın özü, mahiyeti kubustur. Varlığı resmetmek isteyen sanatçı, varlığı varlık olarak paranteze alacaktır ve geriye kalan şeyi resmedecektir ki, bu kubustan başka bir şey değildir. Bunun için kübizmde reel formlar, reel muhtevalar ile birlikte yavaş yavaş erir, kaybolur, yerlerini tamamen geometrik formlara, kubuslara bırakır. Buradan kendiliğinden şöyle bir sonuç çıkar : Varlığın özü, eidos'u geometridir. Eidos'u resmetmek geometrik formlar resmetmek anlamına gelir... İşte kübizm, metafizik sanatın arta metaphysica'nm ortaya çıktığı ilk temel okuldur, diyebiliriz. Kübizmin gösterdiği yönü, nonfigürativ veya soyut (absrakt) sanat geliştirmiş ve sonunda da o, konstruktivizm veya suprematizm okullarında hedefine ulaşmıştır.

Non-figüratif resim Kandinsky tarafından kurulmuştur. Ve Kandinsky gerek resim çalışmalarıyla ve gerekse modern sanatın İncili sayılan "Das Geistige in der Kunst" adlı kitabıyle non-figürativ sanata temel yönünü vermiş-

tir. Non-figürativ veya soyut (abstrakt) sanat nedir? Zaman zaman tartışmalara sebep olan bu kavramla anlaşılması gerekli olan şey şudur : reel formlardan ve reel objelerden, yani dış dünyaya ait nesnelerden tamamen kurtulmuş olmak. Bu yolu ilk açan kübizm olmuştu; fakat, kübismi, nesnelere ait en son elemanlardan soyan, felsefî deyimi ile, onu tamamen 'eidetik' kılan Kandinsky olmuştur. Çünkü non-figürativ sanatta artık hiç bir muhteva, objeler dünyasma ait herhangi bir form yer alamaz. Sanat realiteden tamamen soyutlanmıştır; bu sebeple ona aynı zamanda soyut sanat adı da verilir. Soyut sanat veya non-figürativ sanat, varlığın substansmı, bütün material elemanlardan kurtulmuş olan eidos'unu formda, fakat salt formda, soyut formda bulur. Bunu Kandinsky'nin diliyle söylersek "Form soyut olarak kalınca (artık) hiç bir objeyi ifade etmez, tersine, tamamen o soyut bir mahiyettir. Böyle salt, soyut bir mahiyet, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir paralelkenardır, bir dikdörtgendir, bir yamuktur ve daha matematik isimleri bulunmayan başka formlardır. Bütün bu formlar, soyut (abstrakt) ülkesinin aynı hakka sahip vatandaşlarıdır." (s. 70) Yine Kandinsky bir başka sayfada şöyle devam ediyor : "Bu formlar öyle bir hazinedir ki, sanatçı yaratmalarının tek tek elemanlarını bu hazineden alır." (s. 110) Bu soyut formlar ülkesi, geometrinin ülkesidir ve bu ülke, realite ile olan bağını tamamen koparmış, kendi - başına varolan, bir substantiel, bir ideal dünyadır. Mahiyetin, eidos'un dünyasıdır. Sanat zaruri olarak bir eidos alanı, bir substans alanı olacaktır. Yine Kandinsky'nin diliyle söylersek : "Objektiv olanın ifade bulabilmesi için, tabii form-

lar çözülür. Tabii (zamanî) formlar çoğu bu ifadenin yolu üzerinde bulunan sınırlardır. Onun için bunlar bir kenara itilir; gaye, komposition için konstruktiondur." (s. 129) Bu, Kandinsky'nin ulaştığı son noktadır. Sanat bir formlar konstruktion'udur. Böyle bir konstruktion için, reel dünya ile bir bağlantıya lüzum yoktur. Bir konstruktion olarak sanat, tamamen abstrakttır; böyle bir sanat, non-figüratif bir sanattır.

Kandinsky'nin bu konstruktion düşüncesi, yeni bir harekete dürtü vermiştir. Bu yeni hareket, Malewitsch ve Mondrian'da asıl temsilcilerini bulan konstruktivizm veya suprematizm'dir. Bu hareket, kübizm'den kalkan ve non-figüratiy sanatta temel yönelgesini bulan geometrik-matematik sanatın ulaştığı son noktadır. Sanatın geometrik elemanların konstruktionu olarak anlaşılması, sanatın rationel-formel, substantiel olarak kavranmasını gösterir. Ve buradan yeni bir estetik doğar ki, bu estetik determinationunu, tamamen formel elemanlar münasebetinde bulur. Fakat, hemen şunu söyleyelim ki, bu sanat ve bu sanatın beraberinde getirdiği estetik, meşruluğunu daha Platon'un Philebos dialogunda söylediği şu sözlerde bulur: "Formların güzelliği deyince ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, meselâ canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince ben, düz veya daire şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve iletki ile çizildiği şekilde olan düzeyleri ve küpleri kastediyorum. Bunlar, başka şeyler gibi, bir şeye göre güzel değildir; onlar ebedidir, kendi-başına vardır ve mahiyeti gereğince güzeldir". O hade eidos'u, substansı, mahiyeti ifade

eden, varlıktan ve varlık formlarından tamamen kurtulmuş olan ideal - dünyayı ortaya koyan soyut (abstrakt) sanat, estetik bakımından da yeni bir güzellik anlayışını beraberinde getirir; bu güzellik, yine Platon'un deyimi ile söylersek, bir relativ güzellik (prosti kalon) değil, mutlak bir güzelliktir (auto to kalon).

Kübism'den kalkan non - figürativ ve abstrakt sanata geçen expressionist çizgi, konstruktivizm veya suprematizm'de devam ediyor. Fakat expressionizm yalnız bu çizgiden ibaret değildir, bu çizgiye paralel olarak giden bir expressionist çizgi daha vardır, bu, sürrealizmdir. Ve bu expressionist hareket de, birincisi kadar derin ve etkili olmuştur. Çünkü o da, birincisi gibi, devrinin varlık yorumunda temellenr ve ondan hareket eder. Yalnız şu kadar var ki, non - figürativ ve sürrealist sanatların dayandığı prensipler birbirlerinden ayrıdırlar. Sürrealizm, yalnız bir sanat görüşünü dile getirmiyor, aynı zamanda yeni bir varlık yorumuna dayanan bir felsefeyi, bir hayat stilini ve bir ahlâkı da. İmdi bu geniş çevreli hareket nasıl bir harekettir, bunu kısaca görelim.

1929 yılında Andre Breton, İkinci Sürrealist Manifestinde şöyle söylüyor : "Herşey bizi şuna inanmaya götürüyor : ruhumuzun öyle bir yeri var ki, bu yerden bakınca, hayat ve ölüm, gerçek ve tasavvur, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilir olan ve ifade edilemez olan, yukarıda ve aşağı, artık çelişik olarak kavranmazlar." Bu adı geçen elemanların birer zıtlık olarak kavranmadığı dünya, lojikten ve matematik orientationdan soyulmuş olan bir dünyadır. Böyle bir dünya, her çeşit anlam ve lojik düzenden yoksundur. O, artık bir kosmos değil, bir kaos'tur.

Dünya, genel olarak varlık, yine bir eidos'a geri götürülmek istense, denebilir ki, sürrealist düşüncenin varlığı kendisine geri götürdüğü eidos, abtürd'tür. Varlığı taşıyan substans, absürttür; zira, varlığın mahiyeti absürttür. Camus şöyle diyor : "Bu dünyada bizi çeviren, zihnimi zorlayan veya beni hayran bırakan herşeyi reddedebilirim, yalnız bu kaos'u, bu tesadüf denen kralı ve bu anarşiden doğan tanrısal hiç bir şeye önem - vermeyişi reddedemem." Bunlar sürrealizmin, ifadesini en iyi bir şekilde bulmuş olduğu absürdite felsefesinin sözleridir. Varlığın mahiyeti absurdite olarak anlaşılınca, dünya ve bu dünya üzerinde yaşayan insanın hayatı ve düşünce hayatı da absürttür. İnsan için hiçbir ümit yoktur. Çünkü insan varlığı, ölüm için belirlenmiş olan bir varlıktır. Bu düşünce yönelgesinde yine Camus şöyle diyor : "Başlangıçta absürdite iklimi vardır. Hedef absürt bir kâinat ve dünyayı ona uygun bir ışıkla aydınlatan ruhi tavır - almadır." Bu ruhi tavır - alma, mânadan ve belli bir rationel biçimden yoksun olan dünya gibi, alojik olacaktır. Bu absürdite ve ölüm koordinatları, insana büyük bir hürlük imkânı sağlar. İnsan absürt ve ölümlü bir varlık olduğu için hür bir varlıktır. Hürlüğümüzü, onlara borçluyuz. Camus yine şöyle diyor : "Ölüm ve absürdite (aklî) nürlüğümüzün biricik prensipleridir, gerçekliğini bir insan kalbinin yaşayabileceği hürlüğün..." Böylece lojik'in bütün varlık dünyasını örttüğü lojik örtü atılır, fantazi, irrationalite, olağanüstü dünyayı içten ve dıştan doldurur. Varlığın mahiyeti absürdite olarak kavranınca, lojik tahtından indirilip yerini keyfîlik ve irrationalite alınca, artık bir hakikatten söz açmak da imkânsızlaşır. Hattâ o kadar ki, lojik dahi

çift değerli, yani doğru - yanlış değerlerine dayanan bir mantık olmaktan kurtulur, aynılık ve çelişme prensipleri sarsılır. Yeni bir mantık, çok değerli bir mantık kurulur. Heyting ve Brouwer'in kurduğu bu mantıkta, doğru ve yanlış arasmda yeni bir değer bulunur, bu değer absürt' tür. Doğru - yanlış ve absürt, aynı lojik skala üzerinde yer alır.

İşte sürrealist sanatın arka plânında bulunan düşünce sistemi budur. Ve sürrealizm, bu düşünce kaynağı ile beslenir. Varlığı absürdite mahiyetine geri götüren bir görüşün ortaya koyduğu sanatta da, aynı düşüncelerin yansıyacağı tabiîdir. Bir Chirico'nun, bir Max Ernst'in ve bir Salvador Dali'nin eserlerinde böyle bir absürt dünyanın, lojikten soyulmuş bir dünyanın salt karakteri dile gelir. Böyle bir eserde, rüya ve gerçek, soyut ve somut, uzak ve yakın bir kaos içinde birbirine karışır. Eserde hiç bir mâna, hiçbir lojik yoktur. Tersine, kavranan şey sadece absürt'tür ve mânasızlıktır. Bunu yine Camus'nün diliyle söylersek : "Bu bakımdan sanat eseri par excellence bir saçma zevktir." Bu par excellence zevk, yeni bir estetiği varlığında taşır. Bu estetik, irrationaliteye, olağanüstüye ve absürde dayanır. Sürrealist estetik bu kategorilerle çalışır ve bu kategoriler tarafından belirlenir. Bunun için sürrealist bir eserde, onu değerlendirirken, zaruri olarak, bu kategorileri aramak ve bu kategorilere göre onu değerlendirmek gerekir. Sürrealist eserlere, lojik ve real kategorilerle yaklaşmak, onları anlayamamak gibi bir sonuç yaratır.

Şimdi, modern sanat hakkında bütün bu söylenenleri, onun problem çekirdeği etrafında şu şekilde belirleyebili-

riz : Modern sanat, yeni kategorilerle ortaya çıkmış ve sanat için yeni obje alanları keşfetmiştir. İmpressionizm için bu yeni alan, duyumların belirlediği salt görünüşlerdir. Non-figürativ ve soyut sanat için, doğrudan doğruya lojik - geometrik formlar dünyasıdır. Sürrealizm için, absürdite alanı, irrationalite dünyasıdır. Konventionel sanatta bulduğumuz taklit dünyası, artık sanatın objesi olmaktan tamamen uzak kalmıştır. Duyu ve alışkanlığımızın bize bildirdiği nesneleri, varlıkları resmetmek, bu eski resmin, konventionel resim anlayışının dayandığı bir mimetizm idi ki, modern sanat ilk defa impressionizmle bu görüşü parçalamış, ilk ihtilâli, alıştığımız dünyayı, salt duyulur dünya haline getirmekle başarmıştır. Sonra modern sanat, devrimini, expressionizm, rationalizm ve irrationalizm hareketleri ile varlığı aşıp mahiyetlere derinlemesine inmekle geliştirmiştir. Mahiyete giden, varlığı paranteze alan bir faaliyet, felsefî, hatta metafizik bir faaliyettir. Bunun içindir ki, expressionizmle birlikte sanat, impressonizmin dayandığı pozitivist dimensionu bırakıp, yeni bir dimension'a bağlanır, bir metafizik dimension'a. Ve bu pozitiv dünyadan metafizik dünyaya geçişte, sanatı belirleyen kategoriler de tamamen değişir... Görülüyor ki, modern sanat, konventionel sanattan kesin ve kökten ayrıdır. Ve bu ayrılık, bir mahiyet ayrılığı olarak kendisini gösterir. İşte modern sanatın problematiki, bu radikal ayrılışta ortaya çıkıyor. Yeni obje dünyaları ve yeni sanat kategorileri ile modern sanat, en az konventionel sanat kadar halis bir sanattır. Fakat ona karşı yöneltilen şüphe acaba neden ileri geliyor? Modern sanat, sanatm genel gelişmesi içinde tamamen tutarlı olduğu halde, onun meş-

ruluğundan neden dolayı şüphe ediliyor? — Bu sorulara şöyle cevap verebiliriz : Modern sanat, devrin kültürü, felsefesi ve bilim görüşü ile aynı bağlam içinde bulunur. Onu yöneten kanun, bütün kültüre hâkim olan genel kanundur; ve bu genel kanunluk içinde modern sanatı düşünmek gereklidir. Devrin kültürü, felsefesi expressionisttir, devrin bilim görüşü indeterministtir. Elbette, bu devir kültürü içinde ve onun belli bir fenomeni olan modern sanat da, abstrakt ve non - figürativ veya sürrealist olacaktır. Newton fiziğine bağlı bir zihne, modern fiziğin problemleri nasıl bir fiktion olarak gelirse, aynı şekilde konventionel sanat kategorileri ile çalışan bir estetik yetiye de, modern sanatın fenomenleri anlaşılamaz ve problematik ve şüpheli gelecektir. Modern sanatı şüpheli ve problematik yapan faktör, modern sanatın taleb ettiği estetik tavrı ve perspektivi alamamaktan ileri geliyor. Böyle bir perspektiv uyumsuzluğu içinde, elbette modern sanatın bir sanat olarak varlığından şüphe edilebilir. Aynı şey, modern fizik ve modern felsefe için de doğrudur.

Heisenberg fiziğine yapılan hücumlar, Heidegger ve Sartre felsefelerine karşı girişilen saldırılar da aynı perspektiv uyumsuzluğu ile açıklanabilir. Modern sanat, modern kültürün tarihi yolu üzerinde tutarlı olarak ilerlemektedir. O, büyük problemlerle yüklüdür. Fakat, onu şüpheli görenler, onun getirdiği problemleri kavrayamayanlar, bu tarihi gidişe ayak uyduramayanlar ve devir kültürünün ide'lerinden habersiz olanlardır. Kandinsky, "Her sanat eseri, devrinin çocuğudur; ve her devir, kendine özgü olan, bir daha tekrarlanamayacak bir sanat yaratır." diyor. Ne kadar doğru bir söz. Fakat insan hayatı

için bir paradox var : çoğu insan, devrinde değil de geçmişte yaşar. Ama yine unutmamak gerekir ki, her sanat, kendi devrinin çocuklarına seslenir, geçmiş devirlerde yaşayanlara değil. Çünkü geçmişte yaşayanlar, devirleri ile beraber hesaba katılamazlar...

KANT ESTETİK'İ VE PROBLEMLERİ

1. Estetik'in Kuruluşu

Bir bakıma Kant, estetik'in asıl kurucusu olarak görülebilir. Böyle bir yargı, imkândan daha çok gerçekliği ifade eder. Çünkü estetik'in bağımsız bir bilgi alanı olarak kuruluşunda Kant'ın yaptığı hizmet, çok önemli bir hizmettir. Genellikle estetik'in bağımsız bir bilgi dalı olarak kuruluşu söz konusu olduğunda, daima akla A.G. Baumgarten gelir. Gerçi, böyle bir çağrışım haklı nedenlere dayanır. Çünkü, estetik'e bu gün sahip olduğu adı veren odur. Ayrıca, estetik'in konu ve sınırlarını ilk çizmeye çalışan da yine Baumgarten olmuştur. Ama ne var ki, estetik, felsefe bilimleri çerçevesindeki asıl yerini Kant'ın çalışmalarıyla alır. Şimdi bununla ne demek istediğimizi, Baumgarten ile Kant estetik'lerini karşılaştırarak ifade etmeye çalışalım.

A. G. Baumgarten, 1750 - 58 yıllarında yayınladığı **Aesthetica** adlı kitabıyla, ilk defa hem bu bilimi belirle-

mek istemiş hem de onun adını koymuştur. Gerçi, daha 1735 yılında yayınladığı **Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus** (Şiir üzerine bazı felsefi düşünceler) adlı doktora tezinde böyle bir disiplinin olabileceğinden söz açar. Ve ilk defa bu kitapta **aesthetica** sözü, böyle özel bir bilimin adı olarak kullanılır. Ama, böyle bir bilimin belirlenmesi, ancak, Aesthetica'nın yayınlanmasıyla gerçekleşir.

İmdi, A. G. Baumgarten, bu disiplini nasıl belirler ve niçin böyle bir bilim için estetik sözünü seçer? Bilindiği gibi, A. G. Baumgarten bir Chr. Wolff öğrencisi idi. Wolff, sisteminde, bir eksiklik, bir gedik bırakmıştı. Logica'sında düşünmenin yollarını ve kurallarını, Ethica'sında doğru istemenin yollarını ve kurallarını belirlemişti. Ama, Wolff, duyu bilgisini ele almamıştı. Bu da, genel sisteminde bir boşluk yaratmıştı. İşte, Baumgarten, bu boşluk ve gediği kapatmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araştırır. Bu araştırma ve çalışmadan da, **estetik** dediğimiz bilim doğar.

Aesthetica'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik'i şöyle tanımlar : "Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) **est scientia cognitionis sensitivae.**" Böyle bir tanımda, ilk defa olarak estetik adını verdiğimiz bilimin bir tanımıyla karşılaşıyoruz. Gerçi, bu tanım, çok yanlı bir tanımdır. Ama, estetik'i belirlemek isteyen bütün bu belirleyici elemanlar, bir temel belirleyici motive geri götürülebilir; bu temel belirleyici motiv, **cognitio sensitiva**'dır.

İmdi, estetik'i belirleyen bu temel öğe ne ifade eder?

Meditationes'de Baumgarten, **sensitiv** kavramından ne anladığını şöyle belirtir : "**Aşağı** bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara **sensitiv** adını veriyorum." Aesthetica'da da, yine **cognitio sensitiva** kavramını şöyle tanımlar : "**Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium** (Açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü)". Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçülsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellectiv (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmama, bulanık olmadır. Intellectiv bilgi, logik bilgidir; logik'in ödevi açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, onların hakikatını araştırmaktır. İmdi, buradan şöyle bir soru doğar : Acaba, cognitio sensitiva'yı araştıracak bir bilim olamaz mı? Baumgarten'e göre, böyle sensitiv tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Ve böyle bir bilim **estetik** olacaktır.

Buradan anlaşıldığı gibi, estetik, Baumgarten'e göre, bir çeşit bir mantıktır, onun deyimi ile, "mantığın küçük kız kardeşidir". Mantığm **yukarı** bilgi alanını araştırmasına karşılık, estetik **aşağı** bilgi alanını araştırır : "Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae." Bu tanım, bizi kolaylıkla estetik'in öbür temel belirleyicisine götürür, yani **gnoseologia inferior** kavramına. Çünkü, bu tanını aslında, gnoseologia inferior kavramını belirlemektedir. Estetik'in konusu, cognitio sensitiva olduğuna göre, buradan zorunlulukla şu sonuç çıkar ki, estetik, sensitiv (duyusal) bilginin mantığıdır, bunun yanısıra bir bilgi teorisi, yani gnoseologia'dır. Ama ne var ki, bu bilgi teo-

risi ve mantık, **aşağı bilginin** bir mantığıdır. Bunun için estetik, bir **gnoseologia inferior**'dur; buna karşılık mantık, bir **gnoseologia superior**'dur. Bunu başka türlü söylersek : estetik'in ödevi, duyarlığı, yani **facultas cognoscitiva inferior**'u incelemektir; tıpkı mantığm ödevinin zihin etkinliğini, yani **facultas cognoscitiva superior**'u araştırmak ve onun kurallarını belirlemek olması gibi. O halde, estetik ile mantık arasında tam bir **karşıolum** vardır. Yukarda belirttiğimiz gibi, estetik mantıktan özce farklı değildir, onun "küçük kızkardeşi"dir. Her ikisi de yetkin (perfect) bilgiyi, hakikatı bulmak ister. Biri zihni bilginin yetkinliğine öbürü duyulur bilginin yetkinliğine ulaşmak ister. Yetkin bilgi, doğru bilgidir. Gerek mantığın, gerekse estetik'in ereği, bu yetkin bilgiye, hakikate ulaşmaktır. Yetkin bilgi yalnız mantığın değil, aynı zamanda estetik'in de hedefidir. **"Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis** (Estetik'in ereği, duyulur bilginin böyle bir bilgi olarak yetkinliğidir.)" Yetkinlik, her ne kadar hem mantığın hem de estetik'in ereği ise de, mantığın düşündüğü yetkinlik ile estetik'in aradığı yetkinlik, biçim bakımından ayrılırlar. Mantığın aradığı yetkinlik, **adequatio intellectus ad rem**'dir. Estetik'in aradığı yetkin bilgiye, hakikate gelince, gnoseologia inferior'da yetkinlik, hakikatın synonima'sı olan bir kavramla dile gelir; bu kavram, **güzellik**'tir (pulcritudo) "Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. **Haec autem est puleritudo** (Bu da aynı zamanda güzelliktir)". Estetik bilginin yetkinliği de, yine hakikattir. Ama, hakikat bilgi alanına girince, artık, güzellik adını alır. Güzellik (puleritudo), o halde, **cognitio sensitiva**'nın yetkinliğidir (perfectio). Mantığın "küçük kız kardeşi" olan estetik, güzelliği yani

sensitiv yetkinliği kendine konu diye alır, güzellik üzerinde düşünür, onun ne olduğunu araştırır. Bu anlamda estetik, bir **"ars pulcre cogitandi** (güzel üzerine düşünme sanatı)" olur.

Yukarda ana çizgileriyle belirtmeye çalıştığımız Baumgarten estetik'ine kritik bir bakışla eğilirsek şunu görürüz : Baumgarten, gerçi estetik'in kurucusu olarak adlandırılır, estetik biliminin isim babasıdır, estetik hakkındaki ilk tanımları o yapmıştır. Ama ne var ki, bütün bunlara rağmen estetik, Baumgarten'de henüz autonomie'sini elde etmiş değildir. Bir bilimin kurulması için ilk zorunlu koşul, onun bağımsız ve autonom bir bilgi alanı olarak belirlenmesidir. Bu noktadan Baumgarten estetik'ine baktığımızda, onun estetik'i autonom, bağımsız bir bilgi alanı olarak düşünmediğini, tersine estetik'i bir çeşit bir mantık olarak belirlediğini, hatta estetik'i mantığa indirgediğini açık olarak görüyoruz. Mantıklaşmış bir estetik autonom, bağımsız bir disiplin olamaz. Bunun sonucu olarak, estetik ile mantığın bu ilgisi yanısıra, mantıki değer ile estetik değer arasında da bir aynılaştırma ortaya çıkıyor. Mantığın temel değeri olan hakikat ile estetik'in temel değeri olan güzellik aynı bir kavramla açıklanıyor; bu kavram yetkinliktir (perfectio). Güzellik ve hakikatın, böyle aynı kavramla açıklanışı, aslında, güzelliğin bir bilgi meselesi olarak anlaşıldığını ve böyle bir mesele olarak da güzelliğin hakikate indirgendiğini gösterir. Böyle bir durumda, artık, estetik'in autonomie'sinden, bağımsızlığından söz açılamaz. Estetik'in autonomie'si, ilkin, onun mantıktan ve öbür yakın bilgi alanlarından olan bağımsızlığı, estetik değerin, yani **güzelin** kesin sınırlarının çizilmesi ile mümkündür. Bunu da, ilk yapan **Kant** olur.

Kant estetik soruları üçüncü kritik'i olan **Kritik der Urteilskraft** (Yargıgücünün Tenkidi) adlı eserinde ele alır. İmdi, Yargıgücünün Tenkidi'nin ele aldığı sorular nelerdir? kısaca buna dokunalım. Salt Aklın Tenkidi'nde Kant, tabiat düzenini araştırır. Görünüşler dünyası ile ilgili bilgimizin **doğruluğunu** ele alır. Tabiatı nasıl bilebiliriz? bilgimizin sınırları nedir? Tabiat, zorunluluğun hakim olduğu bir dünyadır. Bu zorunluluk, **nedensellik** (kausalite) olarak kendini gösterir. Nedenselliğin sonucu, **sentetik a priori** yargılar olup, bunlar da **tabiat kanunlarıdır.**

Acaba, bütün varlık, zorunluluğun belirlediği bir tabiat dünyasından mı, yalnız fenomenler dünyasından mı ibarettir? Kant, tabiat dünyasının karşısına **ahlâk** (ethos) dünyasını koyar. Tabiat dünyasında zorunluluğun hakim olmasına karşılık, ahlâk düzeninde **hürlük** hakimdir. Bunu Kant Pratik Aklın Tenkidinde araştırır. Tabiatı araştıran yetimiz, **teorik** akıl veya zihindir; oysa, ahlâk dünyası, pratik akla veya sadece akla dayanır. Teorik aklın ve pratik aklm dünyaları, birbirinden ayrı olduğu gibi, birbirine prensipçe de karşıttır.

İmdi, böyle bir sistem bir düalist sistem değil midir? Şüphesiz ki, bu bir düalizmdir. Ne var ki, Kant, bu düalizmde kalmak istemez; ve bir üçüncü kritik ile bu düalizmi aşmak ister. Bu düalizmden kurtulmak ihtiyacı içinde, Kant, bir üçüncü varlık düzeni aramaya girişir. Bu öyle bir varlık düzeni olmalıdır ki, bir yandan zorunluluğu, bir yandan da hürlüğü içersin. Yani onda zorunluluk ile hürlük, tabiat ile akıl birleşebilsin. Bu varlık düzeninin, bizi, zorunluluk alanmdan alıp hürlük alanma götürmesi gerekir. Kant, böyle bir varlık düzenini **duyguda** (Gefühl) bulur. Şu halde, Yargıgücünün tenkidinin ele aldığı obje

düzeni duygu olup, bununla Kant, düştüğü düalizmden kurtulmaya çalışır. Salt Aklın Tenkidinde, Kant, ruh yetilerinden **bilmeyi**, ide'lerden **hakikat** idesini, kanunlardan **kausalite** kanununu, bilgi çeşitlerinden **tabiat** bilgisini inceler. Pratik Aklın Tenkidinde, ruh yetilerinden **iradeyi**, idelerden **iyi** idesini, kanunlardan **gereklilik** kanununu ve bilgi çeşitlerinden ahlâk bilgisini araştırır. Yargıgücünün Tenkidi ise, ruh yetilerinden **duyguyu**, idelerden **güzel** idesini, kanunlardan **teleoloji** kanununu ele alır. Tabiat, zorunluluk; ahlâk ülkesi hürlük gibi a priori kavramlarla bilinebilir. Duygunun da temelinde böyle bir a priori kavramın bulunması gerekir; bu kavram **ereklilik**tir (Zweckmaessigkeit). Bu söylediklerimizi, Kant'ın çizdiği bir tablo ile gösterelim.

Ruhi yetiler	**Bilgi yetileri**
Bilgi yetisi	Zihin
Haz ve nahoş duygusu	Yargıgücü
İştiha yetisi	Akıl
A priori prensipler	**Uygulanma yeri**
Kanunluluk	Tabiat
Ereklilik	Sanat
Son erek	Hürlük

Bu tablodan anlaşıldığı gibi, duygu, bilgi ile iştiha yetisi arasında bulunduğu gibi, yargıgücü de, zihin ile akıl arasında bir aracı yer alır. Yine duygunun a priori elemanı olan ereklilik de zorunlulukla (kanunluluk) son

erek (hürlük) arasında yeralır. Bunun böyle olması, Kant sistemine göre tabiidir, çünkü, Yargıgücü, yani duygu ve ereklilik, bilgi ile iştiha yetileri, zihin ile akıl, kanunlulukla son erek ve tabiatla hürlük arasında bir köprü olmak gereğindedir. Bu aracılık nasıl olabilir? Bu aracılık işini **ereklilik** kavramı yapar. Çünkü, ereklilik, görünüş alanı, zorunluluk ülkesine ait bir obje veya bir obje tasavvuru ile ilgilidir. Ama, ereklilik, nesneleri zorunluluktan kurtarmaya çalışmasıyla da hürlük düzeni ile ilgilidir. Ereklilik, şu halde, bir yanıyla zorunluluğa, bir yanıyla hürlüğe bağlıdır. Zorunluluktan hürlüğe geçiş, ancak, bu ereklilik kavramıyla olur. —

Kant, yargıgücü, "**özeli genel altına koymak ve özeli genel altında düşünmektir**" diye tanımlıyor. Bu, yargıgücü hakkında genel bir tanım olup, bu genel tanım içinde Kant iki yargıgücünü birbirinden ayırır. "Eğer genel olan (kural, prensip, kanun) verilmişse, o zaman özeli genel altında kavrayan yargıgücü belirleyicidir (bestimmend)" [1]. Belirleyici yargıgücü salt mantığa karşılıktır; ve bilgimizin genişlemesini, yani bir kavramın daha geniş bir kavram altına nasıl konabileceğini, salt algılardan gelen bir şeyin bir kategori içine nasıl sokulabileceğini araştırır. Bu soruları Kant, Salt Aklın Tenkidi'nde ele alır. Salt Aklın Tenkidi, belirleyici yargıgücünden başka bir şey değildir.

Öteki yargıgücüne gelince, Kant bunu şöyle belirtiyor : "Ama, yalnız özel olan verilmiş de yargıgücü özeli,

---

1 Kr. d. Urtlkrft. s. 16, Phllipp Reclam jun.

altına koyacağı geneli bulmak gereğinde ise, o zaman yargıgücü düşünücüdür (reflektierend)" [2]. Düşünücü yargıgücü, nesnelerin, organizmaların kausal bağlılığının dışında acaba bir ereği yok mudur? sorusundan hareket eder. Çünkü, biz, nesnelerin düzeni karşısında hayranlık ve haz duyarız. Onlar, sanki üzerimizde bir estetik etki yapmak ereğini güdüyor gibi görünür. Acaba, tabiatta böyle bir genel **ereklilik kanunu** yok mudur? Gerçi, bu erekliliği artık bilgi gücümüzle kavrıyamayız. Ama, duyabiliir, sezebiliriz. Tabiatta, kristallerden başlayarak bitkilere ve daha yüksek canlılara kadar yükselen obje dünyalarında bir takım düzenli, proportionel formlar görürüz; ve bunlara bakarak, bütün bu alanlarda bir **erekliliğin** kendini gösterdiğini sezer, onu duyarız. Bu kanunluluk ve ereklilik, onları algılayanda bir estetik hoşlanma ve bir estetik haz uyandırır. Çünkü, bu ereklilik, bu düzen ve düzen formlarıyla onları seyreden süjenin bilme yetisi arasmda bir **harmoni** meydana getirmeye yönelmiştir. Bu harmoni ise, estetik hoşlanmanın dayandığı temeldir. Bu anlamdaki yargıgücüne, Kant, **sübjektiv** ya da **estetik** yargıgücü der.

Estetik yargıgücü, nesneleri, ereklilik kanunu altında düşünür. Objelerin böyle bir kanun altında düşünülmesi, yukarda işaret ettiğimiz gibi, objelerin yeni bir varlık alanı içine götürülmesi anlamına gelir. Burada, yargıgücünün kendine özgü bir çalışma alanı ortaya çıkmış oluyor. Artık, estetik varlık alanı, ne salt bilmeye yani mantık alanına indirgeniyor — Baumgarten'de olduğu gibi —, ne de ahlâk gibi bir başka alana indirgeniyor. Nasıl

2 A. Kt. s. 17.

bilmenin zorunluluk gibi, nasıl ahlâkın hürlük gibi kendine özgü kanunları varsa, estetik'in de, **ereklilik** gibi kendine özgü bir kanunu vardır. Bu kanun çerçevesi içinde, estetik'in bir **autonomie**'si vardır. Çünkü estetik alanı, mantık ve ahlâk düzenlerinden bağımsız olup, sadece kendi kanununa bağlıdır. Ve estetik alanında hakim olan yalnız bu ereklilik kanunudur. —

Görüldüğü gibi, Kant, estetik'i, bağımsız, autonom bir bilgi alanı olarak kurmak istiyor ve bunun için uğraşıyor. Oysa, Baumgarten, estetik'i, mantığa indirgemiş, mantıklaştırmıştı. Bunun için, bağımsız bir estetik'in kuruluşu söz konusu olduğunda, akla zorunlu olarak Kant gelir. Kant, yalnız estetik alanının bağımsız bir bilgi alanı olarak belirlenmesinde değil, aynı zamanda estetik değerin, **güzelin autonom** bir değer olarak belirlenmesi konusunda da, yine estetik'e en büyük hizmeti yapar. Güzel, eski Greklerden beri **iyi** ve **doğru** ile aynılaştırılmıştı. Öyle ki, 18. yüzyılın ortasında Aesthetica yazarı bile, güzeli hakikat ile aynılaştırıyordu. İlk defa olarak Kant'tır ki, estetik değeri, sıkı sıkıya bağlanmış olduğu iyi ve doğru kavramlarından ayırmış ve onu salt bir estetik kavram olarak belirlemiştir.

2. Beğeni yargısı ve güzel

Kant'a göre, güzelin ne olduğunu araştırmak, **estetik yargının** çözümlenmesiyle mümkündür; çünkü, "estetik yargı, güzelden duyulan hazdan önce gelir". Estetik yargı veya beğeni yargısı (Geschmacksurteil), estetik sürecin taşıyıcısıdır. Paradoxal gibi görünen bu düşünce, Kant'ın

temel tavrı bilinirse, kolayca tuhaflığını kaybeder. Ama, burada hemen şuna işaret etmeliyiz ki, estetik yargı veya beğeni yargısı, artık bir zihin yargısı değildir. Baumgarten lojik yargılar veren zihne karşı estetik yargılar veren bir yeti kabul etmişti **analogon rationis.** Kant da, Baumgarten'de olduğu gibi, yalnız teorik akla karşı değil, pratik aklın da dışında bulunan bir yargı yetisi kabul eder. Estetik yargılar veren bu yeti, Kant'da artık doğru kavramını bulmuş olur; bu kavram beğenidir (Geschmack-gusto). Beğeni, estetik yargı verme yetisidir. Nasıl mantık yargıları zihin yargıları ise, estetik yargılar da beğeni yargılarıdır. Kant, çıkış noktası olarak estetik yargıyı ele alıp çözümlerken, onu güzel üzerine verilmiş bir yargı olarak düşünüyor. Ne var ki, rationalist tavrıyla, bu yargıyı da mantık yargılarının bağlı olduğu kategoriler içinde çözümlemek istiyor. Ve güzelin belirlenmesi de, ancak, beğeni yargısının kategorial olarak çözümlenmesiyle mümkün olur.

A — **Nitelik** bakımından beğeni yargısı.

Kant'ın beğeni yargısında nitelik yönünden bulduğu ilk özellik, onun **estetik** oluşudur. "Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırmak için, onun tasavvurunu zihnin aracılığıyla bilgi objesi ile ilgi içine koymayız, tersine, hayalgücünün aracılığıyla süje ile ve süjenin hoşlanma ya da hoşlanmama duygulariyle ilgi içine koyarız [3]". Buna göre,

3 A. Kt. s. 43.

beğeni yargısı, bir zihin yargısı değildir, ama, bir estetik yargı olarak belirlenmesi, nedenini süjede bulmasından ötürüdür. "Beğeni yargısı, o halde, bir bilgi yargısı değildir, tersine bir **estetik** yargıdır; estetik deyince de anlaşılan şey, beğeni yargısını belirleyen sebebin yalnız **sübjektiv** olabileceğidir [4]". Temel özelliği objektivlik olan bilgi veya mantık yargısından beğeni yargısı estetik, yani sübjektiv olmasıyla ayrılır. Çünkü, estetik yargıyı belirleyen, **hoşlanma** veya **hoşlanmama** duygularıdır.

Nitelik yönünden ikinci belirleyici, "beğeni yargısını belirleyen hoşlanmanın faydadan uzak (interesselos) olduğunu [5]" söyler. **Fayda**, daima bir objenin varlığına karşı duyulan bir ilgiyi, bir isteği gösterir. Oysa, estetik hoşlanma, **güzel** dediğimiz bir objenin varlığından hiç bir karşılık beklemeden, onun karşısında duyulan salt bir hazdır (Wohlgefallen). Bu fayda bekleme, estetik hoşlanma ve estetik haz ile değil de, duyulur hoşlanma ile ilgilidir [6]. Bunun için, estetik olandan duyulan haz, duyularımızın sağladığı hoşlanmadan (Angenehm) özce farklıdır. Çünkü hoşta, objenin varlığına karşı duyulan istek belirleyicidir.

Öte yandan, estetik hoşlanma, **iyi**'den duyulan hoşlanmadan da farklıdır. Çünkü, "iyi, akıl ve salt kavram aracılığıyla hoşa giden şeydir [7]". İyi, ister gündelik, kaba anlamında faydalı olan şey diye anlaşılsın, isterse yüksek

---

4 A. Kt. s. 43.
5 A. Kt. s. 44.
6 A. Kt. s. 47.
7 A. Kt. s. 48.

bir ahlâki değer olarak anlaşılsın, daima bir **kavram** ile ilgilidir. Birinci halde bir şeye iyi derken, o şeyin hangi erek için bir araç olduğunu düşünürüz. O halde, bir erek kavramına dayanırız. Salt ahlâki iyide ise, ahlâk kanunu (kategorik imperativ) söz konusudur. Bundan ötürü, "genel olarak iyiden duyulan hoşlanma, ilgilere (Interesse'lere) bağlıdır." O halde, güzel, iyiden de, doğrudan ve hoştan farklı olduğu gibi farklıdır. İyiden olan farkı Kant yine şöyle belirtiyor : "Bir şeye iyi demek için, her zaman o şeyin ne olduğunu bilmemiz, yani o şey hakkında bir kavrama sahip olmamız gerekir. Ama, bir şeye güzel demek için, böyle bir gerekseme yoktur. Çiçekler, gelişigüzel çizilmiş çizgiler... bize hiç bir şey ifade etmezler, hiç bir belli kavrama bağlı değildirler, ama yine de hoşa giderler [8]".

Görüldüğü gibi, Kant, güzeli salt estetik bir kavram olarak belirliyor; ve onu, bir yandan doğrudan, bir yandan iyiden ve bir yandan da hoştan ayırıyor. Kant'ın bu üç değeri birbirinden ayırması, özellikle estetik'in ana kavramlarını belirlemek bakımından önemli bir adım olmuştur. Çünkü, ancak böyle bir karşılıklı sınırlama içinde, estetik'in en temel bir kavramı olan **güzel**, kendi başına bir değer olarak ortaya çıkar. Böyle bağımsız ve autonom bir değer olarak güzel, nitelik yönünden şöyle belirlenir : "Beğeni, bir obje veya bir tasavvur üzerine, ondan hiç bir karşılık beklemeden hoşlanma veya hoşlanmama ile yargı verme yetisidir; böyle bir hoşlanmanın objesine de **güzel denir** [9]".

---

8 A. Kt. s. 48.
9 A. Kt. s. 53.

B — **Nicelik** bakımından beğeni yargısı.

Kant burada, beğeni yargısının sübjektiv bir yargı olmasına rağmen, onun genel bir yargı olması gerektiği üzerinde durur. Kant bu problemi şöyle ortaya koyar : "Güzelden duyduğu hoşlanma hakkında bir kimse şöyle bir yargı verebilir : bu hoşlanmanın nedeni, herkeste bulunmalıdır. Çünkü, bu hoşlanma, süjenin herhangi bir eğilimine (hatta düşünülen başka bir ilgiye) dayanmayıp, yargı veren, objeden duyduğu bu hoşlanma karşısında tamamen hür olduğundan, kendi süjesinin bağlı olduğu özel koşulları, bu hoşlanmanın nedenleri olarak kabul edemiyecektir. Bunun için, aynı hoşlanmayı başkalarmda da şart koşmakla temellendirmesi gerekir; bunun sonucu olarak da, herkesten böyle bir hoşlanmayı beklemek için bir sebebin bulunduğuna inanması gerekir .Bundan ötürü, güzelden, sanki güzellik objenin bir özelliği imiş ve (estetik) yargıdan da bir logik yargı imiş (obje kavramlarıyla obje hakkında bir bilgi meydana getiriyormuş) gibi söz açacaktır, her ne kadar bu yargı, yalnız bir estetik yargı ise de ve yalnız objenin tasavvuru ile süje arasında bir ilgiyi içine alıyorsa da[10]". Görüldüğü gibi, Kant, beğeni yargısına, sübjektiv bir temele, yani hoşlanma veya hoşlanmama duygusuna dayandığı halde bir **genellik** yüklüyor. Başka türlü söylersek, beğeni yargısını genel bir yargı olarak temellendirmek istiyor. Diyebiliriz ki, bu nokta, Kant estetik'inin en problematik noktalarından biridir. Gerçi, be-

10 A. Kt. s. 53.

ğeni yargısının genelliği objektiv bir genellik **değil de, sübjektiv bir genelliktir.** Ama, genelliğin temel özelliği objektivliktir. Sübjektiv bir genellik tuhaf bir etki yapmaz mı? Şüphesiz ki, bu sübjektiv genellik deyimi, doğrudan doğruya bir paradox'tur. Ama, bu paradox'un nedenini Kant'ın genel felsefesinde aramak gerekir. Tabiatta, ahlâk alanında **a priori**'yi arayan Kant, estetik dünyada da, duygu ülkesinde de a priori'yi arayacaktı. Ama, duygu sübjektiv bir şeydir ve sübjektiv olan bir şeyin nasıl genel geçer, zorunlu olması istenebilir? İşte, Kant, sübjektiv'likle genelliği birleştirerek, paradoxal de olsa, a priori'yi duygu dünyasında da bulmak ister. Bununla ereği, estetik yargıya, yani beğeni yargısına bir genel geçerlik sağlamaktır. Kavramın sağladığı genellik, objektiv bir genelliktir ki buna doğruluk denir. Güzellikte de bir genelliğin olması gerekir, ama, bu genellik, kavrama dayanan, kavramdan ötürü olan bir objektiv genellik olmayıp, sübjektiv bir genelliktir. Bunun için, nicelik yönünden Kant'ın beğeni yargısında bulmuş olduğu temel özellik şu oluyor: "Güzel, kavrama dayanmadan **genel olarak** hoşa giden şeydir[11]". Görüldüğü gibi, bu tanım içinde güzellik yeni bir karakter de kazanmış oluyor; bu karakter, onda bir genel hoşlanmanın söz konusu olmasıdır.

C — **Relation** bakımından beğeni yargısı.

Kant, burada, beğeni yargısını **ereklilik** (Zweckmaessigkeit) yönünden inceler. İlkin ereklilik deyince ne anla-

11 A. Kt. s. 64.

şılır? Kant ereklilikten ne anladığını şöyle belirler : "Bir kavramın objesi karşısında sahip olduğu kausalite, ereklililiktir (forma finalis [12])". Bu forma finalis anlamındaki ereklilik, kavrama dayanır ve bunun için de objektiv bir erekliliktir. Örneğin, ethik önermeler böyle objektiv bir erekliliği gösterir; onların, yani iyi dediğimiz eylemin ereği ahlâk kanununa uymaktır. Ahlâk kanunu, böyle bir erek kavramını ve tasavvurunu ifade eder. "Objektiv ereklilik, yalnız çokluğun belli bir erek ile ilgisiyle, yani bir kavram aracıyla bilinebilir [13]". Oysa, güzelde söz konusu olan ereklilik, sübjektiv bir erekliliktir, çünkü, beğeni yargısı kavrama dayanmaz, bunun için onda belli bir erek kavramı da bulunmaz. Buna göre, beğeni yargısında söz konusu olan ereklilik, erek tasavvurundan yoksun olan bir erekliliktir. Kant, böyle bir erekliliğe sübjektiv veya formel bir ereklilik diyor. "Yargılanması sırf formel bir erekliliğe dayanan güzel, iyi tasavvurundan tamamen bağımsızdır, çünkü, iyi, objektiv bir erekliliği, yani objenin belli bir erek ile ilgisini şart koşar [14]".

İmdi, buradan şu çıkıyor ki, Kant, sübjektiv ereklilik deyince, erek tasavvurundan yoksun, yani **ereği olmayan bir erekliliği** anlıyor. Acaba bu ereksiz ereklilik nedir? Kant'a göre, bu ereksiz ereklilik, doğrudan doğruya süjede temellenir, ama süjenin herhangi bir kavramlı halinde değil. Örneğin, estetik objenin ereği olarak hoşlanma gösterilemez; o zaman bu ereklilik material bir erek-

12 A. Kt. s. 64.
13 A. Kt. s. 72.
14 A. Kt. s. 73.

lilik olur ve beğeni yargısının genelliği ortadan kalkar. O halde bu ereksiz ereklilik nedir? Belirli bir ereğe dayanmayan bu ereklilik, **bilgi yetilerimizin hür bir oyununa** dayanır. Ama, bu hür oyun, belli bir ad ve kavram altında ifade edilemediği için, bu ereklilik, belli bir erek tarafından belirlenemez; bunun için o **formel** bir erekliliktir. Sadece, bilgi yetilerimizin kavramsız bir oyununa yönelir. Kant'ın varmış olduğu temel önerme şu oluyor: "Güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, objede algılanması bakımından bir objenin ereğe uygun olmasının formudur[15]". Güzel dediğimiz bir objeyi seyretme, bizi, öyle bir ruh haline koyar ki, bu ruh hali o objeyi seyretmekten başka bir ilginin erekli (zweckmaessig) olmadığı bir hal olarak görünür. Bir tabloyu seyrederken, bir şiiri okurken, onlardaki maksat ve ereğin ne olduğunu düşünmeyip, onlardan sadece estetik haz almaya çalışırız; onlar karşısında duyduğumuz şey, sadece onların bende bilgi yetilerimi kavramsız bir oyuna koyup koymadığı, yani bende bir estetik haz meydana getirmeye elverişli (zweckmaessig) olup olmamasıdır. Buradaki ereklilik, güzel objeyi **seyretmek için seyretmektir.** Bu ise, duyarlık ve zihin arasındaki hür oyunu kavramak ve bu oyunun sürmesini istemekten başka bir şey değildir.

