FELSEFENİN IŞIĞINDA

MODERN RESİM

Modern Resimden Avangard Resme

ismail tunalı

Genişletilmiş yeni basım



Remzi Kitabevi

MODERN RESİM

Prof. Dr. İsmail Tunalı, 1923'te Silistre'de (Romanya) doğdu. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Viyana Üniversitesi'nde felsefe, psikoloji, sanat tarihi doktorası yaptı, felsefe profesörü oldu. Erzurum Atatürk Üniversitesi'nin kuruluşunda (1959-62) öğretim üyesi olarak görev aldı. Gayri Menkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği (1963-74) yaptı. 1966'da Tübingen Üniversitesi'nde bir sömestr çalıştı ve konferanslar verdi. (1978-84) yıllarında Viyana Üniversitesi'nde felsefe ve estetik dersleri verdi. 1984'te Konstanz Üniversitesi'nde Aristoteles ve Wittgenstein seminerleri yaptı. Ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü (1987-88) yaptı.

1989 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Başkanlığı'ndan emekli oldu ve aynı üniversitede Avrupa Topluluğu Sosyo-Kültürel Bölümü'nde öğretim üyeliğine atandı. *Felsefe* adlı çalışması Azerice ve Rusçaya çevrilen Prof. Tunalı, halen Maltepe, Mimar Sinan ve Yeditepe üniversitelerinde öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

Aldığı Bilim Onur Nişanları:

İtalyan Devleti "Commendatore" Büyük Onur Nişanı, 1978; Avusturya Devleti "Birinci Dereceden Bilim Onur Nişanı, 1982; "Altın Kitap Ödülü", 1997; Mimar Sinan Üniversitesi "Onursal Doktora", 1998.

Başlıca kitapları:

Grek Estetik'i, (1963, 4. baskı İstanbul, 1996); *Sanat Ontolojisi*, (1966, 6. baskı 2002); *B. Croce Estetik'ine Giriş*, (1973); *Felsefe*, (1966, 10. baskı, 2003); *Marksist Estetik*, (1977, 3. baskı 2002); *Estetik*, (1978, 11. baskı 2008); *Denemeler*, (1980); *Estetik Beğeni*, (1983); *Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı*, (1983); *Çağdaş Filozoflar*, (1984); *Tasarım Felsefesine Giriş*, 2002, 3. baskı 2008

Çeviriler:

Tarih, İnsan ve Dil Felsefesi (H. Wein), 1959; *Poetika* (Aristoteles), 1963, 17. baskı 2008; *İfade Bilimi ve Genel Lüngüistik Olarak Estetik* (B. Croce), 1963, 2. baskı 1983; *Soyutlama ve Özdeşleyim* (W. Worringer), 1983, 2. baskı 1985.

Hakkında yayınlanan kitaplar:

Prof. Dr. İsmail Tunalı, Ontolojik Estetik'in Görkemli Türk Temsilcisi, Yazar: E. Zamanova, Bakü 2003

İsmail Tunalı Kitabı, (Ümit Gezgin-Vural Yıldırım), İstanbul 2006

İSMAİL TUNALI

FELSEFENİN IŞIĞINDA

Modern Resim

Modern Resimden
Avangard Resme

9. Basım

Remzi Kitabevi

FELSEFENİN IŞIĞINDA MODERN RESİM / İsmail Tunalı

© Remzi Kitabevi, 2008

Her hakkı saklıdır.
Bu yapıtın aynen ya da özet olarak
hiçbir bölümü, telif hakkı sahibinin
yazılı izni alınmadan kullanılamaz.

Kapak: Ömer Erduran

Ön kapaktaki tablo: Paul Klee (*Kuş Cıvıltısı Makinesi*, 1922)
Arka kapakta kullanılan tablolar: Picasso (*Kırmızı Koltuktaki Kadın*, 1932), René Magritte (*Resimlerin Hilekârlığı*, 1928-9), Max Ernst (*Selebes Fili*, 1921) Andy Warhol (*Marilyn'ler*, 1967) ve Victor Vasarely *(Geometrik İpek Baskı)*

ISBN 978-975-14-1317-8

BİRİNCİ BASIM: Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 1960
İKİNCİ-BEŞİNCİ BASIM: Remzi Kitabevi, 1981-1996
ALTINCI BASIM: rht+sanat Yayınları, 2003
YEDİNCİ BASIM: Remzi Kitabevi, Aralık 2008
DOKUZUNCU BASIM: Ağustos 2013

Remzi Kitabevi A.Ş., Akmerkez E3-14, 34337 Etiler-İstanbul
Sertifika no: 10705
Tel (212) 282 2080 Faks (212) 282 2090
www.remzi.com.tr post@remzi.com.tr

Baskı ve cilt: Remzi Kitabevi A.Ş. basım tesisleri
100. Yıl Matbaacılar Sitesi, 196, Bağcılar-İstanbul
Sertifika no: 10648

Önsöz

Yüzyılı aşan bir süredir *'modern sanat'* insan için bir sorun olmuş ve bu süre içinde sanat düzeyinde kendini gösteren sanat anlayışları ve akımları da daima 'modern' olma kaygı ve amacı ile ortaya çıkmışlardır. Dün olduğu gibi, yaşadığımız günler için de sanat, yine 'sorun olma' niteliğini sürdürmektedir.

Geçmiş dönemlerin hiçbirinde sanat, bu derece uzun süreli çözümlenmemiş bir sorun olarak yaşamamıştır diyebiliriz. Kimi zaman o bir sanat olarak reddedildiği gibi, kimi zaman da hayranlıkla yüceltilir. Onun karşısında alınan tavır kimi zaman salt estetik bir tavır olduğu gibi, kimi zaman da estetik dışı bir tavır olur. Yine bir yanda, yalnız bizde değil, en ileri kültür düzeyindeki Batı ülkelerinde de, sağlam bir sanat kültürüne sahip nice aydının modern sanatı bir sanat olarak reddettiğini, buna karşılık, ciddi bir sanat kültüründen yoksun nice kişinin de modern sanatı, bir snobizm ile olsa bile yücelttiklerini görürüz. Yine kimi psikologist estetikçiler onu bir 'beğeni' bozukluğu, kimi sosyologist estetikçiler sosyal yönelişlerdeki gevşekliğe bağlayarak açıklamak istedikleri gibi, kimi psikiyatri uzmanları da, örneğin modern resim ürünleri ile akıl hastalarının yaptığı resimler arasında bir öz yakınlığı bulduklarını sanarak, modern resmi bir *psikiatrik* fenomen olarak açıklamak isterler.

Modern sanat karşısında yalnız kişilerin değil, toplumların ve rejimlerin de tavır aldıklarını görürüz. Örneğin national sosyalizm vaktiyle onu saf olmayan ırkların ürünü olarak görmüş, bu nedenle onu reddetmiş olduğu gibi, günümüz marxist rejimleri de, modern sanatı bir burjuva sanatı olarak görüyorlar ve buna göre onu değerlendirmek istiyorlar. Tüm bu çelişkili tavırlar, modern sanatı büsbütün çözülmez bir sorun haline getiriyor diyebiliriz.

Görüldüğü gibi, modern sanat, günümüz için de bir sorun olma niteliğini sürdürüyor. Modern sanat gerçekten bir sanat mıdır, yoksa sanat dışı bir fenomen midir? Sanatın varlığı ve bir sanat olarak geçerliği ile ilgili bir sorunun şimdiye kadar geçmiş hiçbir dönemde sorulduğunu anımsamıyoruz. Gerçi, her yeni sanat anlayışının belli bir tepki ile karşılaştığını sanat tarihi bize sayısız örneklerle gösteriyor. Ama, şimdiye kadar bu tepkiler daha çok yeni'nin değerini küçümsemek biçiminde kendini gösterdiği halde, modern sanata karşı tepki, onun bir sanat olarak varlığına yöneliyor ve onun bir sanat olarak varlığı burada tartışma konusu oluyor. Modern sanat bir sanat mıdır, yoksa sanat dışı bir fenomen midir? Böyle bir soru, modern sanatı bir varlık sorusu olarak ortaya koyuyor. Böyle ontolojik bir soruya yakla-

şım, özü gereği, sanat tarihinin sanat olayına yaklaşım biçimini aşar. Böyle bir soru, 'varlığı varlık olarak' araştıran bir tümel bilimin araştırma alanı içine girer. Bu tümel bilim felsefedir. Bunun için, modern sanat, ancak felsefenin ışığında anlaşılabilir.

O halde, modern sanat bir sanat olarak nedir? Modern sanatın varlığı, varlık tabakaları ve varlık kategorileri nelerdir? Bu ontolojik felsefi soruların ışığında modern sanatın bir sanat olarak varlığı kavranabilir. Böyle bir kavrama tarzı, salt felsefi bir kavramadır.

Bu kitap, modern sanat sorununa, yeni sanat düşüncelerini en somut biçimde ifade eden modern resim alanına eğilerek çözüm getirmeyi amaçlıyor. Bunun için, bu çalışma, bir sanat tarihi kitabı değildir ve böyle görülmemelidir, ama o, modern sanatı bir varlık sorusu açısından görüp inceleyen felsefi bir araştırmadır, daha güzel söylersek, bu kitap modern sanatın felsefesidir. Bu nedenle, kitap, türünde özgün bir araştırmadır.

Bu arada kitabın en iyi biçimde basılması için büyük çaba gösteren Sayın Erol Erduran'a ve tüm emeği geçenlere teşekkürü bir borç bilirim.

İsmail TUNALI
6 Nisan 1981, İstanbul

Yukarıdaki ilk önsözden otuz yıl sonra bugün bu satırları yazıyorum. Geçen bu süre içinde bilim değişti, felsefe değişti, sanat değişti ve beğeniler değişti. Bu değişimi en kökten yaşayan da sanat oldu. Öyle ki, sanatta elli yıl öncesinin rasyonel bir düzeni simgeleyen modernizmi, giderek, yerini şimdi irrasyonel düşünmeye, özgür yaratıcı hayalgücüne dayalı *avangardizm*'e bırakıyor.

Kitabımız da çağın bu değişimine koşut olarak avangard resmi, avangardist bilim ve felsefe sistematik'i içinde, ama, "Modern Resimden Avangard Resme" başlığı altında ele alıyor ve bu niteliğiyle de yeni bir kolaj olarak doğuyor.

Bu arada bu yeni basımda bana yardımcı olan Öner Ciravoğlu'na teşekkür ederim.

İsmail Tunalı
21 Haziran 2008, Bayramoğlu

İçindekiler

I. İMPRESSİONİZM
Giriş, 11

Birinci Bölüm
İmperessionist Bir Bilgi Objesinin,
Varlık Kavrayışının Temellendirilmesi

I. İMPRESSİON YA DA DUYUM 15
II. İMPRESSİONİST FELSEFEYE, MACH FELSEFESİNE GÖRE "OBJE" NEDİR? 19
III. İMPRESSİONİST FELSEFEYE, MACH FELSEFESİNE GÖRE BEN'İN VARLIĞI 23
IV. İMPRESSİONİST MONİZM YA DA İMPRESSİONİST SOLİPSİZM 27

İkinci Bölüm
Estetik Bakımından İmpressionizm ya da
İmpressionist Bir Estetik Objenin Temellendirilmesi

I. İMPRESSİONİST SANATIN BELİRLENMESİ 37
II. İMPRESSİONİST BİR ESTETİK OBJEDE VARLIK TABAKALARI 46
1) IŞIK 47
2) RENK 52
A –İmpressionist Renk Anlayışının Temelleri 59
B – Renk Kontrastı 64
C –Havanın Resme Girişi 73
D –Renk Karışımı 78
3) ZAMAN

Üçüncü Bölüm
Axiolojik Bakımından İmpressionizm ya da İmpressionist
Güzellik Teorisinin Prensipleri

I. PRENSİP: GÜZELLİK VARLIK İLE DEĞİL, GÖRÜNÜŞ İLE İLGİLİDİR 90
II. PRENSİP: GÜZELLİK DUYULAR İLE İLGİLİDİR 96
A –Güzellik, Bir Duyumlar Harmonisidir 100
B –Güzellik, Bir Hoşlanmanın Objesidir 102
III. PRENSİP: GÜZELLİK, HAKİKAT DEĞİLDİR 105
Notlar ve Açıklamalar 108

II. SOYUT RESİM
Giriş, 117

Birinci Bölüm
Genellikle "Soyutluk" Üzerine

I. İMPRESSİONİST RESİMDEN SOYUT RESME 121
A –Gerçeklik Üzerine Tartışma 121
B –Yeni Bir Resim Anlayışına Doğru 123
II. "SOYUT" NEDİR? ÇAĞIN ANLAYIŞI İÇİNDE "SOYUT"UN BELİRLENMESİ, ... 125
A –Çağdaş Soyut Sanatta "Soyutluk" 128
B –Bilimde "Soyutluk" 131
C –Felsefede "Soyutluk" 133
III. SOYUT SANATTA "DERİNLİK" VE "ÖZ" 144
A –Soyut Sanatta "Temel Varlık" 147
B –Soyut Sanatta "Biçim Verme" 150
C –Soyut Sanatta "Büyük Gerçek" ve "Büyük Soyut" 153
D –Soyut Sanatta "Harmoni" 155
E –Soyut Sanatta "Harmoni" ve Soyut "Güzellik" Anlayışı 158

İkinci Bölüm
Soyut Sanat Akımları

I. KÜBİZM 164
A –Soyutluk ve Kübizm 164
B –Kubus ve Özsel Biçim 167
C –Analitik Kübizm 169
D –Sentetik Kübizm 171
E –Kübizmi Başka Sınıflamalar 174
II. NON-FİGÜRATİV YA DA KONSTRUKTİV RESİM 175
A –"Stijil" ve Sanat Görüşü 178
B –Suprematizm 182
Notlar ve Açıklamalar 191

III. MODERN RESİMDEN AVANGARD RESME
Giriş, 199

I. ÇAĞDAŞ BİLİMDE, FELSEFEDE VE SANATTA AVANGARD DEĞİŞİM 201
II. RESİM SANATINDA "AVANGARD" OLUŞUM 206
A –Dadaizm 206
B –Sürrealizm 208
C –Postmodernizm 212
Notlar ve Açıklamalar 217
Adlar Dizini 219
Kavram Dizini 221

I
İmpressionizm
(empresyonizm)

Giriş

Her bilgi, bir süje obje ilgisine dayanır. Bilginin süje obje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi belli bir *perspektiv* altında kavraması, onu *yorumlaması* demektir. Her bilgi, her yargı bir *obje yorumunu*, bir *varlık yorumunu* ifade eder. Masa yeşildir, masa büyüktür, masa dört köşedir, vb. yargıları, masa dediğim obje hakkında işte böyle birer yorum, birer interpretation'dur.

Estetik alanında da aynı süje obje ilgisini görüyoruz. Estetik obje, bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, kısacası sanat yapıtı dediğimiz şey de hep böyle bir varlık yorumunu ifade eder. Biraz karanlık gibi görünen bu ifadeyi bir örnek üzerinde açıklamaya çalışalım. Bir sanatçıyı, bir ressamı düşünelim. Bu ressam belli bir nesne, örneğin bir ağaç karşısında bulunuyor ve bu ağacın resmini yapmak istiyor. Bunu felsefe diline aktarıp söylersek: Burada sanatçı dediğimiz bir süje ile ağaç dediğimiz bir obje belli bir ilgi içinde karşı karşıyadır. Bir sanatçı olan süje, ağaç dediğimiz objeyi tuvale geçirmeye çalışıyor. Ama sanatçının ağacı tuvale geçirmesi, daha önce o objenin sanatçı süjesi tarafından *algılanmasını*, onun *kavranmasını* şart koşar. Bir nesnenin görülmesi, kavranması ise, masanın dört ayaklı, ağacın yeşil oluşu gibi, o objenin *belli bir yönde interprete* edilmesi, yorumlanması anlamına gelir. Sanatçı süjesi ağaç dediğimiz objeyi tuvale geçirirken, gördüğü, kavradığı, yani yorumladığı ağacı tuvale geçirecektir. Tuvalde gördüğümüz ağaç, o halde sanatçının gördüğü, yorumladığı ağaçtır. Bu görme, bu yorumlama *sübjektiv* ve *özgür* bir yorumlama olduğu için, bazen tuval üzerinde yorumlanmış olan objeyi tanıyamayız bile. İşte bu anlamda her estetik obje, her tek tek sanat yapıtı, bu ister plastik bir figür, isterse bir edebiyat yapıtı olsun, belli bir obje hakkında bir *yorum*dur. Ve her sanat yapıtı, bir estetik obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder.

Buradan kendiliğinden şöyle bir sorunun doğması beklenebilir: Her sanat yapıtı, her estetik obje bir obje yorumunu gösterdiğine göre, buradan her sanat yapıtının, her estetik objenin temelinde bir *bilgi objesi*nin bulunması gerektiği sonucu doğar. Çünkü sanatçı süjesi ile bu süjenin yöneldiği obje arasındaki ilgi, objenin süje tarafından görülmesi, kavranması temel akt'ına dayanır. Çünkü, yukarda söylediğimiz gibi, sanatçı yalnız gördüğü, kavradığı objeyi, örneğin ağacı resmeder. Ağacın sanatçı tarafından görülmesi, onun aslında bir bilgi objesi olarak kavrandığını gösterir. Ve bu kavrama ise, onu yorumlama demektir. Buna göre sanatçı,

gördüğü, yorumladığı objeyi tuvale geçirir sözünün gerçek anlamı da ancak şu olabilir: Sanatçı *bilgi objesini* tuvale geçirir. Ama tuvalde şekillenmiş olan bilgi objesi, artık bir bilgi objesi olmaktan çıkar ve bir *estetik obje* haline gelir. Bununla beraber o, bir estetik obje haline gelmeden önce, bir bilgi objesidir. Bilgi objesi o halde estetik objeden *önce* gelir ve aynı zamanda estetik objeyi önceden *tayin* eder. Bu öncelik, hem *zamansal*, hem de *ontolojik* bir önceliktir. Tuval üzerinde bir estetik obje olarak gördüğümüz ağaç, sanatçının realitede gördüğü, kavradığı, yorumladığı, yani bilgi objesi yaptığı ağaçtır. Başka bir deyimle: Sanatçının doğada ağaca baktığı zaman gördüğü, kavradığı, yorumladığı ağaç, işte bu tuval üzerinde gördüğümüz ağaçtır.

Her insanın belli bir görmesi olduğu gibi, her dönemin de belli bir görmesi, belli bir varlık yorumlaması vardır. «Görme, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür.»[1] Yalnız tek tek insanların ve dönemlerin değil, her *felsefe* görüşünün, sanatta her «*izm*»in belli bir görmesi, dünya karşısında belli ve yeni bir duruşu vardır. Bunun için her felsefe ve her «izm», dünyayı, varlığı *yeni* bir şekilde görmeyi ifade eder, yeni bir bilgi objesini geliştirir. Nasıl felsefede idealist bir bilgi objesi, pozitivist bir varlık yorumundan, bilgi objesinden çok farklı ise, aynı şekilde sanat alanında da bir klasisist varlık yorumu da bir impressionist varlık yorumundan çok farklıdır. Gnoeseolojik[2] bakımdan olan bu ayrılık, onların estetik obje ve estetik değer anlayışlarını da kesin olarak önceden belirler, birbirlerinden ayırır. Klasisist için obje, *rationel* olan bir şeydir ve yalnız rationel olarak kavranır; süje obje bağını burada ratio kurar. Böyle bir obje yorumunun belirlediği estetik obje de yine rationel bir düzeni ifade eder: Sağlam *geometrik formlar* bütün yapıta hakimdir. Ve bu sanat görüşünün gerçekleştirmek istediği estetik değer de yine rationel olarak belirlenir. Yapıtı güzel yapan faktörler, *harmoni, simetri, ritm, denge* gibi matematik olarak belirlenen elemanlardır. Buna karşılık impressionist sanatın obje yorumu, varlık kavrayışı, çok daha başka türlüdür. İmpressionist sanat, objeyi *duyu* yoluyla kavrar ve obje onun için bir *duyumlar kompleximdir*. Böyle bir obje yorumuna, varlık kavrayışına dayanan estetik obje de, yine sadece *duyularla* kavranabilen *duyumlar* bağlılığından oluşur. İmpressionist estetik değer de, yine duyularda temellenen, duyularda *hoşa* giden, duyumların meydana getirdiği bir görünüş, bir fenomendir.

İşte bu çalışmamızda biz, impressionizmin dayandığı *obje yorumu* ile impressionist *estetik obje* ve impressionist *estetik değer* arasındaki bağlılığı araştırmak istiyoruz. Bu bağlılık içinde, impressionist resmin özü kendiliğinden ortaya çıkacaktır ümit ediyoruz. Ve bununla da göstermeyi arzu ettiğimiz şey şudur: Varlık yorumuna, obje yorumuna dayanmayan bir estetik obje ya da bir estetik değer araştırması, bize öyle geliyor ki, daima eksik kalacaktır. Çünkü, gerek estetik objeyi ve gerekse estetik değeri a priori olarak belirleyen daima *gnoseolojik (bilgi teorisi ile ilgili) prensiplerdir*. Belli bir sanat görüşünün estetik obje ve estetik değer an-

layışını, bu gnoseolojik temellere dayanarak daha *kolaylıkla* ve daha *güvenilir* olarak belirleyebiliriz.