İşte, "güzellik, bir objenin ereklilik formudur" tanımının dile getirmek istediği şey budur. Estetik yargının erekliliği önemlidir, hatta Yargıgücünün Tenkidi'nin temel taşıdır. **Estetik a priori** problemini de Kant, bu erekliliğe dayanarak temellendirir. Estetik a priori ise, Yargıgücü-

---

15 A. Kt. s. 85.

nün Tenkidi'nin ulaşmak istediği asıl hedeftir. O halde bu estetik a priori nasıl mümkündür? Kant, bu problemi şöyle ifade ediyor "Beğeni yargısı, o priori temellere dayanır". İmdi, estetik yargı kavrama dayanmadığına göre, onun a priori'liği nasıl düşünülebilir? Kant, bunu beğeni yargısının erekliliği ile temellendirmek istiyor. Şöyle ki : Ereklilik, yukarda belirtildiği gibi, objenin kendisine değil, onu seyreden süjede, bu seyretme süreci içinde, süjenin zihni ve duyarlığı arasında meydana gelen hür oyunda temellenir. Bu hür oyun, bir harmoniyi dile getirir. Bu harmoni ve hür oyun, erekli olduğuna göre, tesadüfen ve herhangi bir kimsede meydana gelmiş olamaz. Böyle hür bir oyun, zihin ve duyarlık arasında meydana gelen bu süreç, fert - üstü olmalı, genel bir akla veya bir bilince ait olmalı ve insan türü için tümel olmalıdır. Bu harmoninin beraberinde getirdiği estetik haz da, yine zorunlu ve genel geçer bir duygu olmalıdır. Böyle bir duygu, a priori olacaktır. Estetik yargının genel geçerliği, bu duygunun, aslında da, bilgi yetilerinin ve hayalgücünün bu a priori oyununda temellenir. Estetik yargı, sübjektiv olmasma rağmen, bundan ötürü bir genel geçerlik, bir a priori'lik elde eder.

İmdi relation yönünden güzellik, yeni bir belirleme elde eder : "**Güzellik**, bir erek tasavvuru olmaksızın, objede algılanması bakımından bir objenin ereğe uygun olmasının formudur [16]".

---

16 A. Kt. s. 85.

D — **Modalite** yönünden beğeni yargısı.

Modalite yönünden Kant beğeni yargısını **zorunlu** bir yargı olarak belirliyor. Zorunluluk ne demektir? Zorunluluk deyince, genel olarak aksi düşünülemeyen şey anlaşılır. Mantık yargılarında, zorunluluğun dayandığı temel yine kavramdır. Beğeni yargıları kavrama dayanmadığına göre, onlarda zorunluluk nasıl düşünülebilir? Ayrıca estetik alanında, "de gustibus non est disputandum" yargısı hakim değil midir? Okuduğum bir şiirden, seyrettiğim bir tablodan herkesin aynı beğeni yargısına **zorunlu olarak** varmasını, **aynı estetik hazzı** duymasını bekliyebilir miyim? Kant şöyle söylüyor : "Hoş dediğim bir şey hakkında, onun bende gerçekten bir zevk doğurduğunu söylerim. Ama güzel **deyince**, güzel dediğim şeyin estetik haz ile (Wohlgefallen) zorunlu bir ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ama, bu zorunluluk, özel çeşitten bir zorunluluktur, teorik, objektiv bir zorunluluk değildir; teorik objektiv zorunlulukta, güzel bulduğum objede herkesin bu hazzı duyacağı a priori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, pratik bir zorunluluk da değildir; pratik zorunlulukta, hür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt irade kavramlarına dayanan bu baz, bir objektiv kanunun zorunlu sonucudur...; bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir **örnek** (exemplarisch) diye adlandırılabilir, yani ifade edilemeyen bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur [17]". Kant'ın bu ifadesinde iki

17 A. Kt. s. 86.

belirleme ile karşılaşıyoruz. Birincisi, estetik yargının sahip olduğu zorunluluğun teorik ve pratik yargıların zorunluluğundan farklı oluşu. İkincisi, onun örnek bir zorunluluk oluşu. Bunlar üzerinde biraz durmamız gerekiyor. Beğeni yargısının zorunluluğunun, bir logik yargı zorunluluğundan farklı olması gerekir, çünkü, beğeni yargısı, estetik bir yargı olup, bundan ötürü de sübjektivdir. Buna karşılık bilgi yargısı, kavramlara dayandığı için, objektiv bir yargıdır. Böyle bir yargıda zihin kategorileri a priori bir prensip olarak belirleyici bir rol oynar. Bundan ötürü bilgi yargısının gösterdiği zorunluluk, objektiv bir zorunluluktur. Pratik yargılara gelince onlar da kavrama dayanır. Bu kavram, ahlâk kanunudur. Pratik yargıların gösterdiği zorunluluk da, bundan ötürü objektivtir. Şimdi estetik yargılara bakalım. Estetik yargıların da bir zorunluluğu vardır. Ne var ki, bu zorunluluk, teorik ve pratik yargıların gösterdiği zorunluluk çeşidinden bir zorunluluk değildir. Sübjektiv bir temele dayanmakla beraber, yine bir zorunluluktur. Bu özelliğiyle beğeni yargısı, salt duyulur bir hoşlanmaya dayanarak verilen yargılardan da ayrılır. Kant bunu şöyle belirtiyor "Beğeni yargılarının (bilgi yargıları gibi) belli objektiv bir prensibi olsaydı, o zaman bu belli objektiv prensibe dayanarak yargı veren bir kimse, verdiği yargının mutlak (şartsız) bir zorunluluğa sahip olmasını isteyecekti. Eğer salt duyu hoşlanmasının yargıları gibi herhangi bir prensipten yoksun olsalardı, o zaman onlarla ilgili hiç bir zorunluluk düşünülemezdi [18]". Buna göre, beğeni yargıları hem teorik

18 A. Kt. s. 87.

hem de pratik yargılardan ve hem de sırf duyulara dayanan hoşlanma yargılarından ayrılır. Ne birinciler gibi objektiv ve mutlak bir zorunluluğa sahiptir ne de ikinciler gibi zorunluluktan yoksundur, tersine, onun bir prensibi vardır. Bu prensip, beğeni yargılarının sahip olduğu zorunluluğun, genel - geçerliğin taşıyıcısıdır. İmdi, bu nasıl bir prensiptir? Bu prensip, sübjektiv bir prensiptir. Kant bunu şöyle açıklıyor : "Şu halde onların (beğeni yargılarının) sübjektiv bir prensibi olmalıdır; bu prensip, hoşa giden veya gitmeyen bir şeyi duyguya dayanarak, kavramlara dayanmadığı halde yine de genel - geçer olarak belirler. Böyle bir prensip ise, yalnız bir **ortak - duygu** (Gemeinsinn - sensus communis) olarak kabul edilebilir; bu... her zaman kavramlara dayanarak yargı veren ortak - zihinden farklıdır[19]". Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bir **sensus communis aestheticus** oluyor. Böyle bir prensip kabul etmesiyle, Kant'ın estetik yargıları relativizm'den kurtarmak, onları sağlam bir temel üzerine oturtabilmek için, insanın tabiatını nasıl zorladığını apaçık görüyoruz. Çünkü, gerçekte, böyle bir prensip, speculativ-fictiv bir prensiptir. İmdi, bu sensus communis aestheticus, sübjektiv olmakla beraber, bütün insanlar için ortaktır. Beğeni yargılarının genel geçerliği buna dayanır. "Bir şeyin güzel olduğunu bildirdiğimiz bütün yargılarda, biz, hiç kimseye o şey hakkında bizden başka türlü bir kanıda olmasına izin vermeyiz, her ne kadar verdiğimiz yargı kavramlara değil de, duygumuza dayanıyorsa da. Ama bu duygu, benim özel bir duygum ol-

19 A. Kt. s. 87.

mayıp, bütün insanlar için ortak bir duygudur. İmdi, bu ortak duygu bundan ötürü deneye dayatılamaz; bu ortak duygu, herkesin bizim yargılarımızla uyuşacağmı değil de, uyuşması lâzım geldiğini söyler [20]". A priori bir prensip olan bu sensus communis aestheticus, beğeni yargılarının genel - geçerliğini ve zorunluluğunu sağlar. "Bu gül güzeldir" dediğimiz zaman, bu beğeni yargısı gül dediğim bir obje karşısında, yalnız benim özel olarak duyduğum bir hoşlanmayı dile getirmez, tersine o, herkes için geçen, zorunlu bir yargıdır. Bunun için, güzel dediğim o gülü, herkesin güzel bulmasını isterim ve bunu herkesten beklerim, çünkü, "bu gül güzeldir" yargısına, bu ortak - duyguya dayanarak varırım. Bundan ötürü, "beğeni yargısı, herkesin onayını bekler ve bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği o şeyi herkesin beğenmesini ve onu güzel bulması lâzım geldiğini ister. Estetik yargının sahip olduğu bu lâzım - gelme (Sollen), o halde, yargı için istenen bütün data'lar bakımından şartlı olarak ifade edilir. Bir başkasının onayı beklenir, çünkü bu bekleme için herkeste ortak bir sebep vardır [21]". Bu ortak sebep, yukarda belirttiğimiz gibi, ortak - duygudur, yani sübjektiv prensiptir.

İmdi, vermiş olduğum bir beğeni yargısıyla bu sensus communis aestheticus arasındaki ilgi nedir? nasıl bir ilgidir? Bunun cevabını yine Kant'ın sözleriyle verelim : "Şu halde, ortak - duygu, sırf ideal bir norm'dur; bu ortak - duygunun verdiği yargı için, ben, beğeni yargımı bir

---

20 A. Kt. s. 89.
21 A. Kt. s. 87.

örnek (Beispiel) olarak veririm ve bundan ötürü de, ona, bir örnek (exemplarisch) geçerlik katarım. Ortak duygunun sırf ideal bir norm olması şartı ile, bu norm ile uyuşan bir yargı ve objeden duyulan ve bu yargı içinde ifade bulan hoşlanma, haklı olarak herkes için geçen bir kural yapılabilir... [22]". Bununla Kant, sensus communis aestheticus'u fert - üstü bir prensip olarak kabul ediyor. Bu öyle ideal bir norm'dur ki, ancak, tümel bir beğeni (gustus) olarak düşünülebilir. Tek tek bütün beğeni yargılarının biricik kriterium'u odur. Her tek tek beğeni yargısı, bu tümel beğeninin bir objektivleşmesinden, onun bir örneğinden (Exemplare) başka bir şey değildir. Bunun için, sensus communis aestheticus'un bir örneği olan her beğeni yargısı, bir zorunluluk isteğiyle doğar. Ne var ki, bu zorunluluk, sübjektiv, fakat tümel bir prensibe dayandığına göre, bir mutlak ve objektiv zorunluluk değil de, sadece örnek bir zorunluluk olacaktır. Bunun içindir ki, beğeni yargısının modalitesinden çıkan önerme, güzelliğin yeni bir karakterini ortaya koyar. "Güzel, bir zorunlu hazzın objesi olarak, kavramsız büinen şeydir [23]".

★

Kant estetik'i hakkmda genel bir bakış içinde söylediklerimizi toplarsak : Kant estetik'i, büyük ve derin problemlerle yüklüdür. Ayrıca bu problemler heterogen bir takım problemlerdir. Onlar, bir yandan estetik'in kuruluşu

22 A. Kt. s. 89.
23 A. Kt. s. 90.

ile ilgilidir, bir yandan güzellik felsefesi, bir yandan estetik yargılar mantığı ve nihayet estetik haz psikolojisi ile ilgilidir. Ne var ki, Kant bu problemleri ayrı ayrı problemler olarak görüp, onları ayrı ayrı incelemiyor. Tersine, bütün bu farklı problemleri, estetik yargının içinde görüyor ve onları estetik yargının çözümünden türetiyor. Bu açıdan bakınca, Kant estetik'i insana birlikten yoksunmuş gibi görünüyor. Çünkü, bu kadar çeşitli problemi, bir tek problem etrafmda toplamak, daha doğrusu, bütün bu problemleri bir tek problemden çıkarmak, metodolojik yönden doğru değildir. Ve bunun sonucu olarak, Kant estetik'i, yapma bir sistem halini almaktadır. Daha açık konuşulursa : Kant estetik'i hem bir güzellik felsefesi hem bir estetik yargılar mantığı hem de bir estetik haz psikolojisidir. Ve bütün bunlar, üstelik, bir tek estetik yargı problemine bağlanmaktadır. Bunun içindir ki, Kant estetik'i, birlikli bir sisteme ulaşamamıştır sözü bir dereceye kadar haklıdır.

Bütün bunlar doğrudur. Ancak, bunun nedenlerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Düşünmeliyiz ki, Kant' tan önce bilimsel anlamında bir estetik yoktu. Kant, tutuyor böyle bir estetik'in plânını çiziyor. Ve böyle bir estetik için, bağımsız bir araştırma alanı belirliyor. Kant'tan önce, bir ana estetik değer olan güzel'in öbür değerlerle olan ayrılığı bilinmiyordu. Kant, uğraşıp, güzeli sınırlı ve belirli ve bağımsız bir değer olarak ortaya çıkarıyor. Yine Kant'a gelinceye kadar, estetik yargıların geçerliği diye bir problem yoktu. Kant, estetik için böyle bir problemin hem varlığını hem de önemini keşfediyor. Demek oluyor ki, Kant, estetik'i hem varlık alanı hem de temel

problemleriyle ilk belirleyen bir düşünürdür. Ama, o, metodolojik yönden, bu problemleri birlikli ve organik olmayan bir sistem içinde kaynaştırmaya çalışmış ve sonunda tutarlı olmayan bir takım sonuçlara varmıştır. Ama, böyle bir tavrı ve görüşü de, meydana geldiği koşullar ve durumlar içinde düşünmek gerekir. Bunu Kant'a ve çağına uygularsak, onun sisteminde gördüğümüz tutarsızlıklar ve aksaklıklar hoş görülebilir. Çünkü, günümüz estetik'inin, ister psikolojik estetikte isterse estetik değerler mantığında olsun, bir çok problemlerini ilk keşfeden, onları gün ışığına çıkaran Kant olmuştur. Bunun için, Kant'ı, modern, bilimsel estetik'in kurucusu olarak görmek yerinde bir görüş olur sanıyoruz.

ESTETİK BEĞENİ

Hepimizin yakından bildiğimiz ve gündelik hayatta da sık sık işittiğimiz ve bol bol kullandığımız, iskolastikten gelen bir söz vardır : **De gustibus non est disputandum** (Zevkler, beğenüer üzerine tartışılamaz.) Bu söze ve onun dile getirdiği anlayışa göre, herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır. Biri çiçeklerden lâleyi sever biri gülü, bir başkası menekşeyi sever, ondan hoşlanır. Biri dağlardan zevk alır, biri denizlerden. Bir insan çam ağacmdan hoşlanır, bir başkası çınar ağacından. Biri sarışınlardan hoşlanır, biri esmerlerden. Bir insan şiirden hoşlanır, biri romandan. Biri alaturka müziği sever, beğenir, biri klâsik batı mılziğini, bir başkası caz müziğini. Bir insan Beethoven'i beğenir, bir başkası Debussy'yi. Biri instrumental müzikten hoşlanır, biri operadan. Biri Leonardo'yu beğenir, biri Picasso'yu. Bütün bu verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi, her insanın, her ferdin bir zevki, bir beğenisi (gustus'u) vardır; herkesin zevki ve beğenisi meşrudur ve verdiği her beğeni yargısı yine meşru ve haklıdır.

Dağları beğendiğini söyleyen, dağlardan zevk aldığını söyleyen bir kimseye, niçin dağlardan hoğlandığmı soramayız. Yine birine Beethoven'den niçin zevk aldığını da soramayız. Verdi'yi seven birine, Verdi'yi bırak, Bach'ı sev diyemeyiz. Böyle bir şey tamamen saçma olur. İşte, "de gustibus non est disputandum" yargısının geniş anlamıyla ifade etmek istediği şey, bütün bu örneklerde dile gelen şeydir. Yani herkesin bir beğenisi vardır ve her beğeni, her zevk, doğrudur, haklıdır. Bunun beğenisi doğrudur, şunun beğenisi doğru değildir demek saçmadır, çünkü beğenin ölçüsü olabilecek bir kural, bir prensip yoktur. Böyle olunca da her beğeni aynı derecede bir geçerlik elde eder. Ama her beğeninin, her zevkin geçer olduğunu söylemek, her beğeninin haklı ve meşru olduğunu söylemek aslında bir septisizme, bir değer septisizmine, bir beğeni anarşisine götürmez mi? Şüphesiz ki, her beğeninin geçer ve meşru olduğunu söylemek, her beğeni yargısının doğruluğunu söylemek, estetik yargılar üzerinde tartışılamayacağını ifade eder ki, bu bir septisizm'den, bir estetik değer septisizminden, hattâ bir değer anarşisinden başka birşey değildir. Böyle bir septisizm, hattâ bir değer anarşisidir diyoruz, çünkü, o, estetik değer ülkesinde herhangi bir kuralın, bir prensibin varlığını inkâr eder, tersine bir düzensizliğin varlığını kabul eder. Çünkü herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır demek, her beğeni yargısının o kişi için bir geçerliği vardır demektir. Buradan şu zorunlu sonuç çıkar ki, insanlar kadar beğeniler, zevkler vardır, ve beğeniler, zevkler arasında bir tutarlılık yoktur, böyle bir tutarlılık bazan görünse bile, bu bir tesadüften başka birşey değildir.

Böyle bir yargı, beğeniler üzerinde tartışılamaz yargısı acaba doğru mudur? Acaba beğeni ve zevk bakımından insanlar arasında bir ortaklık yok mudur? Beğeniyi ve beğeni yargısını belirleyen bazı kurallar, prensipler olamaz mı? Estetik dünya, estetik yargılar dünyası, sağlam bir temelden ve belli bir düzenden yoksun, aşırı bir keyfiliğin ve anarşinin hüküm sürdüğü bir ülke midir? Eğer böyle ise, nasıl oluyor da insanlar, bazı eserler, bazı sanat eserleri üzerinde anlaşabiliyorlar? Estetik alanında böyle bir keşmekeşlik varsa, bir kaos varsa, nasıl oluyor da sanat tarihinde bir düzen kendini gösterebiliyor? Yoksa, sanat tarihi objeleri, tarihilik kategorisi içine girdiği için mi bir düzene sahip görünüyor? Ama sanat tarihinde şunu görüyoruz ki, meselâ bir Grek tapınağının, ya da bir Gotik, ya da bir Renaissance yapısının estetik değerinden kimse şüphe etmiyor. Yine herhangi birisi çıkıp, Raffaello'nun sanatı değersizdir demiyor. Bach'ın da bir sanatçı olarak reddedildiğini görmüyoruz. O halde onların sahip olduğu bu değer nereden geliyor? — Bütün bu sorular, beğeni problemini bir kat daha güçleştiren, daha karmaşıklaştıran sorulardır. İmdi, yine çıkış noktamıza, yani "beğeniler üzerine tartışılamaz" yargısına dönüp, ondan hareket ederek bu soruları açıklamaya ve beğeni problemini çözümlemeye çalışalım :

Son olarak "de gustibus non est disputandum" yargısından, sanat tarihinde gördüğümüz düzen sebebiyle haklı olarak şüpheye düştük. Acaba gerçekten de beğeniler üzerinde tartışılamaz mı? Diyebiliriz ki, estetik'in bir bağımsız bilim olarak kurulması için çalışan düşünür ve estetikçiler için, estetikte en önemli problem, beğeni yargı-

larının sağlamlığını, onların sağlam ilkelere dayandığını göstermek, ve onları genel geçer yargılar olarak temellendirmektir. Bu perspektivten baktığımızda, estetik tarihi içinde ilk karşılaştığımız düşünür, **Kant**'tır. Başka bir deyimle söylersek, "beğeniler üzerinde tartışılamaz" yargısıyla tarihi bakımdan ilk hesaplaşan Kant olmuştur. Hattâ, diyebiliriz ki, Kant'ın bu yargıya karşı ileri sürdüğü yargı da, aynı derece extrem, aşırı bir yargı karakteri taşır. Fakat önemli olan şudur ki, artık Kant'tan beri şunu çok iyi biliyoruz : beğeniler üzerinde tartışılabilir, belki de tartışmak gereğindeyiz.

Kant'ın çıkış noktasını, onun şu iki değeri birbirinden ayırması teşkil eder; bunlar **hoş** ve güzel değerleridir. Kant'a göre, hoş dediğimiz şey başkadır, güzel dediğimiz şey başkadır. Hoş, kaynağı duyusal olan, duyulara dayanan, kişisel eğilimlerimizle ilgili olan birşeydir. Bir yemekten, bir havadan, bir kokudan hoşlanma gibi. Biri pirzolayı sever, biri imambayıldıyı, biri arpej'den hoşlanır, biri galion'dan hoşlanır. Biri kıştan hoşlanır da biri yazdan hoşlanır. Bunların herbiri, kendi hoşlanması yönünden haklıdır, çünkü, burada söz konusu olan hoşlanmalar, o kimselerin kişisel eğilimleri ve duyu nitelikeriyle ilgilidir. Bunlar üzerinde herhangi bir tartışma söz konusu olamaz, çünkü kişisel eğilimlerin hüküm sürdüğü bir alanda tartışılacak ve dolayısiyle üzerinde uzlaşılabilecek bir prensip ve bir temel, yani ortak bir prensip ve temel yoktur. Çünkü, her insanın eğilimleri ve duyu nitelikleri kendine özgüdür ve bu bakımdan, her hoşlanma haklıdır ve meşrudur.

Ama hoş dediğimiz alanın üzerine çıkarsak, orada du-

rumun oldukça değil, tamamen değiştiğini görürüz. Bu alan, **güzelin** dünyasıdır. Bir obje hakkında, "o güzeldir" derken, verdiğimiz yargının bana göre güzel olduğunu söylemek istemem. Tersine, bu şey güzeldir, derken, herkesten o şeyi güzel bulmasını beklerim. Kant'a göre, bu şey güzeldir dediğimizde, o şeyden duyduğum hazzın nedeninin herkeste bulunması lâzım geldiğini düşünürüm. Çünkü, böyle bir yargı, benim özel kişisel durum ve eğilimlerimle ilgili değildir. Ben güzel bir objeden haz duyarım, aynı zamanda o güzel objeden herkesin aynı hazzı almasını beklerim, çünkü, duyduğum haz, yalnız benim aldığım bir haz, yalnız benim özel bir hoşlanmam değildir. Şu halde, seyrettiğim bir tabloya, okuduğum bir şiire güzel diyorsam, onlardan haz duyuyor, zevk alıyorsam, herkesin onları güzel bulmasını, onlardan aynı hazzı duymasını beklerim. Buradan çıkan zorunlu sonuç şudur ki, beğeni yargısı, estetik yargı üzerinde pekâlâ tartışabiliriz. Çünkü, beğeni yargısının bir genelliği vardır, beğeni yargısının dayandığı bir prensip vardır.

İmdi, bu beğeni yargısının dayandığı temel veya prensip nedir? Başka türlü söylersek, estetik yargıyı, beğeni yargısını genel kılan ilke nedir? Kant'a göre, bu ilke, güzelden duyulan hazzın, güzelden duyulan hoşlanmanın zorunlu bir haz veya hoşlanma olmasından ve bundan ötürü de, bütün insanlarda ortak olan **fert-üstü** bir hoşlanma, bir haz olmasından ileri gelir. "Bu tablo, bu şiir, bu heykel güzeldir" dediğimde, ondan duyduğum haz, sadece benim duyduğum bir haz ve hoşlanma değildir, tersine onları herkes güzel bulacaktır, onlardan herkes aynı hazzı duyacaktır, çünkü, böyle bir hoşlanma ve haz, bütün insan-

larda ortaktır, bütün insanlarda fert - üstü bir yeti halinde zorunlu oarak vardır. Bundan ötürü de, estetik yargılarının, beğeni yargılarının bir **zorunluluğu** ve bir **genelliği** vardır. Bu genelliği sağlayan da, beğeninin, yani estetik yargı verirken dayandığımız duygu yetisinin fert-üstü oluşunda, onun bütün insanlar için ortak bir duygu oluşunda temellenir. Böyle bir duygu, bir sensus communis aestheticus'tur (yani ortak estetik duygu). Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bu sensus communis aestheticus oluyor.

Görüldüğü gibi, Kant, estetik yargıları bir anarşiden kurtarmak amacıyla böyle bir prensip, hattâ metafizik karakterli bir prensibi kabul ediyor. Bu öyle bir temeldir ki, ancak ona dayatılma ile estetik yargılar bir zorunluluk kategorisi içine sokulabilir. Şüphesiz ki, beğeni yargılarının genel geçerliğini, zorunluluğunu, tek kelime ile, a prioriliğini temellendirirken, böyle metafizik bir temel kabul etmekle Kant, insanm tabiatmı zorluyor. Ama, böyle bir zorunluluk, yine bir başka zorunluluktan ileri geliyor, çünkü Kant, estetik'i, bilimsel bir bilgi alanı olarak kurabilmek için, beğeni yargısının genel geçer ve zorumlu bir yargı olduğunu temellendirme zorunluluğunu duyuyor.

O halde, bütün insanlar için ortak, fert - üstü olan bir estetik duygu, bir sensus communis aestheticus vardır. Bu ortak duygu, beğeni yargılarının dayandığı prensiptir. Beğeni yargıları, bu prensibe dayanarak bir zorunluluk, bir genel geçerlik elde ederler. Ama, onların sahip olduğu zorunluluk, mutlak bir zorunluluk değildir. Çünkü, estetik yargıların dayandığı ortak - estetik - duygu, sübjektiv bir prensiptir. Zira, hoşa giden, veya gitmeyen bir şeyi, duy-

gumuza dayanarak belirleriz, ama, yine de genel - geçer olarak belirleriz. Bunun için, "beğeni yargısı, herkesin tasvibini bekler ve bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği şeyi, herkesin **beğenmesini** ve onu güzel bulması lâzım geldiğini ister." Kant'ın verdiği örnekle, "bu gül güzeldir" yargısı, yalnız benim için değil, bütün insanlar için genel - geçer, zorunlu bir yargıdır.

İmdi, vermiş olduğum bir beğeni yargısıyla bu ortak - estetik - duygu (sensus communis aestheticus) arasmda nasıl bir ilgi vardır? Verdiğimiz her estetik, yani beğeni yargısının ortak - estetik - duygu ile içten bir bağlılığı vardır. Ama, bu ilgi ve bağlılık, özel çeşitten bir ilgidir. Ortak - estetik - duygu sırf ideal bir normdur; ben, bu ideal norm'a, bu ideal kurala uyarak, ona dayanarak ancak bir estetik yargı, bir beğeni yargısı verebilirim. Ve verdiğim estetik yargı, bu ideal normun, yani ortak - estetik - duygunun sadece bir örneğidir, onun bir nüshasıdır, onun bir misalidir. Verilen her tek tek beğeni yargısında, bu ideal norm, bir misal olarak, bir örnek olarak dile gelir, objektivleşir. Ve bundan ötürü, verilen her beğeni yargısının geçerliği, bir örnek (exemplarisch), bir misal geçerliğidir. Şu halde, verdiğim bir beğeni yargısında dile gelen objektivleşen şey, ideal bir kural, bir norm olan ortak - estetik - duygudur (sensus communis aestheticus). Her beğeni yargısı, o halde, bu ortak - estetik - duygunun bir aktüelleşmesidir. Ortak - estetik - duygunun sırf ideal bir norm olması şartıyla, bu norm ile uyuşan her yargı, herkes için geçen bir kural yapılabilir. Böyle bir ideal norm, böyle bir kural, tümel bir beğeni (gustus) olarak düşünülebilir. Tek tek bütün beğeni yargılarının kriterium'u, işte bu

ideal norm'dur. Çünkü, her bir beğeni yargısı, bu ideal normun bir örneği (Exemplare), bir nüshasıdır. Bunun için, sensus communis aestheticus'un, bu ortak - estetik - duygunun bir örneği, bir misali, bir nüshası olan her beğeni yargısı, bir örnek - olma zorunluğu isteğiyle doğar. Ne var ki, bu zorunluluk, sübjektiv bir temele dayandığı için, objektiv ve mutlak bir zorunluluk değil de, sadece örnek bir zorunluluk olacaktır.

Bütün bu söylediklerimizden anlaşıldığı gibi, Kant için beğeni, yani güzel hakkında yargı verme yetisi, ideal bir norm, bir kural olarak bütün insanlarda ortak olarak vardır. O, fert - üstü bir ilkedir. Kişisel eğilimlere dayanmadan verilen her yargı, bu kurala uyarak, ona dayanarak verilir. Bundan ötürü, her beğeni yargısı, bir genel geçerliği, bir zorunluluğu, bir aprioriliği ifade eder. Hoş dediğimiz alanda, kişisel eğilimlerin alanında, bir anarşi, bir düzensizlik olduğu halde, yani orada de gustibus non est disputandum hüküm sürdüğü halde, beğeni ülkesinde bir ideal kanun var olduğu için, burada bir düzen, bir uzlaşım ve bir beğeni birliği kendini gösterir. Meselâ su 100°'de kaynar, dediğimizde, bu nasıl herkes için geçer bir yargı ise, "bu güzeldir" dediğim zaman da verdiğim beğeni yargısı, böyle genel - geçer, apriori, zorunlu bir yargıdır. Yalnız şu farkla ki, birincisi mutlak bir zorunluluğu ve genel - geçerliği gösterdiği halde, ikincisinin örnek bir zorunluğu ve genel - geçerliği vardır. —

Beğeni üzerine bütün bu söylediklerimize dikkat edilirse, sonunda bir antinomia'ya, birbiri ile uzlaşmaz gibi görünen iki karşıt iddiaya ulaştığımız görülür. Birinci iddia, bütün beğeni yargılarını ferdî ve keyfî olarak kabul

eder; ve beğeni alanında, zorunlu olarak bir uzlaşmazlığın, bir kaosun bulunduğunu öne sürer ve sonunda bir septisizme gider. Buna göre, herkesin bir beğenisi vardır ve her beğeni, verdiği yargı bakımından haklıdır ve bundan ötürü de, beğeni yargıları üzerinde tartışılamaz. Buna karşılık, öbür iddia, Kant'ın iddiası fert-üstü bir beğeninin olduğunu bir varsayım olarak kabul eder, ve herkesin bu ortak beğeniye göre estetik yargı verdiğini öne sürmekle, sonunda doğmatik-spekulativ bir beğeni görüşüne varır. İmdi, bu antinomia'yı çözme imkânı var mıdır? diye sorabiliriz. Varsa bu ne şekilde olabilir? Böyle bir çözüm yolu düşünmek ve bulmak mümkündür. Böyle bir yol, septisist beğeni anlayışı ile doğmatik beğeni anlayışı arasında uzlaştırıcı bir yol olabilir. Böyle bir yol, relativizm yoludur. Relativist beğeni anlayışına göre, beğeni ülkesinde ne septiklerin iddia ettikleri gibi bir kaos, bir düzensizlik vardır, ne de dogmatiklerin iddia ettikleri gibi bir zorunluluk vardır. Ama, beğeni ülkesinde, bir relativ geçerlik vardır. Kanaatimize göre, bu, relativizm, septisizm ve doğmatizm antinomia'sından bizi kurtarabilecek biricik yol olarak düşünebilir. Beğeni antinomia'sının böyle bir çözüm şekli, yalnız mantıksal olmakla kalmıyor, aynı zamanda fenomenlere de uyan bir görüş ve düşünüş tarzı oluyor.

İmdi beğeni alanında bu relativism ne şekilde kendini gösteriyor? Bunu sorabilir ve bunu inceleyebiliriz. Beğeni ülkesi, kültür dediğimiz büyük varlığın içinde yer alır. Kültür, insanın tinsel ve teknik alanlarında yarattığı, ortaya koyduğu şeylerin bütünlüğü olarak anlaşıldığına göre, bu anlamda kültür, insanlık demektir. Ama, insanlık veya kültür, yalnız aktüel olan, şu an ve burada olan bir şey değildir, o aynı zamanda tarihîdir. Bu tarihîlik, tari-

hin bugün için karanlık başlangıçlarına kadar geri gider. Ne var ki, bütün bu tarihîlik kategorisi içinde ortaya çıkan ve bütün gelmiş geçmiş insanlığı da içeren kültür, homojen bir varlık değil, heterojen bir varlıktır. Çünkü, insanlık, bir tek doğru çizgi halinde değil de, farklı merkezler çevresinde dönen çember çizgilerinin meydana getirdiği bir süreci gösterir. Bunun sonucu olarak, kültürlerin dağılması ve ayrı eksenler içinde sürüp gitmesi olayı doğar. Meselâ bir Eski Mısır, Eski Doğu Kültürleri, bir Greko - Lâtin kültürü vardır, günümüzde de bir Uzak Doğu, bir İslâm kültürü, bir Batı kültürü vardır. Genel olarak kültürler, belli özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Obje yorumu veya kavrayışı, dünya görüşü, dinî görüş yönünden onlar birbirlerinden belli karakter özellikleriyle ayrılırlar. Bu ayrılık, değer yargılarında, estetik beğenide de kendini gösterir. Bu, tarihî kültürler için doğru olduğu gibi, günümüz kültürleri için de doğrudur. İmdi, bunu daha açık olarak belirtmek için örneklerden hareket etmek istiyoruz. Belli bir kültür çevresi içinde yetişmiş bir insan için, bir başka kültür çevresi ile ilgili bir kültür fenomenini, meselâ bir sanat eserini anlamak, onu değerlemek güçtür, çoğu zaman da hattâ bu imkânsızdır. Batı kültürü ile hiç teması olmamış bir kimse için, bu kültürün en değerli ürünleri hiçbir şey ifade etmez. Meselâ, bir Beethoven müziği böyle bir kimseye gürültüden farklı gelmeyecektir. Çünkü, böyle bir insanda, o müziği bir sanat eseri, bir değer objesi yapan sanat ve kültür faktörleri eksiktir; bu müziğin onda bıraktığı izlenim, sadece duyulur izlenimler, yani duyumlar olacaktır. Oysa, bir sanat eseri, duyulur varlığının üzerinde bir estetik ve bir kültür varlığıdır. İş-

te, bir sanat eserini, duyulara dayanan bir fenomen olarak değil de, bir sanat eseri olarak kavramak için, o kültür ile en azından bir temas gerekir. Böyle bir temasın olmadığı yerde, sanat eseri artık bir sanat eseri değildir, bir heykel meselâ bir heykel değildir, sadece bir taş yığını, sadece duyumlarla ilgili bir şeydir. Aynı şeyi başka kültürler için de söyleyebiliriz. Meselâ Doğu kültür fenomenleri de, bu kültürle temasın olmadığı bir durumda estetik beğeninin bir değer objesi olamaz. Kısacası, farklı kültürlerin bulunduğu, başka bir deyimle, kültürlerin birbirinden farklı ve kesin olarak ayrı bulunduğu bir yerde beğeni, hiçbir doğru yargıda bulunamaz. Verdiği yargılar, çoğu, yanlış ve hatalı olur. O halde, estetik beğeni, kültürler heterojen olduğuna göre, daima bu yönden farklı olacaktır, bu bakımdan relativ olacaktır. Ve verilen yargıların geçerliği, beğeni yargılarının geçerliği, ancak ait olduğu kültür çevresi ve o kültür kesiminde geçen bir geçerlik olacaktır. O halde, kültürlerin birbirinden farklı olduğu hakikati kabul edildiğinde, her kültürün ayrı değerleri olduğu olgusu da kabul edilir. Böyle olunca da, bir kültür fenomeni olan sanat eseri de, varlığını ve değerini ait olduğu kültür kesimi içinde elde eder. Bu şart altında da, beğeni relativizm'i kaçınılmaz bir olgu olarak karşımıza çıkar. Ancak, kültürlerin birbirine açılmasıyladır ki, bu relativizm gitgide gücünü ve geçerliğini yetirebilir. —

Ama, beğeni yargılarının çeşitliliği yalnız değişik kültürler söz konusu olduğu zaman değil de, aynı kültür çevresi söz konusu olduğu zaman da ortaya çıkıyor. Acaba bu neden böyle oluyor? Belli bir kültür çevresi içinde yaşayan her insana, aynı kültür fenomenleri aynı şeyi söy-

ler mi? Şüphesiz aynı şeyi söylemez. Meselâ bir Schubert veya bir Stravinski müziği her Avrupalı için aynı değeri taşımaz. Çünkü, eğitim görmüş Avrupalı vardır, eğitim görmemiş Avrupalı vardır. Eğitim diyebiliriz ki, **beğeni**'yi belirleyen ikinci önemli faktördür. Sanat, yalnız belli bir kültüre dayanmakla kalmaz, aynı zamanda özellikle eğitim isteyen bir fenomendir. Çünkü, sanat, sanat tavrı, estetik tavır almasını bilenlere ancak kendini açabilir. Bu da, ancak bir özel eğitimle olabilir. Şu halde eğitim, özellikle estetik eğitimi, sanatı anlama ve onu değerlendirme bakımından bir ön şarttır. Meselâ Süleymaniye Camiini sadece dinî tavır içinde algılayan bir kimse için, o, bir sanat eseri değil, sadece bir dinî objedir. Bu bakımdan, estetik tavır alma, estetik beğeni için zorunlu bir şart olup, bu da her şeyden önce bir eğitime dayanır. Buna göre de, beğeni, donmuş, statik bir şey değil, tersine, gelişen, oluşan, daha doğrusu eğitime muhtaç bir yetidir. Bunun içindir ki, estetik eğitim görmüş, beğenisi incelmiş bir kimsenin vereceği estetik yargı, böyle bir eğitimden yoksun kalmış bir insanın vereceği estetik yargıdan tabii olarak farklı olacaktır. Ve yine tabii olarak bunların estetik yargıları arasında herhangi bir uzlaşım bulunmayacaktır. Meselâ biri klâsik batı müziğini sever, biri alaturkayı beğenir. Klâsik müzik öbürüne hiçbir şey söylemediği gibi, ona da alaturka hiçbir şey söylemez. Demek oluyor ki, her sanat, ister müzik, ister resim, heykel ve tiyatro olsun, belli bir estetik ve sanat eğitimi ister. Böyle bir eğitimin gerçekleşmediği hallerde, beğeni yargıları birbirleriyle uzlaşamaz bir şekilde dağılırlar ve farklı olurlar. Böyle bir halde sanat ile sanat olmayış arasındaki kesin

sınırlar ortadan kalkar, kaybolur. O halde, kültür faktörünün yanında, eğitim de beğeniyi belirler. Sağlam, yani eğitim görmüş beğeniler vardır, eğitim görmemiş beğeniler vardır. Bu iki beğeniyi birbiriyle karıştırmamak gerekir. Eğitim görmüş bir beğeninin vereceği bir yargı ile, yani güzel dediği şey ile, eğitim görmemiş bir beğeninin vereceği yargı, yani güzel dediği şey, zorunlu olarak farklı olacaktır. O halde, beğeni, eğitim bakımından da relâtiv'dir.

Burada şöyle bir soru akla gelebüir : Gerek kültür, gerekse eğitim bakımından dünya, içinde yaşadığımız dönemde yeni bir kesime girmiş bulunuyor : Kültürler git gide birbirine yaklaşmakta, hatta birbiri içinde erimektedir. Öte yandan, eğitim de, artık bir azınlığın inhisarından çıkıp, daha geniş yığınlara doğru yayılmaktadır. Böyle bir oluşun acaba beğeni üzerindeki etkisi ne olacaktır? İlerde bir kültür birliği meydana geldiği zaman ve herkes eğitimden nasibini aldığı zaman, beğeni, relâtivlikten kurtulup mutlak bir karakter almayacak mıdır? Şimdi bu sorular üzerinde biraz duralım: Gerçekten de, günümüzde, kültür eski sınırlarını kaybetmiş görünmektedir. Dünya o kadar küçülmüştür ki, böyle küçülmüş bir dünyada farklı kültürler olanca hızları ile birliğe, birleşmeye doğru gidiyorlar. Bugün, herhangi bir ülkede meydana gelen bir kültür fenomeni, meselâ bir moda, en kısa zamanda dünyanın en uzak köşelerine kadar yayılıyor. Yalnız modada değil, sanatta da her yeni hareket, yankılarını bütün ülkelerde aşağı yukarı bulmaktadır. Meselâ sürrealizm, abstrakt sanat, tuschizme aşağı yukarı dünyanın her yerinde geçen sanat akımlarıdır. Böyle bir kültür birliğine

doğru gelişen bir dünyada, eğitim de ulusal olmaktan çıkıyor, daha insanî, daha international bir özellik elde ediyor. Sinema, tiyatro başta olmak üzere, bütün öbür sanat faaliyetleri karşısında insan, ulusu ne olursa olsun, kendini bir insan, bir dünya insanı ve bir dünya yurttaşı olarak duyuyor ve eğitim de insanlığın ve kültürlerin birliği amacını güdüyor.

İmdi böyle bir gidiş, bir süreç içinde beğeninin alacağı yön ne olacaktır? Yarın böyle bir kültür ve eğitim birliği sağlandığı zaman, beğeni farklılıkları ortadan kalkacak mı? Beğeni relâtivizm'i geçerliğini kaybedecek mi? Buna karşı şöyle diyebiliriz : Yarın böyle bir durumun gerçekleştiğini kabul etsek bile, beğeni farklılıkları belki en az bir dereceye inecek, ama ortadan kalkmayacaktır. Çünkü, beğeni, yalnız kültür ve eğitim bakımından değil, aynı zamanda insan konstitution'u, insanın psişik yapısı bakımmdan da relâtiv'dir. Differantial psikolojinin gösterdiği gibi, insanın ruhî tavırları, davranışları bütün insanlar için bir örnek, bir takım hareket ve davranışlar değildir. Nitekim, karakterolöji de öte yandan insan karakterlerini bir tipoloji halinde belirlemiştir. Bu tipoloji, estetik alanına da uygulanabilir, daha doğru bir deyimle, estetik alanı da bu tipoloji ile ilgilidir. Meselâ bir siklotim'in estetik algısı ve yaşantısı başka olduğu gibi, estetik yargısı da başkadır, bir şizotimin estetik yaşantısı da, aynı şekilde, beğenisi de başka ve farklıdır. Yine bir introvert tip ile bir extrovert tipin estetik yaşantıları da, beğenileri de kesin olarak birbirinden farklı olacaktır. Beğeni ve estetik yargı bakımından onlar arasında bir aynılık ve bir uzlaşım yoktur.

Dikkat edilirse burada beğeniyi belirleyen tipler oluyor. Çünkü, burada, ferdin sahip olduğu beğeni, tekil bir beğeni değil tersine, tipik olanın tekil bir görünüşüdür. Ferdî beğeni farklılıkları, belli tipik özellikler tarafından belirleniyor. Bu tip özellikleri, beğeni farklılıklarını tip grupları halinde düzenler. Buna göre, beğeniyi burada belirleyen tipler veya tip gruplarıdır. Her ne kadar ferdî yönden beğeni yargıları büyük farklılıklar gösteriyorsa da, bu farklılık, fertlerin mensup oldukları tip ve tip grupları bakımından en az derecesine iner. Bu yönden fertler arasında herhangi bir uzlaşım düşünülebilir, ama bu uzlaşım, yine mutlak bir uzlaşım değil, relâtiv bir uzlaşımdır. Tipolojik - differential yönden bakıldığında, ferdî yönden görünen bir çok beğeni farklılıkları, beğeni dalgalanmaları, relâtiv bir düzene sokulmuş olabilir. Böyle bir çalışmayı ise, differential - estetik yapacaktır. Friedrich Kainz'e göre differential - estetik'in ödevi, beğeni yargılarının gösterdiği farklılıkları, fertler arası beğeni tiplerine geri götürmek ve onları ruhî - kanunî bakımdan temellendirmektir. Ama söylediğimiz gibi, burada da ulaşılan veya ulaşılmak istenen beğeni belirlemesi, hiçbir zaman mutlak bir belirleme olmayıp, relâtiv bir belirlemedir. —

Görüldüğü gibi, septik ve dogmatik beğeni görüşleri karşısında relâtivist görüş, hem mantıkî yönden daha tutarlı, hem de fenomenlere daha uygundur. Beğeni antinomiası karşısında alınması gerekli tavır, sanıyoruz ki, bu relâtivist tavırdır. O halde, diyebiliriz ki, beğeni üzerinde tartışılabilir, hattâ uzlaşılabilir. Ama ne var ki, bu uzlaşım mutlak değildir, relâtivdir.

Yazımızın bu dar sınırları içinde, beğeni problemi ile

ilgili bazı tarihî ve aktüel açıklama yollarını, Fr. Kainz'e dayanarak işaret ettık, ve sanıyoruz ki, bu arada beğeni probleminin ne kadar yüklü, karmaşık ve derin bir problem olduğunu gösterebildik. Beğeni, dün olduğu gibi bugün de estetikçileri, filozofları ve psikologları düşündüren ve uğraştıran bir konudur, yarın da o aynı şekilde araştırılacak ve incelenecektir. Platon, güzeli araştırdığı bir dialogunu "güzel güçtür" sözü ile bitirir. Biz onun bu sözüne beğeniyi de katarak diyeceğiz ki yalnız güzel güç değildir, aynı zamanda güzeli yargılama yetisi olan beğeni de güçtür.

SOYUT SANATTA REALİTE KAVRAYIŞI

1.

Her sanat faaliyeti, bir sanatçı süje'si ile belli bir obje, belli bir nesne arasındaki ilgiyi gösterir. Böyle bir ilgi, sanatçının nesneyi, bir tabiat parçasını, ya da yöneldiği herhangi bir şeyi kavramasını, onu yorumlamasını ifade eder. Bunun için sanat ürünü dediğimiz her varlık, bir şiir, bir müzik parçası, bir resim ve bir heykel böyle bir yorumu, bir varlık yorumunu dile getirir [1]. Bu varlık yorumu, sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje arasmda meydana gelen bir **bilgi** ilgisini gösterir. Sanatçının, meselâ bir ressamın tuval üzerinde biçim verdiği obje, bir bakıma böyle bir bilgi objesidir. Gerçi, bir tablo hâlinde bu obje, meselâ bir ağaç, artık bir bilgi objesi değil de bir estetik obje'dir; ama, o tuval üzerinde şekil kazanmadan önce bir bilgi objesidir. Onun bilgi objesi olması estetik

1 İ. Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul, 1983.

obje olmasından önce gelir. Bu öncelik, hem zamanî hem de ontolojik bir önceliktir. Tuval üzerinde bir estetik obje olarak gördüğümüz bir nesne, meselâ bir ağaç, sanatçının tabiatta gördüğü, kavradığı ve yorumladığı, kısaca, bilgi objesi yaptığı ağaçtır. Başka türlü söylersek, sanatçının tabiata baktığı zaman gördüğü, kavradığı ve yorumladığı ağaç, işte tuval üzerinde gördüğümüz bu ağaçtır.