Yine bununla ilgili olarak bu çalışmamızda şunu da göstermeyi denedik: Her dönemin *felsefe görüşü* ile *sanat görüşü* arasında büyük bir yakınlık ve uygunluk vardır. Bu yakınlık, onların aynı obje yorumuna, aynı varlık kavrayışına dayanmalarından ileri gelir. Örneğin, aynı impressionist prensip, impression, duyum, hem aynı dönemin felsefesini ve hem de sanat anlayışını belirliyor. Öyle ki, bunun sonucu olarak *pozitivist felsefe* ile *impressionist sanat* arasında belli bir uyuşum, belli bir uygunluk meydana geliyor. Özellikle *Ernst Mach* felsefesinde impressionist prensip o kadar ağır basıyor ki, bu felsefe için de aynı «*impressionist*» deyimini kullanmada bir sakınca görmüyoruz. Ancak, hemen burada şunu belirtelim ki, «impressionist felsefe» deyimini ilk defa burada biz kullanmıyoruz. Daha çok önceleri Alois Riehl «Zur Einführung in die Philosophie», s. 265, Richard Hamann "Impressionismus in Leben und Kunts», s. 111, Heinrich Rickert «Die Philosophie des Lebens«, s. 4 adlı kitaplarında aynı deyimi pozitivist felsefe, özellikle Mach pozitivizmi için kullanmış bulunuyorlar. Yine Oswald Spengler de bir *impressionist kültürden* söz açar: «İmpressionizm, bir dünya duygusunun kuşatıcı ifadesidir. Ve impressionizm deyince, son kültürümüzün bütün fizyonomisini kavrayan bir deyim anlaşılır.»[3] Kuşkusuz, böyle bir dönemin felsefesi, bilimleri, ethik'i de yine impressionist bir karakter taşır. «Madde yerine kütle noktalarından meydana gelmiş sistemler gören bir impressionist fizik vardır, bir impressionist ethik, trajik ve mantık vardır. Hatta pietizm adı altında bir impressionist Hıristiyanlık vardır.»[4] Görülüyor ki, impressionizm deyimi, yalnız belli bir sanat çığırı için değil, aynı zamanda belli bir *dönem kültürü* için de kullanılıyor. Özellikle bu dönem, 19. yüzyılın ikinci yarısını kaplar. Bu dönemin *sanatı* impressionist olduğu gibi, *felsefesi* de impressionisttir, duyumu, impression'u idealize edip mutlaklaştıran bir *pozitivizm*dir; ve bu pozitivizmi de en iyi şekilde Mach felsefesi temsil eder.

İşte bu çalışmamızda impressionist resmin ne olduğu araştırılırken özellikle bu iki sorun söz konusu ediliyor. İlkin impressionist bir obje yorumu, varlık kavrayışı estetik objeyi ve estetik değeri *nasıl* belirliyor; ve ikinci olarak da pozitivist bir felsefe, yani Mach felsefesi ile impressionist sanat anlayışı arasında nasıl bir *ilgi* vardır. Görüldüğü gibi, bu iki sorun birbiriyle içten ilgilidir ve *birincinin* çözümü, ikincinin çözümüne de olanak verir. Çünkü, bir dönemin, bir «izm»in obje, varlık kavrayışını bilmek, onun felsefesini bilmek demektir. Bundan ötürü, impressionist obje yorumunun, varlık kavrayışının, yani gnoseolojik prensibin estetik objeyi ve estetik değeri ne şekilde belirlediği gösterilirse, buna bağlı olarak *ikinci* sorun da, pozitivist felsefe ile impressionist resim arasındaki bağlılık da kendiliğinden çözülmüş olur sanıyoruz. Bunların sonunda aydınlanan şey ise, impressionist resmin özü ve varlığıdır.

Böylece bu araştırmamız organik olarak üç bölüme ayrılmış bulunuyor. Birinci Bölüm'de impressionizmin gnoseolojik temellerini araştırıyor ve bunu da tipik bir impressionist filozof olan Ernst Mach'a dayanarak

yapıyoruz. İkinci Bölüm'de bu obje yorumu, varlık kavrayışı ile bir ilgi içinde impressionist estetik objeyi ele alıyoruz. Burada bunu yaparken, doğrudan doğruya sanat yapıtının, estetik objenin *kendisinden* hareket ederek onu *varlık kategorileri* bakımından belirlemek istiyoruz. Üçüncü Bölüm'de ise impressionist güzellik kavrayışını, impressionist bilgi objesi ve impressionist estetik obje ile ilgi içinde ele alıyoruz.

Görüldüğü gibi, çalışmamız sistematik bir karakter taşıyor; ve *gnoseolojik* temelden hareket ederek impressionizmi, varlık teorisi, *(ontoloji)* ve değer teorisi *(axioloji)* ile ilgili prensiplerin bir «*bütün*»ü olarak temellendirmek istiyor.

Birinci Bölüm

İmpressionist Bir Bilgi Objesinin, Varlık Kavrayışının Temellendirilmesi

I. İMPRESSİON YA DA DUYUM

«İmpression» (izlenim) kavramı, felsefede ilk defa D. Hume ile *önem* kazanmıştır diyebiliriz. D. Hume'dan beri bu kavram zaman zaman ön plana çıkar. Hume, impression kavramını, bilgimizin en temel ve en *original* (özgün) bir taşıyıcısı olarak anlar. Varlıkla olan ilgimizi sağlayan impression'dur. O, öyle temel bir akt'tır ki, bütün ruhsal yaşam onun tarafından meydana getirilir. «İmpression deyince ben, görürken, işitirken ve bir şeye dokunurken, bir şeyi severken, birinden nefret ederken, bir şeyi arzular ve isterken sahip olduğumuz *canlı* perseption'ları (tasavvurları) anlıyorum.»[1] Bununla beraber impression, perseption'lardan, tasavvurlardan tamamen başkadır; bu başkalık, impression'un daha ilksel ve ruhsal yaşam için daha temel olmasından ileri gelir. «Bu impression'lar, tasavvurlardan, idea'lardan, yani herhangi bir algıyı veya bir ruhsal durumu hatırladığımız zaman bilince çıkan bu daha az canlı tasavvurlardan ayrılırlar.»[2] İmpression'lar primer olmaları nedeni ile daha canlıdırlar; bu impression'ların bir çeşit tekrarlanması demek olan idea'lar, tasavvurlar ise, impression'lar gibi canlı değildir. «Bütün tasavvurlarımız ya da zayıf perseption'lar, impression'ların ya da canlı yaşantıların kopyalarıdır.»[3] İmpression'lar, o halde daima original, idea'lar ise, bunların birer *kopyası*dır. «Bütün tasavvurlarımız, şiddet ve canlılık bakımından iki sınıfa veya iki türe ayrılır; zayıf ve az canlı tasavvurlara genel olarak *ide*'ler, hatırlama tasavvurları (çoğu zaman olduğu gibi kavram da) denir. Öteki çeşit tasavvurların ise ne İngilizcede ne de başka dillerde özel hiçbir adı yoktur; belki de bu, felsefe dışında onu kullanmaya ihtiyaç duyulmamasından ileri gelir. Biz bu çeşit tasavvurlara *impression* adını vermek istiyoruz.»[4] O halde, Hume bütün bilinç yaşamını iki tabaka halinde düşünüyor: İmpression'lar dediği alt tabaka; bütün ruhsal halleri, özellikle de yüksek ruhsal halleri içine alan üst tabaka. Alt tabaka, impression'lar, en temel ve özgün bir tabaka olup, bütün üst tabakayı üzerinde taşır.

Ancak, Hume impression deyince yalnız *dış* duyu verilerini kasdetmiyor. Eğer impression Hume için yalnız dış duyu verisi anlamına gelse idi, yukardaki alıntının ifade ettiği gibi, bunu adlandırmak herhalde pek güç olmayacaktı. Oysa Hume, impression kavramı ile kasdettiği şeyin yalnız İngilizcede değil, öteki dillerde de özel bir adının bulunmadığını söylüyor. Hume bunu söylerken haklıdır; çünkü Hume'un bu impression kavramı altında anladığı şey, bugün bu kelimenin bildirdiği anlamdan pek uzaktır. İmpression deyince bugün dış duyularla sıkı sıkıya bağlı duyu organlarında meydana gelen ve duyulur algının *ön evresini* teşkil eden bir olay anlaşılır. Oysa Hume'un impression kavramı, duyularla böyle bir bağ içinde bulunmuyor. Gerçi dış duyum da bu kavramın kapsamı içine girer, ama bununla beraber impression, yalnızca dış duyum değildir. İmpression kavramı içine istek, hoş ve nahoş gibi bütün yalın bilinç içerikleri de girer. Öyle ki, bunlar doğrudan doğruya dış duyu verileri olmadığı halde, yine de birer impression'dur. O halde impression yalnız dış duyu verisi değil, aynı zamanda *iç duyu* içeriği anlamına da gelmektedir. «Kısacası, düşünmemizin bütün maddesi dış ve iç duyumdan (outward or inward sentiments) meydana gelir. Ruha ve iradeye, sadece bunları birleştirmek düşer.»[5] Hume'un impression kavramını yalnız dış duyu olarak anlamak, önemli bir hata olur kanısındayız. Çünkü impression, Hume için bilincin en yalın bir içeriği olarak kavranınca, bu kavramm içine zorunlu olarak dış duyum yanında iç duyum da girer. Çünkü, bilinç içeriği, dış duyum kadar iç duyuma da dayanır. Dış dünya hakkındaki bilgimizin temelinde impression bulunduğu gibi, ruhsal dünyamız hakkındaki bilgimizin temelinde de yine aynı impression bulunur. O halde gerek dış ve gerekse iç dünyaya ait bütün bilgi objelerimizin temelinde hep aynı impression bulunuyor. Bu *gnoseolojik* (bilgi bakımından) ifadeyi, *ontolojik* (varlık bakımından) ifade etmek istersek, şöyle diyebiliriz: Varlık, ister dış varlık, isterse psişik gerçeklik olsun, daima impression'a dayanır. Çünkü bildiğimiz, tanıdığımız, kısaca bilgi objesi yapabildiğimiz «şeyler» dünyası, ancak impression'lar halinde ifade bulabilir. Bunun için impression kavramı Hume felsefesinde çok temel bir yer tutar. Hume felsefesi de bu *kavramın ışığında* ancak kavranabilir.

İmpression, her iki varlık dünyamızın temelinde bulunan bir fenomendir. Fenomen diyoruz, çünkü bununla Hume psikologist bir bilgi anlayışını temellendiriyor; ve böyle bir bilgi anlayışı ile de Hume, yeni bir felsefe görüşüne kılavuzluk etmiş oluyor. Bu felsefe görüşü, yerine göre *fenomenalizm, pozitivizm* ya da *impressionizm*'dir.

O halde Hume'dan başlangıcını alan, Hume'un «impression» kavramında kaynağını bulan bir pozitivist ya da impressionist felsefe doğuyor. Bu felsefe, çeşitli çığırlardan geçer: Auguste Comte, Stuart Mill pozitivizmi, Richard Avenarius empirio-kritisizmi gibi. Özellikle Hume'un etkisi 19. yüzyılda görünür. «Hume felsefesi 19. yüzyılda pozitivizm adı altında gelişen felsefe anlayışının bir öncüsü olmuştur. Ve bu felsefe yönündeki filozofların doğrudan doğruya Hume'u öncü olarak tanıdıklarını görüyoruz. Bunlar arasında, örneğin Stuart Mill ve Ernst Mach vardır. Bu iki

filozof, salt empirik bir eğilimle Hume felsefesinin artık aşılmış olduğu ve onun Kant-Kritiki tarafından çözümlenmiş olduğu iddialarını reddederler.»[6] Ama hiç şüphesiz bu pozitivist felsefe *tepe* noktasını ve en *tutarlı* sonucunu özellikle Ernst Mach felsefesinde elde eder. F. Enriques'in deyimi ile: «Pozitivist felsefe programının gerçekleşmesinde hiç kimse *Mach* kadar etkili olmamıştır.»[7] Şimdi niçin Hume'dan kalkan bir pozitivist, impressionist felsefenin E. Mach'ta en tutarlı bir sonuca ulaştığını sorabiliriz. Biraz ilerde göreceğimiz gibi, Mach felsefesi ile Hume felsefesi arasında belli bir bakımdan büyük bir benzerlik vardır. Belki ilk bakışta bu, insana biraz tuhaf gelebilir. Çünkü, bir yanda 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış, özellikle bilgi ve ahlak konuları ile uğraşmış, psikolojiden hareket eden bir filozof var; öte yanda ise, 19. yüzyılın son yarısında yaşamış, salt bilim yapmış ve tanınmış bir fizikçi olan ve felsefeye fizik yoluyla girmiş bulunan bir filozof var. Bu iki düşünür arasında nasıl bir ilgi bulunabilir? Ama bu iki düşünürü sistemlerinin temel kavramı bakımından ele alırsak, bunlar arasında belli bir ilginin var olduğunu görürüz.[8] Şöyle ki: Mach'ın kendisi de bir pozitivist düşünür olarak bakışını geriye çevirdiğinde, kendisine *öncülük* etmiş olan bir filozof görüyor; bu filozof Hume'dur. Gerçi ilk felsefi çalışmalarında E. Mach, henüz Hume'u tanımadığını, bununla beraber, ortaya koyduğu görüşün, Hume'un temel görüşünden pek farklı olmadığını söylüyor: «Duyu fizyolojisine ait araştırmaların ve Herbart aracı ile daha o zaman Hume'u tanımadığım halde Hume'un görüşüne yakın olan görüşlere vardım.»[9] Mach'ın sonraki çalışmalarında, temel görüş açısından olan bu yakınlık daha da artar. Bunu Mach'ın «Duyumların Analizi» ve «Bilgi ve Hata» adlı kitaplarında açık olarak görmek mümkündür. Bu adı geçen kitaplarında Mach'ın yeni bir kavram geliştirdiğini görüyoruz. Bu kavram «*duyum*»dur. Duyum, birazdan görmeye çalışacağımız gibi, Hume'un «impression» kavramı ile *içten* bir bağlılığı gösteriyor. Nasıl Hume'un *impression*'u insanın iç ve dış bütün obje dünyalarını meydana getiren bir yapıtaşı karakteri taşıyorsa, aynı şekilde Mach için de duyum kavramı yine böyle bir yapıtaşı karakteri taşır. Böyle olmakla beraber Hume ile Mach arasında bir ayrılığın da bulunduğu belki işaret edilebilir: Hume'un çalışmaları daha çok *gnoseolojiktir*, bilgi teorisi ile ilgilidir. O, ön planda bilginin kaynağı ve değeri sorunları ile ilgilenir; ama bu gnoseolojik çalışmalardan *ontolojik* sonuçlar çıkarmayı erek olarak düşünmez. Buna karşılık her ne kadar Mach da ön planda ilgisini gnoseolojik sorunlar üzerinde topluyorsa da, bilgi alanında elde ettiği sonuçları varlık alanına da aktarmaktan geri kalmaz. Bunun için Hume'un «impression» kavramı daha çok *gnoseolojik* bir karakter taşıdığı halde, Mach'ın duyum kavramı gnoseolojik karakter yanında *ontolojik* bir karaktere de sahiptir. Çünkü, daha sonra göreceğimiz gibi, Mach bu temel elemanla bütün varlık alanlarını *kurmak* ister; ve bunu yaparken bir *metafiziğe* düşmekten bile çekinmez. Oysa, Hume için böyle bir şey düşünülemez. Çünkü, Hume'un ilgisi bilgi teorisine, gnoseolojiye yönelir, ontolojiye değil. Bunun sonunda Hume psi-

kologist bir bilgi teorisine vardığı halde, Mach'ı impression'un eşanlamı olan duyum belli bir *varlık yorumuna* götürür.

Şimdi yine Mach'ın duyum kavramına dönelim: E. Mach, dedik, çıkış noktasını duyum kavramından alır. O halde ilkin bu duyumun ne olduğu belirlenmeli. Duyum nedir? Buna Mach'ın verdiği karşılık onun sistemi bakımından çok önemlidir. Çünkü Mach, duyumu bir *eleman* olarak tanımlar. İnsan, bir gerçeklikler dünyası içinde yaşar; bu gerçeklikler, renklerin, seslerin, sertliklerin ortaya koyduğu gerçekliklerdir. Bütün dünyamız bunlarla doludur. Renk, ses, sertlik, vb. nedir? Bunlar, gerçekliği bana veren elemanlardır. «Bütün fiziksel durumlarımı, şimdilik daha fazla analiz edilemeyen şu elemanlara ayırabilirim: Renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay, vb.»[10] E. Mach'a göre, bana realiteyi, dünyayı bildiren, işte bu duyum denen elemanlardır. Onlar öyle basit elemanlardır ki, atomist bir dünya kavrayışının *atom*larına benzerler. Yalnız aralarında şu temel ayrılık vardır: Atomlar maddi olarak düşünüldüğü halde, bu duyum denen elemanlar *ruhsal* çeşittendir. Ancak, onlarda ortak olan yön, gerek atomun ve gerekse duyumun basit ve en son elemanlar olmasıdır. «Bu elemanlar, hem bedenimin dışındaki koşullara ve hem de bedenimin koşullarına bağlı görünürler. Bu bakımdan ve yalnız bu elemanların *bedenimin koşullarına* bağlı olması bakımından biz bu elemanlara duyum da deriz.»[11] O halde duyumlar daha fazla parçalanamayan, daha küçük parçalara ayrılamayan, bölünemeyen en son ve ruhsal çeşitten olan elemanlardır. Ama, onlar bir tasavvur olmayıp, tespit edilebilir olan *real*lerdir. Ve bütün realite, gerçeklik, bu real elemanlardan meydana gelmiştir. Duyumlar, gerçeğin, varlığın en son ve en basit elemanlarıdır. Bu noktada Berkeley ile E. Mach arasında belli bir yakınlığın olduğunu görüyoruz. Bilindiği gibi, Berkeley felsefesinin de çıkış noktası duyum ve duyulur algıdır: *Esse est percipi* (varolmak, algılanmış olmaktır). Öyle ki, daha E. Mach bile kendi görüşünün Berkeley'in görüşü ile aynı tutulduğunu görmüştü: «Burada hemen şunu söylemeliyim ki, gerek benim tarafımdan ve gerekse başkaları tarafından tekrarlanan protestolara rağmen, benim görüşümü Berkeley'in görüşü ile özdeş gören anlayış, benim görüşümü doğru olarak değerlendirmekten çok uzak bulunuyor.»[12] Bununla beraber böyle bir özdeşleştirme de kuşkusuz pek haksız sayılamaz. Nitekim daha pek yakın bir zamanda F. Enriques bile şöyle diyordu: «(Avenarius ve Mach'ta) gerçekleğin tanımı, Berkeley'in formülü haline getirildi.»[13] Bu özdeşleştirmenin pek haksız olmadığının E. Mach da farkındadır: «Bu özdeşleştirmenin nedeni şu noktada bulunuyor: Benim görüşüm, idealist bir evrede gelişmiştir; ve bu idealist evre, (kullandığım) deyimlerde henüz tamamen silinemeyen izler bırakmıştır.»[14] Ancak, Berkeley ve Mach arasındaki görüş yakınlığı sadece bu noktada görünür, çünkü bu her iki düşünür başka başka ereklere varmak isterler. Bunu yine E. Mach'ın dili ile söylersek: «Berkeley ile aramdaki ayrılığı bir kelime ile daha belirtmem gerekir mi? Berkeley, elemanları (duyumları), bu elemanların dışında bulunan bir şey ile, bilinemeyen bir şey, yani Tanrı ile şartlı olarak görüyor; buna karşılık benim görüşüm, elemanları hem pra-

tik ve hem de teorik olarak birbirlerine bağlamakla sorunu çözeceğine inanıyor.»[15] Berkeley bir teolog olarak Tanrı'nın varlığını kanıtlamak amacını güttüğü halde, Mach, *pozitivist bir felsefeyi* temellendirmek ister.

Gerçek ya da bilgi objesi o halde E. Mach'a göre, duyumlardan, duyum denen elemanlardan meydana geliyor. Bu elemanlar her şeyden önce iç ve dış duyularla ilgili olduğuna göre, bunlara «*impression*» da diyebiliriz. Ve bu anlamda gerçeklik, realite, impression'lardan, duyum adını alan elemanlardan meydana geliyor. İnsanın varlıkla olan ilk ve temel teması duyular yoluyla olur. Çünkü: «İnsanın alet kullanmadan önce doğadan öğrendiği her şey, ona duyulardan gelir.»[16] Ve bu duyular yoluyla elde edilen duyumlar, impression'lar, gerçekliği, yani bilgimizin obje dünyasını oluşturur.