Her sanat stil'inde bu süje - obje ilgisi değişir, hattâ diyebiliriz ki, bir bakıma stil değişmeleri süje - obje ilgisinin değişmesi demektir. Çünkü, her stil, kendine özgü, yeni bir süje - obje ilgisini geliştirir. Konventionel sanatta bu ilgi düşünce akt'ı ile kurulur. Öyle ki, sanatçının tabiata, nesnelere baktığı zaman gördüğü şey, gördüğünden daha fazla olarak düşündüğü şeydir. Renaissance sanatında, neo-klâsik sanatta olduğu gibi. Fakat modern sanata gelince, burada durumun oldukça değiştiği görülür. Modern sanatın ilk stil'i olan ve reform ide'lerinin taşıyıcısı ve geliştiricisi olan **impressionizm**'e bakarsak, değişen bu durumu olanca açıklığı ile görürüz. Çünkü, impressionizm'e göre, süje ile obje arasındaki ilgiyi yalnız duyular, salt duyular kurar. Bunun için impressionist sanatçı tabiata, nesnelere baktığı zaman yalnız renk ve ışık izlenimleri alır ve sanatçı bu izlenimleri tuvale geçirir. Çünkü, görülen her bir nesne, ışık ve renk izlenimlerinin bir anlık bir komplex'inden başka bir şey değildir. İmpressionizm'in gerçeklik, realite diye kavradığı şey, bu izlenim ve duyum komplex'leridir [2].

2 Aynı kitap.

İmdi, çağdaş bir sanat anlayışı olan ve **soyut** dediğimiz sanatta acaba bu süje - obje ilgisi nedir ve bu ilgi ne şekilde kuruluyor? Başka bir deyimle, süje tabiatta nesnelere baktığı zaman neyi kavrıyor? Soyut sanat dediğimiz bu stil'in realite (gerçeklik) kavrayışı nedir? Burada bu soruları incelemek istiyoruz. Ancak, bunu soyut sanat eserlerini ele alarak değil de, soyut sanatı açıklamak için yazı ve kitaplar yazmış olan bu sanatın ünlü ustalarının, meselâ **Kandinsky**'nin, **Doesburg, Mondrian, Malewitsch** ve **Kloe**'nin yazılarına dayanarak incelemek istiyoruz.

2.

Soyut sanat, yirminci yüzyılın ilk onyılı içinde doğmuş ve çeşitli okullar hâlinde gelişmiş ve günümüze kadar uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş sanat görüşü içinde, hepsi de soyut olan **Der blaue Reiter, kübizm, non-figürativ, konstruktivizm** ve **suprematizm**, v.b. gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bu anlayışlar gerçi birbirinden farklıdır, ama, onlar bir ortak noktada birleşirler : hepsi soyuttur ve hepsi soyut olma prensibine bağlıdır. Bu çeşitli soyut anlayışları birleştiren bu soyutluk ilkesi, onların var - olan, tabiat ve nesneler karşısında aldıkları tavrı, nesneleri kavrayışını, yani obje yorumunu ifade eder. O halde, ilk sorulması gereken şey, genellikle soyut sanatın varlık - yorumu, obje interpretation'u nedir? sorusudur.

Böyle bir soruyu incelemeye **Kandinsky**'den alacağımız bir söz ile başlamak istiyoruz : "Henüz başlayan bir

gurup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan daha yeni eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlıyan bir tablo gördüm. İlkin hayretle durup kaldım, sonra hemen form ve renkten başka bir şey görmediğim ve muhtevaca anlaşılmaz olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtarı buldum Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim, fakat, bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima farkettim ve şimdi gurubun ince parıltısı da eksikti. Şimdi kesin olarak artık şunu biliyorum obje, resimlerime zararlı olmaktadır[3]". Burada Kandinsky'nin ulaştığı sonuç, yani obje'nin, figürün resme zararlı olması sonucu, diyebiliriz ki, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Ama neden obje resme zarar veriyor? Soyut sanatın obje'den, gerçeklikten kaçmak istemesinin gerçek nedeni nedir? Onun figürden kaçmak istemesi acaba realiteden kaçmak istemesi midir? Gerçekliği duyusal bir realite olarak anlarsak, hiç şüphesiz bu böyledir Ama, bu, soyut sanatın kendine özgü bir realite anlayışına sahip olmadığı anlamına gelmez. O halde, diyebiliriz ki, soyut sanatın figürden ve obje'den kaçmak istemesi onun yeni bir realite aramasından, yeni bir varlık yorumuna dayanmasından ileri gelir. Böyle bir varlık yorumu, yani süje - obje ilgisi nasıl bir ilgidir ve soyut sanat bu ilgiyi nasıl temellendi-

3 W. Kandinsky, Rückblicke, s. XV.

rir? İlk bakışta obje'den, tabiî nesnelerin formlarından kaçma ve uzaklaşma şeklinde ortaya çıkan bu eğilim daha P. Cèzanne'da kendini gösterir. Çünkü, nesneler dünyasını, tabiatı duyusal realitesinden kurtarmak isteyen modern resimde ilk P. Cèzanne olmuştur. P. Cèzanne bunu şöyle ifade ediyordu : "Tabiatı silindir, küre ve konilere göre ele al[4]". Tabiatın bu tarzda süindir, küre ve koniler olarak ele alınması, tabiî objelerin duyular sfer'inin dışına götürülerek kavranması anlamına gelir. Böyle bir kavrama kendine özgü bir nesne ve var - olan yorumunu, realite interpretation'unu ortaya koyar. Anlaşıldığı gibi, böyle bir yarlık yorumu duyusal bir varlık kavrayışı ile aynı olmadığı gibi, onun karşısında yer alır. "Cézanne'a göre" diyor P. Mondrian, "resim sanatı gitgide tabiatın dış görünüşünden kurtulur : Fütirizm, kübizm ve pürizm yeni bir biçim - vermeye ulaşır[5]". Varlığın dış görünüşten kurtarılması, başka deyimle, tabiatın artık bir görünüş varlığı olarak kavranmak istenmemesi, bütün soyut sanatın, tarihî ve modern soyut sanatın çıkış noktasıdır[6]. Bütün soyut sanat anlayışları, görünen tabiatın, görünen varlığın dışında bir varlık, bir temel varlık aramışlar ve bulmuşlardır. Natüralist eğilimli sanat görüşlerinden onu ayıran en önemli ayrım budur. Natüralist sanat anlayışı için tabiat bütün görünüşü ile önümüzdedir, tabiat, böyle bir görünüş varlığı olarak formu olan bir varlık olup, böyle bir varlık bütün çekiciliği ile mükemmeldir ve mü-

4 P. Cézanne'dan E. Bernard'a 15 Nisan 1904.
5 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 32.
6 Bk. W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung.

kemmel olduğu için de örnek bir varlıktır. Sanatçının görevi, bu mükemmel varlığı, bu örnek varlığı teknik bir mükemmellik ile tuval üzerine aktarabilmektir. Oysa soyut sanat için sanatçının üzerine eğilebileceği, örnek alabileceği bir varlık yoktur. Sanatçıya, kendi dışında hazır olarak bir örnek varlık verilmez, tersine o objesini kendi faaliyeti, kendi yetenekleriyle yaratmak, objektivleştirmek zorundadır. Bunun için sanatın yolu "örnek'den ilk - temel biçim'e gider[7]". Bu ilk - temel - biçim, soyut sanat anlayışlarının aradığı ve kavramak istediği obje'dir, hakikî varlıktır, real - olan şeydir. Ama bu real - olan, hakikî - varlık olan obje, tabiatın görünüşünün ötesinde bulunur.

İmdi, bu hakikî - varlık, sanatçı silje'sinin kendisine yöneldiği obje, realite nedir? Bu soru, soyut sanatın temel sorusu olup, soyut sanat, ancak böyle bir sorunun ışığında aydınlanabilir.

3.

Şimdi yine çıkış noktamıza dönelim: silje ve obje, sanatçı ve var-olan arasındaki ilgiye. İşaret edildiği gibi, bir silje varlığı olarak sanatçı var-olan ile, obje ile belli bir ilgi içinde bulunur. Bu ilgi her stil'de yeni bir varlık kavrayışı, yeni bir obje interpretation'u hâlinde objektivleşir. Soyut sanat da, bir sanat kavrayışı, bir sanat stil'i olarak şüphesiz böyle bir yoruma ulaşmak ister, var olanı yorumlamak ister. Böyle bir obje yorumu ise, bir realite kav-

7 P. Klee, Über die moderne Kunst, s. 47.

rayışını dile getirir. Bundan ötürü her sanat stil'i, original bir stil olarak aynı zamanda original, kendine özgü bir realite interpretation'udur. Bütün sanat tarihi, eğer sanat tarihi bir stil'ler tarihi olarak düşünülürse, aynı zamanda varlık - yorumları tarihidir. Soyut sanat da kendine özgü bir stil olduğuna ve belirli bir sanat anlayışını geliştirdiğine göre, onun da ulaşmak istediği, plâstik araçlarla geliştirmek istediği bir varlık yorumu, bir realite anlayışı olacaktır; ve böyle bir varlık kavrayışı, kendine özgü bir varlık kavrayışı olacak, daha önceki stil'lerin varlık kavrayışlarından ayrılacaktır. Daha önceki stil'lerin genellikle ortaya koydukları varlık anlayışı nasıl bir anlayıştı? "Daha önceleri, yeryüzünde görülebilir - olan, görülmüş olan ya da görülmesi - istenen şeyler tasvir edilirdi. Şimdi, görülebilir olan şeylerin relâtivliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmış ve şöyle bir inanca varılmıştır : Görünebilir olan - şeyler evren bütün'ü ile ilgi içinde soyut bir örnektir ve bu örneğin dışında başka hakikatler de büyük ölçüde gizli olarak bulunur. Nesneler (şimdi) genişletilmiş ve zenginleştirilmiş, düne ait rationel kavrayışa açık olarak karşıt bir anlamda görünür. Tesadüfîliğin ortadan kaldırılmasına uğraşılır[8]". P. Klee'nin bu sözlerinde yeni varlık yorumunun temel niteliği çok açık olarak gün ışığına çıkıyor : Nesneleri tesadüfîliğinden soymak. Aynı niteliği T.V. Doesburg da yine şöyle dile getiriyor : "Einfühlung (özdeşleyim) ile ruh hallerini, algı objelerini içinden duyarak değil de, tersine **soyutlama** ile objeleri bütün tesadüfî özelliklerinden soyutlayarak, sanatçı, özellikle

8 Paul Klee, Ras bildnerische Denken, s. 21.

genel kozmik ilgileri ve değerleri ortaya koyacaktır[9]". Burada, ilkin, soyut sanatçıların özellikle üzerinde durdukları ve ortadan kaldırmak istedikleri 'nesnelerin tesadüfîliği' nedir? Bunun üzerinde kısaca duralım.

Tesadüfî - olan ne demektir? Tesadüfî olan, belirli ve zorunlu olmayan demektir. Duyularımıza çarpan olaylar, fenomenler çokluğu böyle bir tesadüfîlik içinde akıp geçerler. Soyut sanatçıların tesadüfîlik ile niteledikleri obje alanı, işte bu olayların, fenomenlerin oluşturduğu tabiattır, tabiatın görünüş varlığıdır. Onlara göre, görünüş evreni her ne kadar bir kausal - nexus'u gösteriyorsa da, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen erek tesadüf değildir, tersine tesadüf dünyası ortadan kaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür. Soyut sanat anlayışı için, tesadüfe dayanan duyulur evren, asıl varlığa ulaşabilme yolunda bir engeldir. Yapılması gerekli olan şey, bu duyulur varlığın, daha doğrusu görünüşün bütün tesadüfîliğiyle beraber ortadan kaldırılmasıdır. Bu erek, yalnız çağdaş soyut sanat anlayışının değil, geçmişte görünen soyut sanat eğilimlerinin de ana ereği olarak onları belirlemiştir. Soyut sanatı psikolojik temelleri yönünden inceleyen **W. Worringer**, soyut sanatı doğuran nedeni, insanın huzur ve güvenlik ihtiyacında bulur. Şöyle ki, insan 'sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında' duyduğu korku ve huzursuzluk nedeniyle huzur duyabileceği bir ülke olarak soyut form-

9 Theo v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 78.

lar dünyasını yaratır. "Uygar budunların" sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelerine kendilerini vermek, onlar aracıyla kendinden haz duymak değil; tersine, her bir nesneyi, keyfîliğinden ve görünüşteki tesadüfîliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz-kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın objelerini sanki tabiî bağlamından, varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfî olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır [10]". Soyut sanatın ereği, evreni, keyfîlikten, tesadüfilikten, maia'nın (görünüşün) büyüsünden kurtarmaktır.

Ama şimdi şunu sorabiliriz : Sanat, soyut sanat evreni neden keyfîlikten, tesadüfîlikten kurtarmak ister? Bunu yapmadaki ereği nedir? Bütün bunları soyut sanat, Worringer'in yukarda dile getirdiği gibi, zorunlu-olana, mutlak-olana ulaşmak için yapar. Çünkü, soyut sanat anlayışı, keyfîliğin ötesinde böyle bir zorunluluk ülkesinin varlığına inanır. "Değişen tabiî formların arkasında değişmez, salt bir realite bulunur. O halde, tabiî formları değişmez, salt ilgilere geri götürmelidir [11]". Bu salt varlık bir "salt realite" olarak belirleniyor. Şimdi bu "salt realite nedir? Yukarıdaki ifadelerde bu "salt realite" kavramı ile doğrudan doğruya realite kavramı arasında bir ayrılık yapılmak istendiği görülüyor. Değişen tabiî form-

10 Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 18.
11 Piet Mondrian, Neue Gestaltung, s. 100.

lar, nesneler duyularımızla kavradığımız ve duyularımızın çevrelediği, zaman ve uzay içinde oluşan fenomenlerdir, görünüşlerdir. Bütün tabiî görünüşler bize böyle bir obje dünyasını gösterir. Soyut olmayan sanat anlayışları, natüralizm gibi, doğrudan doğruya bu obje dünyasına, bu gerçekliğe bağlanmışlar ve onun arkasında bir başka realite aramamışlardır. Onlar için sanatın objesi, doğrudan doğruya duyularda bize verilen fenomenlerdir, gerçeklerdir.

Oysa, şimdi bu duyu gerçekliğinin, tabiî fenomenlerin arkasına uzanmak, değişmez - olan bir varlığa ulaşmak isteniyor. Soyut, non - figürativ dediğimiz bütün sanat anlayışları, böyle bir realitenin, yeni bir realitenin peşindedirler. Bu yeni realite, bu "salt realite", aynı zamanda üniversal - olan, tümel - olan şeydir. Ama, bu tümel - olanı arama ve tespit etme, felsefenin de oldum olası ereği değil midir? Felsefe de, fenomenlerin özünü, temel varlığı araştırmaz mı? Şüphesiz araştırır. Soyut sanatın fenomenlerin arkasına gitme, bireysel ve tesadüfî olan şeyden kaçma, "salt realite"ye ulaşma isteği, onu felsefe ile aynı paralel içine koyar. Bu bakımdan, soyut sanat görüşü ile felsefe arasında büyük bir yakınlık ortaya çıkar. Çünkü, her ikisinin de hedefi duyu - üstü bir varlığa, mutlak bir realite'ye ulaşmadır. Ama, ne var ki, bu mutlak olan şey, felsefede hakikat ve sanatta da güzellik şeklinde objektivleşir. "Yalnız hakikate yönelen bir düşünce, salt zihin alanında bulunur ve o sanat değildir. Gerçi yaratıcı düşünce biçim vericidir. Hem felsefe hem de sanat universal - olana biçim vererek ifade eder, birincisi **hakikat** olarak, ikincisi **güzellik** olarak. Aslında hakikat

ve güzellik yalnız bir ve aynı şey olduklarına göre, her iki biçim - verme arasında görünen akrabalığı reddetmek hiç de mantıkî olmaz [12]". Görüldüğü gibi soyut sanat teorisi, tâ Platon'dan beri süregelen idealist sanat felsefesinin benimsediği hakikat ve güzellik, felsefe ve sanatın bir eylemin iki yüzü olduğu hipotezine sıkı sıkıya sarılır. Bu hipotezin dayandığı temel, gerek felsefenin gerekse sanatın aynı universal olana, aynı mutlak - olana, aynı salt realiteye biçim vermek, onları ifade etmek istemeleridir.

Şimdi, bu universal - olan, bu salt realite nedir, sorusunu yeniden sorup, bu soruyu daha belirli ve daha etraflı olarak ele almak istiyoruz. Bu, tesadüfîliğin, relâtiv olanın ötesinde bulunan öz, temel varlık adını verdiğimiz bir varlık olarak daha önce belirlendi. Buna göre, sanatçı, soyut sanatçı bireysel olan bir şeyi değil, salt varlığı kavrıyacaktır. Bu anlayışı üe soyut sanat meselâ bireysel olan ağacı değil de, bireysel oluşun üzerinde bulunan, universal - olan şeyi, ağacın özünü kavrıyacaktır. Bu düşünüş tarzı ile de soyut sanat çağının felsefe görüşü ile aynı paralele girmiş olur. Şöyle ki, çağdaş soyut sanat kavrayışı ile aynı yıllar içinde çağdaş bir felsefe anlayışı doğar. Bu felsefe anlayışı **fenomenoloji** ya da **fenomenoloji** felsefesidir. Çağdaş soyut sanatm ünlü temsilcisi Wassily **Kandinsky**'nin soyut sanat ile ilgili düşüncelerini geliştirdiği **Über das Geistige in** der **Kunst** (Sanatta Tinsel - olan şey üzerine) adlı eseri üe fenomenoloji felsefesinin kurucusu **Edmund Husserl**'in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği

---

12 Aynı eser, s. 21.

Ideen zu einer reinen Phaenomenologie adlı eserinin aynı yıllar içinde yayınlaması (1912 - 13), herhalde tesadüfü aşan bir olay olarak kabul edilmelidir. Fenomenoloji felsefesinin de felsefe için gösterdiği erek soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erekle büyük bir yakınlığı gösterir. Bu erek, tesadüfî, bireysel olanı ve bu anlamda real - olanı paranteze alıp, özü, mahiyeti kavramaktır. "Ne çeşitten olursa olsun bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tesadüfîdir [13]". Ama, felsefe tesadüfî olanı değil, zorunlu olanı, mahiyeti, eidos'u araştırır. Bu öz, bu eidos, bu mutlak olan şey, soyut sanatın da kavramak istediği temel - varlıktır, salt - realitedir, universal - olandır.

Hiç şüphesiz, filozofun düşündüğü öz ile sanatçının düşündüğü salt - realite, universal - olan aynı şey değildir. Filozof için bu, kavramsal, intellektüel olan bir şeydir; sanatçı için kavramın dışında var olabilen bir şeydir. Onun için P. Klee bunu şöyle belirlemek lüzumunu hissediyor : "Fakat, çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel - varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemeden doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantazi olabilir, eğer uygun araçlarla artıksız olarak biçime bağlanırsa, tamamen ciddîye alınmalıdır [14]". İster ide ister rüya isterse fantazi olsun, önemli olan bu üniversal - olanın duyu yoluyla kavranabilir bir canlı realite olmasıdır. "Bu universal olan, insan için belirsiz bir kavram değil, biçim kazanarak görülebilir ve işitilebilir olarak kendini ifade eden canlı bir realite'dir [15]". Sanatın

---

13 E. Husserl, Ideen, I, s. 16.

14 Paul Klee, Über die moderne Kunst, s. 47.

15 Piet Modrian, Die neue Gestaltung, s. 30.

aradığı öz, ya da üniversal - olan şey ya da salt - realite, intellektüel olarak değil, tersine, ifade yani dışlaştırma yoluyla, biçim yoluyla duyusal olarak kavranıp objektifleştirilebilir. Bu da son derece tabiî bir şeydir, çünkü, sanat duyulara hitap eder ve sanatın ifade aracı duyulardır. Ama, ne var ki, soyut sanatta sanatın objesi, artık tabiat, tabiatın dış görünüşü ve nesneler değil de, tersine salt - realite ya da öz, üniversal - olan şey olduğuna göre, bir ifade olan sanat, burada yeni bir kategori içine girmiş olur. Bilindiği gibi, figürativ sanat anlayışında sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje, tabiî obje arasında şöyle bir ilgi vardı Tabiî obje, mükemmel olan bu tabiî varlık, mükemmelliğinden ötürü örnek olan varlıktır. Sanatçı süjesi, tabiata baktığı zaman bu mükemmel ve örnek varlığı bulur. Buna göre de, sanatın görevi, bu örnek varlığı kavramak, onu tuval üzerine büyük bir maharetle yansıtmak, yani onu bir anlamda az veya çok **taklit etmek** olacaktır.

Ama, soyut sanatta şimdi durum bütünüyle değişiyor. Tabiî varlık dediğimiz obje, duyusal, tesadüfî olan diye nitelendirilerek bir yana atılıp, onun ötesine, öz - varlığa, üniversal - olana ulaşılmak isteniyor. Universal - varlık, salt - realite duyularımızla kavrayabileceğimiz, bir yalın algı ilgisinin kolayca bildirebileceği bir varlık alanı değildir. Universal - olan, hazır ve belli bir biçimde var olan bir varlık değildir. Onun rüya, ide ya da fantazi olarak oluşturulması gerekir, biçimlendirilmesi gerekir. Başka türlü söylersek, universal - özü, universal - olanı sanatın kendisinin yaratması gerekir. Bütün figürativ sanatlarda, tabiî varlıklar belirli biçimleriyle sanat eseri hâline gelirler. Sanatçı ne kadar çok kendi aktivitesini, fantazisini,

yorumunu katarsa katsın, fgürativ sanattaki bir biçim, meselâ bir insan portresi, tabiattaki belli biçimi olan belirli bir insan portresidir. Buna göre, tabiattaki form, örnek olan form ile sanattaki form arasında belli bir uygunluk vardır. Ama, şüphesiz sanatçı, kullandığı bu tabiî biçimi bir takım komposition elemanları ile birlikte bir sanat biçimi hâline getirir. Ama, ne var ki, figüratif sanatlarda bu tabiî biçim, yani örnek az veya çok daima bir örnek olarak kullanılır. Soyut sanata gelindiğinde, artık böyle bir durumla karşılaşmıyoruz. Sanatın artık örnek alacağı, çıkış noktası yapacağı, yorumlayacağı bir tabiî obje, bir örnek biçim mevcut değildir. Sanatçı, burada objesini de biçimi ile birlikte yaratmak gereğindedir. Bunun için, soyut sanatın figüratif sanat ile karşılaştırıldığında, daha hür,daha yaratıcı olduğu söylenebilir. Bundan ötürü, figürativ sanatlarda sanatçı siljesi ile objesi, yani tabiat varlığı arasındaki ilgiyi geniş anlamında benzetme (taklit) kurduğu halde, soyut sanatta bu, yerini, tümüyle yaratmaya terkeder, çünkü, artık, sanatçmm benzetmeye çalışacağı ne tabiî bir varlık ne de bir tabiî örnek söz konusudur, zira, onlar, tesadüfî ve keyfî görünüşler olarak daha en başta ortadan kaldırılmış bulunuyor.

İmdi, soyut sanat tabiî objeyi ortadan kaldırınca durum ne olur? "Artık benzetmecilik (taklit) sona erer; şimdi, estetik biçimi bir başka realiteye, özel, tesadüfî olan bir realiteden çok daha derin olan, bir kosmik realiteye aktarma başlar[16]". Estetik biçimin, böyle salt ya da kosmik realitenin bir biçimi olması, onun, sanat için

16 The v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 21.

benzetmeciliğin (taklitçilik) dışında bir başka kategoriye dayandığını gösterir. Bu kategori **ifadedir** (expression). Soyut sanat, ifade sanatıdır. İfade, burada biçimlendirme, biçim - verme anlammda kullanılıyor. Ama, yukarda belirtmeye çalıştığımız gibi, var - olan bir biçimin yorumlanması değil de, duyularımızı aşan (tracendent) bir realitenin tümüyle **biçimlendirilmesi** yani **ontolojik** ve **estetik** anlammda dışlaştırılması, **objektivleştirilmesidir**. Böylece de, metafizik, trancendent bir varlık, estetik bir kategori içinde gün ışığına çıkıyor, bir bakıma gizlide olan bir varlık kendini estetik olarak açığa vuruyor. Buradan, soyut sanatın metafizik anlamı olanca açıklığı ile kendini gösteriyor. Çünkü, soyut sanat yönünden estetik - biçim - verme demek, metafizik - trancendent bir varlığı açığa çıkarmak, onu gün ışığına kavuşturmak demektir. "Estetik kavramını, real - temel - öz'ün adlandırılması olarak kullanıyorsak, o zaman bu ide'nin (özün) kesin olarak biçimlendirilmesi, bütün sanatın özü olarak bilinecektir[17]". Şu halde, sanatın görevi, bir öz'ün objektivation'u oluyor. "Sanat ifadedir. Bizim sanat yoluyla yaptığımız realite deneyinin ifadesi. Biçim verici olan sanat, biçim araçlarıyla bu realite - deneyinin biçim verici bir ifadesidir[18]". Bu realite deneyi ise, anlamını estetik olmada elde eder. Çünkü, ancak, bu yoldandır ki, realite keşfedilir, gün ışığına çıkarılmış olur. Böyle bir realite denemesi, onun keşfedilmesi, ancak, yukarda ifade etmiş olduğumuz gibi, tabiî örneğin, tabiî biçimin ortadan kaldırılması ile müm-

17 Aynı eser, s. 21.
18 Aynı eser, s. 35.

kün olur. Hattâ, "estetik denemede deney objesinin objektiv tabiî görünüşü ne derece fazla ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur [19]". O halde, sanat, bir trancendent realitenin ifadesidir; bu realite, estetik yoldan gün ışığına çıkıyor. Biçim - verme, bir anlamda duyular için trancendent olan bir varlığı görünür kılma, kavranabilir kılma demektir. Buna göre, biçim - vermenin iki fonktion'u olduğu ortaya çıkıyor biri estetik bir fonktion, öbürü de ontolojik bir fonktion. Ama, ne var ki, bu iki fonktion biçim vermenin özünde birbirinden ayrılmayacak şekilde birleşmişlerdir. Şüphesiz biçim - verme soyut sanatta, böyle estetik ve ontolojik bir anlam elde eder. "Yalnız biçim - verme ile biz sanatın en iç özüne ulaşabiliriz. Ama, resim, her ne kadar o biçim verici sanat olarak şimdiye kadar kabul edilmişse de, ancak, şimdi, 'universal - olan'ın salt biçimlendirilmesine ulaşmıştır [20]". Buna göre de, ilk defa soyut sanatta, 'universal - olan' biçim kazanır, yani trancendent salt realite gün ışığına çıkmış olur.

4.

İmdi, metafizik karakterdeki bu biçim - verme nedir? Bunu biraz daha yakından görmeye çalışalım. Burada ilkin şu denemezmi ki, biçim - verme sanatın oldum olası daima bir varlık sebebidir. Her sanat, figüratif - natüralist sanat da dahil olmak üzere daima biçimle uğraşmışlar ve

19 Aynı eser, s. 17.
20 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 30.

biçim ortaya koymaya çalışmışlardır. Buna göre, nasıl oluyor da, ilk biçim - verme eylemi soyut sanata özgü bir eylem olarak niteleniyor? Buna karşı denebilir ki, biçim gerçi her sanatı sanat yapan temel motiv'dir. Ama, bu biçim - verme, figürativ - natüralist eğilimli sanat anlayışlarının anladığı form'dan temelden farklıdır. Yukarda da işaret edildiği gibi, onların çıkış noktası, tabiat varlığı ve tabiî form'lardı. Ama, sanat, bu tabiî form'ların dışında bir biçim dünyası yaratmalıydı. "Plâstik sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide şu hedefe yönelmişlerdir : Algı objelerinin ve görünüş - formlarının bir kopyası olmanın dışına çıkmaya. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmaya uğraşmıştır, fakat, sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değildi [21]". Bu yeni bir biçim yaratma bilinci, ancak pek yakın bir zamanda, Cézanne'dan sonra gelişir. "Cézanne'dan sonra resim tabiatın dış görünüşünden kurtulur. Fütürizm, kübizm ve pürizm bir başka biçimlendirmeye ulaşır [22]". Yeni sanatın, soyut sanatın en temel niteliği, onun tabiî biçimlerden kurtulmuş olması, tabiat biçimlerinin dışında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Sanat bu biçim dünyasını kendi yaratır.

Ama şimdi, bu biçim dünyasını nasıl yaratacağını sorabiliriz. Hiç şüphesiz bu biçim dünyasını yaratmak da bir takım elemanlar ve araçlarla olacaktır ve bu eleman ve araçlar da yine sanat elemanları ve araçları olacaktır. Zira, sanat, özellikle soyut sanat, sanat dışı her elemanı

---

21 T. v. Doesburg, Grundbegiffe, s. 24.

22 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 32.

sanat dışına sürmek, sanatı sanat - dışı elemanlardan temizlemek ister. Bu gibi sanat dışı elemanların başında da nesne formları, tabiî formlar gibi elemanlar gelir. O halde en başta sanatı onlardan kurtarmak gerekir. Çünkü, "bu tabiî form, üniversal - olan'ın doğrudan doğruya olan ifadesini engeller [23]". Şu halde soyut sanat aradığı biçim dünyasını hangi elemanlarla yaratacaktır, tabiî formlar bu biçim - vermeyi engelleyen elemanlar olarak kavranınca? Ama, asıl biçim ya da sanat elemanları tabiat formlarının dışında vardır ve bunlar çizgi, renk ve düzeylerdir. Soyut sanatın ereği, bu salt sanat elemanları ve araçları ile asıl varlığı, salt realiteyi, universal - olanı biçim yoluyla gün ışığına çıkarmaktır. Böyle bir realite, artık tabiat realitesinden farklıdır, çünkü, onun elemanları tabiat realitesini oluşturan elemanlardan farklıdır. Bunun için T.v. Doesburg tutarlı olarak şöyle der : "Plâstik sanatların gelişmesi ve ilerlemesi, sadece biçim elemanlarmm değerlendirilmesi ve arılaştırılması yolundadır. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar asıl resim elemanları değildir. Resim elemanları renkler, çizgiler ve düzeylerdir [24]". Bu elemanlar bir geometrik form elde ettiği zaman, biçim - verme asıl anlamını elde eder. "Yeni biçim - verme, en derin realiteyi ifade eden renkli dikdörtgenlerin bir biçimlendirilmesidir [25]". Nitekim, bunu sanatına **suprematizm** adını veren **K. Malewitsch** de şöyle ifade eder : "Suprematizm, non - figürativ, beyaz - eşitlik olarak, kanaati-

23 Aynı eser, s. 7.

24 Th. v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 31.

25 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 11.

me göre, bütün pratik realizm çalışmalarının hedefi olmalıydı, zira, insanın aradığı öz - olan şey orada bulunur [26]". Soyut sanat, bu nedenledir ki, biçim vermeyi geometrik formlar hâlinde çözümler ve böyle bir çözümleme de, sanatı, salt - realiteyi ifade etmek isteyen sanatı soyut (abstrakt) bir sanat kılar. Böyle bir sanatta "form soyut kalır, yani hiç bir real objeyi ifade etmeyip, tamamen soyut bir özü ifade eder. Bu gibi salt soyut özler, bir karedir, bir dairedir, bir üçgendir, bir yamuktur, bir trapezdir ve daha hiç bir matematik adı bulunmayan karmaşık biçimlerdir. Bütün bu biçimler soyut ülkesinin aynı hakka sahip yurttaşlarıdır [27]". Bütün bu biçimler soyut biçimlerdir.

Ama, burada bir karşıtlık ortaya çıkmıyor mu? Şöyle ki, bu yeni sanat iradesi salt - realiteye ulaşma gayesi ile ortaya çıkıyor ve sonunda da soyut bir takım biçimlere ulaşıyor. Buna göre, çıkış noktası ile varış noktası arasında, hipotez ile sonuç arasında bir tutarsızlık kendini göstermiyor mu? Eğer soyut sözünü mantıkî anlamda, bir şeyin tabiattan soyutlanması olarak anlarsak, burada böyle bir karşıtlığın bulunduğu doğrudur. Fakat, hemen söyliyelim ki, buradaki soyut'un mantıkî soyutlama ile hiç bir ilgisi yoktur. Buradaki soyut ontolojik bir anlamdadır.

O halde, şimdi, ontolojik anlamındaki bu soyut olan şey nedir? Bunu çözümlemeye geçelim. Bu da bizi salt - realitenin, yani soyut sanatın anladığı realitenin analizine götürür. İmdi, soyut sanatın anladığı realitenin ontik te-

---

26 K. Malewitsch, Suprematismus, s. 74.

27 Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, s. 70.

melleri nelerdir? Bu sorunun araştırılmasına, soyut sanatın anladığı realite kavramını genellikle felsefede anladığımız realite kavramı ile karşılaştırmakla geçmek istiyoruz. Genellikle felsefede realite denilince anlaşılan şey, duyularımızla uzay ya da zaman içinde kavradığımız fenomenler, gerçeklerdir. Şu an yazı yazdığını kalem bir gerçektir, önümde duran masa bir gerçektir, real olan bir şeydir, çünkü, onları uzay içinde algılıyorum, duyduğum bir ses real olan bir şeydir, çünkü onu zaman içinde algılıyorum. Acaba soyut sanatın anladığı realite böyle fenomenler dünyasına ait bir gerçeklik midir? Şüphesiz, onun anladığı realite böyle bir gerçeklik değildir. Nitekim soyut sanat adamları kendi anladıkları realiteyi duyusal realiteden ayırmak için ona salt - realite adını vermişlerdir. Şimdi, tabiat realitesinden, duyusal realiteden ayrılan bu salt - realite nedir? Bu salt realitenin ontik yapısını belirleyebilmek için, duyusal realite ile bir başka açıdan yine bir karşılaştırma yapalım. Tabiatta nesnelerle bilgi ilgisi içinde bulunurken, süje'miz, kendi dışında, kendisi gibi var - olan bir obje ile ilgi kurduğunu bilir (ontolojik bilgi anlayışından bildiğimiz gibi). Süje de obje de burada karşı karşıya bulunan iki real'dır. Süje'nin obje'yi bilmesi demek, bilincin süje sfer'inin dışına çıkarak (trancendere) obje dediğimiz var - olan'ı algı v.s. ile kavraması demektir. Bilgi olayında süje varlığının karşısında bir var - olan vardır ve süje onu kavramakla, algılamakla sadece obje'leştirir (objektion). Figürativ - natüralist sanat eğilimlerinde de durum buna benzer. Sanatçı süjesi, kendi dışında real - olan, var - olan bir nesneye, bir tabiat parçasına, bir ağaca, bir manzaraya yönelir, onu kavrar ve

tuvale geçirir. Oysa soyut sanatta böyle bir durum ve anlayışla karşılaşmıyoruz. Soyut sanatta, artık böyle bir süje - obje ilgisini bulmuyoruz. Çünkü, soyut sanat için, bize real olarak verilmiş bir tabiat ya da tabiî varlık yoktur. Realite, tabiî fenomenler ortadan kaldırıldığı, onlar aşıldığı derecede kavranabilir olduğuna göre, bu realite süje'nin basit olarak yöneldiği ve bir korrelat olarak hazır bulduğu bir varlık olmayacaktır. O halde, tabiî fenomenlerin dışında nasıl bir realiteden söz açılabilir? Şu anlamda bir realiteden söz açılabilir : Soyut sanat, artık varlıkta süje - obje, akıl - tabiat ayrılığını görmüyor. Böyle bir ayrılık, bir **universal - varlıkta, salt - realitede** ortadan kaldırılmaktadır. Ama, ne var ki, bu universal olan, salt realite, sanat yönünden trancendent olan bir şey değil de, **immanent** olan bir şeydir. Başka türlü söylersek, universal olan, süje - obje, akıl (logos = Geist) - tabiat karşıtlığını varlığında kapsayan yalnızca **sanat eseridir;** ve yalnızca sanat eserinin varlığında ruhu ve tabiatı, bilinci ve bilinç olmayanı kapsayan bir varlık olan salt - realite, universal - olan şey gerçekleşir. "Yeni biçim - verme, yeni realiteyi dış görünüşlerden soyutlayarak yalnız içsel - olanı ifade (kristalize) etmekle, resimde elde eder. Yeni biçim - verme yeni realiteyi, renkli ve renksiz dikdörtgen yüzeylerinden oluşan komposition ile kurar[28]". Salt - realite, inşa edilmiş, kurulmuş bir realitedir. Bu realite, akıl ve tabiat elemanlarıyla kurulur. Bu salt - realite, ya da universal - olan, akıl ve tabiatm, ruh ve mad-

---

28 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 30.

denin bir denkleşmesidir. "Biçim - verme, doğrudan doğrudan doğruya bir ifade'dir ve salt sanat araçlarıyla (elemanları) ile gerçekleşir. Biçim kazanan içerik, estetik realite - deneyidir (bütün biçimlendirici değerlerin sanatça dengesi). Form, form yoluyla ifade kazanmış olan bir içeriğe karşı, bedenin ruha karşı davrandığı gibi davranır [29]". Bu universal - olan şey, sanat - eserinin - kendisidir. Sanat eseri, varlığında ruhu ve tabiatı, süje ve obje'yi kapsar. Burada tabiatın, görünüşlerin formu ortadan kaldırılır, ve bu da yeni bir biçim - verme, yeni bir sistem uğruna, ruh - madde, ruh - tabiat denkleşmesi uğruna yapılır. "İfade araçlarında ve komposition'da formun ortadan kaldırılması, bir universal plâstik aracın formun yerini alması ve denkleşmiş bir komposition yaratılması, bütün bunlar, tümüyle yeni - biçim - verme sistemini teşkil ederler. Bu yoldan da, bu meydana getirilen dengede ruh - tabiat elemanlarının devamlı çatışması içinde ruh - tabiat denkleşmesi mümkün olur ve sanatça gerçekleşebilir [30]". Ancak, bu denkleşme içinde varlıkla ilgili bir temel, ebedî **kanun** kendini gösterir. "Bu universal ifade araçları, büyük, ebedî kanunluluğun kesin bir ifadesine imkân verir. Yani biçim - verme, bu kanunluluğu, bu değişmez olan şeyi ifade eder [31]". Sanat eseri, bu temel kanunluluğa dayanır. Bu ontolojik bir kanun olup, ruh ve tabiat arasındaki denkleşme bu kanuna göre gerçekleşir. Sanat eserinin varlığı, bundan ötürü, ruh ve tabiat ara-

---

29 Th. v. Doesburg, Grundbegriffe, s. 24.

30 P. Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 48.

31 Aynı eser, s. 30.

sında meydana gelen yüksek bir düzeni yansıtır. Bu düzen kendini bir harmoni'de, ontolojik bir harmoni'de ifade eder. Gerçi, bir bakıma, Th. v. Doesburg'a göre, evrende de böyle bir denkleşme, bir harmoni vardır; ama, ne var ki, bu evren harmonisi kavranamaz. O, ancak sanat eserinde biçim almış olarak ifade bulabilir. "Gerçi, biz, evrendeki mükemmel harmoniyi, mutlak dengeyi kavrayamayız; ama, evrende her şey bu harmoni, bu denge kanunlarına bağlıdır. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, nesnelerdeki bu universal dengeyi görmek, ona biçim vermek ve onun kanunluluğunu ortaya koymaktır [32]". Fakat, ne var ki, P. Mondrian, bu noktada Doesburg'dan ayrılır. Çünkü, ona göre, sanat evrende bulunan denkleşmeyi, harmoniyi izlemez, tabiattaki denkleşme kanununu ortaya koymak istemez. Tersine, sanat eseri, denkleşmeyi kendi varlığı içinde gerçekleştirmekle tabiatı aşar ve onu tamamlar. Bu anlamda sanat eseri, tamamlanmış ve sisteme sokulmuş tabiat demektir. Ancak, bu anlamda sanat eserinin, bir komposition'un realitesinden söz açılabilir. Böylece, "komposition 'realite' hâlini alır. Bütün, kendi başına dışsal bir görünüş olan tabiatın bir tamamlanmasıdır [33]". Hiç şüphesiz tabiatta bir harmoni, elemanlar arasında bir uyum vardır. Güzel dediğimiz bir manzara renklerin meydana getirdiği bir uyumu göstermez mi? Elbette gösterir ve bu da bir uyumdur, bir harmonidir. Soyut sanatın anladığı harmoni ise, eskiden beri harmoni olarak anlaşılan böyle bir harmoni görüşünden farklıdır. "Bu

---

32 Doesburg, Grundbeg, s. 32.

33 Mondrian, Die neue Gest. s. 30.

eski harmoni, tabiat harmonisini gösterir. Bu harmoni tabiatı yedi renk tonunun harmonisi içinde ifade eder. Ama, tabiat ve ruhun dengesi içinde değil. 'Yeni insan' için yalnız ruh ve tabiatın dengesine dayanan harmoni söz konusudur... Yeni harmoni hiç bir zaman kendini tabiat olarak ifade edemez; o, sanatın harmonisidir[34]". Buna göre, tabiat harmonisi ile sanat eserinin sahip olduğu harmoni aynı harmoni olmayacaktır. Tabiat harmonisi, fenomenlerle ilgili, görünüş dünyası ile ilgili bir renkler, sesler bağlılığını gösterir. Sanat eserinin sahip olduğu harmoni ise, onun ontik yapısmdan doğan bir harmonidir. Tabiat harmonisi, onu oluşturan elemanlarm bir tesadüfiliğine dayandığı halde, sanat eserinin harmonisi, varlığından ötürü olan bir harmoni olup, zorunluluğa, kanunluluğa dayanır. Bu anlayışı ile soyut sanat, sanat eserini tabiatın altına koymak şöyle bir yana, onu tabiatın üstüne koyar. Bunun için soyut sanatta, tabiat ile hiç bir mimetik (taklit) ilgi söz konusu değildir. Çünkü, "sanatın bu harmonisi, tabiatın harmonisinden o derece farklıdır ki, biz (yeni biçim - verme için) harmoni sözü yerine 'dengeli' kavramını kullanmayı tercih etmek istiyoruz[35]". Denge kavramı, universal - olanın ontik yapısını ve bu yapının dayandığı zorunluluğu çok daha iyi ifade eder. Bundan ötürü harmoni kavramı yerine denge kavramı haklı olarak tercih ediliyor. Buna göre de, denge, bütün sanatlar için erişilmesi gerekli bir erek olarak gösteriliyor. "Bütün sanatlar, bireysel olan ve universal olan, süje ve obje, tabiat

---

34 Aynı eser, s. 24.

35 Aynı eser, s. 24.

ve ruh arasındaki bu ilişkinin şekil verici estetiğine ulaşmaya çabalarlar; kısacası, istisnasız bütün sanatlar biçim - vericidir [36]". Bu ilginin, bütün sanatlar için genelleştirilmesi doğrudur, çünkü, her sanat faaliyeti, objektivation'unu sanat eserinde elde eder ve her sanat eseri de, bir harmoni, yani tabiat ve ruh, süje ve obje arasındaki bir denkleşmedir. Her sanat eseri, bir biçim - verme olarak anlaşılırken, bu biçim - verme de heterojen varlık sfer'lerinin bir sentez'i, bir kompositum'u olarak anlaşılmalıdır. Sanatçının bir sanat eseri meydana getirmesi, onun maddeye şekil verirken heterojen varlık sfer'leri arasında ontik bir denkleşme kurması anlamına gelir. Bu denkleşme, yeni bir realite adını alır, ama, sadece sanatın yarattığı ve sanatta varolan bir realite. Bu realite, bir bakıma, ruh - tabiat, süje - obje dialektik'inin bir synthesis'isini gösterir. Bu synthesis ne ruhtur ne de tabiattır, tersine, onları içine alan, onların üstünde bulunan bir başka düzen, bir başka kosmos'tur. Bunun için, Kandinsky, sanat eserinin meydana gelişini haklı olarak dünyanın meydana gelişi ile karşılaştırarak şöyle der : "Her sanat eseri, teknik bakımdan, evrenin meydana gelmesi gibi doğar. **Eser - yaratma dünya yaratmadır** [37]". Çünkü, her ikisinde de aynı ontik kanunluluk hüküm sürer.

BİBLİYOGRAFYA

Brion, Marcel : Geschichte der abstrakten Kunst. 2. Aufl. Köln 1961.

---

36 Aynı eser, s. 6.

37 Kandinsky, Rückblicke, s. XIX.

Doesburg, Theo v. : Grundbegrifte der neuen gestaltenden Kunst. München 1925.

Kandinsky, Wassily : Rückblicke, Berlin 1913.

Über das Geistige in der Kunst. 4. Aufl. Bern - Bümpliz 1952.

Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart 1955.

Klee, Paul : Über die moderne Kunst, Bern 1945.

Das bildnerische Denken, Basel - Stuttgart 1956.

Malewitsch, Kasimir : Suprematismus-Die gegenstandslose Welt, Köln 1962.

Mondrian, Piet : Die neue Gestaltung, München 1925.

Read, Herbert : A concise History of Modern Painting, London 1959.

Scheja, Georg : Soyut resmin sanat ve düşünce bakımından temelleri. Felsefe Arkivi sayı : 14.

Tunalı, İsmail : Felsefenin ışığında modern resim, I. İmpressinizm, Erzurum 1960. 3. Baskı, İstanbul 1983.

Modern sanat problemi, Felsefe Arkivi, sayı : 18.

Worringer, Wilhelm : Soyutlama ve Einfühlung, (Çev. : İsmail Tunalı), İstanbul 1963.