Ancak burada bir sorun karşımıza çıkıyor: Duyumlar, gerçi fiziksel gerçeği meydana getiriyorlar. «Nesne, cisim, madde, renkler, sesler, vb. gibi elemanların dışında var değildir.»[17] Maddi varlık, duyumların, başka bir deyimle, basit birtakım elemanlardan başka bir şey olmayan duyumların bir sentezi olarak meydana geliyor. Ama insanın, içinde yaşadığı *bütün* gerçeklik şüphesiz yalnız bu fiziksel gerçeklikten ibaret değildir. Fiziksel gerçekliğin yanında bir de *psişik* (ruhsal) gerçeklik vardır. Acaba bu psişik gerçekliğin duyum denen basit elemanlarla nasıl bir ilgisi vardır? Bu ilgi, tıpkı maddi gerçeklikle olan ilgi gibidir. Yani bütün ruhsal yaşam, bütün yüksek bilinç yaşamı, duygular, hatırlamalar ve tasavvurlar, kavramlar, hep bu basit elemanların, duyumların meydana getirdiği biçimlenmelerdir. Buna göre, ruhsal varlık alanında da tek bir biçim verici eleman, tek bir prensip görüyoruz: *Duyum.* «O halde, hiçbir soyut duyma, isteme, düşünme yoktur. Hem fizik ve hem de psişik olan duyum, bütün psişik yaşamın temelini oluşturur.»[18]

Demek oluyor ki, E. Mach'a göre duyum, bütün varlığı, hem psişik hem de fizik varlığı meydana getiren temel bir elemandır, tıpkı aritmetiğin sayısı, geometrinin noktası gibi. Bütün gerçeklik, bu duyumların, bu *basit* ve *en son* elemanların çeşitli *konstruktion*'larından meydana geliyor. Böylece de Mach felsefesi, sonunda *konstruktiv* bir karakter alıyor. Bunu Mach felsefesinin «obje» anlayışını incelerken daha yakından göreceğiz. Şimdi, Mach felsefesinin, bu pozitivist ya da impressionist felsefenin «obje» anlayışını araştırmaya geçebiliriz.

II. İMPRESSİONİST FELSEFEYE, MACH FELSEFESİNE GÖRE «OBJE» NEDİR?

Genel olarak duyumu gördükten sonra, şimdi Mach felsefesinin, impressionist diye adlandırdığımız felsefenin «obje» anlayışını incelemek istiyoruz. Obje ya da «var olan» dediğimiz şey nedir? Obje ya da var olan dediğimiz şey, örneğin bir insan, bir masa, bir ev, bir taş parçası, vb. hep birer var olandır. Var olan bir şey olarak masa nedir? Buna Mach

felsefesi, yani impressionist felsefe, duyum denen elemanlardan ibarettir, diye karşılık verir. Çünkü, yukarda söylendiği gibi, «nesne, madde, renk ve ses elemanlarının dışında mevcut değildir.» Örneğin, masanın yeşil rengi, biçimi, dokunduğum zaman algıladığım sertliği, vb. masa dediğim objeyi, var olanı meydana getiren basit birtakım elemanlar, yani duyumlardır. Ama, duyum, objede olan real bir özellik değil, *bende*, süjede olan, daha doğru bir deyimle, *sübjektiv* bir fenomen olduğuna göre, masa benden bağımsız olarak nasıl var olabilir? Eğer masanın ben'den bağımsız bir varlığı yoksa, o zaman onun *objektiv realitesinden*, gerçekliğinden söz açamayız. Oysa, genel olarak felsefe, özellikle rationalist felsefe, var olanın objektiv realitesine bağlanıyordu. O halde burada karşımıza bir güçlük çıkıyor: Var olan, ya benim dışımda, ben'den bağımsız olarak vardır, yani objektivdir ya da ben'den bağımsız bir gerçeklik alanı değil, süjeye bağlı, sübjektiv bir fenomen alanıdır. Bu, felsefe tarihinin çok eski zamanlardan beri tanıdığı bir *düal* (ikili) varlık kavrayışını ifade eder. Bu düal varlık kavrayışını bir başka deyimle söylersek: Var olan, ya süjeden bağımsız olan objektiv bir varlıktır, ya da var olan, aslında sübjektiv bir görünüştür ve hiçbir objektiv gerçekliğe sahip değildir. Bu düal varlık kavrayışı, sözgelişi eski Hint düşüncesinde «maja-ataman», eski Yunan felsefesinde «phainomenon (genesis) - ousia», Ortaçağ düşüncesinde «dünya - Tanrı (mundus-Deus)», Yeniçağ felsefesinde «cevher, töz-ilinti» (substantia -accidentia) düalitesi halinde görünür. Şimdi Mach felsefesinin, yani impressionist felsefenin bu düalitenin hangi yanında yer aldığını sorabiliriz. Mach felsefesi, Archimedes noktası olarak «duyum»u alır; ve duyum, bize hiçbir zaman değişmeyeni, daima kendi kendisi ile aynı kalanı, değişmeden kalan var olanı değil, *değişeni, olanı* bildirir. Bu nedenden Mach felsefesi, yani impressionist felsefe her şeyden önce bir «varlık» felsefesi değil, ama bir «*oluş*» felsefesidir. Şimdi bu oluş felsefesinin temel çizgilerini, yine onun obje yorumuna dayanarak çizmeye çalışalım.

İnsan, bir nesneler dünyası içinde yaşar ve insan süjesi ile ilgi içinde bu nesneler dünyası bir *objeler dünyası* halini alır. Masa, ağaç, portakal dediğimiz nesneler, ancak bir süje karşısında bir masa, bir ağaç ve bir portakaldır. O halde bu adı geçen nesneler, ancak bir süje aracılığıyla bir obje haline yükselebilir. Örneğin, portakalı ele alalım. Portakal nedir? Portakal dediğim zaman, benim dışımda, ben'den bağımsız olan bir nesneyi düşünmeyip, belli bir tasavvuru düşünüyorum. «Böyle bir portakal tasavvuru ise, son derece karmaşık bir şeydir: Biçim, tat, koku, sertlik, vb. gibi duyumlardan özel bir şekilde örülmüştür.»[19] O halde şey, madde dediğimiz obje, süjenin duyumlarından meydana gelmiş bir sentezdir. Onlar belli bir *düzen* meydana getirecek bir şekilde birleşirler; ve bu birleşmelerden çeşitli düzenler ortaya çıkar. Her duyumlar düzeni, bir duyumlar grubunu ifade eder ki, bu da *tek tek nesnelerdir*, yani *objelerdir*. Şu halde her nesne, bir duyumlar sentezi, bir duyumlar grubudur. «Duyum adı verilen elemanların oluşturduğu gruplar, daima nesne (cisim) diye adlandırılabilir. Bundan şu sonuç çıkar ki, gerçek anlamında soyut bir şey yoktur.»[20] Çünkü, nesne, var olan, ancak ve ancak benim duyula-

rımm verdiği veri'lerin, impression'larm, duyumların bir çeşit sentezinden başka bir şey olamaz. Bu, Mach felsefesini, impressionist felsefeyi ve E. Mach'ı bir *idealizm*'e, hatta bir *solipsizm*'e götürmüyor mu? Bu sorunu daha ilerde tartışacağız. Yalnız şimdilik vardığımız sonuç şu oluyor: İmpressionist felsefe, yani E. Mach felsefesi tümüyle *sübjektiv* bir varlık anlayışına varıyor. Obje, var olan, benim duyumlarımı, tasavvurlarımı meydana getirmiyor, tersine duyumlarım objeyi, nesneyi oluşturuyor. «Cisimler, duyumları meydana getirmez, duyum denen elemanlar komplex'i cisimleri meydana getirir. Fizikçi için cisimler, kendi kendisi ile aynı kalan, gerçek olan bir şeydir; buna karşılık elemanlar (duyumlar), akıcı, geçici olan görünüşlerdir. Ama, fizikçi şuna dikkat etmez ki, bütün cisimler, yalnız elemanlar (duyumlar) komplexinin oluşturduğu düşünce *sembolleridir.*»[21] Bütün nesneler, bir duyum komplexi, bir tasavvur olarak açıklanıyor. Ancak, şimdi şöyle bir soru sorulabilir: Acaba insan bedeni nedir? Onun impression'lardan, duyumlardan meydana gelmiş olan nesneler dünyası ile olan ilgisi nedir? Öte yandan biz bedenimizi duyularla algılamıyor muyuz? O halde insan bedeninin de görünüş dünyası içinde yer alması gerekir. «Bedenimiz, herhangi bir nesne gibi duyular dünyasının bir kısmını teşkil eder; o, fizik ve psişik arasında sırf pratik ve konventionel (alışılmış) bir sınırdır.»[22] Böylece insan bedenini de içine alan nesneler, cisimler dünyası bir impression'lar, bir duyumlar komplexi olarak, süje tarafından belirlenmiş oluyor. Bu işi yapan süje oluyor ve nesneler dünyasını, örneğin şöyle meydana getiriyor: «S sivriliği olan bir cisim görüyoruz. Eğer S'ye dokunursak onu bedenimizle bir ilgi içine koyarsak, ondan belli bir temas alırız. Ama ondan bir temas almadan S'yi görebiliriz. Ancak, S'den bir temas alır almaz da onu derimiz üzerinde buluruz. O halde, cismin görünebilir olan sivriliği, temasın tesadüfi şartlarla kendisine bağlandığı değişmeyen bir çekirdektir. Bu gibi olayların sık sık yinelenmesiyle sonunda cisimlerin bütün özelliklerini, değişmeden kalan çekirdeklerden hareket eden, beden tarafından ben'e katılan ve bizim duyum dediğimiz «etkiler» olarak görmeye alışılır. Böylece bu çekirdekler, duyu içeriğini kaybederler ve sırf düşünce sembolleri haline gelirler. İşte bu anlamda dünya, bizim duyumlarımızdan ibarettir, demek, doğru olur.»[23]

Demek oluyor ki duyumlar, nesneler dünyasını meydana getiren ve en son birtakım elemanlardır. Obje demek, impression'lar, duyumlar komplexi demektir. Burada impression ve duyuma dayanan bir obje yorumu, bir varlık yorumu ile karşılaşıyoruz. Şimdi, bu duyumların birbirleriyle olan ilgisini sorabiliriz. Acaba, bu basit elemanlar, bu duyumlar arasında nasıl bir ilgi vardır? Kuşkusuz, duyumların belli bir ilgisi vardır ve bu, *iki yanlı* olan bir ilgidir. Bu duyumlar, *hem* kendi aralarında birbirlerine bağlıdırlar ve hem de bedene bağlıdırlar. «Beyaz bir bilye bir çana vurur, zil çalar. Bu beyaz bilye, natrium lambası önünde sarı, lithium lambası önünde ise kırmızı görünür. Burada, A B C (yani, bedenimizin dışında) olan elemanlar birbirlerine bağlı ve bedenimden (K L M) bağımsız olur. Gözümüzden birinin üstüne yanlamasına basacak olursak, o za-

man iki bilye göreceğiz. Her iki gözümüzü de yumarsak, o zaman hiçbir bilye görmeyiz. İşitme sinirini kesersek, hiçbir zil sesi duymayız. O halde, A B C elemanları *yalnız kendi* aralarında değil, aynı zamanda K L M elemanları ile de bağlıdırlar. Yalnız ve yalnız bu bakımdan biz, A B C elemanlarına duyum adını veriyor ve onları, *ben*'e ait olarak kabul ediyoruz.»[24] Diyebiliriz ki, duyumlar, birbirleriyle bir bağlılık, bir bağımlılık ilgisi içinde bulunurlar. Ve duyumların bu birbirleriyle olan bağlılığı, fenomenler kaos'unu bir «ordo phainomenon», yani, düzenli bir dünya haline getirir. «Maddeyi, relativ, sürekli duyusal elemanların meydana getirdiği bir düşünce sembolü olarak görmem belki de küçümsenebilir. Dış dünya, duyumların bir toplamı olarak alınırsa, tam olarak kavranılmış olmaz. Buna karşılık, ben, şunu tekrarlamak gereğindeyim ki, benim için dünya, duyumların salt bir toplamı değildir. Belki de daha çok elemanların (duyumların) *fonctionel* bağlılıklarının bir toplamıdır.»[25] Böylece, varlık, duyum denen elemanların kantitativ (niceliksel) bir toplamı olmuyor, ama, elemanların *matematik* anlamında fonctionel bir toplamı oluyor. Dış dünya realitesini kaybediyor ve duyumların bir *fonctionalite* dünyası haline geliyor. Fonction kavramını E. Mach, doğrudan doğruya matematikten alıyor. Ve onu «causalite» kavramı yerine kullanıyor. «Daha çok zaman evvel 'neden' kavramı yerine, matematik 'fonction' kavramını koymayı denedim; bu fonction kavramı, görünüşlerin birbirine bağlılığını ifade eder.»[26] Görünüş dünyası bir realite değil de, bir fonctionalite olarak anlaşılınca, devamlılığını, *sürekliliğini* kaybeder ve her an değişen bir fenomenler dünyası haline gelir. Değişmeyen ise, yalnız bu görünüşler, bu impression'lar, bu duyumlar arasındaki çeşitli şekillerde meydana gelen *bağ*dır, *fonction*'dur. Bu impression'ların, duyumların fonctionalitesinin arkasında artık bir *kendi başına şey* yoktur. Bu görünüşler dünyasının, «ordo phainomenon»un arkasında bir «ordu noumenon», bir numen'ler dünyası düşünülemez; böyle bir noumen dünyası, sadece bir fiction, realitesi olmayan bir tasavvur olabilir. Çünkü, «nesneler (cisimler) bize göre,» diyor E. Mach, «birbirleri ile bağlı, birbirlerine bağımlı duyumların belli bir ölçüde, değişmeyen komplex'leridir.»[27]

Değişmeyen, ne nesneler, ne de cisimlerdir; onlar, sürekli bir *değişme*, bir *oluş* içinde bulunurlar. Ancak, burada kendiliğinden bir soru ortaya çıkıyor: Bütün bu oluşa, bütün bu değişmeye karşın, yine de fenomenler dünyasında değişmeden kalan bir şey var; ve bu şey, varlığın, daha doğru bir deyişle, fenomenlerin kendi kendisi ile olan özdeşliğini sağlıyor. Şu an karşımda duran masa, farklı zaman ve mekânlarda daima değişik ve başka başka olmasına karşın, onu hangi renk ve şekil altında algılarsam algılayayım, masa benim için aynı masadır. Buradan, masanın masa olarak bu fenomenal objelerin arkasında bulunan bir realiteye sahip olduğu sonucu çıkmaz mı? Başka bir deyimle, masanın bu aktüel görünüşlerinin altında bulunan (*hypokeimenon*), bütün değişmelerin dışında olan bir temel yok mudur? Bu, felsefenin klasik 'substans' sorunudur ki, bunu biraz ilerde ele alacağız. Ancak, burada kısaca şunu işaret edelim, E. Mach felsefesi, yani impressionist felsefe için böyle bir sorun asla söz konusu

olamaz. Çünkü, görünüşler dünyası, *tek boyutlu* bir dünyadır; bu tek dimension da *değişme*dir. Ancak, yukarda da işaret edildiği gibi, bu *değişme içinde değişmeyen*, değişmeden devam eden bir şey vardır. Bu değişmeden kalan şey, fenomenleri teşkil eden elemanların, duyumların fonctionalitesidir, onların birbirine olan bağlılığıdır, bağımlılığıdır. «Gerçek anlamında mutlak bir değişmezlik yoktur. Yalnız bir çeşit bir değişmezlik vardır; bu değişmezliğin bütün mümkün hallerini kuşatır, bu, onların bağlılıklarının değişmezliğidir. Substans da, madde de mutlak değişmez olan şeyler değildir.»[28] O halde E. Mach felsefesi, impressionist felsefe, nesneleri, maddeyi impression'ların, duyumların keyfi bir bağlılığı olarak görmüyor. Böyle olsaydı, o zaman dünya düzensiz, kaotik bir nitelik alırdı. Oysa, Mach felsefesi, impressionist felsefe için de dünya, düzenli bir dünyadır, düzenli bir fenomenler dünyasıdır. «Bazı okuyuculara benim anladığım dünya, bir kaos, duyum denen elemanların karmaşık bir örgüsü gibi geliyor. Onlar, bana kılavuzluk eden ve düşüncelerimde birlik sağlayan görüş noktasını unutuyorlar.»[29] Bu görüş noktası şudur: Fenomenler dünyasını spekülation'lardan, kategorilerden kurtarmak ve kavramları ayıklamak ve böylece de bilimsel çalışmalar için sağlam bir temel hazırlamak. Bundan ötürü Mach felsefesi tamamen «kritisist» bir felsefedir. Onun yıkıcı, dectructiv gibi görünen bu gidişi, aslında tamamen yapıcıdır, *konstructiv*'dir. İmpressionist felsefe, Mach felsefesi rationel-speculativ, kategorial, konventionel metafizik'in gerçeklik anlayışını yıkmak ve onun yerine duyu veri'lerine dayanan pozitiv bir gerçeklik anlayışını koymak istiyor. Ancak, metodoloji bakımından Mach felsefesi de aynı metafizik hataya düşüyor: Gerçeği bir Archimedes noktasına, duyuma dayatmak. Daha önce de söylediğimiz gibi, Mach, duyumu, bir 'birim' gibi alıyor ve fenomenler dünyasını, nesneler dünyasını bu birimin çeşitli komplex'leri, sentezleri, grupları, bağlılıkları olarak kuruyor. Bu da bir metafizik değil midir? Kuşkusuz, bu da bir metafiziktir; ama, şu kadar var ki, bu metafizik *speculativ* bir metafizik değildir de, *pozitivist* bir metafiziktir; Nicolai Hartmann'ın deyimi ile «*yukardan aşağıya*» bir metafizik değil, ama «*aşağıdan yukarıya*» bir metafiziktir.

III. İMPRESSİONİST FELSEFEYE, MACH FELSEFESİNE GÖRE BEN'İN VARLIĞI

İmpressionist felsefenin, Mach felsefesinin obje yorumunu, var olan hakkındaki görüşünü, yani dış dünya anlayışını belirledikten sonra, şimdi «ben» dünyasını belirlemek istiyoruz.

Fiziksel varlığın, impressionist anlayış için bir elemanlar komplexi, impression'lar ve duyumlar toplamı olduğunu gördük. Cisim, madde dediğimiz şey, aslında realitesi olmayan duyum fonctionalitesinden başka bir şey değildir. Onların bir gerçekliği olmadığı gibi, bir substantialitesi, kendi kendisi ile aynı kalan, değişmez bir varlığı da yoktur. Şimdi, impressionist felsefenin bilinç dünyası karşısındaki duruşu nasıldır? Dış dün-

yayı, fiziksel varlığı yalnız duyum elemanlarından meydana getiren impressionist görüş, fiziksel varlığın realitesini, substantialitesini inkâr ediyor ve onu, bir fonctionalite olarak belirliyor. Acaba impressionist felsefe, ben dünyası karşısında da aynı «anti-substantiel» tavrı alıyor mu? «Ben»de realitesi olmayan bir fenomenler dünyası mıdır? Şimdi bu soruları, impressionist felsefeye, Mach felsefesine göre yanıtlamaya çalışalım.

İlkin «ben»in ne olduğunu sormalıyız: «Ben nedir? «Ben» Mach'a göre iki tabakadan meydana gelmiştir: Biri, primer olan, *dar* anlamında ben; bu, doğrudan doğruya duyulara dayanan ben'dir. Öteki «ben» ise, bu duyumların çeşitli karışımlarından meydana gelmiş olan *geniş* anlamında ben'dir; ve bu bütün yüksek psişik yaşamı içine alır. Dar anlamında ben, doğrudan doğruya basit elemanların, duyumların meydana getirdiği bir *alt tabaka*dır. «Eğer biz dar anlamındaki ben'i ele alırsak, o da aynı elemanların, duyumların fonctionel bir bağlılığıdır.»[30] Ancak, bu dar ben'i, primer ben'i, duyumlar ve bu duyumların bağlı olduğu duyu organları sınırlar. Ben, ancak bu sınırdan sonra başlar. «Duyu organları da ruhun bir kısmıdır, psişik yaşamın bir kısım etkinliğini sağlar; ve elde ettikleri veri'leri bilince hazır olarak verirler.»[31] Denebilir ki, bu basit, primer olan yaşam daha yüksek ruhsal yaşamın çalışma malzemesini sağlar ve bu bakımdan da bütün ruhsal yaşamın temelini oluşturur.