BENEDETTO CROCE'DE ESTETİK'İN BİR BİLGİ PROBLEMİ OLARAK TEMELLENDİRİLMESİ

Estetik fenomeni, ya da sanat fenomenini oldum olası bir bilgi problemi olarak ele alan düşünürlere rastlanır. Bunlara göre, estetik ya da sanat olayı insan ile nesneler dünyası arasında meydana gelen bir tür bilgi olayıdır. Örneğin Antik felsefede böyle bir düşünceyi Platon' da bulduğumuz gibi, Yeniçağda estetik'i bağımsız bir bilgi kolu olarak kuran A.G. Baumgarten'da ve çağımızda da Benedetto Croce'de buluyoruz. Bu örnekler daha pek çok çoğaltılabilir. Bizim burada özellikle ele almak istediğimiz çağımızın ünlü İtalyan düşünürü ve estetikçisi B. Croce'nin estetik'i ya da sanat fenomenini bir bilgi problemi olarak nasıl temellendirdiğidir. Çünkü Croce, estetik'i ya da sanat fenomenini bir bilgi problemi olarak temellendirirken, bunu, tamamen kendine özgü bir yolda yapar ve daha önce sanat fenomenini bir bügi problemi olarak temellendiren düşünürlerden tamamen ayrılır. Bu-

nun için şimdi ilkin Platon'un ve Baumgarten'ın estetik'i ya da sanat problemini bir bilgi problemi olarak nasıl temellendirdiğine, Croce'nin problemi temellendirmesi için bir hazırlık ve bir karşılaştırma olmak üzere kısaca işaret etmek istiyoruz.

Platon, şöyle bir imaj ile problemi ortaya koyar : "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. — Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiç bir geçerliği olmaz bunların. — İyi ya, tam üstüne bastın, işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasma ressamı da koyabiliriz değil mi? [1]".

Dış dünyaya tuttuğumuz ayna içinde, nesneleri ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu, ayna içindeki dünya bir gerçek nesneler dünyası değildir, tersine nesnelerin sadece birer görüntüsüdür (eidola), birer benzetmesidir, birer kopyasıdır (mimesis). Bütün sanat etkinliği, böyle bir benzetme ve kopya etkinliğini gösterir. Her sanat eseri de, buna göre, tıpkı bir ayna içine düşen bir evren gibi nesneler dünyasını yansıtır.

Sanat bize gerçekliği değil, bir görüntüyü, bir kopyayı gösterir. Çünkü sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir. Sanatçı ile nesneler arasındaki ilgi, taklit (mimesis) ilgisidir. Sanatçı nesneleri, görünüşleri taklid eder, yani **kosmos aisthetikos'u** (duyulur dünyayı). Ama, Platon'a göre, gerçek varlık **kosmos neo-**

1 Platon, Devlet, 596 d, e.

tos'tur, idea'lar dünyasıdır. Sanatın taklit ettiği nesneler, aslında gerçek varlıklar olan idea'ların gerçeklikten yoksun bulunan kopyalarıdır. Buna göre de sanatın ortaya koyduğu şeyler, kopyaların kopyaları olacaktır. O halde sanat, gerçeklik ile değil, kopyalarla ilgilidir. "Öyleyse diyebiliriz ki, şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar[2]". Bunun nedeni, sanatçının bilgisizliğinde bulunur. Gerçeğin kopyasını taklit eden sanatçı, gerçek hakkındaki bilgisizliğinden ötürü bunu yapar. Sanatçının, benzetmecinin, taklitçinin bilgisizliğinin nedeni, onun doxa (sanı) ile ilgili olmasıdır Doxa dünyası, çokluğun ve tek tek şeylerin dünyasıdır. Doxa, görünüşlerin, idea'larm kopyalarının doğruluktan yoksun olan bilgisidir. Bu bilgiyi duyularımız sağlar. Sanıların (doxa) ötesine, gerçek varlığın ülkesine yalnız akıl yoluyla ulaşılabildiği gibi, gerçek varlığın bilgisini de (episteme) yalnız akıl sağlayabilir. Sanı (doxa) bir bilgi olarak değersiz olduğuna göre, bir sanı olan sanat da değersiz olacaktır. Çünkü bir sanı olarak sanat, insanları aldatan, doğruluktan yoksun olan bir bilgidir[3].

A.G. Baumgarten'a gelince : Hocası Chr. Wolff, felsefe sisteminde büyük bir boşluk bırakmıştı : duyu bilgisini ele almamıştı. İşte Baumgarten, bu boşluğu doldurmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araştırır. Bu

2 Aynı eser, 601 a.
3 Bak. : İ. Tunalı, Grek Estetik'i.

araştırmadan da **estetik** dediğimiz bağımsız felsefe disiplini doğar.

Aesthetica adlı ana kitabının ilk cümlelerinde Baumgarten estetik'i şöyle tanımlar : "**Aesthetica est scientia cognistionis sensitivae** (estetik, duyulur bilginin bilimidir). İmdi estetik'i belirleyen bu cognitio sensitiva (duyulur bilgi) ne ifade eder? **Meditationes** adlı yazısında sensitiv (duyusal) kavramından ne anladığını şöyle belirtir : "Aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara **sensitiv** (duyusal) adını veriyorum." Aesthetica'da da yine **cognitio sensitiva** (duyusal bilgi) kavramını şöyle tanımlar "**Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium** (Açık veya seçik şeylerin altında bulunan tasavvurlar bütünü)". Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik estetik bilginin ölçüsü değldir; açıklık ve seçiklik, intellectuel (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik büginin özelliği, açık ve seçik olmak değü, tersine, açık ve seçik olmama, yani bulanık olmadır. Intellectuel bilgi, mantık bilgisidir. Mantığın ödevi, açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, onların doğruluğunu araştırmaktır. İmdi buradan şöyle bir soru doğar : Acaba, cognitio sensitiva'yı (duyusal bügiyi) araştıracak bir bilim olamaz mı? Baumgarten'a göre, böyle sensitiv tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Böyle bir bilim **estetik** olacaktır.

Buradan anlaşıldığı gibi, estetik, Baumgarten'a göre, bir çeşit bir mantıktır, onun deyimi ile "mantığın küçük kızkardeşidir". Ama, estetik'in konusu, duyusal bilgi (cognitio sensitiva) olduğuna göre, buradan şu sonuç çı-

kar ki, estetik duyusal bilginin mantığıdır, bunun yanı sıra bir bilgi teorisidir (gnoseologia). Ne var ki, bu bilgi teorisi ve mantık, aşağı bilginin bir mantığıdır. Bunun için estetik, bir **gnoseologia inferior**'dur; buna karşılık düşünmenin bilimi olarak mantık, bir **gnoseologia superior**' dur. Mantığın ödevi zihin etkinliğini, yukarı bilgi yetisini, yani **facultas superior**'u incelemektir; estetik'in ödevi ise, duyarlığı, yani aşağı bilgi yetisini, **facultas cognoscitiva inferor**'u incelemektir [4].

Problemin Platon ve Baumgarten'de nasıl ele alındığını gördükten sonra, şimdi B. Croce'nin problemi nasıl temellendirdiğini görebiliriz.

2.

Bir idealist çizgi yönünde gelişen Croce felsefesinin çıkış noktası **tin** (spirito, Geist) kavramıdır. Tin, bir temel varlıktır, bir **hakiki gerçekliktir.** Tinin özü, varlıktır, realitedir. Fakat, tin olmuş bitmiş bir gerçekliği göstermez, tersine tin, hayat gibi canlı bir süreçtir, bir gelişmedir. Tin, eylem, etkinlik demektir. Sürekli bir etkinlik olarak kavranan tin, iki autonom, dialektik biçime ayrılır. Tin, bir yandan **teorik** etkinliktir, öbür yandan **pratik** etkinliktir. Teorik etkinlik, bilme etkinliği halinde ortaya çıkar; pratik etkinlik ise, isteme etkinliği olarak. Bu teorik ve pratik biçimler, tinin iki ana biçimidir. "Tinin teo-

4 Bunun için bak : İsmail Tunalı, Kant Estetik'i ve Problemleri, Felsefe Arkivi, sayı 14, İstanbul 1963.

rik biçimi ile onları değiştirir; birisi ile evrene yaklaşır, öteki ile evreni yaratır[5]". Bu iki ana tin etkinliği de, kendi içlerinde bazı alt basamaklara ayrılırlar. Şöyle ki : Teorik etkinlik, bilme etkinliği, bir yandan bir sezgi (intuition) bilmesini, ifade'yi (expression) gösterir, öbür yandan da zihinsel, kavramsal bilmeyi gösterir. Pratik etkinlik de, aynı şekilde bir yanıyla ekonomik etkinliği, bir yanıyla da moral etkinliği gösterir. Böylece tin, bu dört etkinlik biçiminden oluşan bir bütünlüğü gösterir. "Bütün tin felsefesini temel elemanları içinde gösterdiğimiz bu bütünsel görüş içinde, tini dört eleman veya basamağa sahip olarak düşündük; bu dört eleman veya basamak o şekilde düzenlenmiştir ki, teorik etkinliğin pratik etkinliğe karşı tavrı, birinci teorik basamağın ikinci pratik basamak karşısında aldığı tavır gibidir. Dört eleman, somut olarak birbirleriyle, her birisi kendinden önce gelene dayanmak suretiyle bağlıdır. Kavram ifade olmaksızın var olamaz; faydalı, kavram ve ifade olmaksızın ve ahlâk da (moralite), kendinden önce gelen diğer üç basamak olmadan var olamaz[6]". Bütün tin, demek oluyor ki, bu dört tin biçiminden oluşur. Croce'ye göre "tin etkinliğinin bir beşinci biçimi yoktur. Bütün diğer (tin) biçimlerinin ya hiç bir etkinlik karakterine sahip olmadıkları veya daha önce gözden geçirmiş olduğumuz etkinliklerin sözcül (verbal) değişmeleri veya karmaşık ve türetilmiş ve kendilerine çeşitli etkinliklerin birbirine karıştığı ve daha özel

---

5 B. Croce, İfade Bilimi ve Genel Lingüistik olarak Estetik, s. 37, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1939. 2. Baskı, İstanbul, 1983

6 Aynı eser, s. 48.

ve tesadüfi içeriklerle dolu olgular olduğu kolayca kanıtlanabilirdi[7]". O halde hakiki varlık ve gerçeklik olan tin, bu dört etkinlik biçimi içinde oluşur ve gelişir.

Bu dört tin biçimi içinde bizi burada ilgilendiren teorik etkinlik, yani bilme etkinliğidir, özellikle de **sezgi** ve **ifade** etkinliğidir. İmdi bu teorik etkinlik, bilme etkinliği nedir? Croce'ye göre, "bilginin iki şekli vardır : bilgi ya sezgi bilgisidir veya mantık bilgisidir; ya fantaziden doğan bilgidir veya zihinden; ya bireysel olanın bilgisidir veya tümel olanın; ya tek tek nesnelerin bilgisidir veya onların birbirleri ile olan ilgilerinin bilgisidir; bilgi, bütünüyle ya imgeleri veya kavramları meydana getirir[8]". Croce'nin yukardaki sözlerinden de anlaşıldığı gibi, kavramsal bilgi, nesnelerin birbirleriyle olan ilgilerinin bilgisidir. Nesneler arasında kurulan ilgi ise, bir zihin işlemi ile olur. Bundan ötürü kavramsal bilgi, zorunlu olarak zihin bilgisi ya da mantıksal bilgidir.

Sezgi bilgisine gelince, bu, doğrudan doğruva sezgiye (intuition) dayanan bir bilgi olup, kavramsal bilgiden tamamen bağımsız, autonom bir bilgidir. "Gündelik hayatta devamlı olarak sezgi bilgisine dayanılır. Kesin hakikatlar hakkında tanımlar verilemeyeceği, bu hakikatların tasımlarla kanıtlanamayacağı, onların sezgi ile kavranması söylenir. Olguların sahip olduğu şartlara dair hiç bir canlı sezgisi olmayan soyut düşünürü politikacı yerer; pedagog her şeyden önce öğrencide sezgi yetilerini geliştirmek zorunluluğu üzerinde durur ve tenkitçi, bir sanat eseri kar-

---

7 Croce, Estetik, s. 48.

8 Aynı eser, s. 1.

şısında dururken teori ve soyutlamaları bir yana atmayı ve onu doğrudan doğruya sezgiye dayanarak değerlendirmeyi bir şeref bilir; ve son olarak iş adamı, zihnin çıkarımlarından daha çok sezgilerine göre yaşadığını itiraf eder[9]". Görüldüğü gibi, sezgi (intuition) bilgisi, gerçek hayatın içinde doğan, gündelik yaşantılarımız içinde oluşan bir bilgidir. Ama bu bilgi, kavramsal bilgiye karşıt olan bir bilgidir. Bu karşıtlık, herşeyden önce, onların özünde temellenir. Çünkü, sezgi, bize **bireysel** olanı verir, kavram ise **tümel** olanı. "Şunlar sezgilerdir : bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su; ve şunlar da kavramdır : su, fakat bu veya şu görünüş olarak, özel olarak değil de, doğrudan doğruya ne zaman ve nerede olursa olsun, su olan şey; su, sonsuz sayıda bir çok sezgi için var olan bir maddedir; fakat yalnız biricik ve değişmez bir kavram için bir maddedir[10]". Fakat, şimdi bu bireysel olanın bilgisi ile tümel olanın bilgisi arasındaki ilgi sorulabilir. Gerçi, bunlar iki ayrı bilgi türünü gösterirler, ama, aralarında belli bir ilginin olacağı da tabiidir. 'Bu su' ile 'genellikle su arasmda nasıl bir ilgi vardır? Yukarda da söylendiği gibi, "kavramlara dayanan bilgi, nesnelerin birbirleri ile olan ilgilerinin bilgisidir; fakat nesneler sezgilerdir. Sezgiler olmadan hiç bir kavram mümkün değüdir[11]". Sezgi bilgisi, kavram bilgisinden bağımsız ve autonom olduğu halde, kavramsal bilgi sezgi bilgisine dayanır. 'Genellikle su' kavramsal bilgisi, 'bu su' sez-

---

9 Aynı eser, s. 1.
10 Croce, Estetik, s. 17.
11 Aynı eser, s. 17.

gi bilgisi olmadan meydana gelemez. Sezgi bilgisinin varlığı, kavramsal bilginin meydana gelebilmesi için zorunludur. Ama, ne var ki, bu yönden nominalist olan Croce'ye göre, sezgi bilgisi real hayatta bu kadar önemli bir rol oynadığı ve kavramsal bilgiye olanak hazırladığı halde, teorik alanda lâyık olduğu önem ve ilgiyi bulamaz. "Sezgi bilgisinin günlük hayatta gördüğü geniş ölçüdeki kabulün, teori ve felsefe alanında hiç bir şekilde aynı veya ona uygun bir karşılığı yoktur. Çok eski ve herkes tarafından itirazsız olarak kabul edilen bir zihin bilgisi bilimi vardır mantık. Fakat, sezgi bilimini hemen hemen kimse hoş görmez veya yalnızca pek az kişi tereddüt ederek ona karşı hoş görürlüdür. Mantık bilgisi, aslan payını almıştır; ve bu arada sezgi bilgisinin hakkını tümüyle yemiyorsa da, ona zavallı bir yeri lâyık görür : uşak gibi[12]".

İmdi, teorik bilgi, mantık bilgisi tarafından aşağı görülen bu sezgi bilgisinin bize bireysel var olanı verdiğini söyledik. Bireysel olan, duyusal olarak kavranan şey olduğuna göre, buradan sezgi bilgisinin duyusal bilgi ile, algı bilgisi ile aynı olduğu ortaya çıkmaz mı? Croce'ye göre, çıkmaz, çünkü, sezgi (intuition) kendine özgü bir bilme yetisi olup, o hem algıdan hem de duyum ve tasavvurdan farklıdır. Şimdi sezgi bunlardan hangi özelliklerle ayrılır? bunu görmeye çalışalım. İlkin algıdan olan ayrılığı işaret edelim. Croce'ye göre, "algı, şüphesiz sezgidir; içinde yazı yazdığım odanın, mürekkep hokkasının, önümde duran kâğıdın ve yazı yazdığım kalemin, elimle kendilerine dokunduğum ve yazı yazan ve bunun için de var

12 Aynı eser, s. 1.

olan şahsımın âletleri olarak kullandığım obje'lerin algıları; — bütün bunlar sezgidirler[13]". Bütün bu obje'ler, içinde yazı yazdığım oda, mürekkep hokkası, kalem, v.b. bana real olarak verilmiş objelerdir. Ama, öte yandan bunları ben bireysel fizyonomileri içinde kavrar ve ifade ederim. Bu yönden de onlar sezgilerdir. O halde belli bir açıdan sezgi ile algı birbiri ile örtüşüyor. Ama, tümü ile örtüşmüyor Çünkü, Croce'ye göre, "bir başka odada, bir başka şehirde, bir başka kalemle, bir başka kâğıt üzerinde ve bir başka mürekkep hokkası ile yazı yazıyormuşum gibi kendi hakkımda bir başka ben'in imgesi aklımdan geçerse, bu da aynı şekilde bir sezgidir[14]". Fakat şüphesiz, bunlar hiç bir yolda algı değildirler, bize hiç bir real objeyi bildirmezler. Gerçi onlar hayaldir, fantazidir, ama, onları da ben bireysel fizyonomileri içinde kavrarım, real objeleri kavradığım gibi. Bunun için de onlar sezgidir. Buradan sezgi ile algı arasındaki ayrılık bütün açıklığı ile ortaya çıkar. Algı, realite, gerçeklik ile ilgili olduğu halde, sezgi gerçeklik ile ilgili olur da, olmayabilir de. "Bunun söylemek istediği şey şudur : Realite (gerçeklik) ve non-realite (gerçek - olmayış) arasındaki ayrılık, sezginin asıl özüne tamamen yabancıdır, bu, ikinci dereceden bir şeydir. Tinsel varlığa sahip bir insanın ilk defa hayatında bir sezgiye sahip olduğu bir hal kabul edilirse, o zaman öyle görünür ki, bu insan sadece fiilen var olan gerçekliği sezgi yoluyla bilebilir ve bunun için de yalnız gerçeklik ile ilgili sezgilere sahip olur. Fakat gerçeklik bilinci, real ve irreal tasarımlar arasındaki ayrılığa dayandığına ve böyle

---

13 Croce, Estetik, s. 2.

14 Aynı eser, s. 3.

bir ayrılık da ilk bakışta var olmadığına göre, bu adı geçen sezgiler hakikatte ne real ile ilgili sezgilerdir ne de irreal ile ilgili sezgilerdir, onlar algı da olmayıp salt sezgilerdir [15]".

Sezginin duyum ile ilgisine gelince : Croce'ye göre, duyum, tinsel etkinliğe karşıt bir alana, madde alanına girer. Bu bakımdan, duyum, sezginin tamamen dışında, ötesinde yer alır. "Bu sezgi bilgisinin alt sınırının bu yanında duyum, yani madde bulunur ve salt madde olması bakımından tin onu kavrayamaz [16]". Duyum, madde, sezginin tinsel etkinlik olmasına karşılık, eylemsizliktir. "Madde, soyutluğu içinde, mekanizm'dir, pasifliktir; madde, insan tininin karşılaştığı, maruz kaldığı bir şeydir, fakat meydana getirmediği bir şeydir [17]". O halde sezgi ve duyum, biri etkinliğe, öteki eylemsizliğe dayanmaları ile kesin olarak birbirinden ayrılır.

Sezgi öte yandan tasavvurla da hem bir ayrılığı hem de bir aynılığı gösterir. Bu, tasavvur deyince anlaşılan şeye bağlıdır. "Eğer tasavvur deyince, ruhî alt yapıdan yukarıya fırlayan ve oradan çözülüp kurtulan bir şey anlaşılırsa, o zaman tasavvur sezgidir. Fakat tasavvur bir karmaşık duyum olarak anlaşılırsa, o zaman yine kaba duyuma dönülmüş olur; bu kaba duyumun, zengin veya yoksul oluşu ile, gelişmiş veya gelişmemiş bir organizmada gerçekleşmesi ve geçmiş duyumların izlerini taşıması

15 Aynı eser, s. 3.
16 Aynı eser, s. 4
17 Aynı eser, s. 4.

ile niteliği değişmiş olmaz[18]". Denebilir ki, tasavvur duyum olmaktan, madde olmaktan kurtulur ve tinsel bir nitelik elde ederse, o zaman sezgi ile aynı şey olabilir. Eğer madde, duyum karakteri ağır basarsa, o zaman sezgi ile hiç bir yönden örtüşemez.

3.

Demek oluyor ki, tinsel bir etkinlik olan sezgi (intuition) kavramdan, kavramın zihni bir etkinlik olması ile, duyum ve tasavvurdan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları ile, algıdan da, algının gerçeklikle zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır. Ama, bütün bu ayırmalar ile sınırları belirlenmek istenen sezginin kendisi nedir? bu henüz açıklanmış değil. Sezgi sezgi olarak nedir? Yukarda sezginin bir tinsel teorik etkinlik olduğunu söyledik. Fakat, böyle bir etkinlik olarak sezgi nedir? ve nasıl meydana gelir? Sezginin temel niteliği nedir? Öyle bir nitelik ki, bu nitelik ile kolayca biz sezgiyi sezgi olmayan şeylerden ayırt edebilelim? Croce' ye göre, "hakiki sezgiyi, hakiki tasavvuru, ondan daha derinde bulunan şeyden, tinsel eylemi, mekanik, eylemsiz (pasif) tabiî olgudan (fatto, Faktum) ayırmak için, güvenilir bir yöntem daha vardır : Her hakiki sezgi veya tasavvur, aynı zamanda **ifade**dir (espressione, Expression). Bir ifade halinde objektivleşmeyen bir şey ne sezgidir ne de tasavvurdur, o, duyumdur ve tabiat alanına

18 Aynı eser, s. 6.

girer. Yalnız tin (spirito, Geist), yaratıcı olarak etkin olmak ve ifade etmekle sezgi aracıyla bilir[19]". O halde sezgi ifadedir. Bu anlamda da objektivleştirme ya da dışlaştırmadır.

Ama, şimdi şunu sorabiliriz : Sezgi, neyin ifadesidir? Sezgide objektivleşen, dışlaşan şey nedir? Buna Croce şöyle yalın ve kesin bir karşılık verir : "Sezgide biz, kendimizi, empirik bir varlık olarak dış gerçeklik karşısına koymayız, daha çok, hangi çeşitten olursa olsunlar, izlenimlerimizi şartsız olarak objektlvleştiririz[20]". Bu izlenimlerimizi dışlaştırmak, sezgiyi sezgi yapan temel niteliktir. Fakat, izlenimlerimizi dışlaştırmanın gerçek anlamı nedir? İzlenimlerimizi dışlaştırmakla biz aslında ne yapmış oluruz? Croce'ye göre, izlenimlerimizi dışlaştırmakla onlara biçim vermiş oluruz, onları ifade etmiş oluruz. "Bir kimse, sahip olduğu izlenimlere ve duygulara aslında şekil verebilirse, ancak bundan sonra o kimse içinde sakladığı nuru ifade etme yeteneğine sahip olur. Duygular ve izlenimler, ancak kelime sayesinde ruhun karanlık ülkesinden çıkarak kontemplativ tinin aydınlık ışığına ulaşırlar[21]". Buradan anlaşıldığı gibi, sezgide tin, izlenimlere, duyum ve duygulara biçim verir, böylece de onları maddeden, eylemsizlikten kurtarır. Tin, bu anlamda, bir biçim verme varlığı ve prensibidir.

Biçim vermek ifade etmektir ve ifade etmek de sezgi ile bilmektir. Bir bilme etkinliği olan sezgi, ancak, ifade

---

19 Aynı eser, s. 6.
20 Aynı eser, s. 3.
21 Aynı eser, s. 7.

ederek, dışlaştırarak, izlenim ve duygulara biçim vererek bilme etkinliğinde bulunabilir. "Sezgi etkinliği, ifade ettiği sürece bilir. Bu cümle paradox gibi geliyorsa, bunun nedenlerinden biri, şüphesiz, 'ifade' kelimesinde, onu sırf sözcül (verbal) ifadeler denen ifadeler için kullanmamızdan doğan çok dar bir anlam verme alışkanlığımızda bulunur; fakat çizgiler, renkler, tonlar gibi sözcül (verbal) olmayan ifadeler de vardır [22]". İzlenim ve duyguları ister sözle isterse renkler, çizgiler ve seslerle dışlaştıralım, bunların hepsi birer ifadedir, tinin bir biçim vermesidir. "Bunun için ifade, insanın her çeşit manifestation'unu, hatibin, müzisyenin, ressamın ve daha diğerlerinin manifestation'larını içine alır; ifade, ister resim veya müzik veya başka herhangi bir şey olarak tasvir edilsin veya adlandırılsın, bu, manifestation'ların hiç birinde ifade, kendi özü bakımından ayrılamaz olduğu sezgiden yoksun olamaz [23]". İfade, bir manifestation olarak sezgidir ve sezgi de bilgidir. Buna göre, sezgi ile bilmek izlenim ve duyguları dışlaştırmak, onlara biçim vermektir, izlenim ve duyguları "ruhun karanlık ülkesinden çıkarmak", kurtarmak demektir. Kısacası, sezgi ile bilmek, bir şeyi ifade haline getirmek, objektivleştirmektir. "Eğer geometrik bir figür hakkında, onu doğrudan doğruya bir kâğıt veya yazı tahtası üzerine resmedebilecek kadar bir salt imgeye sahip olmazsak, bu geometrik figürü sezgi ile nasıl bilebiliriz? Bir bölgenin, örneğin Sicilya adasının çevresini, eğer onu bütün meandrik çizgileri ile çizemeseydik, sezgi

22 Aynı eser, s. 6.
23 Aynı eser, s. 6.

ile nasıl kavrayabilirdik?[24]". Bu bakımdan dışlaştırmak, ifade etmek, zorunlu olarak sezgisel bilme ile aynı anlama gelir. "Bu bilgi olayında sezgiyi ifadeden ayırmak imkânsızdır. Sezgi ifadeyle beraber doğar, zira, sezgi ve ifade iki ayrı şey değil, tersine bir ve aynı şeydir[25]". O halde buradan şu çıkar ki, "sezgi ile bilmek ifade etmektir; ve ifade etmekten (ne daha çok ne daha eksik değil) başka bir şey değildir[26]".

4.

İmdi sezgi bilgisinin izlenim ve duyguları dışlaştırmak ve onları ifade etmek olduğunu tespit etmiş bulunuyoruz. Ama, şimdi burada yeni bir soru karşımıza çıkıyor : Bu bilmenin alanı ve sınırları nedir? Başka türlü söylersek, bu biçim verme, bu dışlaştırma nerede meydana gelir? Tabiatıyla bu dışlaştırma en yetkin haline sanat eserlerinde kavuşur. Sanat dünyası, bu biçimlendirmenin örnekleridir. Nitekim bu Croce için de böyledir. "Sanat eserlerini sezgi bilgisi için örnek olarak göstermek ve sanat eserlerine sezgi bilgisi yormakla, sezgi veya ifade bilgisini estetik veya sanat olgusu ile candan aynılaştırdık[27]". Fakat, estetik veya sanat olgusu ile aynılaştırılan sezgi nasıl bir sezgidir? Bu soru, düşünürler arasında bazı anlayış farklılığına sebep olur. Çünkü, "(sezgi ile sanatı)

---

27 Aynı eser, s. 10.
24 Aynı eser, s. 7.
25 Aynı eser, s. 7.
26 Aynı eser, s. 9.

bu aynılaştırmaya karşı, bir çok filozofun ayrıntılariyle temsil ettikleri bir görüş, sanata tamamen özel çeşitten bir sezgi olarak bakılabileceğini söyler. Biz (deniyor), sanatın sezgi olduğunu kabul ediyoruz, fakat sezgi her zaman sanat değildir : sanat sezgisi, özel çeşitten bir sezgi olup, genel sezgiden daha fazla bir şey olmasıyla ayrılır [28]". Acaba gerçekten sanat sezgisi özel çeşitten bir sezgi midir? Eğer öyle ise, genel sezgiden farklı bir sanat sezgisi olacaktır ve bu da özellikle sanatta kendini gösterecektir. Gerçekten genel sezgiden farklı bir sanat sezgisi var mıdır? Croce buna yoktur diye karşılık verir ve Croce'nin sanatı genel sezgi bilgisine bağlaması, diyebiliriz ki, Croce estetik'ine en original ve en temel niteliliğini verir. "Sanat ve sezgi bilgisini aynılaştırmamıza sıkıca sarılmak gereğindeyiz; zira, sanatı günlük tinsel hayattan ayırma, onu kimbilir hangi aristokratik circulus ve bir tekil etkinlik ile sınırlama, estetik'in sanat - bilimi olarak bu ruh hâlinin hakikî özüne, hakikî köklerine nüfuz etmesine engel olan en önemli sebeplerden biridir [29]". O halde sanat sezgisi diye genel sezgiden apayrı bir sezgi yoktur. Bununla şimdiye kadar günlük hayattan ve günlük sezgilerden, hayat gerçeğinden bağımsız, kendine özgü. lüx bir etkinlik alanı olarak düşünülen sanatı, Croce, gündelik sezgi bilgisine bağlıyor ve böylece sanatı gündelik hayat gerçeğinin içine sokuyor. "Hiç kimse, fizyolojiden öğrendiği her hücrenin bir organizma olduğu ve her organizmanın bir hücre veya hücrelerin bir sentezi olduğu

28 Aynı eser, s. 10.
29 Aynı eser, s. 11.

bilgisi karşısında şaşmaz; hiç kimse dağ doruklarında, küçük bir kayayı veya bir taş parçasını meydana getiren şeylerin aynı kimyasal elemanlar olduğunu öğrenince şaşırmaz; büyük hayvan fizyolojisinden ayrı küçük hayvanlar fizyolojisi yoktur; dağların kimyasından başka olan bir kayalar kimyası yoktur [30]". Aynı şekilde, gündelik hayat sezgileri ile sezgi bilgisniin en yetkin şekli olan sanat etkinliği arasmda bir öz farkı, bir nitelik ayrılığı olmayacaktır. İster gündelik hayat sezgisi olsun, isterse sanat sezgisi olsun, aynı öz tarafından oluşturulur. Tıpkı zihni etkinliğin en yalın kavramları meydana getirdiği gibi en karmaşık yargı ve tasımları da meydana getirmesi gibi. "Aynı şekilde, bir büyük sezgi bilimi yanında küçük sezgilerin bir bilimi de yoktur, bir sanat sezgisi bilimi yanında bir gündelik sezgi bilimi yoktur; tersine, estetik ve sanat olgusunun kendisinden ibaret olduğu sezgi veya ifade bilgisinin bilimi olarak sadece ve yalnız biricik bir estetik vardır. Bu estetik, en yalın ve en alalade kavramların meydana gelişini olduğu gibi, en karmaşık bilimsel ve felsefî sistemlerin konstruktion'larını da ele alan mantığa benzer, zira, her ikisi de bir ve aynı özdedir [31]". O halde gündelik sezgilerden en yüksek sanat sezgilerine kadar bir tek sezgi olduğu gibi, aynı şekilde bütün bu sezgileri inceleyen bir tek bilim vardır : **Estetik.**

5.

Croce'nin ulaştığı bu sonuç, çağdaş estetik teorisi

30 Aynı eser, s. 11.
31 Aynı eser, s. 12.

yönünden önemli bir sonuçtur. Çünkü, Croce için estetik bir lüx etkinlik olmayıp, kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Bu sezgi bilgisi etkinliği, zihnî bilgi kadar, hatta ondan daha temelli ve ondan daha önce gelen bir bilgi etkinliğidir. Biliyoruz ki, "sezgiler olmadan hiç bir kavram mümkün değildir[32]". Bu bakımdan sezgi bilgisi, bütün teorik etkinlik, yani bilgi etkinliği için en temel bir bilgi biçimini gösterir. Bu anlayışı ile Croce, estetik olayı bir bilgi olayı olarak kavrayan düşünürlerden, örneğin yazımızın başında işaret etmiş olduğumuz Platon ve Baumgarten'dan pek çok ayrılır. Gerçi onlar için de sanat etkinliği ya da estetik etkinlik bir bilgidir, ama bu bilgi Platon'da doğruluktan yoksun, aldatıcı bir duyusal bilgidir (doxa), Baumgarten'da aşağı bilgidir (cogntio sensitiva). Buna göre de estetik, mantığm bir gnoseologia superior (yukarı bilgi teorisi) olmasına karşılık, bir gnoseologia inferior (aşağı bilgi teorisi) olacaktır. Çünkü mantığm konusu açık ve seçik bilgiler olduğu halde, estetik'in konusu, karmaış ve bulanık bilgilerdir, duyu bilgisidir. Croce, estetik'in aleyhine olan bu durumu ortadan kaldırmak ister ve estetik'e mantık karşısında şerefli bir yer sağlamak amacı güder. Bunun için estetik'i, sezgiyi, gündelik sezgilerden başlayarak en yüksek sanat sezgilerine kadar inceleyen bir temel bilgi olarak temellendirmek ister. Böyle bir temellendirme içinde estetik, bir lüx etkinlik olmaktan çıkar, gündelik hayatın içinde kökleşen bir ana bilim olur.

Ayrıca estetik'in böyle genel ve temel bir sezgi bili-

---

32 Aynı eser, s. 17.

mi olmasıyla, sanat ve sanatçı yönünden de bazı sonuçlar ortaya çıkıyor. Şöyle ki, sanat etkinliği ile gündelik sezgi arasında hiç bir öz ve nitelik ayrılığı yoktur. Acaba sanat sezgisine sahip olan sanatçı ile yalnız gündelik sezgilerle iş gören sanatçı — olmayan — insan arasında nasıl bir ayrılık bulunacakdır? Croce'ye göre, bu ayrılık bir öz ayrılığı olmayacaktır, bir nitelik ayrılığı olmayacaktır, fakat bir **nicelik** ayrılığı olacaktır. Croce'ye göre, sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesinin ve bir deha kültüne varmanın nedeni, gündelik sezgilere sahip olan insan ile sanatçı sezgileri arasında bir öz ve bir nitelik ayrılığı görmede bulunur. "Büyük sanatçıların bizi bizim için ortaya koydukları söylenir. Fakat onlarınki ile bizim fantazimiz arasında öz bakımından bir aynılık olmasaydı, bu aynılık yalın bir nicelik içinde verilmemiş olsaydı, o zaman bu nasıl mümkün olacaktı? **Poeta nascitur** (şair şair olarak doğar) yerine daha iyisi **homo nascitur poeta** (her insan biraz şair olarak doğmuştur) denmeli; birinciler küçük şairler, ötekiler büyük şairler. Bu nicelik ayrılığı bir nitelik ayrılığı yapıldığı için, deha kültünün, dehaya karşı boş inancın doğması mümkün olmuştur; bu arada dehanın gökten inmediği, tersine insanlığın kendisi olduğu unutulduğu için [33]". Sanat sezgisi gibi sanatçı dehası da insanîdir, bütün insanlar için ortak bir insanî temele dayanır. Sanat dehası için, insanî temelin dışında tanrısal bir temel aramak, sanatın değerini yüceltmeyeceği gibi, sanatçıyı da yüceltmeyecektir. Tersine,

33 Aynı eser, s. 12.

"bu insanlıktan uzak bulunan veya uzak bulunuyor gibi görünen deha sahibi bir insan, cezasını biraz gülünç görünmede bulur. Romantizmin dehasında ve günümüzün üst-insan'ında olduğu gibi [34]". Sanatın ve sanatçının insanileştirilmesi bir hümanizmi gösterir. Sanatı ve sanat dehasını hayatın içine sokması ve onlara sağlam bir insanî temel sağlaması, ancak, Croce'nin genel hümanist tavrı ile açıklanabilir.

34 Aynı eser, s. 12.

FRİEDRİCH KAİNZ
75 YAŞINDA

Ünlü estetikçi ve dil filozofu Friedrich Kainz 1897'de Viyana'da doğar, Gymnasium'u Viyana'da bitirir ve I. Dünya Savaşında askere alınır, çeşitli yaralar alır. Savaş bittikten sonra sonra Viyana Üniversitesinde filoloji, sanat tarihi ve felsefe öğrenimine başlar. 1921 yılında felsefe doktoru olarak Viyana Üniversitesini bitirir. Bundan sonra Avusturya dışında çeşitli üniversitelerde çalışan Kainz özelikle felsefedeki ve estetikteki yönünü, Hamburg Üniversitesinde William Stern'in ve Ernst Cassirer'in etkisiyle elde eder. Daha sonra Viyana'ya dönen Kainz, burada kendini psikoloji, dil felsefesi ve estetik alanlarındaki çalışmalara vererek, bu alanlarda yaptığı monumental yayınlarla çağımızda bu alanların en ünlü temsilcilerinden biri olur. 1939 yılında Viyana Üniversitesine profesör, 1940'da da ordinaryüs profesör olur. Felsefe enstitüsü başkanlığı yanında Psikoloji enstitüsü başkanlığını da yıllarca yapan Kainz, bu arada dünyanm en güçlü bilim ku-

rullarından biri olan Avusturya Bilimler Akademisine aslî üye seçilir. II. Dünya Savaşından kısa bir süre sonra Kainz'ın yanma öğrenci olarak gittiğimizde, Kainz âdeta bir koca Felsefe Fakültesi demek idi. Ama O'nun asıl bulunduğu yer, bilimsel kişiliği ile öğrencilerin kalbi idi. Kainz'ın öğrencileri üzerinde büyüleyici bir etkisi vardı. Hiç şüphesiz bu etki O'nun Üniversitede işgal ettiği, yukarda sözü geçen makamlardan ileri gelmiyordu. Bu etki, O'nun anıtsal eserlerinden, üstün bilimsel kişiliğinden doğmaktaydı. Kainz, yarı yıkılmış bir şehir ortasında, yarı yıkılmış bir üniversitede kürsüye çıktığı zaman, o kötü günlerde öğrencilerine bilim ve insanlığın geleceği için bir teselli ve bir ümit olurdu.

Kainz'ın bilimsel kişiliği, merkezi psikoloji olmak üzere **dil felsefesi** ve **estetik** olmuştur. Eserleri de yine bu yönde gelişmiştir. Kısaca işaret edersek Personalistische Aesthetik (1932), Psychologie der Sprasche (Dört cilt 1943 - 1955 yılları arasında yazılmış, dil felsefesi alanında anıtsal bir eser), Einführung in die Sprachpsychologie (1937), Vorlesungen über Asthetik (1948), Philosophie der Kunst (1950) ve Die Sprache der Tiere (1961).

Görüldüğü gibi Kainz'ın bilimsel kişiliği, psikoloji, dil felsefesi ve estetik gibi birbirine paralel yönler gösterir. Burada biz özellikle O'nun estetikteki kişiliğini belirtmek istiyoruz. Kainz estetikte ne yapmak istemiştir? Estetik problemlerine bakış ve onları ele alış tarzı nasıldır? Bu soruları cevaplandırabilmek için, Kainz'ın bütün bilimsel çalışmalarının temelinde bulunan bir ilkeyi bilmek gerekir. Bu ilke, **bütünlük** ilkesidir ve Kainz, bütün çalışma ve araştırmalarında daima bütün'ü arar, o bir gestaltcidir,

bir holisttir. Acaba Kainz'm bu bütüncülüğü, bu holism'i üzerinde kim etkili olmuştur? diye sorduğumuzda bu soru bizi ister istemez Kainz'm yıllarca beraber çalıştığı William Stern'e götürür. W. Stern, felsefede modern personalismin kurucusudur. W. Stern, person deyince nesneye (Sache) karşıt olan şeyi anlar. Bu da bilinçli olmayı değil, gerçek bireysel birliği, bütünlüğü gösterir; nesne ise aggregat olarak mekanik kanunların bir obje'sidir.

İşte W. Stern'de bulduğu bu birlik ve bütünlük düşüncesi, O'na bütün araştırmalarında kılavuzluk eder. Bunun için dokunduğu ve ele aldığı her estetik problem O'nu bütünlük açısından ilgilendirir. Çünkü bütünlük mükemmellik demektir.

Şimdi bunu, yani Kainz'ın holist tavrını bazı temel estetik problemler üzerinde göstermeye çalışalım. İlkin estetik'in konusu ve metodunu ele almak istiyoruz. Estetik problemler antikite'de Platon, Aristoteles ve Plotinos'da ele alınırken belli bir açıdan, felsefî bir açıdan ele alınmış, estetik problemler felsefî problemler gibi çözülmüş ve felsefenin konusu içinde düşünülmüşlerdir. Bu problemler ister güzellikle ister sanatla ilgili olsun, aslında felsefî nitelikte problemler olarak kabul edilmişlerdir. Daha sonraları da bu problemler hep aynı nitelikte görülmüştür. Bağımsız bir disiplin olarak estetik'i kuran Baumgarten, bu disiplini bir felsefe disiplini olarak temellendirir. Daha sonra Kant, Schelling, Hegel ve Schopenhauer için de estetik, felsefî hatta metafizik bir bilgi alanı olarak düşünülür. Ancak 19. yüzyılda gelişen pozitiv tabiat bilimleri yanında modern experimental psikolojinin ve psiko-fizik'in kuruluşu, estetik problemlere yeni bir açıdan

bakma imkânını da beraberinde getirir. Bu yeni açıdan bakıldığında, estetik problemler felsefî ve metafizik yanını kaybeder ve salt psişik bir fenomen, **psişik bir tavır alma fenomeni** olarak belirlenir. Bu fenomen, psişik fenomenler gibi ele alınmalı ve araştırılmalıdır. Psişik fenomenleri inceleyen psikoloji olduğuna göre, estetik tavır dediğimiz psişik fenomeni inceleyen bilimin bir özel psikoloji kolu ve psikolojiye bağlı bir **münferit bilim** olması gerekir.

O halde estetik'in konusu ne olacaktır? Felsefî nitelikte sorular mı yoksa psikolojik nitelikte sorular mı? Eğer felsefî nitelikte sorularsa, o zaman estetik bir felsefe disiplini olacaktır. İmdi bu iki karşıt görüş karşısında, Kainz'ın bütüncü tavrı kendini gösterir. Kainz'a göre estetik ne yalnız felsefîdir ne de yalnız psikolojik - bilimseldir. Estetik problemler süjenin estetik tavrıyla ilgili olduğuna göre, elbette bilimlerin çalışma tarz ve araçlarına ihtiyaç vardır Bu bakımdan estetik, bu bilimsel tarz ve araçları kullanacaktır. Ama, öte yandan estetik problemlerin bir **anlamı** ve **değeri** var. Anlam ve değer ise estetikçiyi bilimin sınırlarının ötesine götürür. Burası felsefenin alanıdır. Estetik, estetik problemlerin anlam ve değeri ile uğraşınca, o zaman estetik bir felsefî disiplin olacaktır. O halde karşıtlık nasıl çözümlenebilir? Burada Kainz'ın tavrı kendini gösterir : karşıtların **bir bütün halinde** birleştirilmesiyle... O halde estetik, Kainz'e göre ne yalnız felsefîdir ne de yalnız bir bilimdir; tersine hem felsefîdir hem de bilimdir ve bu estetik problemlerin özü gereği böyledir.

Estetik problemlerin sahip olduğu bu çift yanlılık bizi bir başka ikiliğe, **metod** ikiliğine de götürür. Şöyle ki:

acaba estetik a posteriori sübjektiv-psikolojik bir bilim midir? Örneğin Oswalt Külpe için estetik, **estetik tavrın** bir bilimidir. Estetik'de önemli olan bu sübjektiv-fonksiyonel yandır, yoksa **güzel** olarak nitelendirilen nesnelerin real özü değildir. Güzellik ve çirkinlik nesnelere ait olan nitelikler değildir, onlar estetik bir tavrın bir obje'ye yönelmesiyle bilinir. Bundan ötürü estetik'in güzeli incelemesi demek, bir objenin süje üzerinde, onu estetik olarak kavrayan süje üzerinde yaptığı etkinin incelenmesi demektir. Özellikle 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında temsil edilen bu görüş, **estetik-sübjektivizm** ya da **estetik-psikolojizmdir.** Bu anlayışın karşıtı olan görüş, ise, ta antikite'den beri temsil edilen (Grek sanat teoricileri, Schiller, Meyer, fenomenolojik ve ontolojik estetikler) **estetik objektivizm,** güzel olarak karakterize edilen obje'nin kendine göre, objektiv karakter çizgilerinin olduğunu, güzelliğin tümel kanunları olduğunu ileri sürer.

İmdi, bu karşıtlık nasıl çözümlenebilir? Kainz'a göre, burada yiine "ya -ya da" tavrı değil, "hem- hem de" tavrı benimsenmelidir. Ama, bu nasıl benimsenebilir? Bu, ancak şu yolda olabilir : İlkin estetik tavrın psikolojik yapısı ele alınmalıdır. Çünkü, bu estetik tavır olmadan ve onun kavraması olmadan hiçbir güzellik olamaz. Ama yine öte yandan estetik şunu da açıklığa kavuşturmak gereğindedir : Bu estetik kavrayış, hangi objektiv niteliklerle meydana getirilmekte ve tatmin edilmektedir? Çünkü, obje, belli özellikleri ile estetik tavrı davet etmektedir. Buna göre de, estetik bir yanıyla, estetik tavrı ele alırken sübjektivist olacaktır, ama estetik tavrı davet eden objektiv nitelikleri incelerken objektivist olacaktır.

Böylece hem sübjektivist hem de objektivist olan estetik, kullandığı heterojen metodlarla da bu sübjektivizmin ve bu objektivizmin bütünlüğünü ortaya koymaktadır. Bu metodlar : A — Estetik tavrı inceleme metodları. 1) İntrospektion 2) Dış-gözlem metodları. B — Felsefî metod : akıl yürütmelere, zihnî kavramalara dayanan metod. Kainz'e göre, estetik metod bu her iki farklı metoda dayanır ve estetik problemlerin bütünsel araştırması onlarla sağlanmış olur.

Kainz'ın bütüncü, holist tavrını göstermek üzere ikinci problem olarak güzelliği ele almak istiyoruz. 20. yüzyılın başlarında estetik sübjektivizm estetik'de o derece hâkim olur ki, estetik tavrın dışında bir güzellik probleminin bulunabileceği asla düşünülemez. Meselâ Theodor Meyer şöyle diyordu : "Bize estetik bakışta haz ve sevinç sağlayan herşey güzeldir." Häberlin'e göre, "güzel olan yaşanabilir, ama tasvir edilemez." Külpe'ye göre de "güzelliğe açık olan bir ruhun kendisine yöneldiğinde estetik olarak kavrayamayacağı hiç bir şey yoktur." Buna göre de estetik tavrın yöneldiği her obje güzel olacaktır. Güzelliği meydana getiren, objeye ait bir takım nitelikler olmayıp, estetik tavra ait niteliklerdir. Fakat bu anlayışa karşılık, ta antikite'den Platon ve Aristoteles'den beri gelen, her devirde temsilciler bulan objektivist güzellik anlayışları da vardır. Meselâ : Platon'da bu, idea'dır, Aristoteles'de düzen'dir. Plotinos'da ruhun maddeden kurtulması ve arınmasıdır. Schiller'de hürlüğün görünüş haline gelmesi, Hegel'de ide'nin duyusal olarak kavranması, v.s. dir.