Ancak, primer ben, her ne kadar bütün ruhsal yaşamın tek taşıyıcısı ise de, bu, bütün ruhsal yaşamın ondan ibaret olduğu anlamına gelmez. Bu temel ruhsal yaşamın üzerinde *yüksek* çeşitten bir ruhsal tabaka daha vardır. Bu yüksek ruhsal tabaka, tasavvurların, soyut düşüncelerin meydana getirdiği bir tabakadır. Ancak, şu kadar var ki, bu iki tabaka öz bakımından birbirlerinden farklı değildirler. Çünkü, bu iki ruhsal tabaka heterojen değil, tersine *homojendirler.* Onlar, sadece yapı bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Şöyle ki, gerek primer ve gerekse yüksek ruhsal yaşamın özünü *aynı elemanlar, duyumlar* teşkil eder. Basit ruhsal tabakada duyumlar, saf «veri» halindedirler; yüksek ruhsal yaşam ise, bu duyumların şiddetini kaybetmeleri ile meydana gelir; ve bunlar da, tasavvurlardan başka bir şey değildirler. «Tasavvurlar, normal hallerde daha az şiddette ve her şeyden önce akıcı olmaları ile duyumlardan ayrılırlar.»[32] Böyle bir ayırma, hemen Hume'u bize hatırlatıyor. Hume da ruhsal yaşamı ikiye ayırmıştı: 'İmpressions' ve 'ideas'. İmpression'lar, canlı ve kuvvetli olmaları ile idea'lardan ayrılıyorlardı; ve idea'lar, impression'ların kopyaları idi. Mach da, duyumları, impression'ları tasavvurlardan ayırırken, Hume ile beraber aynı prensip'e dayanıyor. Bunun için Hume'a ilk pozitivist, ilk impressionist filozof olarak bakmak yerindedir sanıyoruz.

Tasavvurlar, o halde Mach'a göre, duyumların aktüalitesini, şiddetini kaybetmiş şekillerdir. Ama, yüksek ruhsal yaşam, şüphesiz ki, yalnız tasavvurlardan ibaret değildir. Bu yüksek ruhsal tabakada kavramları da buluyoruz; bunların primer duyum tabakası ile olan bağlılığını sorabiliriz. Acaba, bu soyut düşüncelerin, kavramların da duyumlarla belli bir bağlılığı var mıdır? Mach'a göre, bunlar arasında yalnız bir bağlılık olmayıp, aynı zamanda bu kavramlar, soyut düşünceler de doğrudan doğ-

ruya *duyumlara dayanırlar.* «Her soyutlama, belli duyu elemanlarının varlığına dayanır.»[33] Bu soyutlamanın sonucu ise, kavram'lardır. Bu bakımdan, *kavramlar da* duyumların meydana getirdiği yüksek ruhsal hallerdir. «Kavramlarımız, duyumlardan ve duyum bağlılıklarından meydana gelir.»[34] Şu halde diyebiliriz ki, duyumlar, ruhsal yaşamın da en temel, en basit elemanlarıdır. «Duyulara dayanan duyumlar, en temel motorlardır.»[35] İşte, beni', bütün ruhsal yaşamı hareket ettiren bu motorlardır.

Demek oluyor ki, dar ben'e, daha çok saf duyumlar giriyor. Geniş anlamında ben ise, duyumlar da dahil, bütün tasavvurlar, kavramlar gibi soyut fikirleri de içine alır. Yine böyle geniş anlamındaki ben'in içine hatırlamalar, çağrışımlar da girer. «Hatırlamaların saklanması, onların birbirleriyle olan bağlılığı, onların birbirleri aracılığıyla hatırlanmaları, hatırlama ve çağrışım, gelişmiş ruhsal yaşamın temel şartıdır.»[36] Böyle gelişmiş bir ben; tasavvurlar, hatırlamalar, kavramlar, çağrışımlar varlığı olarak temelini duyumlarda buluyor. Bunlara dayanmayan ve duyu karakteri taşımayan bir ruhsal hal olamaz. «O halde, hiçbir soyut duygu ve düşünme yoktur. Psişik ve aynı zamanda fiziksel olan duyum, bütün ruhsal yaşamın temelini oluşturur.»[37] Tıpkı fizik varlık alanında olduğu gibi, psişik varlık alanında da duyum, bütün ruhsal varlığı meydana getiren *tek prensip* olarak kabul ediliyor. Ancak, bu prensip de *metafizik* bir karakter taşıyor, her ne kadar o transcendent (aşkın), dünya üstü bir prensip değilse de. Bu transcendent bir prensip değildir, çünkü o, varlığın dışında bulunmuyor; örneğin, Plotinos'un «unus»u, «Bir»i, Hegel'in ide'si gibi. Bununla birlikte bu prensip *immanent* (içsel) bir prensiptir; çünkü o varlığın içindedir. Böyle bir prensip olarak duyum, hem fizik ve hem de psişik görünüşlerden, fenomenlerden önce gelir. «Primer olan, 'ben' olmayıp, duyum denen elemanlardır. Bu elemanlar ben'i meydana getirir.»[38] Ve duyum elemanlarının meydana getirdiği bir ruhsal varlık, bu ben, yine aynı elemanlardan meydana gelmiş olan fiziksel varlığın karşısında yer alır. Duyum elemanlarına dayanmayan bir nesne nasıl olanaksızsa, aynı şekilde duyum elemanlarından meydana gelmemiş bir ben de olanaksızdır. «Nasıl soyut (abstrakt) bir nesne olanaksızsa, aynı şekilde soyut bir 'ben' de olamaz. Nesne ve ben, aynı çeşitten, geçici olarak kabul edilen *fiction*'lardır.»[39] O halde, *ne maddenin, ne de ben'in bir realitesi* vardır.

«Ben», geçici olarak kabul edilen, realite ve substantialite'den (kalıcı değişmeyen varlık'tan) yoksun bir fenomenler dünyası gibi anlaşılınca, tıpkı madde dünyasında olduğu gibi, o zaman ben'in de sürekli bir akış, bir değişme, bir oluş içinde bulunması gerekir; çünkü, duyumlarımız, duran, değişmez şeyler olmayıp, her an değişen, oluşan fenomenlerdir, görünüşlerdir. Duyumlardan meydana gelmiş olan 'ben' de, yine değişen, akan birtakım fenomenlerden ibarettir. «Cisim gibi ben de mutlak değişmez değildir.»[40] Çünkü, ben de tıpkı dış dünya gibi aynı elemanlardan, yani duyumlardan meydana gelmiştir. Bu nedenden her iki görünüş dünyası *ortak bir kadere* tabidir. Bu kader, değişmedir, oluştur. Aynı belirleyici, her ikisini de belirler. Çünkü, «ben, dünyadan apayrı bir monad olmayıp, dünyanın bir parçasıdır, dünya ırmağının içindedir.»[41] Ben ve

dünya, o halde E. Mach'a göre birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış, birbiri karşısında özce farklı iki varlık düzeni değildir. Bunlar, örneğin Descartes felsefesinde olduğu gibi bir «res cogitans (ruhsal cevher, töz)» ve bir «res extensa (maddi cevher)» olarak düşünülmüyor. Tersine, «ben'i dünyadan ayıran sınırı tespit etmek güç ve aynı zamanda keyfi olan bir şeydir.»[42] Bu bakımdan, ben ve dünya, her ikisi de aynı oluş, aynı değişme boyutu içinde hareket eden ve birbirlerinden kesin olarak ayrılamayan birer *elemanlar, duyumlar komplex*'idir.

'Ben' dedik, dünya gibi aynı değişme içinde bulunur. Biz, her an değişen, akıp geçen ruhsal durumlar içindeyiz. Ama, burada önemli bir soru ortaya çıkıyor: Mademki biz her an değişiyoruz, sürekli bir duyumlar akışı içindeyiz, sonra nasıl oluyor da kendimizi, bütün değişmeler içinde değişmeden kalan bir «ben» olarak kavrayabiliyoruz? Kuşkusuz, bütün bu değişmeler içinde değişmeden kalan bir şey vardır. Bu, Mach için de böyledir. Ama Mach buradan hiçbir zaman bir ruh cevheri (substans'ı) çıkarmak istemez. Tersine, şöyle bir anlayışa varır: Bütün bu değişme içinde devam eden bir şey vardır; bu, ruhsal yaşamın *sürekliliğidir*, kontinüite'sidir. «Ben'in görünebilir olan değişmezliği, aslında yalnız 'kontinüite'den, yavaş bir değişmeden ibarettir. Düne ait, bugün devam eden ve uyanıkken çevremizin bize daima hatırlattığı düşünceler ve planlar, farkında olmadan ve istenmeden saklanan küçük alışkanlıklar ben'in temelini oluşturur.»[43] Ben'i meydana getiren elemanlar, ben ile birlikte sürekli bir değişme içindedirler; ama, bu değişme, yavaş yavaş olan bir değişmedir; ve bu yavaş yavaş olan değişmede bir *süreklilik*, bir *kontinüite* kendini gösterir. İşte, elemanların ve eleman komplex'lerinin bu sürekliliği, bu kesiksizliği, ben'i *mutlak* bir değişmeden *kurtarır*. Bu süreklilik, bütün ben'i kucaklar. «Belli duyulur tasavvurların, alelade düşünceden geçerek en soyut bilimsel düşünceye yükselişi, tamamen kesiksiz, yani sürekli bir şekilde olur.»[44] Bütün ben, o halde bu süreklilik boyutu içinde hareket eder; bu süreklilik nedeniyle ben dünyası bir *değişmezlik* elde eder. Ama, bu değişmezlik, hiçbir zaman, *absolut* (mutlak) bir değişmezlik değil, *relativ* bir değişmezliktir. Eğer o mutlak bir değişmezlik olsa idi, o zaman, ben'in bir substans (cevher, töz) olması gerekirdi.

Maddi varlık gibi ben'in varlığı da aynı elemanlardan, duyumlardan meydana gelmiştir; başka bir deyimle, her ikisi de bir *elemanlar komplex*' idir. Ben dediğimiz şey o halde nedir? Ben, bir duyumlar sentezidir, bir duyumlar grubudur. Burada daha somut olabilmek için, bir an organik kimyayı düşünelim. Nasıl bütün organik varlık, belli elemanların çeşitli sentezlerinden meydana gelmişse, ruhsal varlık da, duyum, impression denen elemanların çeşitli sentezlerinden meydana gelmiştir. Tasavvurlar, duygular, kısacası çeşitli ruhsal yaşam alanları aynı elemanlardan meydana gelmiş *farklı* sentezlerdir. Kuşkusuz, bu bir kaba analogidir (benzetmedir). Ama, bu analogi'nin kökü E. Mach'ın pozitivist metafizik'inde bulunmaktadır, yani onun «aşağıdan yukarı» giden metafizik'inde. Mach bu metafizikte bir ilk eleman, bir «arche» olarak duyumu alıyor. Ve sonra bütün varlığı, bu ilk elemanla kurmak istiyor. Böylece bütün varlık alanları,

bu ilk elemanın çeşitli sentetik bağlılıkları olarak düşünülüyor. Bu ilk eleman, varlığın dışında değil (transcendent), ama varlığın içindedir (immanent). Bundan ötürü onun bu metafizik'ine bir *immanent metafizik* de denebilir. E. Mach'ın kurduğu bu metafizik, varlığın 'arche'sine, ana elemanına yönelmiştir. 'Arche' olarak aldığı duyumdan hem maddi varlığı, hem de ruhsal varlığı sentetik bir yolla kuruyor. Ancak bu transcendent metafiziklerde olduğu gibi (örneğin, bir Hegel ya da bir Schopenhauer metafiziğinde olduğu gibi) analitik olarak yapılmıyor. Yani, temel olarak kabul edilen bir prensip'in analizi ile çeşitli varlık alanları türetilmiyor. Ancak, bir *ilk ana elemanının* sentezleri ile varlık alanları sanki kuruluyor, inşa ediliyor. Bir ilk eleman olarak da duyum kabul ediliyor. Ancak, duyum ne çeşitten bir elemandır? Duyum, ruhsal bir fenomen olduğuna göre, buradan bütün varlığın ruhsal çeşitten olması gerekmez mi? Bütün varlık ruhsal olarak kabul edilince, buradan bir «ruhsal cevher, töz» (res cogitans) düşüncesi doğmaz mı? Ve sonunda tümüyle *monist* ve *solipsist* bir varlık anlayışına varılmış olmaz mı?