O halde burada da bir karşıtlık kendini gösteriyor :

Bir yanda güzelliği estetik tavra bağlayıp açıklamak isteyen psikologist-sübjektivist bir güzellik anlayışı, öbür yanda obje'ye bağlayıp açıklamak isteyen klâsik objektivist güzellik anlayışı. Kaniz, bu antagonizm'i yine bütüncü tavrıyla çözmek ister. Şöyle ki : Estetik-olanın meydana gelmesi, estetik algı sahibi bir süjenin, estetik algının kendisine yöneldiği bir obje ile karşılaşmasıyla meydana gelir. Ve ancak böyle bir karşılaşma içinde dış dünya objeleri, nesneleri estetik bir anlam elde eder. Ancak burada estetik tavır kadar estetik obje de önemli ve araştırılması gerekli bir objedir. O halde, diyor Kainz, güzellik - etkisinin obje'ye ait bir takım şartlarının da olması gerekir. Gerçekten de güzellik etkisinin meydana gelebilmesi için gerçekleştirilmesi gerekli olan obje'ye âit belli şartlar vardır. Nasıl güzellik etkisi için süjenin estetik tavrı önemli ise, aynı şekilde objede de belli şart ve niteliklerin bulunması gereklidir. Bu objektiv şartlar nelerdir?

Kainz bu özellikleri iki grupta toplar :

I. Obje'nin içeriğine dayanan özellikler, II. Obje'nin biçimine dayanan özellikler. Obje'nin içeriği ile ilgili özellikleri şöyle ayırır : 1 — İde'ye ve cins'lere olan uygunluk. Bilindiği gibi ta Platon, Plotinos'dan Schelling ve Hegel'e kadar bütün muhtevacı estetikçiler, güzeli ide'nin ya da cins-tipinin duyusal olarak görünüşe çıkması olarak anlamışlardır. Böyle bir anlayışta göz önünde bulundurulan güzel, insan, at, ağaç gibi somut ve nesnel olan güzeldir. Bu idea'ya, cins kavramına olan uygunluk, o objenin mükemmelliği olarak kavranır. Bu objeye de biz güzel deriz. Bu objeler tabiatın onlara sağladığı imkânları artıksız ola-

rak gerçekleştirirler, tam olarak gelişirler, âit oldukları cins-typusunun bütün form ve renklerini net bir şekilde görünüşe çıkarırlar.

2 — Canlılık ve ifade Canlı bireylerin güzelliğini sağlamada acaba tek başına ide'ye, cins typusuna uygunluk yeterli midir? Realite'ye baktığımızda karşılaştığımız birçok cins-typusuna uygun olan, mükemmel varlığın estetik yönden etkili olmadığını görürüz. Bir mükemmel gergedan, ya da su aygırı da merkep estetik yönden güzel değildirler. Bunun nedeni nedir? Bunun nedeni, mükemmelliğin tek başına bir varlığın güzelliğini sağlamada yetersiz oluşudur. Mükemmelliğin yanında içerik yönünden bir başka özellik daha bulunmalıdır : Bu, **canlılık** ve **ifade'** dir. Bu canlılık, canlıların tavır ve hareketlerinde ifade bulan bir **ruhi canlılıktır**. Bir ceylân, hareketlerindeki incelik ve kıvraklıkla hoşa gider. Bir at, görünüşündeki, tavır ve hareketlerindeki canlılık ve ifâde ile hoşa gider.

II. Obje'nin formu ile ilgili özelliklere gelince : Bu özellikler, duyusal olarak kavranan bir obje'nin estetik etkiye götüren elemanlarının bir düzenini gösterir. Bunların başında, simetri ve orantı gelir. Simetri, görme algısına dayanır ve belli bir nokta veya çizgiden bakıldığında bir bütün'ün içine aldığı elemanların birbirine uygun bir bölünmesini ifade eder :

İkincisi, euritmi ve harmoni'dir. Bunlar zaman içinde oluşan estetik objelerin, müzik eserlerinin ilkeleridir. Euritmi deyince bir bütün'ün, kendi içinde hoşa giden bölünmesi anlaşılır. Harmoni de iki ya da daha fazla izlenimin birlikli bir yapı halindeki uyuşumudur.

Üçüncüsü eusynopsie ve komplexibilite'dir. Eusynopsie, bir obje'nin hoşa giden birlikli bir görünüşüdür. Komplexibilite bir obje'nin içine aldığı elemanların birlikli bir yapısını ifade eder.

İşte bu objektiv güzellik prensipleri, estetik tavır incelemesiyle birleşirse güzellik etkisini tespit etmek mümkün olur. Bu, bir yandan süje'yi öbür yandan obje'yi bir bütün halinde kendi içinde birleştirmektedir.

Kainz'm bütüncülüğünü, holismini son olarak 'beğeni ve beğeni yargısı' probleminde göstermek istiyoruz. Beğeni nedir? Beğeni Kant'tan beri anlaşıldığı anlamda güzel hakkında değer yargısı verme yetisidir. Beğeni değer yargısında aktüelleşir. Fakat beğeni, ya de değer yargısı büyük problemleri içine alır. Şöyle ki : "Bu güzeldir" dediğim zaman vermiş olduğum bu yargı, benim kişisel olarak verdiğim bir yargı olup, bu, ancak benim için geçerliği olan bir yargıdır. Ama, ben, "benim güzel bulduğum bir obje'yi diğer insanların da güzel bulmasını bekleyemem mi? "Bunu başka türlü söylediğimizde, beğeni yargısı kişisel bir yargı mıdır? Yoksa onun da bir genelliği var mıdır? Bu soru, beğeni meselesinde bir antinomia' nın doğmasına sebep olmuştur. Şöyle ki Scholastikten gelen bir söz vardır : **De gustibus non est disputandum.** Bu söze ve onun dile getirdiği anlayışa göre herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır. Biri lâleyi sever, biri gülü... Biri dağları sever, bir diğeri denizleri... Biri Beethoven'i beğenir, biri Strawinsky'yi. O halde herkesin bir beğenisi vardır ve her beğeni meşrudur, haklıdır. Ama bu, bir değer septisizmine götürmez mi? Çünkü bu beğeni yargıları arasında hiçbir uzlaşım olmayacak, bazan olsa bile bu

bir rastlantıdan ileri gidemeyecektir. Buna göre değer dünyasında bir kaos hâkim olacaktır.

Bu değer septisizminin karşısında bir değer **dogmatizmi** yer alır. Bu anlayışın ünlü bir temsilcisi olarak karşımıza Kant çıkar. Kant'a göre eğer ben, bu şey güzel diyorsam, o şeyi herkesin güzel bulmasını beklerim. Çünkü beğeni yargısının bir **genelliği** vardır, beğeni yargısının dayandığı bir prensip vardır. İmdi beğeni yargısının dayandığı bu temel veya prensip nedir? Başka türlü söylersek estetik yargıyı, beğeni yargısını genel kılan ilke nedir? Kant'a göre, bu ilke, güzelden duyulan hazzın, güzelden duyulan hoşlanmanın zorunlu bir haz veya hoşlanma olmasından ve bundan ötürü de, bütün insanlarda ortak olan **ferd-üstü** bir haz ve hoşlanma olmasından ileri gelir. 'Bu tablo güzeldir' dediğimde, ondan duyduğum haz, sadece benim duyduğum bir haz değildir. Tersine bu tabloyu seyreden herkes onu güzel bulacaktır, çünkü bu haz, bütün insanlarda ortaktır. Bundan ötürü de, estetik yargıların, beğeni yargılarının bir **zorunluluğu** ve bir **genelliği** vardır. Bu genelliği sağlayan da, beğeninin, yani estetik yargı verirken dayandığımız duygu yetisinin fert-üstü oluşunda, onun bütün insanlar için ortak bir duygu oluşunda temellenir, Böyle bir duygu, bir **sensus communis aestheticus**'tur (yani ortak estetik duygu). Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bir sensus communis aestheticus oluyor.

Görüldüğü gibi, burada, beğeni yargısında bir antinomia karşısında bulunuyoruz. Antinomianın bir ucunda beğeni septisizmi öbür ucunda beğeni rogmatizmi var. Kainz, sosyo-kültürel çözümlerin dışında bu antinomiayı

bütüncü görüş açısından çözmek ister. Böyle bir çözüm hem septisizme hem de dogmatizme haklı ölçüde dayanmakla mümkün olabilir. İnsanlar arasmda mevcut olan sosyo-kültürel şartlar ortadan kalksa bile acaba beğeni yargısının genel geçerliği sağlanabilir mi? Yarın böyle bir durumun gerçekleştiğini kabul etsek bile, beğeniler arasmdaki farklılıklar belki en az dereceye inecek ama ortadan kalkmayacaktır. Çünkü, beğeni insan konsitution'u, insanın psişik yapısı bakımından da relativ'dir. Differential psikolojinin gösterdiği gibi, insanın ruhî tavırları, bütün insanlar için bir örnekten olan hareket ve tavırlar değildir. Nitekim, karakteroloji de, insan karakterlerini bir tipoloji halinde belirlemiştir. Bu tipoloji, estetik alanına da uygulanabilir. Örneğin bir siklotim'in estetik yaşantısı başka olduğu gibi, estetik yargısı da başkadır. Bir şizotim'in estetik yaşantısı da, beğenisi de başka ve farklıdır. Yine bir introvert tip ile bir extrovert tipin estetik yaşantıları, beğenileri de yine birbirinden farklı olacaktır.

Dikkat edilirse, Kainz'ın bu çözüm teklifinde beğeniyi belirleyen, tipler oluyor. Çünkü, burada, ferdin sahip olduğu beğeni, ferdî bir beğeni olarak değil, tipik olanm tekil bir görünüşü olarak kabul ediliyor. Ferdî beğeni farklılıkları da, belli tip özellikleri olarak belirleniyor. Bu tip özellikleri, beğeni farklılıklarını tip grupları halinde düzenler. Her ne kadar ferdî yönden beğeni yargıları büyük farklılıklar gösteriyorsa da, bu farklılık fertlerin mensup oldukları tip ve tip grupları bakımından en az derecesine iner. Bu yönden fertler arasmda herhangi bir uzlaşım düşünülebilir, ama, bu uzlaşım, yine mutlak bir

uzlaşım değil, relativ bir uzlaşımdır. Tipolojik-differential yönden bakıldığında, ferdî yönden görülen birçok beğeni farklılıkları, beğeni dalgalanmaları, relativ bir düzene sokulmuş olabilir. Kainz'a göre, differential estetik'in görevi, beğeni yargılarının gösterdiği farklılıkları, fertler arası beğeni tiplerine geri götürmek ve onları psikolojik - kanunî olarak temellendirmektir.

Kainz'm, mükemmellik anlamında anladığı bu bütünlüğü, O'nun hayatmda da buluruz. Bugün 75 yaşmı bilime, ulusuna ve insanlığa yaptığı bilimsel hizmetlerin mutluluğu içinde kutlayan Kainz'm hayatı da hiç şüphesiz, mükemmelliği, bütünlüğü olan bir bilim adamının hayatıdır. Ancak, eğer Amerika'dan, Meksika'dan, Türkiye'ye ve Japonya'ya kadar yetiştirdiği öğrencilerinin O'na karşı duydukları derin şükran ve saygı duyguları göz önüne alınmazsa, bu mükemmel hayat, bütünlükten yoksun görünecektir Bunun için müstesna bir bilim adamı olan Kainz'ı mükemmel bir hoca olan Kainz, bir bütün halinde tamamlanmaktadır.

SANATIN PSİKOLOJİK ANLAMI VE WORRİNGER'İN ÜSLÛP ANALİZİ

1.

Sanatı, felsefe ve psikoloji açısından ele almak, bir bakıma sanatın anlamını sormak ve bu anlamı temellendirmek demektir. Sorun, 'sanatın anlamı ile ilgili bir felsefe ya da psikoloji sorunu olarak anlaşılınca, böyle bir soruna daha Antikite'den, örneğin Platon ve Aristoteles'den beri-rastlamış oluruz. Platon Devleti'nde sanatı, insanın taklit (mimesis) yetisinin sağladığı "taşkın yanı" na, yani "duygu ve heyecanlara" dayatarak açıklamak ister. "Felâkete uğrayınca zorla tutmaya çalıştığımız neydi içimizde? Gözyaşı dökmek, dilediği gibi inlemek, acıdan bağırmak isteyen yanımız değil mi? İşte yaradılışımızdan bu isteklere çevrili yanımızı doyurmak isterler şiirler... Tiyatrolarda budur coşturdukları yanımız.. [1]". Ama Platon'a

1 Platon, Devlet, 606 a.

göre, insanın duygu ve heyecanları ne bilgi yetisi olarak güvenilir bir yetidir ne de akla ve erdeme dayanan ideâl devlet için yararlıdır. Bunun için tutulacak yol, duygu ve heyecanları gemlemek olduğu gibi, duygu ve heyecanlara dayanan sanatı da devletin selâmeti için kısıtlamak ya da devletten büsbütün sürüp çıkarmak yolu olacaktır.

Aristoteles sanatı psikolojik olarak temellendirmek ister. Aristoteles'e göre "Epos, tragedya, komedya, dithyramboş şiiri ve flüt kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar taklittir (mimesis)" [2]. Taklit ise insanın herhangi sıradan bir yetisi olmayıp, bir bakıma insan kişiliğinin ve insanın kültür başarılarının temelinde bulunan bir yetidir. Bunu şöyle anlatır Aristoteles : "Şiir sanatı, genel olarak varlığını, insan tabiatında temellenen iki ana nedene borçlu görünüyor. Bunlardan birincisi **taklit-içtepisi** olup, bu, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan **hoşlanma**dır ve bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısındaki yaşantılarımız bunu kanıtlar [3]". Görüldüğü gibi Aristoteles'e göre sanatın anlamı, ancak insan tabiatında, insan ruhunda bulunan iki ana yeti ile, taklit etme yetisi ve bir de taklit ürünlerinden, yani sanat eserlerinden **hoşlanma** yetisi ile açıklanıyor. Aristoteles'in burada hoşlanma derken özel ve karmaşık bir duyguyu kastettiğini işaret etmeliyiz. Bu duy-

2 Aristoteles, Poetika 1, 2.
3 Aynı eser, IV, I.

gu, katharsis fenomenidir. Sanatın ereği, insanı gündelik endişe, korku ve tutkulardan kurtarmak, insanın adı geçen bu duygu ve heyecanlardan arınmasını sağlamaktır. Sanat eserleri ile ilgilerinde insanm duyduğu hoşlanma, bu katharsis'in ürünüdür.

Sanatın anlamını psikolojik olarak temellendirmeye, şüphesiz yalnız Antikite'de rastlamamaktayız. Daha sonraları, örneğin 18 inci yüzyılda özellikle Shaftesbury ve Hutcheson'da da böyle bir eğilimi görmekteyiz. Örneğin Shaftesbury'e göre bizi güzelliğe, dolaylı olarak da sanata götüren, insanm sahip olduğu bir iç-duyudur. O'na göre, bu "İç-duyu, belli bir görüş kolaylığı ile bağlantılıdır ve bu görüş kolaylığı komposition'un güzelliğine, çizgilerin birliğine, karakterlerin gerçekliğine ve tabiatın doğru bir taklidine karşılık verir[4]". Çizgilerin, komposition'un, bir bakıma sanat eserinin taşıdığı değeri bir iç-duyu'ya bağlamak, sanat eserinin anlamını psikolojik olarak temellendirmek demektir. Aynı düşünceyi Hutcheson'da da bulmaktayız. O'na göre de : "İnsanlarda tabiî olarak bir güzellik duyusu vardır. İnsanlar tabiî olduklarını herkesin kabul ettiği dış duyuları gibi, biçimleri beğenmelerinde de büyük bir uyuşum içindedirler[5]". Hutcheson'a göre de, güzellik ve sanatm anlamı ancak böyle bir içsel duyu ile çözümlenebilir.

19. yüzyılda modern psikolojinin ve psiko-fizik'in kurulması ile sanatm anlamı yine süje'de, sanat eserini kavrayan ve ondan hoşlanan süjede aranır. Çünkü sanat ese-

---

4 Shaftesbury, Characteristics, cilt 1, s. 158.
5 Hutcheson, Inquiry into Beauty and Virtue, s. 73.

rine anlamım veren süje'dir. Bir kimse bir sanat eserini güzel olarak değerlendiriyorsa, bunun nedeni, o kimsenin o sanat eserinden hoşlanmasıdır. Sanat eserinin değerini belirleyen, onun süje ile olan bu duygusal ilgisidir. Sanatın anlamını araştırmak, aslında, sanat eseri ile estetik süje arasmdaki bu ilgiyi araştırmak demektir. Psiko-fizik'in kurucusu sayılan Th. Fechner bunu şöyle ortaya koyuyor : "Ama en ilginç ve en önemli soru, dâima şu soru olacaktır : Birşey neden hoşa gider ya da gitmez? Ve ne dereceye kadar haklı olarak hoşa gider ya da gitmez? [6]" Bunu araştırmak, psikolojiye düşen bir görevdir. Ama bu, bir teorik psikoloji değil de bir empirik psikoloji olarak ve ne çeşit objelerin hoşa gittiği ne çeşit objelerin hoşa gitmediği de deneysel olarak tespit edilerek...

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı psikolojinin egemen olduğu bir dönemi gösterir. Bu dönemde bilgi teorisi, mantık, ahlâk psikolojiye geri götürülmek istendiği gibi, estetik ve sanat felsefesi de aynı yol tutularak psikolojik temellere oturtulmak istenir. Bu anlayışın ünlü bir temsilcisi olarak Theodor Lipps'i görüyoruz. Th. Lipps, modern psikolojik estetik'in, modern psikolojik sanat teorisinin baş kurucusudur diyebiliriz. Şimdi Lipps'in ana görüşü nedir? Problemimiz açısından önemli olduğu için kısaca bunu göstermeye çalışalım. Th. Lipps'e göre : "Estetik, güzelin bilimidir. Bir objeye, bende özel bir duygu, yani 'güzellik duygusu' denen bir duygu uyandırdığı ya da uyandırabildiği için güzel denir. Buna göre 'güzellik' bir

---

6 Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik.

objenin bende belli bir etki uyandırma yetisidir[7]". Bu yetiyi araştırmak, sanatın anlamını araştırmak olduğuna göre, Th. Lipps'e göre, sanatın anlamı da ancak psikolojik olarak çözümlenebilir.

Th. Lipps'de asıl estetik sorun, obje'nin süje'de uyandırdığı bu özel estetik duygudur. Bu duygunun çözümlenmesi, hem sanatı hem de sanatın içerdiği güzelliği açıklayacaktır. Bu duygu, **Einfühlung** (özdeşleyim) adını alır[8] ve Worringer'in üslûp psikolojisinin çıkış noktasını teşkil eder.

2.

Şimdi, nedir bu **Einfühlung**? Almanca kelime anlamıyla bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma demektir. Einfühlung, bir duygudur. Genellikle duygu dediğimiz fenomen, insanın yalnız süje sferi ile ilgili olduğu halde, Einfühlung olayında objenin de zorunlu bir varlığı vardır. Çünkü; Lipps'e göre "Estetik haz, bir duyulur obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir obje'de kendi kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir[9]". Burada süje'nin kendi dışında 'duyulur bir obje'de kendini yaşaması', kendi psişik aktivitesini onda dışlaştırması anlamına gelir. Ne var ki obje dünyası ile böyle bir ilgi, lüks bir ilgi olmayıp, bir bakıma insa-

7 Th. Lipps, Aesthetik, s. 1.
8 W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 10.
9 Th. Lipps, Aesthetik.

nın gündelik hayatta kendiliğinden kurduğu bir ilgidir. Nesneler ve diğer insanlarla olan ilişkilerimizin çoğu böyle bir temele dayanır. O kadar ki gündelik dil bile bu gibi ilgilerin tortularıyla yüklüdür : "Coşkun bir deniz", "mağrur dağlar", "azgın bir sel", "ölü bir hava" v.s. deriz. Bütün bu örnekler, insan süjesi ile adı geçen nesneler arasında kurulmuş bir Einfühlung ilgisini gösterir. Şöyle ki, bütün bu örneklerde denize, dağlara, sele, havaya v.s.'ye yüklediğimiz coşkunluk, mağrurluk, azgınlık v.s. gibi nitelikler, aslında insanın ruhsal varlığına ait niteliklerdir. Bu obje'lerde, biz, kendi duygularımızı yaşadığımız için onlara, sanki onlar bu niteliklere sahipmişler gibi bu nitelikleri yükleriz. Coşkunluk denizde değil, bizim ruhsal aktivitemizdedir. Mağrurluk dağlarda değil, bizim ruhsal etkinliğimizde bulunur Biz, adı geçen bu objelerde onları değil, kendi ruh hallerimizi yaşarız.

Bu yaşantı, gündelik hayattan çıkıp sanat düzeyine geçildiğinde gücünü daha da arttırır. Çünkü, artık burada nesnelerin, obje'lerin içerikleri değil, onların biçimleri söz konusudur. Ama, obje'lerin biçimi kendi başına bir biçim değil, benim için bir biçimdir. Lipps'e göre : "Bir obje'nin biçimi, dâima benim aracılığımla, benim iç etkenliğimle bir biçim olmuş olur. Duyularda verilen bir obje'nin olduğu gibi alındığında, bir şey olmadığı, varolmadığı, bütün psikolojinin ve haydi haydi bütün estetik'in bir temel hakikatidir. O obje benim için varolmakla — ve yalnız bu gibi objelerden söz açılabilir — benim etkinliğim, benim iç hayatım tarafından içinden kavranır[10]". Buna göre de, tabiî

10 Th. Lipps, Aesthetik, s. 10.

objelerde olduğu gibi sanat eserlerinde de güzelliğin belirleyici etkinliği, obje dünyasmda değil, süje'nin iç dünyasında, süje'nin Einfühlung etkinliğinde bulunur. Böyle bir güzellik ve sanat görüşü, belirlenmesini bir sübjektivism' de, bir psikologism'de elde eder.

İmdi, böyle Einfühlung anlamındaki bir sübjektiv etkinlik, bir duygu etkinliği, sanat düzeyinde nasıl bir sanat anlayışı halinde somutlaşır? bunu sorabiliriz. Bu, Worringer'in de temel bir sorusudur. Bu soruya aradığı karşılıkla Worringer'in sanat psikolojisi oluşur. Ama, böyle bir soru ile birlikte başka bir varlık sferine geçmiş oluruz. Bu, sanat psikolojisi alanıdır. Burada psikoloji açısından Einfühlung'un sanat somutlaşması ele alınmaktadır. Bu somutlaşma, belli bir sanat anlayışını, belli bir sanat uslûbunu gösterir. Bu sanat uslûbu Worringer'e göre **natüralism**'dir. Worringer'e göre, natüralism, gelmiş geçmiş bütün natüralist uslûplar temelini Einfühlung etkinliğinde, insan ile tabiat arasında meydana gelen bir belirli duygu ilgisinde bulur. Şimdi, bu belirli ilgi Wilhelm Worringer'e göre nasıl temellendiriliyor, bunu görmeye çalışalım.

Bu ilgi, insanla tabiat arasında kurulan bir uyumlu ilgidir. Bu ilgi içinde insan, organik-canlının gerçekliğini kavrar, onda kendi hayatını, kendi aktivitesini yaşar. İnsan ve tabiat böyle uyumlu bir ilgi içinde, bir ruhsal beraberliğe, hatta bir ruhsal birliğe yükselir. Ve bu, insanla tabiat arasında "panteist içtenlik" gibi mutlu bir ilgi doğurur. Bu mutlu panteist birlik içinde, insan tabiatta kendini, kendi iç hayatını, kendi ruhsal aktivitesini yaşama sevincini, mutluluğunu duyar. Bu anlamda insanın tabiat

objeleri karşısında duyduğu "estetik haz, bir objede insanın kendi kendinden duyduğu bir haz" olur. Böyle bir insan ve tabiat ilişkisi içinde doğan sanat, elbette ki tabiatı içtenlikle seven, onda insanın mutluluğunu arayan bir sanat anlayışı olacaktır. Böyle bir sanat anlayışı da elbette natüralism olacaktır. Denebilir ki, bütün natüralist uslûplar, daima insan ve tabiat arasındaki böyle bir ilgiye dayanırlar. Ancak sanat tarihine baktığımızda sanat yaratmalarının uslûp yönünden çeşitlilikler gösterdiğini görürüz. Acaba bu çeşitlilikler içinde Einfühlung, bütün sanat yaratmaları için geçerli bir etken olabilir mi? Gerçi, Lipps gibi Einfühlung'u sihirli bir değnek sayıp bununla bütün sanat yaratmalarını çözümlemek isteyen düşünürler olmuştur. Ama Worringer, natüralism için Einfühlung'un değerini takdir etmekle birlikte, onun yetersizliğini de açık olarak görmektedir. "Aşağıdaki açıklamalarımızın amacı, bu Einfühlung sürecinin her zaman ve her yerde sanat yaratmasının bir şartı olduğunu öne süren varsayımın çürüklüğünü göstermektir. Bu Einfühlung teorisi ile bir çok çağlarm ve ulusların sanat yaratmaları karşısmda çaresiz kalırız. Örneğin, Grek - Roma ve modern Batı sanatın'n dar çerçevesi dışında kalan o büyük sanat eserleri bütününü anlamada o, bize hiçbir tutamak vermez Burada daha çok adı geçen stil'lerin olumsuz olarak değerlendirdiğimiz asıl özelliğini açıklayan tamamen başka bir sürecin olduğunu bilmek zorundayız [11]". Şimdi sanat tarihinin gösterdiği ve Einfühlung içtepisi ile bütünüyle açıklanamayan bu çeşitliliği iki doğrultu için-

11 W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 11.

de toplayabiliriz. Biri, yukarda işaret ettiğimiz tabiata yaklaşım doğrultusunda : natüralism. Öbürü de tabiattan uzaklaşım doğrultusunda : **soyut uslûp.** Bütün sanat tarihi, bu iki uslûp formunun diyalektik bir sürecidir diyebiliriz. Bunu psikolojik olarak açıklamak istersek, Worringer'in dediği gibi : "Sanat tarihinin din tarihi ile hemen hemen eş-değer bir önemi vardır. Gerçi, aslında olduğu gibi, yalnız metafizik, insanın tabiatla bir hesaplaşması olarak kabul edilirse de, sanat da insanın tabiatla bir hesaplaşmasıdır formülü de doğru olabilir [12]". İnsanın tabiatla hesaplaşması aslında bir psikolojik hesaplaşmadır. Çünkü : "Bir sanat eserinin güzelliği dediğimiz değeri, genel olarak söylenirse onun mutlu kılma değerleridir. Bu mutlu kılma değerleri, tatmin ettikleri psişik ihtiyaçlarla tabiî olarak bir nedensellik ilgisi içinde bulunur... Sanat ihtiyacını — modern görüş noktamızdan konuşulursa stil ihtiyacını — inceleyen bir psikoloji henüz yazılmamıştır. Böyle bir psikoloji, bir **evren duygusu tarihi** olacağı gibi, böyle bir tarih olarak da din tarihinin yanında yer alacaktır. Evren-duygusu deyince, insanlığın her zaman evren karşısında, dış dünyanın görünüşleri karşısında içinde bulunduğu ruh halini anlıyorum [13]".

3.

Bu hesaplaşmanın belli bir yön içinde, yani insanın tabiat ile panteist bir uyum içinde meydana getirdiği

12 Aynı eser, s. 12.
13 Aynı eser, s. 14.

ilrün, **natüralist** uslûp olarak somutlaşıyordu. İmdi, **soyut uslûbu doğuran** insan-tabiat ilişkisinin psikolojik temelinin ne olduğunu sorabiliriz. Soyut sanatı doğuran psikolojik etkenler nelerdir? Worringeri'n deyimi ile söylersek: soyut sanatın dayandığı evren-duygusu, nasıl bir evren-duygusudur? Nasıl natüralist uslûp insanın tabiat ile olan hesaplaşmasında Einfühlung içtepisine dayanıyorsa, soyut uslûbun da yine belli bir içtepiye dayanması gerekmez mi? "İmdi, soyutlama içtepisinin psişik şartları nelerdir? Bu şartları, sözü geçen (soyut sanat uslûbunu bulduğumuz) budunların evren duygusunda, evren karşısında aldıkları ruhî tavırda aramalıyız. İnsanla dış dünya olayları arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, Einfühlung içtepisinin şartı olduğu halde, soyutlama içtepisi, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterir ve kuvvetle transcendental bir renge bürünen düşüncelerle dinsel bir ilgi kurar. Bu duruma, biz, büyük **tinsel uzay korkusu** diyoruz. **Tibull'un** "primum in mundo fecit deus timor" (Tanrı evrende ilk olarak korkuyu yarattı) dediği gibi, biz de sanat yaratmasının kaynağı olarak aynı korku duygusunu kabul ediyoruz [14].

Buna göre, soyut sanatı doğuran psişik etken, insanın evren karşısında duyduğu iç huzursuzluktur, korkudur. Şimdi, bu korkunun, bu iç huzursuzluğunun nedenini sorabüiriz. İnsan evren karşısında niçin huzursuz olur, niçin korku duygusu duyar? Bu sorular Worringer'in soyut uslûp psikolojisinin çıkış noktası olan temel sorulardır.

---

14 Aynı eser, s. 16.

İnsan evrende niçin huzursuzdur, niçin bir korku içindedir? Buna Worringer şöyle karşılık verir : "Sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında" insanın duyabileceği duygu, "huzursuzluk ve tinsel uzay korkusu" duygusu olacaktır. Yaban ve ilkel bir tabiatta bilgice gelişmemiş bir insan, kendini tabiî olayların karmaşıklığı içinde yitik, kuşkulu ve huzursuz bulur. Bu huzursuzluk ve korku, insanın uygarlaşması, bilgice gelişmesiyle tabiat olaylarını bir bilgi düzeni içine sokması, kısacası ,'tabiata hâkim olmasıyla" gittikçe gücünü yitirir, ama kaybolmaz. Çoğu kere de agora fobi kılığında biçim değiştirerek sürer gider. "Maddî meydan korkusu (agora fobi) denen ve bazı insanlarda hastalık halinde görülen korku ile bu tinsel uzay korkusunu karşılaştırırsak, tinsel uzay korkusu deyince ne anladığımızı daha iyi açıklamış oluruz. Meydan korkusu, basit olarak, insanın normal gelişme basamağından arta kalan bir artık olarak açıklanabilir. Bu söz konusu normal gelişme basamağında bulunan insan, önünde uzanan uzay karşısında güven duymak için, henüz kendini bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyumlarının sağladığı güvene ihtiyaç duyar. İnsan, iki ayağı üstüne kalkıp da yalnız bir göz insanı olunca, hafif bir güvensizlik duygusu onda arta kalır. Ancak, daha ileri gelişmesinde, alışkanlık ve zihnî düşünme yardımıyla, geniş uzay karşısında duyduğu bu ilkel korkudan kurtulabilir [15]".

İşte, soyut sanatın doğduğu kaynak, insanın karma-

15 Aynı eser, s. 16.

şık dünya olayları karşısında duyduğu bu "huzursuzluk ve korku"dur. İnsanın tabiatta ilk yaşantıları bu türden duygulardır. Tabiat ile kurulacak panteist bir ilgi, ancak insan için tabiat bir korku düzeni olmaktan çıktığı, uygarlığın daha ileri bir döneminde mümkün olur. Ama, "Primum in mundo fecit deus timor" (Tanrı evrende ilk olarak korkuyu yarattığına) göre, insanm da ilk yarattığı sanatın, soyut sanat olması gerekir. Nitekim sanat tarihi yönünden de bu böyledir. "Simetri ve ritim gibi en yüksek kanunlara dayanarak sert bir şekilde meydana getirilen geometrik stil, kanunluluk yönünden bakınca en yetkin bir stil'dir. Ama, bizim değerlememize göre, en alt basamakta bulunur ve sanatların gelişme tarihi de bize, çoğunlukla budunların nispeten aşağı bir kültür basamağında bulundukları belli süreler bu stil'e sahip olduklarını gösterir [16]". Worringer'in bir dayanak olarak aldığı Riegel'in bu sözleri hem haklıdır hem de haksızdır. Haklıdır, çünkü gerçekten de budunlar aşağı bir kültür basamağında bulundukları belli süreler içinde bu sanat formlarını yaratırlar; ama haksızdır, yalnız aşağı bir kültür basamağında bulundukları sırada değil, yukarı kültür basamaklarında bulundukları sıralarda da uluslar soyut sanat biçimleri yaratırlar. Buna göre de soyut sanatın kaynağını çok daha derin bir temelde aramak gerekir.

Worringer'e göre aşağı kültür basamaklarında iken budunların evren olaylarının karmaşıklığı ve bu olaylar üzerine bilgisinin eksikliği nedeniyle duydukları korku ve

16. Riegel.

huzursuzluk, onların soyut sanat yaratılarının kaynağını oluşturur. Ama, nasıl oluşturur? dediğimizde o zaman yine insana, insanın ruhsal hayatına dönüp oradan hareket etmemiz gerekir. İnsanın ruhsal hayatında gelişmiş bir zihin evresinde yalnız bir Einfühlung ihtiyacı kendini göstermez, gelişmiş bir bilgi evresinde de çok güçlü olarak bir soyutlama ihtiyacı kendini gösterir. "Zihnî bilgisinden ötürü, insan, dış dünyanın görünüşleri ile ne kadar az dost ve senli benli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur. İlkel insanda dış dünya nesnelerini keyfîlik ve belirsizlikten soyma ve onlara bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verme ihtiyacı, onun tabiat kanunluluğunu daha çok aradığından ya da tabiatta kanunluluğu daha kuvvetle duyduğundan ötürü değil de, şundan ötürü böyle kuvvetlidir : İlkel insan, dış dünya nesneleri karşısında yitik, zihnî bakımdan çaresizdir. Dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfîlik görür [17]". Bu, yalnız ilkel insanda rastlanan bir durum değildir. Worringer'e göre Doğu' nun uygar budunlarında da aynı duruma rastlanır. "Bu gibi uygar budunlar, dış dünyanın karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir **huzur** ihtiyacı onların ruhunu kaplar [18]".

Gerek ilkel insanda gerekse Doğu uygar budunlarında soyutlama içtepisi bir temel içtepi olarak kendini gösterir. Ama, sanat tarihine baktığımızda soyut sanat bi-

17 Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 18.
18 Aynı eser, s. 19.

çimlerini yalnız ilkel budunlarda ve Doğu kültür budunlarında değil, bilgi ve kültürce çok gelişmiş Batı uluslarında da görmekteyiz. Soyut sanat uslûbunun nedeni, insanın tabiat olaylarının karmaşıklığı karşısında bu olayları bilgi ile açıklıyamamasından ötürü duyduğu huzursuzluk ve korku olduğuna göre, Batının uygar toplumlarında soyut sanat formlarının yerinin olmaması gerekirdi. Ama, bu, geçmişte olduğu gibi günümüzde de var. Böyle bir durum, Worringer'in hipotezini çürütmüş olmaz mı? Bu aporetik durumdan Worringer nasıl kurtulabilir? Burada Worringer'in yeni bir çözüm ve çıkış yolu aradığını görürüz. Bu çözüm yolunu Worringer felsefede, hatta metafizikte bulur. Şimdi, bu metafiziğe dayalı çözüm yolu nedir? Onu belirtmeye çalışalım.

İlkel insan "dış dünya nesneleri arasında yitik, zihnî bakımdan çaresizdir. Dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfîlik görür." Oysa insanın bilgice gelişmesi onu tabiat olaylarını açıklamaya ve sonunda tabiata hâkim olmaya götürür. Böyle bir insanda artık, tabiat, belli tabiat kanunlarına bağlı bir düzen varlığı olarak anlaşılır. Soyut sanatı yaratan neden ortadan kaybolduğu halde, soyut sanat formları yaşamasına yine devam eder. Ama, bu sefer tabiat olayları karşısındaki bilgisizliğinden ötürü değil de tamamen başka bir nedenden ötürü. İlkel durumda, evrenin belirsizliği karşısında insan, **içtepisel** olarak "değişmeyen", "mutlak", "kendiliğinden şey"i arar ve bunu soyut, matematik formlarda bulur. Ama, şimdi insanın evrende bilgice gelişmesiyle nasıl bir durum ortaya çıkar? Bu kendiliğinden şey içtepisi" bir içtepi olarak devam eder mi?

"Dış dünyaya gitgide hakim olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekâsı binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür [19]". Bir bilgi ürünü olarak doğan bu 'kendiliğinden şey'in ne olduğunu sorduğumuz zaman, kendimizi felsefenin, metafiziğin içinde buluruz. Felsefe, daha eski Hint düşünmesinden, Grekler'den, Ortaçağdan; Yeni ve Yakın çağlardan geçerek günümüze kadar dâima varlığı araştırmış ve varlık deyince de duyusal olarak kavradığımız olayların, fenomenlerin dışında, değişmeyen, mutlak, "kendiliğinden varolan şey'i anlamış ve onu kavramak istemiştir. Eski Hint düşünmesinde görünüşlerin, maja'nın karşısında ataman; eski Greklerde fenomenlerin, oluşun (gignomenon) karşısında değişmez varlık, töz varlığı (Ousia) bulunduğu gibi, Ortaçağda bu karşıtlık, Tanrı - Dünya (Deus - Mundus), modern çağda da töz-ilinti (substans-aksidens) biçiminde sürer gider. İşte Worringer'in çözüm yolu olarak başvurduğu kavram, felsefenin bu 'kendiliğinden şey' kavramıdır. Tabiata bilgi yoluyla hakim olan insanın evren karşısında biricik tavrı, yalnız bu empirik bilgisel tavır mı olacaktır? Yoksa insan için bir başka tavır daha söz konusu olacak mıdır? Bunu Worringer şöyle cevaplar: "Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda bilmenin en son alın yazısı olarak 'kendiliğinden şey' duygusu

19 Aynı eser, s. 18.

yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan 'içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın, maja'nm bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğuna var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem de yanlış olduğu şey'i [20] tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır [21]". O halde bu kere soyut sanatı yaratan insan, evren karşısındaki bilgisizliğinden değil, tersine bilgisinden ötürü soyut sanat biçimlerine varıyor. Çünkü evreni bilen, tabiata hakim olan insan, şimdi bu bilgisinin relativ bir bilgi, yalnız görünüşlerin bilgisi olduğunu, mutlak, değişmez varlığın bilgisi olmadığmı kavrıyor. Ama, değişmez, 'kendiliğinden şey'e insan nasıl ulaşacaktır? Buna ancak, soyut sanat formları ile ulaşacaktır. Ancak, bu soyut formlar dünyasmda insan, görünüşler evreninin relativ, değişici bilgisiyle kendisinde doğurduğu huzursuzluk ve sıkıntıdan kurtulabileceğine, soyut biçimlerde aradığı huzuru bulabileceğine inanır. Soyut sanat biçimleri, insanı relativiteden kurtaran, insana mutluluk imkânı sağlayan mutlak formlar dünyası olarak belirleniyor. Böyle bir temellendirmeye göre de, Worringer'in hipotezi felsefî - metafizik bir dayanak üzerinde tutarlılığını korumuş oluyor.

---

20 A. Schopenhauer, Kritik Der Kantischen Philosohpie, s.

21 W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung, s. 18.

MARXİST ESTETİK'TE GERÇEKLİK, OBJE VE SÜJE PROBLEMİ

1.

Her sanat yapıtı varlık ile, var olan bir şey, bir nesne ile ilgilidir, belli bir var olanı anlatır, varlıktan bir kesiti ortaya koyar. Söz gelimi, bir resim bir doğa parçasının resmidir, belli bir insanın portresidir. Bir tiyatro oyunu, belli olaylarm sergilenmesidir. Bir şiir ya da müzik parçası, aynı şekilde bize ya doğayı ya da yine varlıktan bir parça olan insan ruhundan, duygulardan söz açar. Buna göre, her sanat yapıtında, bu yapıt ne türden olursa olsun, onun bir obje dünyası vardır, onda bir varlık alanı söz konusudur. Sanat, ele aldığı bu varlığı ne yapar? Onu anlatır, onu yorumlar, kısaca, varlık hakkında bir ifadede bulunur. Söz gelimi, bir peysaj'da dile gelen şey, doğayı sanatçının yorumlamasıdır. Sanatçı, doğa böyledir der, bir portre bu insan yüzü böyledir der. Bir şiir, insan duyguları böyledir der. Kısaca, her sanat yapıtı bize varlığı anlatırken var-

lık hakkında bir bilgi verir. Bunun için her sanat yapıtı, varlığın, gerçekliğin bir bilgisini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bu bilgide, o sanatın varlık, gerçeklik anlayışı da somutlaşmış olur. Her sanat yapıtının temelinde, buna göre, sanatçının algıladığı, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bir bilgisi bulunur. Bunun için her sanat yapıtı, varlık, gerçeklik hakkında bir yorumdur ve her sanat yapıtı, kendine özgü olarak kavradığı bir gerçekliği bir bilgi obje'sini yansıtır.

Bu, tek tek sanat yapıtlarında olduğu gibi, her sanat anlayışı, her sanat "izm"i için de söz konusudur. Bunun için, her felsefe ve her "izm" varlığı, dünyayı yeni ve kendine özgü bir biçimde kavramayı, yorumlamayı ifade eder.

İmdi, bu söylediklerimizin marxizm için de geçerli olması gerekmez mi? Elbette gerekir. Çünkü marxizm de bir felsefedir ve bir felsefe olarak da belli bir varlık ve gerçeklik anlayışını ortaya koyduğu gibi, marxist sanat teorisi de yine bu gerçeklik ve varlık anlayışına dayanır. O halde, bunların da temelinde belli bir varlık ve gerçeklik anlayışı yatar. Marxist estetik teorisini belirlemek, ilk planda onun temelinde yatan bu bilgi problemini gün ışığına çıkarmak anlamına gelir. Buna göre, ilk araştıracağımız bu marxist bilgi sorunu, marxist estetik için en temel bir sorun olacaktır.

2.

Her bilgi olayında nasıl bir bilen süje ile bir bilinen varlık arasında, örneğin şu sokakta gördüğüm ağaç ve

evlerden başlıyarak bütün doğal varlıklara, yıldızlara, insanın organik ve ruhsal yaşamından kalkarak tinsel-toplumsal varlığa kadar uzanan obje dünyaları arasmda algısal, düşünsel, duygusal bir ilgi söz konusu ise aynı şeküde sanat olayında da bir sanatçı süjesi ile onun kavradığı ve dile getirdiği, dışlaştırdığı (bu çizgi ile, sözlerle, renklerle olabilir) bir obje dünyası arasmdaki ilgi söz konusudur. Bu ilginin nasıl bir ilgi olduğu, sanatçının yöneldiği varlığı, objesini nasıl kavradığı sorusu, bu obje'nin nasıl bir gerçekliği gösterdiği sorusunu da içine alır. Başka türlü dendikte, sanatın obje'si sorusu, bu obje'nin gerçekliğinin belirlenmesini dile getirir. Sanatın objesi nedir? sorusu bunun için sanatın açıklamak istediği gerçekliğin ne olduğu anlamına gelir. Bundan ötürü, sanat olayında karşılaştığımız her süje-obje ilgisinde bir temel bilgi sorunu söz konusudur.

İmdi sorabiliriz : Sanatçı süje'si ile bir obje arasmdaki ilgi nedir? Bu temel estetik sorusu daha Antikite'den beri sorulmuş, türlü anlayışlar içinde karşılıklar aranmış bir sorudur. Söz gelimi, Platon ve Aristoteles'e göre, böyle bir süje-obje ilgisi bir yansıma (mimesis-taklit) ilgisidir. Hegel'de mutlak tin'in görünüşe çıkması, Schopenhauer'de istemin (irade) objektivleşmedir. Marxist estetik için de bu süje-obje ilgisi sorusu, çözümlenmesi gereken bir temel sorundur. Şimdi, marxist estetik bu sorunu nasıl ortaya koyuyor ve nasıl temellendirmek istiyor? bunu görmeye çalışalım.

Ünlü marxist estetikçi H. Koch problemi şöyle ortaya koyuyor : "Marxist-leninist estetik'de biz daima şöyle bir belirleme ile karşüaşıyoruz : Sanat, gerçekliği özel bir yan-

sıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışmasız doğrudur. Bu teoriye göre gerçeklik önde gelir, onun yansıması, onun taklidi ise bundan sonra gelir[1]". Buradan anlaşıldığı gibi, marxist estetik teorisi için sanat bir yansımadır. Gerçekliğin bir yansıması, bir taklididir. Ontolojik bakımdan söylendiğinde, asıl gerçek varlıktır, sanat bu varlığa yönelir, onu yansıtmak, onu sanat ürünlerinde yansıtarak dile getirmek ister. Ama, burada kendiliğinden bir soru ortaya çıkıyor : Sanatın yansıtmak istediği bu varlık, bu gerçeklik nasıl bir varlık ve gerçekliktir? İlkin bu soruya şöyle bir genel karşılık vermek gerekir : Sanatın özellikle yansıtmak gereğinde bulunduğu bir gerçeklik yoktur. Sanat, doğa varlığını yansıttığı gibi, organik ve psişik varlığı da, toplumsal varlığı da yansıtır, ya da yansıtabilir. Marxist estetik için de bu böyledir. Ancak marxist estetik için sorun burada değil de, bu gerçekliğin özünde, onun ne olduğu sorusunda ortaya çıkar. Bunu başka türlü söylersek : Gerçeklik hangi nedenden ötürü sanatın objesi olmaktadır? Bu soru, marxist estetik için hem original hem de marxist estetik'e yön veren bir temel sorudur. Bunu H. Koch'dan alacağımız bir iki cümle ile açıklığa kavuşturabiliriz. "Değerli metaller, doğal nesneler olma özelliği ile değil de, tersine olağanüstü karmaşık toplumsal ilgilerin doğal taşıyıcısı olarak estetik duyumların objesi olma[2]" özelliği ile değer elde eder. Altının, gümüşün, v.s.'nin estetik değerini sağlayan, toplumun onlara böyle bir estetik değer yüklemeleridir. Soylu metaller

1 H. Koch, Marxismus und Aesthetik, Berlin 1962, s. 169.
2 Aynı eser, s. 179.

denen metallerin varlığında kendini gösteren bu toplumsal fenomen, bu toplumsal görünüş, binlerce yıldan fazladır onların parıltısının sağladığı estetik hazzın ana içeriğini oluşturmaktadır[3]".

Bu, yalnız inorganik doğa için değil, organik doğa için de doğru ve geçerlidir. Bitkilerin, çiçeklerin estetik niteliği nereden gelir? Yine binlerce yıl insanoğlu çiçeklerin güzelliğini anlatmamış mıdır? Onların bu estetik değeri nereden geliyor? Marxist estetik'e göre, yine aynı nedenden ileri geliyor toplumsal tasavvurun onlara yüklenmesinden. "Bitki, kendi başına estetik etki yapmaz, tersine 'bizim-için-olan' varlığı ile estetik etki yapar[4]". Bitkilerin bizim-için-olan bu varlığı, onların doğal varlığına insanın kattığı insansal-toplumsal varlıktır. Aynı şey daha yüksek varlık düzeyi, örneğin insan için de geçerlidir. Binlerce yıldır sanatın işlediği sevgi fenomeni nedir? Aslında sevgi, cinsel bir fenomendir, biyolojik bir olaydır. Ama, sanatın sevgi deyince anladığı şey biyolojik anlamının üstünde sosyal bir anlamdır. "Cinsel sevginin anlatımı, doğrudan biyolojik olan, doğa verisi olan bir şey değil de, tersine kültürleşmiş bir şeydir; bir yandan insansal biçimi içinde özel bir toplumsal üründür, öbür yandan da sevgi olaylarında sınıf-ilişkilerinin 'objektiv mantığı'dır : bunlar, birbirini karşılıklı olarak koşullayan temel görünüşler olup, cinsel sevgi bu görünüşler içinde edebiyat ve sanatın konusu olur[5]".

---

3 Aynı eser, s. 179.
4 Aynı eser, s. 218.
5 Aynı eser, s. 207.

Görüldüğü gibi, estetik'in obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik doğal gerçeklik gibi görünürse de, aslında doğal gerçeklikten farklıdır. Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik, insana dayalı bir gerçekliktir. "Toplumsal bilincin sanat biçiminin objesi doğada bulunduğu ölçüde, "insansallaştırılmış", insan evrenselliğinin pratik anlatımı olmuş doğada bulunur, doğal olarak verilmiş, fiziksel, kimyasal, biyolojik v.s. özelliklerde, doğal olay denen olayda değil [6]". Buna göre, estetik gerçeklik, kendine özgü bir gerçeklik olup, bu, insansallaştırılmış, toplumsallaşmış bir gerçekliktir. "Sanatın estetik özünün aynı zamanda objektiv temelini oluşturan ve onun ilk niteliği olarak şimdiye kadar gösterdiğimiz sanata özgü olan obje, tümüyle başka türdendir. Sanat doğal görünüşlerin doğa olaylarını ve doğal 'insanın yaşam görevlerini' içine aldığı yerde bile, toplumsal bir niteliğe sahiptir. Estetik duyumlar ve sanat, o halde, yalnız toplumsal ilgileri değil, aynı zamanda insan için toplumsal, tarihsel olarak meydana gelen doğa varlığını da yansıtır [7]". Görüldüğü gibi, marxist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, ondan bağımsız olan bir gerçeklik olmayıp, insansal ve toplumsal bir gerçekliktir.

Böyle bir anlayıştan iki mantıksal sonuç çıkarılabilir. Biri, estetik gerçekliğin insana olan bağımlılığı; ikincisi de doğa ve toplum arasındaki yakın ilgi. Şimdi bu sonuçları gözden geçirmek istiyoruz.

---

6 Aynı eser, s. 218.
7 Aynı eser, s. 218.

Estetik gerçekliğin insansal ve insana bağımlı olması, bir bakıma bu gerçekliğin insandan kalkılarak ancak anlaşılabileceğini ifade eder. Böyle olunca da, buradan estetik gerçekliğin sübjektiv bir gerçeklik olduğu sonucuna varılmış olmaz mı? Hiç şüphesiz varılacaktır. Şöyle ki, bir insanm portresini yapan bir ressam, doğrudan o kişinin fizik - biyolojik varlığını değil bu fizik - biyolojik varlıkta insan olarak kavranan varlığını resmeder. Bir manzara resminde dile gelen şey, fizik olarak bir jeolog ya da botanikçinin kavradığı anlamda bir doğa olmayıp, insan tarafından anlam verilmiş, insansal bir doğadır, sübjektiv bir doğadır. Marxist estetik'e göre, estetik gerçeklik, ancak bu sübjektiv niteliği gözönünde bulundurulursa doğru olarak kavranabilir. Onda yalnız objektiv bir nitelik görmek, büyük bir yanılgı olur. "Bugüne kadarki materyalizmin (Feuerbach da dahil) en büyük yanılgısı, obje'yi, gerçekliği, duyusallığı yalnız obje biçimi ya da görü biçimi altında kavramış olmasıdır; duyusal insan etkinliği, eylemi sübjektiv olarak kavramamış olmasıdır[8]". Bu nokta, marxist estetik için çok karakteristiktir. Marxist estetik'in materyalist bir varlık anlayışına dayandığı halde, sübjektivist bir estetik gerçeklik anlayışına varması, bir çelişme olarak mı görülmelidir? Ama, marxismin düşünme tarihinde şimdiye kadar rastladığımız türden bir materyalizm olmadığı, tersine onun insan etkinliğine ve eylemine dayanan, varlığı insan ve toplum eylemlerinin dialektik bir süreci ile açıklamak isteyen tarihe dayalı bir

8 Marx, Engels, Werke, Bd. 3, s. 5. Bk. H. Koch, aynı eser, s. 105.

materyalizm olduğu düşünülürse, böyle bir çelişkinin anlamını kaybettiği görülür.

Estetik gerçekliğin gösterdiği bu sübjektivizm, insanın bireyselliği ile ilgili, ona dayalı bir sübjektivizm değildir. İnsan burada birey olarak değil de, tüm eylem varlığı, insanlık olarak işe katılmaktadır. Böyle tek insana değil de, tersine insanlığa dayalı olan bir sübjektivizm, her şeyden önce doğaya karşı konmaktadır. Bununla da marxizmin üzerinde durmak istediği, insanın sosyal bir varlık olması ve sosyal bir varlık olarak sanatı yaratmasıdır. Yalnız sanat sosyal bir fenomen değildir, aynı zamanda sanatın objesi de, isterse bu obje bir doğa varlığı olsun, daima insansal ve toplumsaldır. Çünkü, kavradığımız, bilgi ve sanat objesi yaptığımız doğa artık insansallık ve toplumsallık kazanmış olan bir doğadır. Bunun için marxism'e göre, "doğa ve toplum bir Çin duvarı ile birbirinden ayrılmazlar[9]". Ama, ne var ki, insansanlık ve toplumsallık kazanmış doğa, özellikle sanatın obje'si olmuş olan doğa demek değildir. Sanatın objesi olan doğanın yanında bilim ve felsefenin objesi olan doğa da bulunur. Her iki doğa varlığı da hiç şüphesiz gerçektiktir. Ama, onlar bu doğa gerçekliğine başka yaklaşımlar içinde eğilirler. Onların bu gerçeklikle ilgilerinde elde ettikleri objektion da farklı olacaktır. Şimdi sanat etkinliğinde karşılaştığımız objektion nasıl bir objektion'dur? Bu soru bizi marxist estetik'in obje anlayışını belirlemeye götürür.

---

9 H. Koch : Marxismus und Aesthetik, s. 214.

3.

Estetik obje nedir? Böyle bir soruyu çözümlemeye götürecek ipuçlarını Marx'ın genellikle obje belirlemelerinde bulabiliriz. Çünkü, estetik obje dediğimiz varlık, genel olarak obje dediğimiz varlığın bir parçasını oluşturur. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, Marx için var-olanın önemi doğal bir varlık olmasında değil, tersine insan emeğinin ve insan etkinliğinin ona katılmasında, var-olanın insansallaştırılmasında, toplumsallaştırılmasında bulunur. "Obje nedir?" Çeşitli türden objeler vardır. İlkin "genellikle obje diye bir şey yoktur, tersine üretimle meydana getirilen, belli biçimlerde tüketilmesi gereken belli bir obje vardır. Yalnız tüketim objesi değil, tüketim biçimi de üretim ile üretir; yalnız objektiv olarak değil, aynı zamanda sübjektiv olarak [10]". Obje'yi Marx'a göre iki etkinlik belirliyor : Bir yanda üretim etkinliği, öbür yanda tüketim etkinliği. Ancak, bu iki yönlü etkinliğin objesi olma ile bir var-olan obje'leşebilir. Marx, 'salt doğa varlığı' ile, erekler koyan ve belli amaçları amaçlayan insan etkinliği ile oluşan obje arasında önemli bir ayrım yapar. Böyle bir etkinliğin objesi, artık herhangi bir var-olan, bir doğa varlığı durumundan çıkar ve bir ürün, insan etkinliğinin bir ürünü olur". Ürün olarak ürün salt doğal obje'den ayrılık içinde ancak tüketim içinde ürün olur [11]". İnsan etkinliğinin ürünü olmak, obje'ye toplumsallık ve tarihsellik kazandırır. Bunun için,bir "ürün" olan

---

10 Marx : zur Kritik der polt. Ök. s. 246, Berlin, 1958.

11 Aynı eser, s. 245.

obje, tarihsel-toplumsal bir obje'dir. "Obje" diyor Marx, "(insanla toplumsal bir varlık olarak uğraşan her bilginin obje'si olarak) herhangi elle kavranabilir, maddesel bir nesne olmayıp, toplumsal bir ilgidir. Ya da daha iyi söylenirse : maddesel bir nesne, eğer o insan bütünselliğinin pratik bir ifadesi olursa, insanın özü ile ilgili güçlerin objeleştirilmesi olur [12]". Bunun için, her obje insan etkinliğinin bir ürünüdür ve ürün olarak da insansallık, toplumsallık ve tarihsellik niteliği taşır.

Bütün bu söylenenlerin estetik obje için de geçerli olması gerekmez mi? Estetik obje, ister bir doğa parçası isterse bir sanat yapıtı olsun, insan etkinliğinin ürünü değil midir? Bir etkinlik ürünü olarak da toplumsal ve tarihsel bir varlık değil mdiir? Marx'ın şimdiye kadar söylediklerine göre, bunun böyle olması gerekir. "Tarihselleşen bir obje böyle bir obje olarak yalnız nesneleşen bir etkinlik olmayıp, onun süje için bir obje olduğu düşüncesi estetik obje'nin dialektik kavranması için çok önemlidir [13]". Estetik obje, yalnız meydana getirilen bir şey, bir ürün olması yönünden tarihsel-toplumsal bir obje değildir, aynı zamanda, onu kavrayacak, estetik niteliğini algılayabilecek bir süje için de böyle bir objedir, bir sanat yapıtıdır. Böyle bir kavramanın obje'si olmayan bir estetik obje, sanat yapıtı, bu niteliklere sahip olamaz, çünkü bunlar ancak onları kavrayacak bir süje için var olabilirler.

Bir süje için estetik obje olma niteliği, estetik obje için

---

12 H. Koch Aynı eser, s. 114.

13 Aynı eser, s. 153.

çok önemlidir. Şimdi bu önem nerden ileri geliyor? onun üzerinde duralım. Bir doğa parçası, bir sanat yapıtı ne zaman güzel bir obje olarak değerlendirilebilir? — Buna, eğer onlar estetik bir algılamanın objesi olurlarsa diye karşılık verilebilir. O halde, estetik obje, insandan özel bir kavrama ister. Nedir bu özel kavrama? Bu öyle özel bir kavrama olmalı ki, bu kavrama ile estetik obje doğal bir obje'den ayrılsın ve bir estetik obje olarak ortaya çıksın. Böyle bir kavrama, ancak sübjektiv niteliklerle belirlenebilir. "Sanat anlatımının ve estetik duyarlığın obje'si daima 'insan için var-olma'yı içine alır. Ama, bir obje'nin bir süje için varolması yeterli değildir; bir süje'nin de bir obje için bir süje olması gerekir : estetik obje'yi gerçek bir estetik (hazzın) obje'si yapmak için. Obje, süje'ye gereksinme duyar, (yüzyıllık uykudan uyanabilmesi için masal prensesi) Dornröschen'in kendisini uyandıracak prensin öpücüğüne gereksinme duyması gibi[14]". O halde süje, nasıl bir tavır ile estetik obje'ye eğilmelidir? Bu eğilme, bütün klâsik estetik anlayışların ve marxismin de katıldığı bir görüşe göre, sübjektiv bir tavır olacaktır. Bu sübjektivlik duyusallığa dayalıdır. Süje, estetik obje'yi salt duyusal bir obje olarak kavramalıdır. "Sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın obje'si, bir çok belirleme ve ilgilerin zengin bir bütünlüğünü gösterir. Burada söz konusu olan bu çokluğun birliği, duyusal-somut olmaktan başka bir şey değildir. Daha en baştan bu, şunu dışarda bırakır : soyutlamalar, kavramlar, yasalar v.s. sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın özel bir biçimi

14 Aynı eser, s. 156.

olamazlar[15]". Buna göre, estetik obje, duyusal-somut bir obje olup, süje, böyle bir tavırla estetik obje'ye yöneldiğinde ancak onu estetik olarak kavrayabilir.

Ama, bu duyusallık ve somutluğun bir başka sübjektiv nitelikle tamamlanması gerekir. Şöyle ki, bir toplumsal-tarihsel ve duyusal-somut obje'yi biz herhangi bir obje gibi kavrayamayız. Başka türlü dendikte, estetik obje niteliğine sahip bulunmayan obje'leri de biz duyusal-somut olarak kavrayabiliriz. Bütün empirik-bireysel obje'lerle ilgili olan bilgilerimiz böyledir. O halde, estetik obje'nin bu duyusal-somutluktan başka bir niteliğe de sahip olması gerekir. Bu nitelik, bizim estetik obje'den haz duymamız, estetik obje'nin bize estetik haz sağlaması niteliğidir. "Herhangi bir bitki ya da çiçek, tarihsel olarak uzun süre insan bütünlüğünün pratik ifadesi olmuş olabilir. O bir çiçeği estetik hazzın obje'si yapabilen her şeye sahip olabilir : Renk ve biçimce güzel olabilir, kokuca hoş olabilir. Ama, ancak o, bir estetik hazzın gerçekten obje'si olursa — ister bir süs olarak yalın bir bakış isterse sanatçı ve edebiyat anlatımının örneği ile olsun — ancak o zaman bir gerçek estetik obje olabilir[16]". Buradan marxist estetik'in obje anlayışının sübjektivist niteliği olanca açıklığı ile ortaya çıkıyor. Buna göre, estetik obje estetik obje olma niteliğini kendinde, objektiv olarak sahip olduğu niteliklerde değil de, onu kavrayan süje'nin süje sfer'inde elde eder. Bir süje, bir obje'yi salt duyusal-somut bir

15 Aynı eser, s. 287.
16 Aynı eser, s. 153.

obje olarak kavrar ve ondan estetik haz duyarsa, ancak o zaman o obje bir estetik obje olabilir.

İnsanın ve varlığın tarihselliği ve toplumsallığı varsayımından kalkan marxizm, sanat fenomenini belirlerken bir sübjektivizme ulaşıyor. Bu, marxist estetik'in özünden değil de, sanat fenomeninin özünden ileri gelen bir sonuç. Çünkü, sanat fenomeni estetik obje kutbu dikkate alınmadan hiç bir yolda ve hiç bir yaklaşımla eksiksiz olarak kavranamaz. Bir estetik obje, ancak bir süje için bir estetik obje'dir, yoksa kendi başına olan bir varlık alanı olarak değil. Marxist estetik, bu gerçeği görür ve varsayımına ters düşse bile, bu gerçeği kabul eder.

4.

Şimdi estetik obje'ye böyle bir obje olma yönünden katkıda bulunan estetik süje'ye değinmek istiyoruz. Süje nedir? Bilgi süje'sine, duyumlayan, algılayan ve gerçeğin bilinç yansısını meydana getiren bilinç varlığı dendiğini biliyoruz. Buna göre, süje, bir bilinç varlığı, bütünüyle psişik olaylardan oluşur. Şimdi estetik obje'ye baktığımız zaman da aynı psişik nitelikleri görmez miyiz? Kuşkusuz, aynı şey estetik süje için de geçerlidir. "Estetik sübjektivlik kavramı, psişik süreçlerin, gerçekliğin sübjektiv kopyalarının bu olağanüstü karmaşık birliği gibi bir özellik ve nitelik gösterir [17]". Bilgi süje'si ile estetik süje aynı niteliklere sahiptir. "Bu nitelikler, bir yandan onların salt

17 Aynı eser, s. 134.

psişik fenomenler olması, öbür yandan da bu fenomenlerin gerçekliğin bir yansısı olmasıdır. Ama, aralarında bu noktada başlayan bir ayrılık da kendini gösterir. Bu ayrılık, özellikle gerçekliğin yansısı olayında açık olarak görünür. Çünkü, burada söz konusu olan, bir gerçekliğin herhangi, sıradan bir yansıması olayı olmayıp, sanatça, estetik bir yansımasıdır "Bu özellik ve nitelikler, gerçekliğin sanatça yansısının çok özel bir niteliğinii sanatça-estetik bilgi özelliğini, toplumsal bilincin sanatça biçim özelliğini oluştururlar [18]". Estetik süje'nin korrelatı olan gerçeklik, bilgi süje'sinin korrelatı olan gerçeklik olduğu halde, bu gerçekliğin ne var ki bilinçteki yansısı değişik oluyor. Bilgi süje'sinde bu yansı, gerçeklik biçimine sahip olduğu halde, estetik süje'dc sanatsal bir biçim, estetik bir biçim elde ediyor.

Bütün bu bilinç olaylarının, sübjektiv bir yansı, gerçekliğin bir yansısı olduğu da, marxist teorinin temel varsayımlarından biri oluyor. "Bu psişik olaylar, marxist-leninist kavrayışa göre, gerçekliğin **sübjektiv bir yansısıdır**; bunlar, bizi, gerçekliğin bilgisine, insanın toplumsal varlığının bilincine götürürler [19]". Ama, buradan, gerçeklik karşısında süje'nin etkinlikten yoksun bir varlık olduğu sonucu da çıkarılmamalıdır. Marxist teoriye göre, daha çok bunun tersi söz konusudur. İnsan, iş ve eylem varlığıdır, etkin bir varlıktır. Bu bilinci ve bilgiyi sağlayan da insanın eylem ve etkinliğidir. Bunu Lenin şöyle belirtiyor : "Yaşam ve eylem açısından ilk ve en temel açı,

---

18 Aynı eser, s. 134.
19 Aynı eser, s. 135.

bilgi teorisi açısıdır [20]". Çünkü, insanın en temel eylemi, marxizm'e göre, bilme eylemidir. Devam ediyor Lenin : "Bütün sübjektiv, psişik süreçler, sonunda eylemle belirlenir. İnsan, eylemsel amaçlar koyan etkinliğiyle, önünde objektiv bir dünyaya sahip olur; bu dünyaya o bağımlıdır ve bu dünya aracılığıyla kendi etkinliğini belirler. Bu çıkış noktasından kalkarak, insanı dialektik bilgi yolu canlı görüden soyut düşünmeye götürür [21]". Gerçi, Lenin'in bu açıklamaları ile önemli bir felsefe sorunu ortaya çıkıyor : Sübjektiv bir yansı ile nasıl oluyor da bunun real, objektiv karşılığı olan bir dış gerçekliğe ulaşabiliyoruz? Sübjektiv-idealizm, bu çıkış noktasından kalkarak real dış dünyanın varlığını reddetmeye varmıştı. Berkeley'de, Mach'da olduğu gibi. Ama, Lenin aynı çıkış noktasından kalkarak, dış dünyanın objektiv, real varlığına ulaşıyor. Bu kritik sorun, konumuzun dışında bulunduğu için, ona yalnızca işaret etmekle yetiniyoruz.

Burada problemimiz yönünden bizi ilgilendiren şöyle bir sorun ortaya çıkıyor : Bilinçte, objektiv gerçekliğin sübjektiv estetik bir yansısı meydana geliyor. Ama, bu yansı, gerçekliği yansıtmak isteyen sanatçı bilincinde mi meydana geliyor yoksa sanat yapıtı ile estetik bir ilgi içine giren herhangi bir süje bilincinde mi? Başka bir deyişle söylersek : Estetik süje yalnız sanatçı süje'si midir? Yoksa estetik olarak algılayan herhangi bir süje de estetik süje olabilir mi? Bu soruya her ikisi de diye karşılık

---

20 Lenin, Materialismus und Empiriokritisizmus, s. 131, Berlin, 1975.

21 Aynı eser, s. 89.

vermek gerekir. "Estetik sübjektivlik deyince, burada sübjektiv, psişik olayların, süreçlerin, heyecanların v.s. tümlüğü anlaşılır; bunlar, eğer insan kendi dışında var olan görünüşleri estetik olarak duyumlar, bu ya da şu biçimde dünyayı sanat yoluyla bilirse, — ancak o zaman insan beyninde meydana gelir — ister bu sanat yaratışıyla olsun, isterse sanat yapıtlarından haz duymakla olsun [22]". Her iki durumda da, estetik olarak duyumlayan süje, estetik süje'dir, çünkü, her iki süje'de de gerçekliğin estetik bir yansısı meydana gelir.

Estetik süje'nin bu niteliği, bir başka yönden de açık olarak kendini gösterir. Bunu Marx'tan alacağımız bir cümleye dayanarak göstermek istiyoruz : "Nasıl müzik ancak insanın müzik duyarlığını uyandırıyor, nasıl müzikal olmayan bir kulak için en güzel müziğin bile bir anlamı olmuyorsa, bundan ötürü toplumsal insanın duyuları da toplumsal olmayan insanın duyularından başka olacaktır; ancak insan varlığının objektiv olarak gelişen zenginliğiyle **sübjektiv** insan duyarlığının zenginliği oluşur, bir müzikal kulak, biçim güzelliği için bir göz, kısaca, ancak insansal hazlara yetili **duyular** olurlar [23]". Marx'a göre, bir nesneyi, bir obje'yi güzel kılan yalnız obje'nin nitelikleri değil, aynı zamanda süje'nin duyularıdır. Süje, obje'yi güzel olarak kavrayacak duyusal yetenekten yoksunsa, o obje hiç bir zaman güzel olarak kavranamayacak ve güzel olarak belirlenemeyecektir. H. Koch da bunu aynı anlam-

22 H. Koch : Aynı eser, s. 135.

23 Marx/Engels : Kleine Ökonomischen Schriften, s. 133. Bk. H. Koch, aynı eser, s. 146.

da yorumlamak ister : "Marx, en güzel müziğin müzikal olmayan bir kulak için hiç bir anlamının olmadığını, onun hiç bir obje olmadığını söylüyor. Marx bununla şunu açıklıyor : benim obje'm, yalnız benim özsel güçlerimden birinin belgelenmesi olabilir, o halde yalnız benim için olabilir, tıpkı benim özsel gücümün benim için sübjektiv bir yeti olması gibi, çünkü, bir obje'nin anlamı, benim duyarlığımın uzandığı yere kadar uzanır [24]". Bu, şüphesiz, apaçık bir sübjektivizmdir. Ama Marx, bu süjektivizmden kurtulma olanaklarını da arar. Bunun yolunu, duyuları toplumsal-tarihsel bir kaynağa geri götürmek istemekle başarmaya çalışır "Beş duyunun oluşumu, şimdiye kadar ki dünya tarihinin bir işidir [25]". Duyular, tarihin, insanın toplumsallığının bir ürünü olunca, buradan, duyululuğun ve duyarlığın da tarihsel-toplumsal bir eylemin ürünü olacağı sonucuna ulaşılır.

Görülüyor ki, estetik süje, estetik duyulara, estetik duyumlara ve estetik haz alma yetisine sahiptir. Marxist estetik'e göre, estetik fenomen, estetik süje'nin sahip olduğu bu yetilerle oluşur. Estetik fenomen ve estetik obje, kendi başına değil, estetik süje'nin bu etkinliği ile meydana gelir.

5.

Bu estetik fenomeni meydana getiren estetik süje,

---

24 Aynı eser, s. 133.
25 Aynı eser, s. 123.

tek bir sözle **insandır**. Şimdi süje kavramını biraz daha genişleterek, onu insan olarak düşünelim. İnsan nedir? İnsan, ilkin bireydir. Ama, bir birey olan bu insanın origin'i toplumdur. Marx da, vaktiyle Aristoteles'in öne sürdüğü "zoon politikon" (toplumsal canlı) anlayışına uyarak, insanı toplumsal bir varlık olarak belirler : "Birey, toplumsal bir varlıktır. Onun yaşam olayı, **toplumsal yaşamın** bir dışlaşması ve bir belgesidir. — İnsan, özel bir birey olduğu ölçüde onu bu özelliği bir birey ve gerçek bir bireysel-toplumsal varlık yapar, birey olduğu ölçüde de o bir bütünlüktür, ideal bir bütünlüktür; gerçeklikte, insan, insansal yaşam olayının bir bütünlüğü olduğu gibi, düşünülen ve duyusal olarak olduğu gibi kavranan toplumun sübjektiv bir varlığıdır [26]".

İşte, sanat, böyle toplumsal bir varlığın ürünüdür. Ama, bu ürün, bütünsel bir biçim içinde değil de, bireysel bir biçim içinde somutlaşır. "İnsan varlığını oluşturan ve onu koşullayan toplumsal ilgilerin bütünü, gerçekte türlü görünüş biçimlerinde vardır; sayısız değişik bireysel özellik içinde. Yalnız bireyde bireysel ilgilerde 'insan varlığı' vardır, bizim şimdiye kadar sanatın estetik özünün objektiv temelleri olarak gösterdiğimiz her şey, doğrudan doğruya, somut, canlı olarak burada vardır [27]". Buna göre, sanat, toplumsal bir varlığın ürünüdür, ama, bunun varlık biçimi bireysel bir biçimdir. Sanatı birey olarak insan yarattığı gibi, aynı zamanda sanat yapıtı da bireysel olarak doğar.

---

26 Aynı eser, s. 130.

27 H. Koch : Aynı eser, s. 292.

Sanat yapıtının bu bireysel biçim içinde doğuşu, onu, bütün öbür canlıların ürünlerinden ayıran bir özelliktir. Sanat, insanın, insan emeğinin bir ürünüdür, ama herhangi bir ürünü değildir. Bunu Marx şöyle belirliyor : "Emeği insan türüne özgü bir biçimde düşünmek zorundayız. Örümcek, bir dokumacınmkine benzeyen bir iş yapar. Arı ise, hücresini yaparken gösterdiği ustalıkla bir çok mimarı utandıracak güçtedir. Ama, daha başlangıçta en beceriksiz mimarı bile en usta arıdan ayıran şey, mimarın hücreyi balmumuna dökmeden önce, onu kafasında kurmuş olmasıdır. Çalışma süreci, işe başlandığında emekçinin kafasında var olan, bir düşünce olarak var olan bir şeyin yaratılmasıyla sona erer. Emekçinin yaptığı, doğal nesnelere sadece bir biçim değişikliği vermek değildir; aynı zamanda doğa içinde, kendi amacının-davranışlarını yasalarla yöneten amacın-kendi istemi (iradesi) ile bağ kurması gereken amacın ne olduğunu anlamaktır [28]". Bu ürünü yaratan emeğin, eylemin arkasında, insan düşünmesi, insan kurgusu vardır. Sanat ürünü, elbetteki sanatçının eylem ve etkinliğinin ürünüdür, ama, bu eylem ve etkinlik, daha önce sanatçının kafasında bulunan düşünce ve kurguya katıldığında, ancak sanat ürünü meydana gelebilir. Buradan anlaşıldığı gibi, marxizm, hiç olmazsa sanat alanında düşüncenin, kurgunun eylemden daha önce geldiğini kabul etmiş oluyor.

İnsan, yalnız genel marxist teori için değil, marxist sanat teorisi için de önemli bir varlıktır. Sanat olayının

---

28 K. Marx : Das Kapital, I., s. 186, Berlin, 1953.

merkez noktasında insan bulunur. Gerçi bu, sanat yalnız insanı anlatır demek değildir. Sanat, doğayı da, toplumsal olayları da anlatır. Ama "Sanat, objektiv toplumsal görünüşleri (ve toplumsal önemi içinde doğa görünüşlerini de) objektiv ekonomik, hukuksal, sosyal, politik, tarihsel görünüşler, ilgiler, olaylar olarak ekonomik, politik, tarihsel objektivliği içinde yansıtmaz. Sanat, doğa ve toplumda objektiv görünüşleri insan varlığı için sahip oldukları anlam içinde, insan süje'si ile ilgisi, somut tarihsel koşullar altında insan ile ilgisi yönünden kavrar[29]". Çünkü, marxizm'e göre, varlığa anlamını veren insandır. Gerçeklik, ister doğal varlık olsun, isterse sosyal varlık olsun, önemini ve anlamını insan ile bulunduğu ilgi içinde elde eder. Bu nokta, marxist teori için çok önemlidir, çünkü, **marxist hümanizm** bu noktaya dayanmaktadır. Her şeye anlamını ve değerini veren insandır. Sanat da her şeyi insana göre değerlendirir. "Sanat herhangi bir görünüşü, 'insan için' ve 'insana karşı' insansal ve insansal olmayan, humanistik ya da antihümanistik olup olmadığı açısından yargılar. Sanat, objektiv görünüşleri olduğu gibi, sübjektiv görünüşleri de somut tarihsel koşullar altında insan varlığının ifadesi olarak biçimlendirir[30]". Bu objektiv ya da sübjektiv görünüşlerin biçim kazanması olarak doğan sanat ,aslında insanı, insanın doğal ve toplumsal ilgilerini anlatır. "Sanat, doğal nesnelerin, objektiv toplumsal ve psişik görünüşlerin yansısında, bize, insan iliş-

29 H. Koch Aynı eser, s. 285.
30 Aynı eser, s. 285.

kilerinin 'evrenselliğinin' çok tabakalı, çok yanlı bir tablosunu verir [31]".

Sanat buna göre, nesnelerin, doğanın, toplum gerçeğinin yalın bir yansısı değildir. Sanatta dile gelen, somutlaşan şey, bütün real ve ideal, gerçek ve düşünsel ilgileri içinde, insandır, evrensel insandır. İnsana, topluma saygı duyma, bunun için sanata saygı duyma anlamına gelir.

31 Aynı eser, s. 285.

ROMAN İNGARDEN'ın ESTETİK'ine BAKIŞ

Sanat ontolojisi, bir estetik disiplini olarak aşağı yukarı ancak otuz yıllık bir geçmişi bize gösterir. İlk olarak sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarından söz açan, "Das Literarische Kunstwerk" (1930) adlı kitabıyla, ünlü Polonyalı estetikçi **Roman Ingarden** olmuştur. 1962'lerde Ingarden, bu eserini genel bir sanat ontolojisi yönünde tamamlayan "Untersuchungen zur Ontologie der Kunst" adlı kitabını yayınlamıştır. Sanat ontolojisinin çok yeni ve çok modern bir disiplin olmasına rağmen, sanat eseri, felsefe problemleri tarihi içinde sanat eseri ve genel olarak da sanat, sanat felsefesinde daima üzerinde durulan bir konu olmuş ve daima da araştırılmıştır.

Sanat eserinin bir var - olan olarak ele alınması gerekir. Estetikin tavrı buna göre bir ontolojik tavırdır. Estetik tavra bir bütün olarak verilen sanat eserini estetikçi analiz eder, varlık tabakaları bakımından çözümler, onu varlık tabakalarına böler. Sanat eserinin hem he-

terojen bir yapı, hem de birlikli, bir bütün olarak görünmesi bir paradox'u değil de, alınan tavırların farklılığını gösterir. İmdi, estetik objeyi bir var-olan olarak almak ve onu ontik yönden parçalamak gerekmektedir. Böyle bir çözümlemede, önce birbirinden farklı iki varlık sferi buluyoruz. Real ve real-dışı ya da irreal varlık. Varlık tarzı bakımmdan sanat objesinin zorunlu olarak iki tabakalı olduğunu görüyoruz. Bu iki ayrı varlık tabakası, iki ayrı varlık alanını gösterir. Bu iki ayrı alan, iki ayrı modalite halinde ortaya çıkar : Realite ve İrrealite. Sanat eserinin varlığı böyle bir modal analize dayanır. Gerçi daha pek çok önceleri Aristoteles 'sanat, gerçeği olduğu gibi, mümkün olanı da tasvir eder" derken böyle bir modaliteyi, farkında olmadan ifade etmiştir. Ama, bu düşünce, sistematik yönden geliştirilmeden, tohum halinde kalır. Bunun için, böyle modal bir analiz, ancak modern sanat ontolojisinin kuruluşuyla başlayabilmiştir. Bu da günümüzde olan bir şeydir. Sanat eserini böyle modal bir analize tabi tutmak, ilk defa Nicolai Hartmann'a, Roman Ingarden'e nasip olur. Sonra, başka düşünürler bunu geliştirmek ve Max Bense gibi onu modern lojik kalkül ile temellendirmek yolunu tutarlar. Nicolai Hartmann bunu discursiv olarak temellendirir. Ama, kronolojik olarak modaliteden ilk söz açan ve sanat eserini bu yönden çözümleyen Roman Ingarden olmuştur.

Roman Ingarden, "Das Literarische Kunstwerk" adlı eserinde edebiyat yapıtının varlığı sorusuyla problemi ortaya atar. Önce, belli bir edebiyat eserinin, örneğin, Goethe'nin Faust'unun bir real obje mi, yoksa bir ideal obje mi olduğu sorusunu sorar. Goethe'nin Faust'u bir edebi-

yat eseridir. Ve bu yapıtta geçen olaylar, 'Faust' adlı bir figürün etrafında gelişir. Yalnız burada iki şeyi birbirinden ayırmak gerekir : Birincisi, maddi ve real bir şey olan kağıt ve harfler olarak 'Faust' adlı kitap. Bunlar real bir objedirler. Kağıt yırtılabilir, zamanla rengi sararır, harfler silinebilir. Kuşkusuz ki, 'Faust', yalnız böyle bir maddi ve bir real varlıktan ibaret değildir. 'Faust', bir edebiyat eseri olarak bunların üzerindedir, ama, bunlardan kurtulmuş değildir. Çünkü, kelimelere, harflere dayanmayan, kağıt yapraklar üzerinde bir biçim almayan bir edebiyat yapıtı düşünülemez. Buna göre, varlık tarzı bakımından burada bir güçlükle karşılaşılmaktadır. Edebiyat eseri, bir real obje mi, yoksa bir ideal obje midir?

Ingarden'a göre, biz aynı zamanda bu 'ya - ya da'da hiç bir karara varamayız. Çünkü, bu birbirini karşılıklı dışarda bırakan iki imkândan her birl önemli kanıtlara sahip görünüyor. Goethe'nin Faust'u belli bir zaman içinde meydana gelmiştir. Hatta onun meydana geldiği zaman bölümünü nispeten büyük bir kesinlikle söyleyebiliriz. Belli bir zaman bölümü içinde meydana gelen şeyin, Roman Ingarden'a göre, zaman kategorisinin içine girmesi gerekir. Zaman içinde meydana gelen bir şey, zamani bir varlık olur; bu anlamda, zamani bir şey real bir şey olacaktır. Roman Ingarden sözlerine şöyle devam eder : "Biz hepimiz Goethe'nin Faust'unun meydana geldiği zamandan beri varolduğu noktasında uyuşuruz; her ne kadar onun varlığının asıl neyi ifade etmesi gerektiğini doğru olarak anlamıyorsak da. Belki de aynı kesinlikle şu noktada uzlaşamayız : Goethe'nin bu şaheseri meydana geldiğinden beri bu veya şu değişikliklere uğramıştır ve bir gün ge-

lecek belkide varolmakta devam edemeyecektir. Bir edebiyat eserinde, ister yazarın kendisinin, isterse yeni bir baskıda yayınlayıcı tarafından bazı kısımları atmak ya da değiştirmek şeklinde yapılmış olsun, değişiklik yapmanın mümkün olduğunu kimse inkâr etmez. Ama, bütün bu değişmelere rağmen edebiyat eseri 'aynı' kalır, eğer değişiklik pek öyle ileriye gitmezse [1]. Değişikliğe uğrayan bir şey, yani değişen bir şey yine zaman süreci içinde olmalıdır; değişme dediğimiz şey, yine zaman içinde geçmelidir. Çünkü, değişme zamani bir oluşu gösterir. Bunun yanı sıra, değiştirilen bir şey yine real bir şey olmalıdır. Çünkü, bir parçayı alma, onun yerine bir başka parçayı koyma, yine real olan bir şeyde, kantitativ olan bir şeyde mümkündür. Bununla beraber, örneğin Faust, yine aynı Faust olarak kalır. Demek oluyor ki, değişme içinde değişmeden kalan bir şey vardır. Değişmeyen şey ideal olan şeydir. Buna göre, sanat eserinin realitesi içinde, değişmenin dışında kalan bir ideal sfer de olmalıdır. Fakat, Roman Ingarden bu değişmelere dayanarak sanat eserinin real bir varlığı olduğunu çıkarır. Onca, yukarıda belirlenen değişmelere göre, edebiyat eserinin real bir obje olarak kabul edilmesi gerekir. Roman Ingarden'a göre, sanat eserinin yapısında meydana gelen değişmeler onun zamani belirlenmesini sağlıyor. Sanat eseri, zamani bir varlıktır, çünkü, belli bir zaman bölümü içinde yaratılır. Sanat eserinin idealitesine geçmeden bu noktada biraz duralım. Öyle sanyoruz ki, Roman Ingarden, sanat eserinin realitesini araştırırken

1 R. Ingarden, Das lit. Kunstwerk, s. 7.

sağlam bir temel bulduğunu zannediyor. Fakat hemen şunu söyleyelim, sanat eserinin iç-varlığını, tinsel hayatını zamana bağlamada aldanıyor. Zaman, tinsel varlığı belirleyen bir kategoridir. Ama, sanat eserinin iç hayatını belirleyen bir kategori değildir. Örneğin, Faust'un hayatı real bir hayat değildir, onun hayatı ve başından geçen olaylar real bir zaman içinde akıp geçmez. Tersine, onun hayatı irreal bir sfer içinde geçer ve bu sfer de değişmenin ötesindedir Bu bakımdan Roman Ingarden sanat eserinin real yapısı ile irreal yapısını aynı değişme kategorisi içine sokmakla bir metabasis'e düşmüş oluyor.

Öte yandan, Roman Ingarden sanat eserinin idealitesinin de sağlam kanıtlara dayandığını söylüyor. Ona göre, "Faust'un bir ideal obje olduğunu kim inkâr edebilir? Aslında o, belli biçimde düzene sokulmuş bir cümleler çokluğundan başka nedir? Cümle ise real olan bir şey değildir; cümle, çoğu zaman öne sürüldüğü gibi, belli bir ideal anlam olmalıdır. Bu ideal anlam, ideal anlamların bir çokluğu içinde yer alır ve bu ideal anlamlar hep birlikte sui generis bir birlik teşkil eder [2]". Burada görüldüğü gibi, Roman Ingarden'ın, edebiyat eserinin idealitesini öne sürerken dayandığı temel "cümle"dir. Cümle hakkında, cümleyi anlamların ideal sferinde yer alan ideal bir anlam diye belirleyen bir varsayımda bulunuyor. Sonra, bu varsayıma dayanarak, cümlelerden kurulu bir edebiyat eserinin de ideal bir varlığı olması gerektiğini öne sürüyor. Acaba böyle bir iddia doğru olabilir mi? Gerçi, edebiyat eseri-

2 R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, s. 8.

nin idealitesinin olduğu, onun bir ideal obje olduğu doğrudur, ama, bunu cümle gibi kendisi de bir objektivasyon olan bir Arkhimedes noktasına dayatarak temellendirmeye çalışması pek doğru değildir. Çünkü, cümle dediğimiz şey, bir objektivasyondur. Objektivation'da ise, daima iki varlık sferi söz konusudur : real ve ideal varlıklar. Buna göre, cümle bütünüyle değil de sadece bir kısmıyla idealdir, yani irrealdir. Oysa, Roman Ingarden, onu bütünüyle ideal varlıktan sayar. Hiç şüphesiz sanat eserinin, idealitesi vardır, ama, bu, cümleye dayanarak kanıtlanamaz.

Roman Ingarden, sanat eserinde bir düaliteye ulaşmış oluyor. Sanat eseri bir yandan ideal bir varlık oluyor, öbür yandan da real bir varlık. Sanat ve edebiyat eserleri zaman içinde meydana gelirler, ama bir kere meydana geldikten sonra başka bir sfere girerler ve bu sfer de real değil, tersine irreal bir sferdir. Dikkat edilirse, Roman Ingarden'da henüz tam bir modal belirleme bulamıyoruz. O, problemin varlığını görüyor, ona dokunuyor, ama onu kategorial olarak gün ışığına çıkaramıyor. Sanat eserinde bulduğu real ve ideal yanları, onun varlık alanlarının bir parçası olarak göreceğine, bunlardan çelişikmiş gibi söz açmak istiyor. Ingarden'a göre, ona ilk güçlüğü çıkaran soru, bir edebiyat eserini real mı sayarız, yoksa ideal objelerden mi sayarız sorusudur. Görüldüğü gibi, burada problemin içine sokulduğu situation, bir 'ya-ya da' dilemma'sıdır. Böyle bir durumda sanat eserinin ya bu ya da öbür sfere sokulmak istendiği görülüyor. Roman Ingarden'i böyle aporetik bir duruma götüren neden, onun sanat eserinde bulmuş olduğu iki ana niteliktir. Bunlar değişme ve değişmezliktir. Sanat eseri hem değişme içinde-

dir hem de değişmezlik içindedir. Ona göre, ideal objelerin zamansız oluşu ile şu nokta ilgilidir ki, onlar değişmezler, her ne kadar onların değişmezliğinin dayandığı temel şimdiye kadar açıklanmamışlarsa da. Buna karşılık real objeler biraz önce belirlendiği gibi, şüphesiz değişebilirler ve her ne kadar onların özü gereği daima değişmek zorunda olup olmadıkları şüpheli ise de; onlar gerçekte değişirler.

Roman Ingarden'a göre : "Bütün objelerin ideal ya da real objeler diye ayrılması, en genel ve aynı zamanda en tam bir ayırma gibi görünüyor. Bununla, edebiyat eserleri hakkında önemli bir şeyin söylenmiş olduğu sanılabilirdi. Bununla birlikte bu problemi çözmek pek öyle kolay olmamalı. Bu da gerçi iki nedenden ötürü. Her şeyden önce varlık modusu bakımından ideal ve real objelerin belirlenmesinin bazı önemli denemelere rağmen, kesin olarak yapılmamış olmasmdandır. Öte yandan, bir edebiyat eserinin aslında ne olduğu şu an açık değildir. Burada yeteri kadar açık olmayan real ya da ideal obje kavramlarıyla ne derece geçici olarak yetinmek gereğinde kalırsakı edebiyat eserini bir ideal ya da bir real obje olarak kavramak için yapılan başarısız denemeler, edebiyat eserinin özü hakkındaki bilgimizin o derece belirsiz ve yoksul olduğunu çok duygulu bir şekilde bize gösterirler[3]".

Demek oluyor ki Roman Ingarden'a göre, ideal ve real kavramları ile estetik objeye, sanat eserine yaklaşılamaz. İdealite ve realite, şüphesiz burada iki ana kate-

3 R. Ingarden. Das lit. Kunstwerk, s. 6.

gori olarak düşünülüyor. Ama, ne var ki, bu iki ana kategori 'ya-ya da' alternativi içinde ele alınıyor. Sanat eseri ideal bir obje mi, yoksa real bir obje midir? Böyle bir soru, bir tek - yönlülüğü bize gösterir. Ya idealiteyi ya da realiteyi seçmek durumunu. Böyle bir alternativ içinde sanat eserinin gün ışığına çıkamıyacağı apaçık olarak görünür. Çünkü, estetik obje, ne real ne de idealdir. O, bu iki temel varlık tarzlarından hiç birine girmez. Sanat eseri için yeni bir varlık tarzı düşünülmelidir. Bu varlık tarzı, hem realiteye dayanmalı hem de idealiteye. Bu, özel çeşitten bir modalitedir. Çünkü, sanat eseri bir objektivation'dur. Objektivation'da idealitenin ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Buna göre, sanat, realitede görünüşe ulaşan irrealitedir, idealitedir. Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir. Ne var ki burada, Roman Ingarden 'ya-ya da' aporiasının dışına bir türlü çıkamaz. Bu aporia'yı çözmeyi başaran ve sanat ontolojisi için bir imkân alanı açan Nicolai Hartmann olmuştur. Kuşkusuz ki, burada söz konusu olan, doğrudan doğruya sanat eserinin modal kategorial yapısıdır. Bunun dışında, Roman Ingarden, tabakalar teorisini sanat eserine uygulamakla, estetik için, özellikle de sanat ontolojisi için bir öncü olmuştur. Roman Ingarden, sanat ontolojisinde ağırlık merkezini sanat eserinin varlık tarzı meselesinde değil de, varlık tabakaları meselesinde bulur. Sanat eserinde varlık tarzı problemini ciddi olarak ilk tartışan, yine varlık tabakaları analizini başarıyla ilk yapan Roman Ingarden olmuştur. Ona göre : "Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı şudur : edebiyat eseri bir çok hetero-

jen tabakalardan meydana gelmiş bir bütündür [4]". Bu, sanat eserinin, burada edebiyat yapıtının, ontik-ontolojik yapısını ifade eder. Ona göre, önemli olan bu değildir; asıl önemli olan bunun sanat eserinin varlığı için taşıdığı anlamdır. "Edebiyat eserinin gösterdiği çok tabakalı polyphonik bir yapının belirlenmesi, aslında, bilinen bir şeydir. Ama, bunun büyüklüğü şuradadır ki, şimdiye kadar tanıdığım yazarlardan hiç birisi, bu tabakalarda edebiyat eserinin özü ile ilgili temel yapıyı açık olarak görmemiştir [5]".

Genelde sanat eserinde onun özü ile ilgili temel yapıyı görmek, onu ontolojik olarak çözümlemek demektir. Bu da bizi sanat eserinin varlık tabakalarına götürür.

O halde sanat eserinin varlık tabakaları nelerdir?

Varlık tarzı yönünden sanat eseri iki sfere ayrılır : bunlardan birincisi, duyulur algıda bize verilen real sfer; ikincisi, kavrama ile bize verilen arka-yapı, yani irreal sferdir. Varlık yapısı bakımından ise, estetik obje, varlık tabakalarmdan oluşur. Sanat eseri, ontik tabakaların bir bütünüdür, bu anlamda "polyphonik" bir yapıdır. Burada şunu işaret edelim ki, sanat ontolojisi, genellikle ontik tabakalar bakımından genel-estetik-obje ile sanat-eseri arasında önemli bir ayrılık yapıyor. Bütün estetik objeler gerçi tabakalara sahiptir, ama bütün estetik objeler objektivation değillerdir. Yalnız insan tarafından yaratılmış olan sanat eserleri objektivasyondur. Varlık tabakaları ele alı-

4 R. Ingarden, Das lit. Kunstwerk, s. 25.

5 Aynı eser, s. 27.

nırken, genellikle estetik obje değilde, özellikle sanat eseri göz önünde bulundurulur. Çünkü, sanat eseri tinsel varlıktan doğar. Tinsel varlıktan doğmak demek, onda bir objektivation söz konusu demektir. Oysa tabiat bir objektivation değildir. Bunun için, ancak sanat eseri söz konusu ise, onda 'polyphonik' bir yapıdan söz açılabilir. İmdi, bu 'polyphonik yapı' nedir? Bu yapıyı oluşturan tabakalar nelerdir? Bu soruları yanıtlamak için varlık tarzlarından hareket etmek gerekir.

Varlık tarzı bakımından karşılaştığımız ilk sfer, real varlık idi. Real varlık, heterojen değil, homojen bir yapıdır. Homojen bir yapıda ise, artık bir tabakalar düzeni söz konusu olamaz. Real varlık sferi, bize yalnız duyulur algıyla verilmiştir. Bunun için, tabakalar düzenini arkayapıda, irrealite alanında aramak gerekir. Görünen arkayapı, idelerin yarı karanlık tabakalarına varıncaya kadar tabakalara bölünür; doğrudan doğruya değü de, başka tabakaların aracılığıyla; bu aracılık eden tabakalar da aynı şekllde irrealdir ve estetik bakımdan temellidir. Bu genel olan şey, yani tabakalı yapı, soyut kavramlı olarak değil de, somut ve konkret olarak görünür. İrrealite sferi heterojen bir sfer olup, tabakalara ayrılmıştır. Tabakaların birbirlni kovalaması ve bunların sayısı eserin materiali ile beraber değişir. Bundan başka görüş tarzıyla ve bu görüş tarzına uyan form verme ile, yani stil denen şeyle de değişir. Sanat eserinde şu kadar ya da bu kadar diye önceden belli sayıda tabaka gösterilemez. Resimdeki tabaka sayısı ile bir şiirdeki tabaka sayısı hiç bir zaman aynı olamaz. Mimarlık eserlerindeki tabaka sayısı da, bir müzikal kompozisyonun sahip olduğu tabaka sayısında de-

ğildir. Yine edebiyat içinde de bir tiyatro eserinin tabakaları, bir lirik şiirin tabakalarından besbelli farklı olacaktır. Stillere göre de bu tabakalar düzeni ve bunların sayısı değişir. Örneğin, bir klasik tablodaki varlık tabakaları ile bir nonfigüratif tablodaki tabakalar düzeni birbiriyle örtüşmez. Demek ki, tabakalar hakkında önceden kesin bir şey söylenemez. Tabakalar, irreal sferin real sfer ile teşkil ettiği sınırdan başlayarak gitgide arkaya doğru uzanırlar. Başka türlü dendikte, tabakalarda hüküm süren ilke, duyulur sferden başlamak üzere, duyulur sferden gitgide bir uzaklaşmadır. Bu gitgide uzaklaşma içinde ontik tabakalar birbirini kovalar; ve sonunda irrealite sferinin bütünlüğünü oluştururlar. Yalnız burada hakim olan belli bir ilke vardır. O da, ön-yapı sınırından itibaren arka-yapıya doğru ne kadar çok tabaka birbirini kovalarsa, o eser o derece bir derinlik ve zenginlik kazanır. Buna karşılık tabaka sayısı ne kadar az olursa, bu, onun o derece sığ ve yoksul bir eser olduğunu ifade eder. Şüphesiz bütün sanat eserleri bu en derin arka-yapı tabakalarına sahip değildir; ama, herhangi bir derin tabaka daima onda bulunur. Bu da şu demektir dışsal olan şey, daima içsel olan şey tarafından belirlenir, her ne kadar bazan da birlikte belirlenirse de. Bu belirleme tabakadan tabakaya iletilir, ta bu belirleme, duyusal olarak algılanabilir olan ön-yapıda algılanabilir bir form alıncaya kadar. İmdi arka-yapıda daima bir tabakalı düzen söz konusu olup, bu, tabakaların birbirini takip etmesi onların birbirini belirlemesi ile gerçekleşir. Böyle bir belirleme, sonunda sanat eserinin form kazanmasını sağlar. Şimdi bu tabakalar düzenini, edebiyattan başlayarak görmeye çalışalım.

I — Edebiyat Eserinde Varlık Tabakaları

Genellikle tabakalar düşüncesini ilk benimseyip bunu estetikte uygulayan Roman Ingarden olmuştur. Sanat eseri hem real hem de ideal yani irreal bir yapıya sahiptir. Ne türden olursa olsun, hiç bir sanat eseri bir 'sensus strictus' anlamında real bir obje değildir. Ama aynı zamanda varlıkça otonom bir yapı da değildir. Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı, onun bir çok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütün olmasından ibarettir. Roman Ingarden, genel olarak edebiyat eseri için, edebiyat eserinin iç birliği korunmak ve onun ana karakteri muhafaza edilmek üzere zorunlu olan şu tabakalardan söz açar: 1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları; 2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası; 3. Farklı şematik görüşler tabakası; 4. Tasvir edilen şeylerin (obje, insan ve olaylar) ve onların alınyazılarının tabakası.

Roman Ingarden, bir edebiyat eserinde başlıca dört varlık tabakası kabul ediyor. Bu dört tabaka, hem real hem de ideal sferi kuşatıp içine alıyor. Her tabakanın sahip olduğu material ve oynadığı rolün farklılığı eserin bütünlüğünün yeknesak bir yapı olmamasını, tersine polyphonik bir karakter almasını sağlar. Yani, tek tek tabakaların özelliğ çerçevesi içinde bu tabakalardan her biri, kendi özelliği ile bütün içinde görünür olur ve bütünün bütünsel karakterinden pay alır.

İmdi, birinci tabaka üzerinde duralım. Bildiğimiz gibi edebiyat sanatı dil ile yapılan, dile dayanan bir sanattır. Bütün edebi türler kelimelerle oluşur. Kelime, edebi-

yat sanatının dayandığı ana temeldir. Ama kelime nedir? Kelime bize bir komplexi gösterir; çünkü, kelime dediğimiz varlıkta bir yandan bir ses bir yandan da bir anlam vardır. Örneğin, 'insan' dediğimiz zaman, ilkin bir ses, fiziksel bir ton vardır; sonra, bu sesin içerdiği bir anlam. Kelimelerin, sözlerin bu tonal varlığı, fiziksel bir tabakadır. Sonra kelime dediğimiz bu komplex varlıktan dil şekilleri, cümleler ve cümle bağlılıkları meydana gelir. Ama, bu şekillerin her birinde bilinen iki farklı yan ya da komponent ayrılmalıdır. Bir yandan belli bir ses materiali ve öte yandan da onunla bağlı olan anlam. Bunlar dil dediğimiz her bir dil şeklinde ortaya çıkarlar, psişik bireyler arasındaki dile dayanan münasebet içinde ya da bir edebiyat eserinde nasıl bir fonktionu gerçekleştirirse gerçekleştirsinler, bundan tamamen bağımsız olarak ortaya çıkarlar. Roman Ingarden'a göre, kelime sesleri bir edebiyat eserinde iki yönden önemlidir. "Birincisi, onlar, çeşitli özellikleri ve karakterleri dolayısı ile edebiyat eserinin yapısı çinde özel bir elemandır. İkincisi, onlar, öbür tabakaların gelişme ve kısmen de kuruluşunda özel bir görev alırlar. Birinci halde, edebiyat eserinin bütününü özel olarak biçim kazanmış bir material ile, özel estetik değer nitelikleriyle zenginleştirirler; bu özel estetik değer nitelikleri, edebiyat eserinin öbür tabakalarından doğan değer nitelikleriyle birleşerek edebiyat eserinin kendine özgü polyphoni'sini meydana getirirler[6]". Kelime ve kelime sesleri, hem ontik bakımdan hem de estetik bakımdan, edebiyat eserinin varlığı için bir zorunluluğu gösterir. Roman

---

6 R. Ingarden, Das lit. Kunstwerk, s. 58.

Ingarden'a göre, her bir kelime sesi tabakasının, ya da materialinin ortadan kalkmasıyla, anlam birlikleri tabakası da varlığını kaybeder; ve onunla birlikte, edebiyat eserinin öbür tabakaları da ortadan kalkar. Kelime - seslerinin oluşturduğu alt tabaka bütün ontik yapının taşıyıcısıdır. Kelime-sesleri tabakası estetik bakımdan da önemlidir. Çünkü, ortaya çıkan her tabakada o tabaka için karakteristik estetik değer nitelikleri kendini gösterir. Kelime sesleri tabakası, yalnız ontik-ontolojik fonktionu olan bir tabaka değildir, aynı zamanda estetik fonktionu olan bir tabakadır. Bu fonktion somut olarak edebiyat eserlerinin yaratıldıkları dilden başka bir dile çevrilmesinin güçlüğünde ortaya çıkar.

Dil yapısının, ses yapısının üzerinde anlam birliği tabakası bulunur. Anlam kelime ve kelime sesi ile sıkı sıkıya bağlıdır, onlar tarafından taşınır. Edebiyat eseri, cümlelerden ve cümle birliklerinden meydana gelir; işte edebiyat eserinin anlam tabakasını teşkil eden tabaka, bu anlamlı cümleler ve bu cümlelerin birliğidir. Gerçekte anlam taşıyan şekiller cümlelerdir. "Cümle anlamları ve bütün anlam münasebetleri, edebiyat eserinde kendi kendine var-olan bir maddi tabaka oluşturur; bu tabakanın kendine özgü, öbür tabakaların konstitutionu bakımından gösterdiği başarıdan bağımsız bir özelliği vardır; bu özellik, eserin polyphonisine 'kendi sesini' katar ve bu polyphoninin meydana gelişini etkiler[7]". Anlam tabakası iki ana fonktiona sahiptir. Yani cümleler ve cümle bağlamları edebiyat eserinin bütününde birbirinden kesin olarak

7 Aynı eser, s. 222.

farklı iki rol oynar : 1. cümle anlamlarının başarısında, edebiyat eserinin öbür tabakalarının yaratılmasında ya da sadece daha kesin olarak biçimlendirilmesinde bulunur; 2. anlam birliklerinin edebiyat eserlerinin heterojen materialinde bir özel material olarak görünmesinden ve değer nitelikleri olarak eserin polyphonisinden pay almasından, onu zenginleştirmesinden ve bütünlüğü gösteren gestalt ve değerlerin bu polyphonisi içinde temellenen bütün karakterlerin meydana gelmesini etkilemesinden ibarettir.

Anlam tabakasının sanat eserinde oldukça temelli bir görevi vardır. Her sanat eserinde bir anlama söz konusudur. Ingarden'a göre, "sanat eserinin estetik olarak kavranışında öyle bir aşama vardır ki, biz bu aşamada bir deyime rational bir atmosfer içinden geçeriz; bu da, ilkin sanat eserini kavramak gereğinde, yani yalnız anlam birliklerinin kavranabilir olduğu anlamında 'kavramak' gereğinde olmamızdan ileri gelir. Şüphesiz, bir edebiyat eseri karşısında alınan tavırla, öbür sanat eseri çeşitleri (müzik, resim, heykel, v.b.) karşısında alınan tavır karşılaştırılırsa, çok önemli bir fark olduğu görülür : edebiyatta, genel olarak edebiyat eserinin öbür tabakalarına varmak ve muhtemelen de irrationel atmosfer içinde kendini kaybetmek için rationel sferden geçmek, tamamen kaçınılmazdır[8]". Edebiyat eseri için 'anlaşılır olmak' bir zorunluluğu gerektirir.

Edebiyatın ereği anlam değildir, anlam, öbür sferlere götüren bir araçtır, ama, zorunlu bir araç. Bu aracın bizi ilk götürdüğü dünya, ya da tabaka, insanların, şey-

8 R. Ingarden, Das lit. Kunstwerk, s. 223.

lerin, olayların meydana getirdiği nesne tabakasıdır. Edebiyat eserinin çeşitli tabakalarını eserin bütününde oynadığı rol bakımından kavramaya çalışırsak, öyle görünür ki, bütün öbür tabakalar, her şeyden önce eserin ereği olan objeleri uygun olarak tasvir etmek için vardır; buna karşılık, objeler tabakası, edebiyat eserinde yalnız kendi kendisi için var gibi görünüyor, ve bununla da, edebiyat eserinde öbür herşeyin yalnız kendisi için var olduğu nesneler tabakası, edebiyat eserinin yalnız önemli bir elemanını, merkez noktasını teşkil etmez, aynı zamanda yalın olarak var olmaktan başka hiç bir fonktionu olmayan bir şeydir de. Buna göre, nesneler tabakası, ereği kendisinde olan bir tabakadır, oysa, öbür tabakaların ereği nesneler tabakasıdır.

Edebiyat eserinin son tabakası 'görme' tabakasıdır. Sanatçı hiç bir zaman realite sanısını vermek istemez; onun yapmak istediği şey görünür kılmaktır. Varlığın bize verilmiş olduğu perspektive fenomenal obje denir; bütün var olanlar bize fenomenal olarak, yani perspektivler altında verilmiştir. İşte, bu her perspektif altındaki verilişe, yani fenomenal objeye 'görme' adını verir Roman Ingarden. Real varlık dediğimiz varlık, bu perspektivlerin, fenomenal objelerin bütünlüğünü gösterir. Bu konuda Roman Ingarden şunları söylüyor : "Edebiyat eserinde okuyucuya verilen görmeler (perspektivler) hiç bir zaman gerçek algı perspektivlerinde değil de, tersine sırf fantezide aktüelleşebilirler. Ama bu görmeler okuyucuya yalnız yapma bir yoldan verilir; ve gerçek, real olan nesnelere ait değil, tersine, salt intentional içerik bakımından görünüşte real nesneler değilse, aynı şekilde onların verildiği perspektiv de

irrealdir Görme tabakası, gerçekten edebiyat eserinin temel bir elemanıdır; bu eleman ortadan kalktığında, edebiyat sanat eseri, sadece bir edebiyat eseri haline gelir"[9].

Şimdi Roman Ingarden'ın, tabakalar teorisinde edebiyat eserinde bulduğu tabakaları özetleyelim. Onun tabakalar teorisindeki başarılı yan, hiç şüphesiz, kelime tabakasını analiz etmesi, onu ses ve anlam olarak ayırması, sonra bu iki yanı birbirinden farklı iki ontik tabaka olarak görmesidir. Ses bir fiziksel olay ya da böyle bir varlıktır. Bu anlamda ses tabakası, edebiyat eseri dediğimiz varlığın maddi yapısını oluşturur. Buna karşılık kelimenin anlam tabakası, irreal bir sfer olarak bunun üzerine konur. Yine Roman Ingarden'ın bir anlam korrelatı olarak kabul ettiği nesne tabakası da bir intentional sfer olarak edebiyat eseri dediğimiz var-olanın ontik bütünlüğüne katılır. Ve bu üç tabaka, edebiyat eserini oluşturabilir. Roman Ingarden bunlara bir de görme tabakasını katar.

II — Resimde Varlık Tabakaları

Resim dediğimiz sanat eserini ontolojik olarak ilk ele alıp inceleyen yine Roman Ingarden olmuştur. Onun tabakalar teorisinde resim sanatı iki temel varlık alanına ayrılır : bunlardan birincisi, maddidir, realdir : öbürü görünüştür, irrealdir, intentiinal'dır. Ingarden bunlardan ilkine tablo, öbürüne resim adını vererek onları somut olarak belirlemek istiyor Ona göre, tablo, bu ya da şu maddeden yapılmış olan real şeydir. Tablo, duyulur olarak, mad-

9 Aynı eser, s. 287.

di bir yapı olarak kavradığımız şeydir. Bu maddi yapı, aynı zamanda resmin de taşıyıcısıdır. Görünüş dediğimiz irreal intentional tabaka, taşıyıcı olan bu maddi tabaka olmadan kendini gösteremez; bunun için, maddi yapıyı, yani tabloyu tahrip edersek, aynı zamanda resmi de tahrip etmiş oluruz. Varlık bakımından, resim, tablonun varlığını zorunlu olarak şart koşar. Bunun tersi zorunlu değildir. Her iki ontik sfer de bir yandan birbiriyle çok sıkı bir ilgi içinde bulunur, öbür yandan da, öz bakımından birbirinden ayrılırlar.

Roman Ingarden, iki tarz resim ayırır. Biri, edebi bir içeriği olan bir resim, diğeri de, salt resim. Edebi içeriği olan resim demek, belli bir tarihi olayı işleyen resim demektir. Böyle bir tarzı işleyen resmin kendine özgü bir tabakalar düzeni vardır. Nitekim, böyle bir edebi içeriği olan resimde üç birbirinden farklı tabaka bulunur. 1. Yeniden meydana getirilen görme, 2. Görünüşe ulaşan, tasvir edilen olay, 3. Edebi tema ki bu da kendi içinde az veya çok belirli bir hikayenin başını ve sonunu gösterir. Edebi içeriği olan resim için üçüncü tabaka karakteristiktir. 1. tabaka yalnız edebi içerikli resmin değil, genellikle bütün resim tarzlarının en önemli bir tabakasıdır. 'Yeniden kurulan görme', fenomenal objeyi perspektivli görmedir. Sanatçı bunu belli kurallara ve belli bir düzene göre resmeder. Resim tarihi, bu düzenin ve düzen kanunlarının bulunması için yapılan ve uzun yüzyıllar boyunca süren araştırmaları gösterir. Perspektiv ve perspektiv kuralları ya da kanunları, resim için en temel bir bilgidir. Roman Ingarden'a göre, ressamın amacı, visüel görmeleri, resim araçlarıyla yeniden kurmaktır. Perspektiv, tasvir edilen

objelerin ontolojik bir prensibidir; resmin bütün ontik yapısı ile ilgilidir. O halde, perspektiv görmeleri, resmin konstitutionu bakımından önemli bir elemandır; bu eleman olmaksızın, genellikle, hiç bir tasvir resim ve aynı zamanda resim ile ilgili hiç bir estetik obje olamaz.

III — Plâstik'te Varlık Tabakaları

Plâstik de, varlık tabakaları bakımından, resimde olduğu gibi heterojendir. O da bir objektivation olarak bir real ön-yapı ile bir irreal arka-yapıdan oluşur. Bir heykelin varlık alanı, mermer kütlenin taşıyıcılığına, real kütlesine karşılık, irreal bir anlam dünyasını oluşturur. Real tabaka eserin esas taşıyıcısıdır. Arka-yapı, yani irreal yapı, ön-yapıda, yani real yapıda görünür. Her heykel zorunlu olarak dayandığı ön-yapı üzerinde irreal sferin bazı tabakalarını gösterir. Bu tabakalar eşit olarak heykelin varlığına katılıp, ondan pay almazlar. Bazı eserlerde real sfere yakın ve bitişik tabakalar ağır basar, bazı eserde de irreal sferin arka tabakaları. Böyle heterojen tabakalardan ön yapıya yakın tabakanın ağır basmasıyla eserler stil özelliklerini elde ederler. Ön-ypıdan yoksun bir plâstik olamayacağı gibi, arka-yapıdan yoksun bir plâstik de olamaz. Ne var ki, bu arka-yapı tabakaları, bazı eserlerde ve stillerde bütünüyle değil de bir ya da bir kaç tabakasıyla görünüşe ulaşır.

IV — Yapı Eserinde Varlık Tabakaları

Mimari denen sanatı oluşturan yapı eserleridir. Çok farklı olan yapıların birer fonktionu ve fonktionel bir de-

ğeri vardır. Her yapının pratik bir hedefi, bir de yapı sanatını belirleyen bir estetik ereği, sanat olma ereği vardır. Pratik hedef açısından yapı sanatı, öbür sanatlardan kesin olarak ayrılır. Mimaride de öbür sanatlarda karşılaştığımız tabakalı yapıyı görürüz. Fakat bu daha komplex daha karmaşık bir durum gösterir. Bilindiği gibi, her sanat eseri irreal ya da intentional bir sferin real yapıda görünüşe ulaşmasıdır. Roman Ingarden'a göre, "Yapı, somut materialde mimarın sanat idesini canlandırdığı taktirde, ancak, bundan sonra mimari bir eser 'realize edilmiş', 'yaratılmış' olur; her ne kadar daha önce yalnız intentional olarak düşünülmüş ve hattâ duyusal olarak düşünülmüş bile olsa. Çünkü bir yapı ancak somutlaşma ve objektifleşme içinde bir yapı olur [10]". Şüphesiz, her somut yapı, her mimari objektivleşme estetik bir yapıyı, mimari bir sanat eserini göstermez.

Sanat eseri olan bir yapıda, real sferde bir başka sferin de görünüşe ulaştığı, pratik-fonksiyonel değerin başka, daha üstün bir değerle aşıldığı görülür. Böyle bir yapı, artık sadece bir ön-yapı, bir real sferden ibaret olmayıp, onda bir arka yapının somutlaşması da kendini gösterir. Ve böyle bir yapı artık mimari bir sanat eseri karakteri elde eder. İmdi, mimari bir eser ile herhangi bir real yapı özdeş değildir. Bunlar örtüşebildikleri gibi örtüşmezlerde. Roman Ingarden'a göre, bir mimari eserde iki ontik tabaka söz konusudur. 1. Visüel görmeler : bunlarda mimari eserin uzay içindeki biçim görünüşü kendisini gösterir. 2. Tiyatro, katedral gibi mimari yapının üç

10 R. Ingarden, Unters. zur Ontolog. der Kunst, s. 266.

boyutlu biçimi ki, bu da görme'ler (perspektiv) içinde ortaya çıkar. Roman Ingarden için de, bir mimari yapı tabakalı bir yapıdır. Ve ona göre bir mimari yapı şu iki faktöre dayanır : 1. Çeşitli estetik değer niteliklerine sahip objektiv uzay şekli; 2. Bir görüş şemaları çokluğu ki, uzay şekli bunlarla görünüşe ulaşır, eğer bir seyirci kendi yaşantısı içinde bu şemaları aktüelleştirir ve böylece somutlaştırırsa. Bu şemalar kendi içeriği içinde belli estetik değer ve özellikle de dekorativ değerleri içersin diye. Ama, mimari sanatının yapı tabakaları böyle birbiri içine giren sadece iki yalın tabakaya geri götürülemez. Yapı eseri ne sadece visüel bir perspektiv içinde kavradığımız bir uzay biçimidir ne de onu üç boyutlu bir perspektiv içinde bize bildiren bir üç boyutlu görünüşten ibarettir. Onun yapısı çok daha komplextlr.

V — Müzik Eserinde Varlık Tabakaları

Müzik sanatı çok komplex ve çözümlenmesi de oldukça güç bir sanattır. Müzikal bir kompozisyon, ilkin maddi bir yapıya dayanır. Bir objektivation olan müzik eserinde heterojen iki varlık sferi bulunur. Bir yanda maddi, real bir yapı, öte yanda irreal, tinsel bir yapı. Müzikal bir eserde real tabaka, ton, yani ses tabakasıdır. Her müzikal komposition zorunlu olarak real tabakaya dayanır; çünkü müziğin iş gördüğü eleman seslerdir, tonlardır. Ses müziğin yapı taşıdır. Ama her müzikal komposition zorunlu olarak bunun dışında irreal bir varlık alanına sahip olmak durumundadır. Çünkü, her müzik ürününde bir duygu ve bir anlam yapısı objektivleşir, bir objektivation ka-

zanır; bu yüzden de dinlediğimiz her melodide bunu basit olarak kavrıyabiliriz. Genellikle irreal yapıda, tabakalar, iki tabaka bütününe ayrılır. Bir yanda dış tabakalar, sonra bunları izleyen iç tabakalar. Dış tabakalar, müzikal komposition'un teknik ve maddi yapısı ile ilgilidir. İç tabakalar da müzikal komposition'un derinliğine ve yüceliğine göre, onu dinleyende bıraktığı izleri, duyguları içerir.

Yukarıda kabaca belirtilen düşüncelerin bir kısmı Nocolai Hartmann'a aittir. Roman Ingarden, müzik ontolojisinde, ondan tamamen farklı düşünür. Ona göre, müzik eseri bir tabakalı yapı değildir. Edebiyat eserinde olduğu gibi, çok tabakalı bir yapı ve heterojen estetik değer niteliklerinin polyphonlk harmonisi, müzik eserine tamamen yabancıdır. Müzik eseri, Roman Ingarden'a göre, yalnız intentional olarak — real değil — yaratabildiğimiz ve kendisi ile intentional ilgiler kurabildiğimiz bir şey olarak kalır. Buna güre, müzk eseri irreal ve intentional bir sanattır. O, realiteyle tamamen bağını koparmıştır. Realiteden kurtulmuş olduğu için de en yetkin bir sanattır. Roman Ingarden bu konuda şöyle der : "Sanat eserleri arasında başka hiç bir sanat yoktur ki, müzik eseri kadar kendi içinde böyle yetkin, kapalı bir bütün teşkil etsin. Müzik eserinin, bir müzik eseri olması bakımından real dünya ile hiç bir ilgisi ve bağmtısı yoktur; ve bu bakımdan da en üstün ve en yetkin bir sanattır müzikal bir komposition [11]".

Roman Ingarden'a göre, tek tek tonlar, ya da, ton kaliteleri bir melodinin akustik temelini teşkil ederler,

---

11 R. Ingarden. Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, s. 32, 36, 38, 39, 48, 49, 105.

ama bunlar hiç bir zaman tabaka teşkil etmezler. Bunun nedeni ton ve ton yapılarının müzik eserinin icrama ait olmasıdır. Müzik eserinin real bir varlık olması bir yana, onun real bir tabakası da yoktur. Müzik eseri, Roman Ingarden'a göre, bir estetik kavramanın objesi olarak, hiç bir real olgu ve hiç bir real obje değildir. Yalnız, estetik kavrama içinde görünen içerik bakımından, neden yönünden hiç bir real sonuç ya da olgu ile bağlı değildir. Buna karşılık, real olan şey, müzik eserinin icraıdır. Real olan şey, ona göre, zaman ve uzaysal olan şeydir. Bu, 'burada ve şimdi oluş', müzik eserine uygulanabilir mi?

Her real obje ve her real olgu, her şeyden önce burada ve şimdi var olan ve meydana gelen bir şeydir. Bu 'burada ve şimdi' kategorileri, müzik eserine uygulanamaz ve özelikle de estetik kavramının objesi olarak alındığında onun içeriğine uygulanamaz. Sonuç olarak müzik yapıtı içerik bakımından zaman-üstü bir yapıdır. Zaman-üstü bir yapı da intentional ve irreal bir yapıdır. Çünkü müzik eserinin zaman-üstü oluşu, ona bu-dünyaya ait olmayan bir karakter verir.

Ama müzik eseri zaman içinde olan bir şey değil midir? Biz müzikal kompositionu zaman içinde dinliyoruz. Roman Ingarden'a göre bu olgu bir icradır ve icra'nm bir realitesi vardır. Aslında müzik eseri icra'nın dışındadır. Ama icra'nm dışında bir müzikal kompositon düşünülebilir mi? Bu, sanatın temel kanunu olan objektivation'a aykırıdır. Ne var ki, Roman Ingarden, müzik eserinin intentionalite ve irrealitesini mutlaklaştırmak ve müzik sanatını böyle üstün ve yetkin bir sanat olarak temellendirebilmek için, icraı bir realite olarak kabul ediyor ve sonra da bu realiteden müzik eserinin irrealitesini ayırıyor.

(Felsefe Arkivi, Sayı : 21, İstanbul, 1978)

SANATTA EĞİTİM SORUNU ÜZERİNE

Eğitim, en geniş anlammda insan yetilerinin olanaklar ölçüsünde geliştirilmesi anlamına gelir. Söz gelişi, insanın bedensel yetilerinin geliştirilmesi beden eğitimi olduğu gibi, insanın zihin yetilerinin geliştirilmesi de, insanın bilgice eğitilmesi anlamına gelir. Yine insanın istem yönünden geliştirilmesi de ahlâk eğitimini ifade eder. Buna göre, insan, tüm yetileri bakımından bir eğitim süreci içinde bulunur. Ancak, insan ne yalnız bir beden ne yalnız bir akıl no de yalnız bir istem varlığıdır. İnsan, aynı zamanda bir duyular varlığıdır, duyarlığı olan bir varlıktır. Duyarlık bir yeti olduğu gibi, duyusal yaşam da insan için bir olanaklar dünyasıdır. O halde, bir yeti olarak insan duyarlığının da geliştirilmesi gerekir. Böylece duyarlığın geliştirilmesi, estetik eğitimi adını alır.

Estetik eğitimi sözcüğü, sanıyoruz ki, ilk kez Alman ozan ve düşünürü Fr. Schiller tarafından kullanılmış ya da hiç olmazsa bunun değeri vurgulanmıştır. Giderek de, bu sözcük bir kavram niteliği elde etmiştir. Schiller'e göre, insan bir doğa varlığı olarak nesnelerle, doğa ile madde-içtepisi dediği bir iç-tepi ile bağlıdır. İnsanın tüm var-

lığı bu içtepi ile canlı tutulur. Buna karşılık, insanda bir de biçim-içtepisi vardır. Bu, insanın aklı ile varlığı temellendirmesini ve nesneler üzerine egemen olmasını sağlar. Ama, ne var ki, insan yalnız bu iki iç-tepi varlığından ibaret olsaydı, o zaman insan sınırlı bir varlık olurdu. Oysa insanda bu iki iç-tepinin dışında bir de oyun-içtepisi vardır. Bu, insanın güzel şeylerden, sanat yapıtlarından zevk alması, onlardan hoşlanması anlamına gelir. Bu oyun içtepisi, öbür iki içtepiyi varlığında kuşatır, onları uzlaştırarak, insanı doğa ve akıl varlığı olmanın üstüne çıkarır. Böyle bir insan, sanatla ilgi kuran ,sanattan hoşlanan, zevk duyan bir estetik insan olur. Gerek doğa insanı gerekse akıl varlığı olarak insan tek yanlıdır. İnsan, ancak, oyun-içtepisi ve onun sağladığı estetik eğitim ile tüm bir insan olur. Bunun için Schiller "İnsan oynadığı yerde tam bir insandır" diyerek, estetik eğitimi insanın tam bir insan olabilmesi yolunda biricik bir eğitim olarak görür.

Schiller'in düşünceleri, kendine özgülüğünden soyulacak olursa, geriye önemli bir düşünce kalır : İnsanın insan, tam, yetkin bir insan olabilmesi için, insanın estetik bir eğitimle eğitilmesi gerekir. Böyle bir eğitimden yoksun kalan bir insan, hiç bir zaman yetkin bir insan olamaz. Buna göre, tüm eğitimlerin amacı, insanın estetik eğitiminde birleşmelidirler.

Şimdi, Schiller'in bu estetik eğitim kavramına yüklediği bu değerin ışığı altında, estetik eğitimin pratikte ne ifade ettiğini sorabiliriz. Estetik eğitim, pratikte doğa ya da sanat yapıtları karşısında kendine özgü, onlardan hoşlanmak ya da onlardan zevk almak ve onları "güzel", "hoş" v.s. gibi estetik değerlerle değerlendirmek anlamı-

na gelir. Ama, sorun da burada ortaya çıkıyor : Biz nasıl oluyor da sanat yapıtlarından ya da bir doğa parçasından haz duyuyor ve onlara böyle değer yüklemleri yüklüyoruz? Doğa ya da sanat yapıtları karşısında böyle bir tavır almayı belirliyen bir temel kategorinin olması gerekir. Söz gelişi, Beethoven'in Senfoni Pastoral'ini ben zevk ile dinliyor ve onu "güzel" olarak değerlendiriyorum. Ama bu tavrımın ve ondan zevk almamın nedeni nedir? Yine neden herkes aynı yapıt karşısında böyle bir tavır almıyor ve ondan aynı hazzı duymuyor? Buna göre de aynı yapıt herkes için aynı estetik değeri taşımıyor? Bundan ötürü, genellikle insanlar arasında Strauss'un bir valsi Pastoral Senfoni'den çok daha fazla sevilme şansına sahiptir. Yine örneğin yaşamı boyunca çok sesli müzik dinlememiş bir insana aynı senfoni ve Strauss'un valsi hiç bir şey ifade etmeyecektir. Aynı soruları müzik dışında da sorabiliriz. Örneğin, resim sanatı üe hiç ilgilenmemiş bir insana Leonardo'nun resmi de hiç bir şey ifade etmez. Soruna biraz daha yaklaşarak şöyle de sorabiliriz : Acaba aynı resim herkese aynı şeyi söyler mi? Daha açık sorarsak, örneğin, şimdiye kadar klâsik sanat ile haşır neşir olmuş bir insandan, modern sanat karşısında da aynı olumlu tavrı hemen bekleyebilir miyiz? Bunu bekleyemeyeceğimizi sanat tarihi bize tüm açıklığı ile göstermektedir. Çünkü, her yeni sanat anlayışı daima belli bir tepki ile karşılanır. Buna göre, baştaki sorumuza yine dönebiliriz : Neden bu değişik fenomenler meydana gelmekte? Neden beğeni yargıları arasmda sapmalar kendini göstermekte? Bunlar bizi bir temel kategoriye, eğitim kategorisine götürmekte. Eğitim, burada özellikle estetik eğitim

söz konusudur, beğenme dediğimiz fenomenle ilgilidir. Bir şeyi beğenmek demek, o şeyi estetik olarak değerlendirmek demektir. Söz gelişi, Van Gogh'un bir yapıtını beğeniyorsam, bu ondan hoşlandığımı, bundan ötürü de onu bir değer yüklemine bağladığımı ifade eder. Bu değer yüklemi güzel olabilir, hoş olabilir, yüce olabilir, tragik olabilir. Burada önemli olan beğendiğim obje'yi bir değer ile dile getirmem olayıdır.

O halde, burada beğenme dediğimiz olayın bir açıklığa kavuşturulması gerekir. Beğenmek demek ne demektir? Beğenmek demek bir obje'yi estetik olarak değerlendirmek demektir. Ama ne var ki, bu beğenme statik değil, dinamik bir yeti olan beğeni (gusto) ile ilgilidir. Beğeni, estetik değer verme yetisi demektir. Gerçi bu yetiyi birey-üstü, değişmez bir yeti olarak anlayanlar da yok değildir. Örneğin, Kant bu anlayışın en büyük ve en ünlü temsilcisidir. Ona göre, beğeni tüm insan bireyleri için ortak, değişmez bir estetik değer verme yetisidir. Ama, ne var ki, böyle bir anlayış beğenme olaylarına ters düşer. Çünkü, beğenme kişilere göre sapmalar gösteren bir dynamik'i içerir. Realite böyle olunca, biz nasıl olur da değişmez bir beğeniden söz açabiliriz? Böyle mutlak ve değişmez bir beğeniden söz açmak, bir anlamda metafizik, speculativ bir beğeni kabul etmek anlamına gelir.

Şimdi, böyle bir beğeni dynamik'inin oluşumu nasıl gerçekleşir? Beğeni sapmaları neye göre meydana gelir? Bunun yanıtı tek bir sözle : estetik eğitime göre olacaktır. Estetik eğitimin farklılığı, beğeni sapmalarını meydana getirir Ancak, estetik eğitim de bir takım sorunları beraberinde getirir. Çünkü, estetik eğitim estetik değer

ile, her şeyden önce de güzel değeri ile ilgili bir eğitimdir. Güzel değeri çağlar içinde değiştiğine göre, bu eğitim de, sürekli olarak değişecektir. Örneğin : Grek sanatının anladığı bir güzellik ideali vardır. Ortaçağ sanatınm anladığı bir güzellik ideali vardır. İmpressionist sanatm anladığı bir güzellik ideali vardır. Söz gelişi, Grek güzellik anlayışı, madde ile tinin dengesine ve uyumuna dayanan bir anlayıştır. Ortaçağın güzellik anlayışı ise, tinin, ruhun madde üzerindeki mutlak egemenliğine dayanır. Renaissance'in güzellik ideali yine bu madde-ruh dengesini arar. İmpressionist güzellik anlayışı, impression'lar, duyumlar arasındaki harmoniye dayanır. Bu güzellik anlayışlarının farklılığı, bu güzellikleri değerlendirmeyi de koşullar. Bu değerlendirme koşulları, estetik eğitimi oluşturur. Buna göre, söz gelişi Grek sanatının istediği estetik eğitim başkadır, Ortaçağ sanatınm istediği estetik eğitim başkadır, impressionist sanatın istediği estetik eğitim yine başkadır. Bu başkalığın neden ibaret olduğunu sorduğumuzda, buna şöyle bir yanıt verebiliriz : Her çağın, her tarihsel sanat döneminin eğitimi, o çağın dünya görüşü içinde temellenir ve orada biçim kazanır. Söz gelişi Grek sanatını anlamak ve onu değerlendirmek için, Grek dünya görüşünü, Grek politeizmini, antropomorfizmini ve Grek felsefesinin varlık anlayışını bilmek gerekir. Örneğin, Grek düşüncesine göre madde, biçim almamış bir varlık olarak ezelidir. Tanrı, biçim almamış olan maddeye tıpkı bir mimar gibi biçim vererek, içinde yaşadığımız bu düzenli, bu uyumlu dünyayı bir sanat yapıtı gibi meydana getirir. Tanrı, bu dünyayı yoktan var etmez, ama ona biçim verir. Grek sanatı da, böyle bir dünya anlayışına koşut ola-

rak, madde ve biçimin uyumuna dayanan bir düzeni gösterir. Ancak, sanat yapıtındaki bu düzene varlıktaki düzenin kavranması ile ulaşılır. Buna göre de estetik eğitim, evrendeki düzeni (makro-kosmos) sanat yapıtında (mikro-kosmos) bulmaya yönelik olur. Çünkü sanat yapıtı, evrendeki düzeni, madde-ruh harmonisini yansıtır.

Ortaçağ sanatı, daha başka bir evren görüşüne dayanır. Buna göre, asıl varlık, Tanrısal varlık olup, içinde yaşanan dünya gerçek değil, aldatıcı, yalancı bir dünyadır. İnsan bu aldatıcı dünyanın parlaklığına kanmamalıdır. Madde, kaçınılması gerekli bir varlıktır, aranması gereken varlık, bizi Tanrıya götürecek olan ruhtur, ruhsal olan şeydir. Böyle bir dinsel-spritüalist dünya görüşü aynı şekilde bir dinsel-spritüalist sanat anlayışını meydana getirir. Bundan ötürü, Ortaçağ sanatında maddeden kaçan, ruhsallığı ve Tanrısallığı arıyan bir tavrı görürüz. Bunun için Ortaçağ plastik'i insanın maddi varlığını gizlemek için insan bedenini kalın giysiler içinde saklar. Yapı sanatı, maddeyi ortadan kaldırmak için yapı duvarlarını vitraylı büyük camlarla örter ve yüksek kuleli yapılar Tanrısal olana ulaşmak amacıyla göklere tırmanır. Bütün bunlarda dile gelen Ortaçağ güzellik ideali, bu çağın evren görüşünde kaynaklanır. Ama böyle bir güzelliği kavramak için gerekli estetik eğitim de yine bu dinsel-spritüalist evren görüşü ile beslenir.

Renaissance ile birlikte yani bir evren tablosu ortaya çıkar : Doğa, tıpkı Greklerde olduğu gibi sağlam bir gerçeklik olarak kavranır. Pozitiv doğa bilimlerinin bu çağda kurulmasının nedeni de bu doğa anlayışında bulunur. Bunun doğal bir sonucu olarak da insan bedeni ar-

tık utanılacak bir varlık olmaktan kurtulur ve insan varlığının temel bir parçası olarak anlaşılır. Bu, sanata da yansıyarak natüralist bir sanat ve güzellik anlayışının doğmasına neden olur. Dünya görüşünde ve güzellik anlayışında tüm bu değişmeler meydana gelirken, bu değişmeleri kavramak için yeni bir eğitime, bir estetik eğitime gerek vardır. Gerek mimarlık gerek plastik gerekse resim yapıtlarında kendini gösteren biçim-madde arasındaki bu harmoniyi kavramak için yeni bir estetik duyarlığa gereksinme vardır. İşte Renaissance'ın estetik eğitiminin ereği, bu duyarlığı hazırlamaktır.

İmpressionizm, temelde varlığı tek tek duyumların oluşturduğu düşüncesinin egemen olduğu bir dünya-görüşüne dayanır. Bu dünya görüşüne göre, evrende kendi kendisi ile aynı kalan bir şey yoktur. Duyumlar sürekli değiştiğine göre, bu duyumların oluşturduğu nesneler de sürekli olarak değişirler. Sanat yapıtları da yine duyumların oluşturdukları sentezlerdir. Buna bağlı olarak, impressionist güzellik de yine duyumların harmonisinden başka bir şey olmayacaktır. Bütün bu evren, sanat ve güzellik anlayışları aynı şekilde yeni bir duyarlığı gerektirir. Bunun için impressionistler: "Eskiden resim yapma öğrenilirdi, biz görmeyi öğreniyoruz" diyerek, bu yeni görme kavramı ile yeni duyarlığı kastetmiş olurlar. Bu yeni görme, bu yeni duyarlık da yeni bir eğitimi, yeni bir estetik eğitimi şart koşar. Ancak, bu eğitim ile onun zorunlu kıldığı duyarlık elde edilince, bu yeni güzellik kavranma olanağı bulur.

Şimdi aynı sorunları çağdaş sanatta görmek istiyo-

ruz. Burada çağdaş sanat deyince temelinde endüstri devriminin ve teknolojinin yattığı sanatı anlıyoruz. Bu anlamda çağdaş sanat 20. yüzyıl sanatıdır. 20. yüzyıl, geçen yüzyıl gelişen ve beraberinde güçlü bir teknolojiyi getiren bir bilim çağıdır Bilim ve teknoloji makine'de somutlaşır. Makine, içinde yaşadığımız çağın en büyük gerçeğidir. Makinenin böyle bir gerçeklik kazanması, insan ile makine arasında değişik türden sorunların doğmasına neden olur. Bunların başında "insanın yabancılaşması" sorunu gelir. İnsan, teknolojik dünya karşısında kendini güçsüz ve yitik olarak duyar. İnsan bu yabancılaşmadan nasıl kurtulabilir? Kimine göre, bu, ancak üretim araçlarının kamulaştırılması ile olanak kazanabilir. Ama, "yabancılaşma" fenomeni, üretim araçlarının kamulaştırılmış bulunduğu toplumlarda da ortaya çıktığına göre, sorun bir sosyo-ekonomik sorundan daha çok bir ontolojik sorundur. İnsan varlığı ile makinenin varlığı arasındaki bir sorun. İnsan ile makine arasında kendini gösteren bu karşıtlık nasıl çözümlenebilir? Bize göre, tek çözüm olanağı, makinenin insansal bir niteliğe kavuşturulmasında bulunur. Bu nasıl olabilir? Makine bir rationel, akılsal, fonktionel varlıktır. Şimdi, bu rationel-fonktionel varlık öyle bir biçim içine sokulmalıdır ki, bu biçim, insan ile makineyi bir karşıtlık ilgisinden kurtarıp bir uyum ilgisi içine sokabilsin. Bu nasıl olabilir? Bu, insanm, makinenin biçiminde kendi özünden bir parça bulması ile olur. Bunu daha başka türlü söylersek : Makine, cansız, ruhsuz, salt bir araç-gereç varlığı, salt bir fonktionel varlık olmaktan çıkıp, bir sanat yapıtı karakteri elde etmelidir. Söz gelişi, bir otomobil alırken, onu yalnız fonktionalite açısından mı

inceleriz? Onun dizaynı, orantısal varlığı ve hatta rengi üzerinde hiç durmaz mıyız? Beğendiğimiz bir otomobili neden beğendiğimizi sorduğumuzda, bu sorunun yanıtı, onun hoşumuza gittiği, onda kendimizden bir nitelik bulduğumuz biçiminde olacaktır. Onda kendimizden bulduğumuz şey bizim tinimize ait bir nitelik olan biçimdir. Çünkü, biçim tinsel-ruhsal olan şeydir. İşte, bu orantısal varlığı ile makine, bizim duyarlığımıza seslenir. Onun orantısal varlığı ile duyarlığımız arasında bir uyum, bir harmoni meydana gelir. Böyle insan varlığı ile uyum içinde makine, fonktionalitesini, akla dayalı varlığını yitirmeden, orantısal, biçimsel varlığı ile insan duyarlığına uzanır ve insan duyarlığı ile uyum içine girer.

Bu açıdan bakıldığında, makinenin iki değeri taşıdığını söyleyebiliriz : biri fonktionel değer, faydalı-iyi dediğimiz değer, öbürü de estetik değer, güzel dediğimiz değer. Bir makine, örneğin bir buzdolabı, bir yazı makinesi yalnız fonktionel, faydalı-iyi olmamalı, formuyla da hoşa gitmelidir. Bir otomobil de yalnız, faydalı-iyi değil, aynı zamanda dizaynı ile estetik, güzel olmalıdır. Bu faydalı -iyi değeri ile güzel değeri arasında kurduğu ontolojik ilgi yönünden 20. yüzyılda çok önemli bir devrimin gerçekleştiğini görüyoruz. Yüzyıllarca birbirinden bir Çin duvarı ile ayrılmış bulunan bu değerler, ancak yüzyılımız içinde tekrar bir bütünleşmeye götürülüyor. Bu devrim bir yandan iyi ile güzeli, öbür yandan da uygulamalı sanatlarla güzel sanatları bütünleşmeye götürüyor. Bu devrim, teknolojinin, makinenin yaptığı bir devrimdir. Bir bakıma bu devrim, bu yönden Antikite ile yeni bir düşün-

sel ilgiyi tekrar kurmuş oluyor. Şöyle ki, eski Grek'ler sanat ve zanaat diye sanatlar arasında bir ayırım yapmazlar ve tüm sanatları "techne" adı altında toparlarlardı. Günlük yaşamda kullanılan eşya, kapkacak, çömlek techne altına girdiği gibi, örneğin bir heykel de yine techne altına girerdi. Buna paralel olarak iyi ve güzel değerleri arasında da bir ayrılık yapılmaz ve bunlar da "kalokagathia" adı altında birleştirilirdi. Bu güzel-iyi (kalo-ka gathia) kavramı, insan varlığı için ulaşılacak bir ideal olarak kavrandığı gibi, insan da bu ideal yönünde yetiştirilmeliydi. İnsanın bu yönde yetiştirilmesine, böyle bir eğitime eski Grek'ler paideia adını veriyorlardı. Paideia yalnız bilgisel değil, aynı zamanda estetik bir eğitimdi. Bu açıdan bakınca günümüzle antikite arasında bir koşutluğun kendini gösterdiğini görüyoruz. Bu gün de sanatlar arasında, bir zamanlar yapılmış olan ve yüzyıllarca egemen olan sanat ve zanaat ayrılığı ortadan kaldırılıyor, onlar bir sanat bütünleşmesi içinde kavranıyor, tıpkı eski Grek'lerin onları techne kavramı altında kavraması gibi. Sanat ve zanaat kavramları arasında kurulan bu integration aynı zamanda iyi ve güzel değerleri arasındaki integration'u da beraberinde getiriyor. Bu integration, çağımızda da yalnız sanatın değil, aynı zamanda yaşamanın da bir ideal'idir. Böyle bir ideal'e ulaşmak, ancak akıl ve duyarlığın yine bir bütünleşme eylemi içine sokulması ile olanak kazanır. Böyle bir eylem ve çaba ile insanlar bu ideal yönünde yetiştirilebilir. Böyle bir yetiştirme, yine insanı bu yönde eğitme anlamına gelir. Buna göre insanlar, güzel-iyi ideali yönünde eğitilmelidir. Böyle bir eğitim, teknolojinin zorunlu olarak meydana getirdiği bir

estetik eğitimdir. Teknoloji ve makine çağında yaşıyoruz ama, belki de tüm çağlardan daha fazla estetik bir eğitime gereksinme duyuyoruz. Bu, makine çağının paradoxi'sidir, ama aynı zamanda da makine çağının en büyük gerçeğidir.

YENİ SANAT ÜZERİNE FELSEFİ DÜŞÜNCELER

Hızla değişen bir dünya içinde yaşadığımızı söylerken, bununla belki de bu değişimin en çok kültür kesiminde meydana geldiğini ifade etmek istiyoruz. Duygular değişiyor, düşünceler değişiyor, konuştuğumuz dil değişiyor, inandığımız değerler durmadan değişiyor ve bunlara koşut olarak sanat biçimleri değişiyor. Tüm bu değişmeler, insanın dışında değil, insan dünyasında ve insanla birlikte gerçekleşiyor. Kültür tarihi açısından söylersek, vaktiyle Efesoslu Herakleitos'un bir ontolojik ilke olarak ortaya attığı "**panta** rei (her şey akıyor))" düşüncesinin hiç bir dönemde günümüzde olduğu kadar doğruluk kazandığını söyleyemeyiz. Yine aynı düşünürün söylemiş olduğu : "Bir kere girdiğin bir ırmağa ikinci kez giremezsin" sözünü de günümüz kültür olayları kadar doğrulayan bir tarih dönemi pek az yaşanabilir. Özelikle İkinci Dünya Savaşından sonra kendini gösteren başdöndürücü bir değişme, kimi zaman insanı yaşadığı dönemi kavrayamaz bir durumda bırakıyor. Felsefe alanında meydana gelen yeni anlayışlar, yeni düşün sistemleri, sanat alanında

meydana gelen yeni "izm"ler, yeni sanat üslûpları, eskiden ancak 30-40 yılda kendini gösteren bu tür değişmelerin hızını birden bire değiştirmiş, düşün ve sanattaki değişmeleri âdeta her yıl değişen bir tempo içine sokmuştur.

Bu kültür değişimlerindeki hızlı temponun acaba nedeni nedir? Bu neden içinde yaşadığımız çağın özünde aranmalıdır. Bu öz ise, bize göre, iki belirleyici öğenin karşılıklı ilgisinden, belki de etkileşiminden oluşur. Bu öğelerden biri, teknolojinin insanı, süje'yi egemenliği altına alma çabası, öbürü de, insanın, süje'nin kendini, kendi bireyselliğini, düşünme ve yaratma özgürlüğünü koruma çabası. İçinde yaşadığımız kültür dünyası, bu iki kategori tarafından belirleniyor diyebiliriz kısaca : **teknik** ve **özgürlük**. Çağdaş bütün öbür kategoriler, bu iki ana kategori içinde saklıdırlar sanırız.

Şimdi, bu açıdan sanat alanına baktığımız zaman, ne gibi özgün sanat fenomenleri ile karşılaşıyoruz? Karşılaştığımız bu fenomenleri, kısaca **pop-art, op-art, happening, environment ve aktion penting** v.s. gibi adlar altında sıralayabiliriz. Bunların her birinin kendine özgü bir biçim anlayışı olduğunu, kendine özgü bir sanat anlayışı bulunduğunu da ifade edebiliriz. Yalnız sanat uygulaması yönünden değil, aynı zamanda, onlar, sanat teorisi yönünden de bir özgünlüğü benimsiyorlar. Bunu bir kaç sözcükle ifade etmek istersek, şöyle diyebiliriz : Söz gelişi, 1950'lerden sonra ortaya çıkan **pop-art**, resmi başlangıçta yapıştırılmış kâğıt parçalarından, sonraları çevremizdeki nesne parçalarından ya da gündelik eşya parçalarından, sanayi artıklarından meydana getirilmiş komposition'lar olarak düşünür. **"Op-art"**, 1965'lerden sonra bir resim tarzı ola-

rak ortaya çıkar. Adından da anlaşıldığı gibi, op-art, optik (görme) duyumlarından hareket eder, ancak bu duyumları geometrik biçimler içinde yansıtmak ister. Optik duyumlara dayanmakla, op-art, izlenimcilikten gelen bir çizgiyi benimsediği gibi, bu izlenimleri geometrileştirmesiyle de konstruktivizm'den gelen bir çizgiyi de buna katmış olur. Op-art, bu her iki çizgiyi birleştirirken de, yakın çevre ve kent yaşamını daima göz önünde bulundurur. "Happening"e gelince, o, nesnelerin, gerçekliğin yorumlanması yerine, sanatın gerçekliğe katılmasını bir sanat ilkesi olarak benimser. Örneğin tiyatroda seyirci ile sahne karşıtlığı ortadan kalkmalıdır, onlar birleşmelidirler. Resimde de, insan ile çevre birliği sağlanmalı, insan çevresine karşı daha duyarlıklı olabilmelidir. Aynı şeyler, "environment" için de geçerlidir.

Bu bir kaç genel çizgi içinde belirtmek istediğimiz sanat akımları, her ne kadar ad ve teori olarak birbirlerinden farklı olduklarını öne sürüyorlarsa da, biz, onlarda temel bazı ortak niteliklerin bulunduğunu görüyoruz. Nedir onların bu ortak nitelikleri? Bu niteliklerin en başında, kuşkusuz onların tümünün "progressiv" bir tavra sahip olmaları gelir. İster happening, collage, isterse environment ya da aktion peinting, isterse de pop-art ya da op-art olsun, hepsi konventionel (alışılmış) sanata karşı bir tepkiyi ifade ettiği gibi, bu tepkinin bilincindedirler de. Konventionel - geleneksel resim, bu anlayışa göre, ele aldığı nesneleri sanki yapay bir düzen içine yerleştiriyordu ve doğal olarak, buradan da yapay bir sanat dünyası doğuyordu. Bunu yapaylaştıran etken, sanat dünyasının, meydana getirilen bu düzenin nedenselliğe dayalı bir fe-

nomenler dünyası ile ilgi içine sokulması olayıdır. Böyle bir sanat düzeni, ister istemez rationel-lojik bir düzen olacaktır. Oysa, sanatın nesneler karşısında alması gereken tavır, yeni sanatta, happening'de, enviroment'te, collage' da görüldüğü gibi, lojik ve alojik arasmdaki yaşam dialektik'ine dayalı bir tavır olmalı. Bu yaşam dialektik'i ise, şimdiye kadarki sanatm, konventionel - geleneksel sanatm kavrayamadığı bir yaşam tarzıdır. Çünkü, bu yaşam tarzı, Jung'un ifade ettiği gibi, "nedensellik - dışıdır". Bu "nedensellik dışı" yaşam, bundan ötürü şimdi yeni resmin yüzeyine yansır, gündelik yaşamın değersiz obje'leri, çöp artıkları, v.b. gibi.

Bu elbette, yeni bir yaşam biçimini, yeni bir yaşam tarzını aramak anlamına gelir. Bu yeni yaşam biçimi, yaşama yeni bir duyarlıkla yaklaşmayı isteyecektir. Bunun için, söz gelişi, "happening", duyarlığın tümüyle yenileşmesini ve tinin anarşist bir tavır almasını öngörür. Her şeyden önce de, bizi çeviren çevre ile derinden bir ilgi yaratılmalıdır" der, bu anlayışın bir sanatçı ve kuramcısı olan **Alan Kapko**. Bu yenileştirme ya da yenilik, yalnız happening'in değil, tüm yeni sanat akımlarının ana ereğini oluşturur. Yenilik, tüm bu sanat anlayışları için bir "fetiş"tir. Bunu yeni sanatın kuramcılarından ve sanatçılarından Ben **Vantier**'in diliyle söylersek : "Bir çiçek demeti hoşuna gidiyor, ama, çiçekler kırmızı olduğu için değil, tersine sen çiçeklere baktığın an 'yeni bir şey' ile şoke olduğun için hoşuna gidiyor. Güzelliğin yerine ben **yeniliği** koyuyorum."

Yeninin bir fetiş olarak değerlendirildiği ve sanat için bir ana erek görüldüğü yerde, sanata düşen görev, sürekli

olarak yeniliği aramak olmalıdır : Yenilik için yenilik. Bu, aynı zamanda biçimini tamamlamış her sanat anlayışını 'alışılmış - geleneksel' olarak nitelemeye ve aynı zamanda onu yıkmaya götürecektir. Yeni sanatın anarşist niteliği işte bu ilkeden kaynaklanır. Bu yeniliği aramak ne demektir? Yeniliği aramak, hiç bir 'alışılmış - geleneksel' biçim ilkesine bağlanmadan, özgür olarak **sürekli yaratmak** demektir. Bu sürekli yaratma süreci, yeni resmin sürekli bir eylem (aktion) ve sürekli bir devrim içinde bulunmasını ister. Böyle bir yaratma eylemi ise, bir anlamda, insan bilincinin sürekli dışlaşmasını, sürekli olarak nesnelerin, var olanların öznelleştirilmesini (subjektivleştirilmesini) ifade eder. Yeni sanatın bu aşırı öznelliği, bir bakıma onun temel bir varlık koşulu olarak anlaşılmalıdır.

Bu aşırı öznelliğin nedeni nedir? diye sorduğumuzda, bu bizi sözlerimizin en başında söylediğimiz gibi, çağın özüne götürür. Çağımız, genellikle teknolojik bir çağ olarak belirlenir. Teknoloji, insanı, teknolojinin beraberinde getirdiği nedenselliğe, mekanizme karşı bir **yabancılaşmaya** iter. Yeni sanat, geniş boyutlar içinde ele alındığında, böyle bir yabancılaşmanın dile gelmesidir diyebiliriz. Bu yabancılaşma, yeni sanatın aşırı öznelliğinin de kaynağı olarak görülmelidir. Bu yabancılaşma, yeni sanatı, doğal olarak nedensel-mekanist bir dünyaya karşı bir denge aramaya götürür. Bu arayış, ereğine insan bilincinde ulaşır. Bilinç, özgür yaratış, yenilik demektir. Bu özgürlüğe, bu özgür yaratışa, insan yeni sanat ile ancak insan bilincinde ulaşır. Bunun için, mekanist bir evren tablosu karşısına, insan, yeni sanatla, özgür bilinç yaratışlarına

dayanan yeni sanatla çıkar. Bu yolla insan, mekanizmin, nedenselliğin yalın bir uydusu olmaktan kurtulur. Ancak, insana bu kurtuluşu sağlayan sanattır, yeni sanattır. Bu anlamda, yeni sanat, yalnız insansal bir sanat olmakla kalmaz, aynı zamanda insanı özgür bir varlık yapan ve insanı özgür bir yaşam yaşamaya götüren bir sanat da olur.

SOYUT SANAT ÜZERİNE PSİKOLOJİK BİR TEMELLENDİRME

İçinde yaşadığımız çağın başında ünlü Alman sanat tarihçisi ve sanat kuramcısı Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken tüm sanat yaratmaları için iki temel kategori, iki temel içtepi saptamak ister. Bunlardan biri, tüm natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı "özdeşleyim (Einfühlung)" içtepisi, öbürü de tüm anti-natüralist sanat anlayışlarının dayandığı "soyutlama (Abstraktion)" içtepisidir. Özdeşleyim kavramını Alman psikologu ve estetikçisi Th. Lipps' den alan W. Worringer bununla, doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üslûplarını açıklamak ister. Şöyle ki, özdeşleyim içtepisi ile insan, kendi varlığının dışında bulunan obje'lere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve kendi tinsel etkinliğini, kendi özgürlüğünü yaşar. Ancak, bunun gerçekleşebilmesi için önce insan dediğimiz "süje" ile doğa ve doğal obje'ler arasında bir güvenlik ve bir sempati ilgisinin doğmuş olması

gerekir. Ancak böyle bir güvenlik ve sempati ilgisi, insanı doğaya ve nesneler dünyasma götürebilir. Böyle bir ilgi içinde, insan, nesnelere, doğada ilgi içine girdiği nesnelere, kendi duygusal, tinsel aktivitesini yükler. Bunun gerçekleştiği yerde de, insan ile nesneler arasında belli ve yeni bir ilgi biçimi kendini gösterir. Bu yeni ilgi biçimi "estetik ilgi" adını aldığı gibi, bu ilgi içinde ortaya çıkan ve yaşanan kendine özgü bir duygu da "estetik haz" adını alır (Bk. İsmail Tunalı, Estetik). Buna göre, sanat yapıtlarının temelinde, insan ile doğa arasında kurulmuş olan böyle bir psikolojik ilgi, özdeşleyim denen bir olay bulunur.

Ancak, Worringer, Lipps'ten aldığı ve Lipps'in tüm sanat yaratmalarına uyguladığı bu özdeşleyim kavramının tüm sanat yaratmalarına uygulanamayacağını, ancak bir tür sanat yapıtlarına, natüralist sanat yapıtlarına uygulanabileceğini öne sürer. Ama, ne var ki, tüm sanat yaratmaları yalnız natüralist yaratmalar değildir. Natüralist eğilimli sanat yaratmalarına koşut, başka tür sanat yaratmaları da vardır Anti-natüralist, soyut sanat yaratmaları. Özdeşleyim içtepisi yalnızca natüralist sanat yaratmalarını açıklıyabileceğine göre, anti-natüralist eğilimli sanat yaratmalarını açıklayabilecek bir başka kavrama, bir başka iç-tepiye daha gereksinme olduğu açıktır. Bu kavramı ve bu içtepiyi Worringer, "soyutlama içtepisi" olarak belirlemek ister. Özdeşleyimin natüralist eğilimli sanat yaratmalarını açıklamasına karşılık, soyutlama içtepisi natüralist olmayan, soyut sanat yaratmalarını açıklayacaktır.

Böylece Worringer, tüm sanat tarihini açıklayacak iki temel kategori, iki temel psikolojik kavram elde etmiş olur. Worringer, bu saptamadan sonra tüm sanat tarihine bu iki kavramla yaklaşır. Bunun sonucu olarak, Worringer, tüm sanat tarihini ve tüm sanat yaratmalarını bu iki psikolojik kategoriye geri götürmekle, sanat tarihinin de ancak psikolojik olarak açıklanabileceğini öne sürmüş olur. Buna göre, sanat tarihi, tüm sanat yaratmalarının tarihi, bu iki içtepinin, özdeşleyim ve soyutlama içtepilerinin tarihi olacaktır. Worringer'in, bu iki kavrama büyük bir tutkuyla sarılmasının nedeni de, burada, yani Worringer'in "sanatın ancak psikolojik olarak açıklanabileceğine" olan inancında bulunur. Bundan ötürü, Worringer'e göre, bu psikolojik yöntem, ancak modern estetik'in geliştirdiği bir yöntem olup, bu, modern estetik'i belirleyen en önemli niteliklerden biridir. Worringer bunu şöyle belirtir : "Estetik objektivizmden estetik sübjektivizm'e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket eden modern estetik" (Bk. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung), derken, modern estetik'in bu ana niteliğini vurgulamak ister.

O halde, şimdi, iki içtepi var, özdeşleyim ve soyutlama içtepileri ve bir de sanat alanında bunların karşılıkları olan iki temel üslûp var : natüralizm ve soyut üslûp var. Biraz yukarda, natüralist üslûp ile özdeşleyim arasındaki ilgiyi insan ile doğa arasındaki bir sempati ve bir güvenlik ilgisi olarak belirlemiştik. Böyle bir ilgi içinde, insan ile doğa arasında mutluluk veren bir uyum doğmuş olur.

Şimdi, soyutlama içtepisi açısından, insan ile doğa arasındaki ilgiyi sorabiliriz. Hemen belirtmemiz gerekir ki, bu ilgi, özdeşleyim ilgisi içinde bulduğumuz türden bir uyum ilgisi değildir. Bunun aksine, bu ilgi, insanın dış dünya olayları karşısında bir güvensizliği, bir iç huzursuzluğu ve bir tinsel korkuyu dile getirir. İnsanın, sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu, iç-huzursuzluğu ve korku duygusu olacaktır. İnsanlar uygarlaştıkça, doğa karşısında duydukları bu iç-huzursuzluğu ve korkudan kurtulmak ve evrende güvence içinde yaşamak isterler. Bu güvence isteği, bir anlamda huzur duyma gereksinmesidir. Bu gereksinmeyi insanlar nasıl gidereceklerdir? Bunu sanatta ve sanat yoluyla gidereceklerdir. Ancak, artık sanatta huzur ve güvence bulmak, "dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onlar aracıyla kendinden haz duymak değildir; tersine, bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır" (Aynı kitap). Aradıkları bu huzur noktası, insanları dış dünyanın keyfi ve güvencesiz görünüşlerinden kurtaracaktır. Bu da, ancak, keyfi olan her şeyi "mutlak" değerlere götürmekle olur. Ama, bu mutlak değerler dış dünya ile yaşam ilgisi içinde değil, soyut sanatta kavranacaktır. Soyut sanat biçimleri, mutlak değerler olarak, insana huzur ve mutluluk sağlarlar. Dış dünya olaylarının sürekli olarak değişmesi ve gösterdiği belirsizlik, ilkel budunlarda, evren bilgisinin yetersizliğinden ötürü onları soyut sanata götürmüştür. Worringer'e göre, insanın ilk yaratmış olduğu sanat bun-

dan ötürü soyut sanat olmuştur. Çünkü insan, evren, dış dünya nesneleri ile kuracağı bir uyum ilgisinden sonra ancak natüralist bir eğilime ulaşabilirdi. Ancak, bu durumda kendiliğinden bir soru ortaya çıkar.: O zaman uygar budunların soyut sanatı nasıl açıklanabilir? Uygar budunlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gitmediklerine göre, onları soyut sanata götüren bir başka etken olmalıdır. Worringer, bu etkeni felsefi bir kavram olan "kendiliğinden şey" kavramında bulur. "Ancak, insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son almyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusu yeniden uyanır. Ama, daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, "içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja'nm bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi" (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır" (Aynı eser). Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi, bu yitiklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için, kendi-başına, mutlak varlığa ulaşmak isteyecektir. Bu istekle de, tıpkı ilkel insan gibi, o da soyut sanata gidecektir. Soyut sanatta geometrik-yasal biçimler, ona özlemini duyduğu "mutlak" ve "kendi-başına" varlığı sağlayacaktır. Böyle geometrik -yasal bir dünya, empirik gerçeklik- dışında bulunan, düşünsel bir özler (essentia) dünyası olup, felsefenin daha Parmenides, Platon ve Aristoteles'den beri temellendir-

meye çalıştığı bir metafizik varlık dünyasıdır. Soyut sanat, bu anlamda metafizik bir sanattır. Worringer'e göre, bu metafizik sanat, temelini insan doğasında, insanın psişik doğasında bulur. Bunun için insan bu psişik doğasıyla var olduğu sürece, soyut sanat da var olacaktır.

'SOYUT'UN SANATTAKİ ANLAMI

Yüzyılın başlarında çağdaş düşüncede büyük bir değişmenin meydana geldiğini görüyoruz. Bu değişme her şeyden önce obje ve varlık anlayışında kendisini gösterir. Özellikle Renaissance'dan sonra bilimsel düşüncede egemen olan materyalist gerçeklik kavrayışı bir yandan, yine XIX. yüzyılda felsefî düşüncede etkili olan natüralist-materyalist varlık kavrayışı öbür yandan, yerini, çağın başından itibaren yavaş yavaş anti-natüralist ve anti-materyalist bir varlık kavrayışına bırakır. Söz gelimi, bir örnek olarak fizikteki değişmeyi gösterebiliriz. Bu değişme özelikle temel fizik kavramlarında somut olarak görülebilir. Örneğin, "madde" kavramında olduğu gibi. Yüzyıllarca fizikte "madde" deyince, "katılığı olan" varlık anlaşılmıştır. Modern fizikteki değişme içinde "madde" artık "katılığı olma" niteliğini yitirir ve "kuvvet-noktaları alanı" olarak kavranır. Bunun sonucu olarak, maddiliği olan "madde" kavramı ortadan kalkar ve onun yerini sürekli değişim içinde bulunan "kuvvet noktaları"nın oluşturduğu soyut, geometrik bir evren tablosu alır. Böyle bir evren tablosu, özellikle relativite ve çekirdek fiziğinde tam

bir somutluk elde eder. Bu gün fiziğin aldığı "matematik-fizik" adı da, fiziğin varlığı ne kadar soyutladığının bir kanıtı olarak görülebilir.

Bilimde meydana gelen bu değişmelere koşut olarak, felsefede de benzer değişmeler meydana gelir. Geçen yüzyılın özellikle ikinci yarısında felsefeye egemen olan natüralist-materyalist (Feuerbach, Marx ve Engels) ve pozitivist (A. Comte, Avenarius ve Mach) anlayışlara karşı, XX. yüzyıl anti-natüralist, anti-materyalist ve anti-pozitivist bir anlayışı beraberinde getirir. Bu anlayış da özellikle fenomenoloji ve Yeni-Kant'çı felsefede somutluk kazanır. Bu anlamda felsefe, birer düşünsel 'fenomen' olan 'özlerin' bilimi olur. Böyle bir felsefenin empirik gerçeklik ile ilgisi tümüyle ortadan kalkar. Felsefe, buna göre, soyut idealitelerin tümel bir bilimi olarak anlaşılır.

Şimdi, sanatı da aynı koşutluk içinde görüyoruz. Çağının düşün biçimlerine ters düşen bir sanat anlayışı geçmişte olmadığı gibi çağımızda da olamazdı. Çağdaş düşün, soyutluk kategorisi içinde oluştuğuna göre, çağdaş kültürün bir parçası olan çağdaş sanatı da aynı soyut kategorisi içinde düşünmek gerekir. Çağdaş düşün, çağdaş bilim ve felsefe, bu soyutlaşma süreci içinde empirik gerçekliğe değil, gerçekliğin özüne yöneliyor. Gerçekliğin özü, algısal gerçekliğin arkasında bulunan, empirik gerçekliğin derinliğinde bulunan soyut-düşünsel bir varlıktır. Onu duyusal olarak kavrıyamayız, ama onu düşünsel olarak kavrar ve ifade edebiliriz. Bu düşünsel niteliği ile bu öz-dünyası, duyusal gerçeklik ile bir karşıtlık ilgisi içinde bulunur. Ama, önemli olan bu öz-dünyasını görebilmek ve kavrayabilmektir. "Şimdi, şaşıran ve hayranlık duyan bakış-

ların önünde yeni bir alan açılır : görünebilir olan gerçekliğin karşıtı olan bir dünya ve ancak insan yapıtlarında yavaş yavaş yaratılabüen bir dünya; insanın anlatım dünyası[1]". Bu ifade dünyasma, duyusal gerçekliği aşan bu dünyaya insan, yine de duyusal gerçeklikten kalkarak, ama adım adım ondan uzaklaşarak ulaşır. Worringer'in düşünüşünün aksine, bize göre, sanat soyuttan duyusala değil, duyusal olandan soyut olana, öze ulaşıyor. Bunu, Doesburg'dan alacağımız şu alıntı da pekiştirir : "Figüratiy sanat, gelişmesi içinde algılanan obje'lerin ve görünüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanmasından kaçmaya çabalar. Sanat, türlü yollarla asıl alanım elde etmeye yönelir. Ama, ne var ki, sanatçılar sanat ereğinin onların asıl alanına ulaşmak olduğunun bilincinde değildirler[2]". Sanatın asil alanı, bu ifade dünyası, ancak biçim verme yolu ile ulaşılacak bir dünyadır. Duyuları aşan, duyulara karşıt olan bu varlık, biçimde ancak kavranabilir, biçimde ancak somutluk kazanabilir. "Yeni biçim vermede resim kendini gösterebilir ve doğal etkiye götüren nedensellik ile kendini dile getirmez. Tersine, yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim, üç boyutlu nedenselliği yüzeyselliğe indirgemekle, salt bir biçimsel ilgiyi ifade etmiş olur[3]". Nesnelerin üç boyutluluktan çıkarılarak iki boyuta, yüzeyselliğe indirgenmesi,

---

1 W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, s. 219, München, 1954.

2 Theo Doesburg, Grundbegriffe der neueren gestaltenden Kunst, s. 24, München, 1925.

3 Piet Mondrian, Die neue Gestaltung, s. 12, München, 1925.

çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor. Bu yüzeysellik, her şeyden önce nesneleri üç boyutluluk içinde kavrayan objektiv natüralizme karşıt bir kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor. Ama, onun sübjektiv natüralizme de, örneğin, İmpressionizm'e de karşıt olduğunu söyleyebiliriz. İmpressionizm doğayı, nesneleri renk ve ışık duyumları olarak çözümlüyor ve bunları da renk tuşları halinde resmin yüzeyine yansıtıyordu. Başka türlü söylersek, impressionizm için de nesnelerin maddeselliği söz konusu değildi, ancak ne var ki, tüm varlık ve nesneler, çizgiden, kontur'dan yoksun renk yüzeyleri olarak kavranıyordu. Bu renk yüzeyleri, nesnelerin, varlığın duyusal olarak kavranabilen yüzeyleridir. Bunu P. Klee' nin anlatımıyla söylersek : "Daha önceleri dünya, görülen, görünmek istenen ya da görülmesi gereken nesneler olarak tasvir edilirdi. Şimdi ise görülebilir şeylerin göreliliği açıklanır ve burada görülebilir şeylerin dünya-bütünlüğü ile ilgisinde yalnızca soyut bir örnek olduğu ve gizli olarak büyük ölçüde başka hakikatlerin de var olduğu inancı ifade edilir. Nesneler, genişletilmiş bir anlamda dünün rationel deneyi ile çoğu görülebilir bir çelişki içinde görünürler[4]". Buna göre, soyut sanatın aradığı obje, impressionistlerin düşündüğü gibi, görülebilir olan obje'ler değil de, tersine düşünülebilir olan obje'lerdir. Ama, objelerin düşünsel olarak kavranabilmeleri için ilkin 'görülebilir' olan objelerin böyle birer obje olarak ortadan kaldırılması gerekir. "Soyut sanatın, içinde nesnelerin orta-

4 Paul Klee, Das bildnerische Denken, s. 78, Basel - Stuttgart, 1956.

dan kaldırılması eyleminin gerçeklik kazanmaya başladığı bir dünyanın ifadesi olduğunu söylemeye cesaret ediyorum [5]". Bu 'görülebilir' obje'ler, impressionist sanatın varmayı amaçladığı ana ereği idi. İmpressionizm, sanatın bir 'görme' sanatı olduğunu savunuyordu. Oysa, şimdi soyut sanat üe beraber, bu geçen yüzyılın son çeyreğinden beri sanatta egemen olan doğayı 'görme' sanatı olan resim, bir 'düşünme' sanatı haline geliyor ve görmeye dayalı mantık, görme mantığı, yerini doğayı düşünme mantığına bırakıyor. Bu yeni mantık, evrene yeni bir biçim vermeyi de beraberinde getirir. O halde nedir bu yeni biçim verme? P. Mondrian'a göre : "Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız 'içsel-olan'ı ifade etmekle resimde yeni bir gerçeklik bulunur. Bu yeni gerçekliği de, sınırları çizilmiş biçim-tasvirinin yerini alan renk ve renk-olmayışın dikaçılı, yüzeyli komposition'ları ile kurar. Bu evrensel ifade aracı, büyük ölçüde yasalılığa tam bir ifade olanağı verir. Bu ölümsüz yasalılık ile ilgi içinde obje'ler ve tüm varlık, onun sadece önemsiz soyutlamaları olur. Yeni biçim verme bu yasalılığı, bu 'değişmez olanı' dik açılarla ifade eder. Bunun için de, boyutların ilgisi, renklerin ilgisi ve rengin renk-olmayana ilgisi yönünden 'değişebilir-olanı' kullanır [6]". Aranan varlık, mutlak olan varlıktır. Mondrian'ın deyimi ile söylersek, evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık, insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasmda bulduğu şey, ölümsüzlü-

5 Wilhelm Hausenstein, Was bedeutet die moderne Kunst, s. 37, Stuttgart, 1949.

6 Piet Mondrian, aynı eser, s. 30.

ğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür. Yine Mondrian'ın deyimi ile söylersek, 'tragik' olandır. İnsan, bu değişme ve tragik karşısında nasıl bir tavır alacaktır? Herşeyden önce de bu 'tragik' olan nedir ya da bu 'tragik' yaşam biçimi nedir? Mondrian'a göre bu, nesnelerin görünüşü ile yetinen, değişmeye göre belirlenen bir yaşam tarzıdır. Bunu bir başka deyimle söylersek, 'doğal' olan tavırdır. Bu tavır içinde insanın doğa yanı ağır basar. "Bireysel olan egemen olduğu sürece, 'tragik' biçim verme zorunludur. Çünkü, o, bu durumda itici bir kuvveti oluşturur. Ama, büyük bir olgunluğa ulaşılır ulaşılmaz, tragik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku v.s. gibi şeyleri aşar. Güzel için duyulan 'sürekli' duyumda, bu duygular arıtılır ve derinleştirilir. Yeni insan, duygu gerçekliğinin çok daha derin bir kavrayışma dayanır[7]". Yeni insan, duyusallıktan ve yüzeysel duygusallıktan arınmış olan insan demek, bu anlamda 'tragik' olandan kurtulmuş olan insan demektir. Acaba bu tümüyle mümkün müdür? "Yeni ruh" diyor Mondrian, "eskinin atmosferinden doğar, ama yalnız soyut olanın canlı gerçeğinde kendini ifade edebilir. O, bütünün bir parçası olduğuna göre, yeni ruh, tümüyle kendini tragik olanın egemenliğinden kurtarabilir[8]". Yeni ruhun, yani insanın bu kurtuluşu, varlığı yeni bir boyut içinde kavramaya götürür. Bu yeni boyut derinlik boyutudur. Buna göre doğa, şimdi derinlik içinde kavranıyor ve ifade ediliyor. Cézanne da vaktiyle bu de-

7 Aynı eser, s. 8.
8 Aynı eser, s. 8.

rinlik boyutunu görmüştür. Cézanne : "Doğa yüzeyde değildir; tersine derinliktir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir; renkler, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar[9]" der. Sanatın aradığı ve varmak istediği varlık da bu derinlik içinde kavranan varlıktır. P. Mondrian'a göre, yine sanatın bu görevini çağımızda ilk kavrayan sanatçı Cézanne olmuştur. "Cézanne'a göre resim doğanın dış görünüşünden gitgide kurtulur. Fütürizm, kübizm ve pürizm başka bir biçim vermeye varırlar. Ne türden olursa olsun, nesnenin biçimini kullanan biçim vermeler salt ilgileri ifade edemeyecektir. Bundan ötürü, 'yeni biçim verme', her bir nesne biçiminden kendini kurtarır[10]". Nesne biçimlerinden kendini kurtarabilen sanatçı, evrenin yüzeysel görünüş dünyasından çıkıp, derinliğe doğru uzanacaktır. Bu, çağdaşlığın, modern olmanın özünde bulunan bir temel istemdir. "Modernlerin resmetmek istediği şey, sanatta 'tinsel olan'dır, nesnelerin iç-yüzüdür[11]". Nesnelerin iç-yüzü, nesnelerin görünürlüğünün ötesi, yüzeyselliğin alt planında bulunan şey, derinliktir Bu, felsefi terimiyle söylersek, varlığın özüdür, temel varlıktır. Bunu P. Klee şöyle ifade ediyor. "Ama, çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel-varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemeden doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantazi olabilir, eğer uygun araçlarla artıksız olarak biçime sokulabilirse, tamamen ciddiye alınmalıdır[12]". Buradan soyut sanatın ana sorunu

9 W. Haftmann, aynı eser, s. 45.
10 Piet Mondrian, aynı eser, s. 32.
11 Wilhelm Hausenstein, aynı eser, s. 23.
12 Paul Klee, Über die moderne Kunst, s. 47, Bern, 1945.

kendiliğinden ortaya çıkar-: Bu temel varlık nedir? Tüm soyut sanatın varmayı amaçladığı bu 'temel varlığı' belirlemek, bir anlamda tüm soyut sanatı belirlemek anlamına gelir.

O halde temel-varlık nedir? Sanatta bulduğumuz soyutluğun yalnız sanata özgü bir nitelik olmadığını, aynı niteliğin bilim ve felsefede de bulunduğunu biliyoruz. Çağdaş soyut sanat yapıtlarına baktığımız zaman, onlarda şimdiye kadar sanatta karşılaşmadığımız bir soyut nitelikle karşılaşırız. Şimdiye kadar alışageldiğimiz yapıtlarda, bu yapıtlar doğanın çok özgürce bir yorumu da olsalar, doğadan belli bir niteliğin alındığını görürüz. Bu, söz gelimi en özgür bir doğa yorumu olan impressionist sanat için de böyledir. Bu anlamda, impressionism, doğayı yalnızca renk ve ışık izlenimlerine götürürken bile yine doğanın bir yorumunu yapmaktadır, bu yapıtlarda renk ve ışıktan oluşan bir doğa vardır. Oysa şimdi doğa ve nesneler 'parantez içine' alınacaktır. Doğa ve nesnelerin duyusal gerçekliğinin dışında, burada kendine özgü ve temel bir varlık düşünülüyor. "Çağdaş sanat yapıtları karşısındaki deneyimiz, bu yapıtların bir uçurum derinliği içinde 'mutlak olanı' karşımıza çıkarmıyor mu? [13]". Bu uçurum-derinliği ve mutlak-olan, çağdaş soyut sanatın varmayı ve ortaya koymayı amaçladığı bir ana erek olarak ortaya çıkıyor. Bu yapıtlar elbette birer sanat yapıtı olarak bize belli bir biçim içinde veriliyorlar. Ama böyle bir biçim içinde bize verilen şey, varlığın ne olduğudur, varlığın özü-

13 Wilhelm Weischedel, Die Tiefe im Antlitz der Welt, s. 77, Tübingen, 1952.

dür. 'Tarihsel ve genetik bir temel üzerinde sanatın ereğini şöyle kabul edebiliriz : sanat, araçlarıyla ve başka bir şeyle değil, gerçek öz-temeline biçim vermedir [14]". Bu belirleme içinde sanat bir derinleşmedir; sanat, nesnelerin arkasındaki özü ve derinliği kavramadır. Derinlik, sanat yapıtının bizi götürdüğü nesne-dışı bir varıktır. Buna göre, öz, temel varlık, derinlik duyusal değil, tersine metafizik bir varlıktır. "Yaratıcı gücün götürdüğü derinlik salt psişik alanları aşar ve tinsel-metafizik bir dünyada spontan olarak kavranır [15]". Bu metafiziş-tinsel dünya, sanatın ortaya koyduğu, somutlaştırdığı bir varlıktır. Sanat yapıtını, bu derinlik boyutunun dışında düşünemeyiz. "Sanat yapıtmm varlığı, onun derinliği göstermesine dayanır. Derinlik, sanat yapıtının kaynağıdır. Cézanne'ın tablosundaki elmaların, gerçek elmalardan daha gerçek görünmesinin nedeni burada bulunur. Onlar, meydana geldikleri şeyi doğrudan doğruya gösterirler. Ama, sanat yapıtı, bu kaynağı, temel-varlığı gösterdiği ölçüde gerçektir. Sanat yapıtında görünen öz, kaynak derinliktir. Cézanne'ın resmine baktığımızda, bende şöyle bir anlayış doğar Sanatça biçim vermenin tüm özelliğine rağmen, elma, burada zorunlu olarak göründüğü gibidir. O, kaynaksal olan şeyin zorunluluğunu içinde saklar [16]". Nesnelerin duyusal bir gerçekliği göstermesine karşılık, sanat yapıtları irreal, transcendent (aşkın) bir varlığı gösterirler. "Nesneler nesnel

---

14 Theo Doesburg, aynı eser, s. 25.

15 G. Schischkhoff, Die erschöpfte Kunst oder Kunstformalismus, s. 30, München, 1952.

16 W. Weischedel, aynı eser, s. 32.

olanı gösterdikleri halde, sanat yapıtları derinliği gösterirler[17]". Bundan ötürü varlıktaki derinliği, nesneler düzeninde, duyusal düzeyde değil, ama duyu-üstü, aşkın bir düzeybulabiliriz. Çünkü temel-varlık, öz, derinlik ancak sanatta, sanat yapıtında gün ışığına çıkabüir. "Nesnelerin özünü ve hakikati görünür kılmak yalnız sanata özgü müdür? Her ikisi de gerçek elmada dile gelemez mi? Muhakkak. Sanat onları yalnızca daha açık olarak görünilşe çıkarabilir. Bunu, Cézanne'ın söz konusu tablosuna daldıktan sonra, oradan bakışını alışılmış dünyanın nesnelerine çeviren seyircinin deneyi gösterir. Gerçek elmanın gerçek elma olmadığını söyleyebilir miyiz? Bunu söyleyemeyiz. Ama, gerçek elmalar sanat yapıtındaki elma tasvirleri ile karşılaştırıldığında gerçek değilmiş gibi görünürler. Çünkü, gerçek elmalarda öz karmaşık olarak gün ışığına çıkar [18]". Burada sanatın özü, derinliği gün ışığına çıkardığı ortaya çıkar. "Sanatın ödevi, mutlağın dünyayı nasıl temellendirdiğini, mutlağın nesnelerde nasıl var olduğunu göstermek olmalıdır. Bu, mutlağın yalnız uçurum derinliği ile kaynak arasındaki eşikte bulunduğunu göstermek olmayıp, aynı zamanda mutlağın tüm gerçekliğin temel-varlığı olduğunu da gün ışığına çıkarmaktır [19]". Soyut sanatın aradığı işte bu varlığın özü demek olan temel varlıktır. Böyle bir çaba, metafizik bir çabadır. Bu noktadan bakınca, soyut sanatın felsefeye koşut bir yol izlediği görülür. Çünkü gerek çağdaş felsefe, gerekse çağdaş soyut sanat aynı

17 Aynı eser, s. 19.
18 Aynı eser, s. 28.
19 Aynı eser, s. 79.

ana ereğe ulaşmak isterler. Bu ana erek : varlığın özüdür, varlığın hakikatidir, varlığın derinliğidir, tek bir sözle mutlaktır.

Soyut sanat neden böyle bir yol izliyor? Acaba soyut sanat bunu sırf bir stilisation olsun diye mi yapıyor? Bu nokta, soyut sanatın anlamını belirlemek bakımından çok önemlidir. Söz gelişi, çoğu soyut sanat ile İslâm sanatları arasmda yapılmak istenen analojinin temeli bu noktada bulunur. Bilindiği gibi, İslâm sanatında genellikle figüre karşı olan ve Kuran'dan kaynaklanan yasaklama, bir yerde İslâm sanatmı soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim, özellikle yazı (Hat) sanatında en açık bir biçimde somutlaşır. Ancak, burada hemen şu nokta belirtilmelidir ki, İslâm sanatında karşılaştığımız soyutlama, figürden kaçma zorunluluğu ile ulaşılmış bir stilisation'dur. Oysa çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir öz arama, mutlağı arama gibi metafizik bir çabaya geri gider. Bunu Mondrian'ın diliyle söylersek : "Soyut, stilisation ile gerçekleşmez, o yalınlaştırma, yabancı öğelerden arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü, soyut, daima tinsel-evrensel olanın fonktion'u içinde biçim-veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içe aktarılmasıdır ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır [20]". Buna göre, soyut sanat, sanatta basit bir stilisation değil de, iç ve dış, ruh ve doğa, immanens (içkinlik) ve trancendens (aşkınlık) arasmda meydana gelen bir denkleşmenin söz konusu olduğu bir sanattır. Burada, iç, ruh ve immanens derken kastedilen şey, derinlik'tir, öz'dür, temel-varhk'tır,

---

20 **Piet Mondrian, aynı eser, s. 13.**

mutlak'tır, bu anlamda tümel-evrensel varlıktır. Çağdaş soyut sanatta insan, bu öze, temel varlığa, derinliğe ve mutlağa ulaşmak ister. Bu çaba içinde insan soyuta gider; "Tümel-üniversal olanın bizde gitgide bilinçleşmesine ve belirsiz olanın belirli olmasma karşılık, dışımızdaki nesneler belirsiz biçimlerini korurlar. Bilinçsiz-olan (bizdeki tümel-üniversal) bilince yaklaşıp yaklaşmadığına göre, bizde doğa fenomenlerinin keyfi ve belirsiz görünüşünün sürekli olarak biçimini değiştirmek ve onları daha keskin bir biçimde belirlemek zorunluluğu doğar [21]". Bu zorunluluk insanı, doğa-görünüşlerinin dışına, görünüşlerin arkasında daha derin ve değişmez bir gerçeklik aramaya, tümel-evrensel olana, mutlağa götürür. Böyle bir düşünsel çaba ve bunun beraberinde getirdiği mantık, insanı duyusal-bireysel olandan kaçmaya, buna karşılık bir mutlak-gerçeklik aramaya götürür. Bunun için: "Mantık, sanatın tüm özümüzün figürativ bir ifadesi, buna göre de bireysel olmayanın biçim verici bir ifadesi olmasını ister. Öbür yandan, sanat, mutlak olanın bizdeki doğrudan ifadesi, yani bireysel özümüzün dışında kesin bir görünüş olmalıdır [22]". Duyusal-bireysel olanın dışında, böyle tümel-evrensel olana, temel-varlığa yönelen soyut sanat, bununla yeni bir boyut, bir metafizik boyut kazanmış olur. Bu metafizik boyut, insanı da içine alır ve insanı da böyle bir varlık olarak belirler. "Sanat karşısında insan, özü bakımından bir 'animal metaphysicum' olduğunu kavrar [23]". Bir 'animal metaphysicum' olarak insan, evrende

21 Aynı eser, s. 6.
22 Aynı eser, s. 5.
23 Wilhelm Weischedel, aynı eser, s. 49.

kendi doğası gereği bir metafizik gerçekliği, mutlağı ve temel varlığı arar. "Tümel-evrensel olan, insan için belirsiz bir ide değil, tersine biçim kazanarak kendini görme ve işitmede ifade eden canlı bir realite'dir [24]". Bu canlı gerçekliğin, bu tümel-evrensel olanın somut bir biçim elde etmesi, onun biçim kazanması, onun aynı zamanda yeni bir nitelik elde ettiğini de gösterir. Bu yeni nitelik : 'estetik-olma'dır. Burada, 'estetik' kavramının yeni bir içerik elde ettiğini kolayca görebiliriz. Bu yeni içerik, ontolojik anlamdır. Buna göre, estetik, tümel-evrensel olana, derinde ve gizlide bulunan şeye biçim vermekle onu gün ışığına çıkarmak demektir. "Estetik kavramını biz" diyor Doesburg, "gerçek temel-varlığın ifadesi olarak anlıyorsak, o zaman kolayca bu, ide'nin biçim kazanması, tüm sanatın özü olarak kavranabilir [25]". Buradan iki sonuç çıkarabiliriz : Birincisi, sanatın özü, mutlak olanı görünüşe çıkarmaktır. Çünkü, "sanat yapıtında görünen kaynaksal derinlik metafizik bir gerçekliktir. Sanat yapıtı deneyi, metafizik deneydir. Sanat, dünyanın metafizik derinliğinin keşfine götüren büyük yollardan biridir [26]". Ama, ne var ki bu metafizik gerçeklik belirsiz, karanlık bir ülkeyi değil, düzeni olan bir varlığı gösterir. "Sanatın varlığı, bu derinliğin bir kaos olmadığını, tersine, metafizik gerçekliğin ve ön-plan gerçekliğinin oluşturduğu bir bütün, bir düzen dünyası olduğunu gösterir [27]". Sanat, bize böyle

---

24 P. Mondrian, aynı eser, s. 36.
25 Th. Doesburg, aynı eser, s. 26.
26 W. Weischedel, aynı eser, s. 48.
27 Aynı eser, s. 53.

bütünlüğü ve düzeni olan bir varlığı gösterir. Ama, bu düzen, sanat elemanları ile elde edilmiş bir düzendir ve bu düzen sanat yapıtında somutlaşır. "Sanat yapıtı, metafizik gerçekliğin etkili olduğu bir yapıdır. Bu metafizik gerçeklik, sanat yapıtında görme ve işitmeye dayalı bir biçim kazanır. Sanat yapıtı, biçim içine giren derinliktir [28]". Böyle bir sanat istemi, her şeyden önce soyut sanatta gerçekleşen bir sanat istemi olarak anlaşılabilir.

İkincisi de, soyut sanat özellikle böyle metafizik bir eğilimle yola çıktığına göre, sanatın gerçek özü ancak soyut sanatta gün ışığına çıkacaktır. Sanatın ereği, tümel-evrensel olana, mutlağa, temel-varlığa ulaşmak ve ona biçim vermektir. Sanat, bu ereğe ancak soyut sanatta ulaşabilir. Buna göre, soyut sanatın, genellikle sanatın ana ereğini varlığında gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü, ancak onda metafizik gerçeklik bir biçim elde edebilir, bir biçimsellik kazanabilir.

28 Aynı eser, s. 52.

İSMAİL TUNALI

estetik beğeni

İstanbul Üniversitesi'nde Felsefe Profesörü olan İsmail TUNALI'nın çalışmalarının önemli bir bölümü, estetiği çağdaş bir felsefe bilimi olarak Türkiye'de kurmaya yöneliktir.

Bu anlayışla Prof. Dr. İsmail TUNALI, bir yandan Poetika (Aristoteles), Estetik (Croce), Soyutlama ile Einfühlung (Worringer) gibi bazı temel yapıtları Türkçeye kazandırmış, öte yandan da Grek Estetik'i, Sanat Ontolojisi, B.Croce Estetik'ine Giriş, Marxist Estetik, Estetik, Denemeler, Felsefenin Işığında Modern Resim, Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı gibi kitaplar yazmış, yurt içinde ve dışında Sanat Felsefesi ve Estetik üstüne çok sayıda makaleler yayımlamıştır.