IV. İMPRESSİONİST MONİZM YA DA İMPRESSİONİST SOLİPSİZM

Yeniçağ felsefesinin en önemli problemlerinden biri, 'ben' ve 'ben olmayan'ın, 'anima' ve 'materia'nın birbiri ile olan ilgisi problemidir. Bu problemin çıkış noktası Aristoteles'in *'morphe'* ve *'hyle'* (form-madde) anlayışında bulunur. Bütün Ortaçağ, hem Batı, hem de Doğu Ortaçağı Aristoteles'in açıklamadan bıraktığı bu ruh ve madde arasındaki ilgiyi çözmek için yüzyıllar boyunca çalışmışlardır. Yeniçağda Descartes, Ortaçağın dini yönden kurduğu ruh-beden arasındaki ilgiyi kopardı ve onu yine bir problem olarak kendinden sonrakilere bıraktı. Bütün «cartesien» felsefe, bu «res -cogitans' ile 'res-extensa' arasında bir bağ kurmaya yönelir. Bu bağ kurma denemesinden, örneğin Spinoza 'panteizm'i, Leibniz 'monadoloji'si doğar. Ancak, bu çeşitli yönlerden yapılan denemeler, 18. yüzyılda Kant tarafından metafizik diye reddedelir; ve ruh ile madde arasında kurulmuş olan bütün bağlar koparılıp atılır. Bununla birlikte Kant sonrası felsefesi de yine aynı problemi çözmeye yönelir. Bütün Alman idealizmi, ruh ve madde arasında yeni bir sentez, yeni bir ilgi kurma çabasından doğmuştur: Fichte'nin 'ben felsefesi', Schelling'in 'identite felsefesi' ve Hegel'in 'mantıksal idealizm'i gibi.

E. Mach da kendini, bu ben varlığı ile madde varlığı karşıtlığı karşısında bulur. Ve bu iki varlık dünyası arasındaki ilgiyi belirlemek ister. Hatta bu bir istekten daha çok bir gerekirliği ifade eder. Bu gerekirliği Mach'a yükleyen, onun sahip bulunduğu *kritik tavırdır*. E. Mach, bir kritisist'tir ve onun kritisizminin temelinde Kant kritisizmi bulunur. Bunu E. Mach'ın kendisi de kabul eder: «Derin bir şükranla kabul ettiğim gibi, benim bütün kritik düşünmemin çıkış noktası, Kant'ın 'kritik idealizmi' idi. Ama, ona daima bağlı kalmak da benim için olanaksızdı.»[45] Çünkü E.

Mach fizikten geliyordu ve amacı pozitiv bilimlerin obje alanlarını belirlemekti. Pozitiv bilimlerin güvenli bir şekilde çalışabilmeleri için, her şeyden önce onların objelerinin kritik olarak ele alınmaları, belirlenmeleri ve çeşitli bilimlerin alanlarına giren objelerin ayıklanmaları gerekir. Böyle bir kritik tutum, doğrudan doğruya *duyu verilerine* dayanıp, onlardan hareket etmelidir. İşte duyu verilerine dayanan böyle bir davranış, pozitiv olan bir davranıştır. Pozitivist olarak E. Mach, her şeyden önce bilimlerin konusunu teşkil eden fenomenleri yeni baştan ele alıp, onların kritik'ini yapmak istiyor. Örneğin, fizik diyoruz, mekân ve zamanda olan varlığı ve bu varlık alanında ortaya çıkan fenomenleri; biyoloji diyoruz, canlı varlığı; psikoloji psişik (ruhsal) varlığı inceler ve bu varlık alanlarında görünen olayları ele alır ve bu olaylar arasında değişmez bağlılıklar kurarak «yasa»lara varmak ister. E. Mach'ın asıl problemi, işte bu noktada bulunuyor: Bilimlerin fenomen alanlarını böyle yukardaki gibi sınırlamaları «dogmatik» bir davranışın, dogmatik bir düşünüşün sonucu değil midir? Fizik ve psikoloji nasıl oluyor da varlığı böyle maddi ve ruhsal olmak üzere parçalayabiliyorlar? Bu parçalama tamamen keyfi, sübjektiv olduğuna ve aynı zamanda bu parçalama yapılırken sağlam bir kriterium'a dayanılmadığına göre de, böyle bir parçalama dogmatik bir davranışı göstermez mi? O halde bilimden önce yapılması gereken ilk iş şu olmalıdır: Bilimlerin fenomen alanlarını yeniden ele almak ve onları yeniden belirlemek. Böyle bir *'kritik' ön çalışmaya* dayanmayan bilimler doğal olarak *dogmatik* olmaya mahkûmdurlar.

Bilimler için böyle bir ön çalışma da, zorunlu olarak bir «obje», «bir var olan» nedir? sorusundan hareket edecek, yani gerçeklik ve varlık temel bir problem olarak çözülecektir. Çünkü, genel olarak gerçekliğin, varlığın çözülüşü, bilimlerin *gelecekteki kaderini* tayin edebilir. Bu nedenle bütün bilimleri sırtında taşıyan temel problem, gerçekliğin, varlığın ne olduğu ve onu nasıl kavrayabileceğimiz temel problemidir. İşte bütün E. Mach felsefesinin temel sorunu budur. Yani objenin, var olan'ın belirlenmesi sorunu. Ama, hemen şunu söyleyelim ki, E. Mach için asıl sorun, madde ve ruh arasında yeni bir sentez ortaya koymak olmayıp, onun asıl problemi, bilimleri *dogmatik bir gidişten kurtarmaktır.* Ve onun için objelerin bir kritik'i, yeni baştan onların belirlenmesi gerekir. Bu da E. Mach'ı, obje'ye, var olana götürür. Var olan nedir? Neden meydana gelmiştir? Bu sorulara E. Mach, tek bir kelime ile 'duyum' ve 'duyum'dan diye yanıt verir. Biliyoruz ki, bu duyumlar, tüm varlığı meydana getiren en basit elemanlardır. Duyumlar, ruhsal elemanlar olduğu halde onlar, bütün varlığı ve bu arada maddi varlığı meydana getirirler. Buradan şöyle bir soru doğuyor: Duyumlar, ruhsal elemanlar olduğuna göre, onların dünyası, yani 'ben' dünyası ile, 'ben'i kuşatan objelerin, yani maddi dünyanın temelden farklı olmaları gerekmez mi? Hatta bunlar arasında prensipçe bir karşıtlık yok mudur? E. Mach'a göre aslında böyle bir karşıtlık olamaz. «Çünkü, maddi dünya ile duyumların dünyası arasında görünen karşıtlık, yalnız onları *görüş tarzımızda* bulunduğundan, ama bunlar arasında aslında bir uçurum olmadığından,»[46] böyle iki dünya, bir maddi varlık ve bir ruhsal

varlık diye iki ayrı varlık dünyası kabul etmek, realitesi olmayan bir düşünce, bir fiction'dur. O halde bir maddi varlık ve bir de ondan *tamamen farklı* bir ruhsal varlık yoktur. Bunları bu şekilde birbirlerinden ayırırken dayanılan kriterium acaba objektiv ve sağlam bir kriterium mudur? Yukarda da söylediğimiz gibi, bu ayırma, tamamen keyfi ve sübjektiv bir ayırmadır. Çünkü, bu ayırma yapı bakımından değil, görünüş bakımından yapılıyor. Gerçek bir ayırma ise *yapıya*, varlığa göre yapılmalıdır; böyle varlık bakımından yapılan bir ayırma, her şeyden önce gerçeğin analizini şart koşar. İşte bu gerçeğin analizi, bizi en son birtakım basit elemanlara götürür; bunlar, artık daha basit elemanlara geri götürülemeyen en *son* elemanlardır, yani duyumlardır. Duyumlar bütün gerçekliğin *hem maddi* ve *hem de ruhsal* gerçekliğin en basit ve en son elemanlarıdır. Madde ve ruh, aynı elemanlardan inşa edilince, klasik metafizik'in çeşitli yollardan çözmeyi denediği madde-ruh problemi, bu kez pozitivist bir *monizm* ile çözülmek isteniyor. Çünkü, her iki gerçeklik alanı da aynı elemanlara, duyumlara geri götürülüyor ve problem, dualitesini böylece kaybediyor. «Yaşantılarımızın analizinin şimdilik daha ötesine gidemediğimiz birtakım elemanlara dayanmasının genel olarak şu üstünlüğü vardır: Temellendirilemeyen bir 'nesne' ve aynı şekilde araştırılamayan bir 'ben' problemini en açık ve en basit bir şekle sokmak ve böylece de onların gerçek bir problem olmadığını göstermek.»[47]

Onların, gerçek bir problem olmaması ne demektir? Bu, onların birbirlerinden ayrı birer realitesinin olmadığını ifade eder. Madde ve ruh diye birbirlerinden ayrı iki varlık sfer'i yoktur. «Psişik ve fizik arasında hiçbir uçurum yoktur, 'içerde' ve 'dışarda' diye bir şey yoktur. Hiçbir duyum yoktur ki, bu duyuma, ondan ayrı, dışa ait bir şey karşılık olsun. Yalnız bir çeşitten elemanlar vardır ve 'dışarda' ve 'içerde' ifadeleri bu elemanlardan meydana gelmiştir; ve bunlar da geçici bir bakışa göre yalnız 'içerde' ve 'dışarda'dırlar.»[48] Her iki varlık dünyası da *aynı elemanlardan* meydana geldiğine göre, bunlar arasındaki ayrılığın kendiliğinden ortadan kalkması gerekir; böylece aynı elemanlar, görünüşte birbirlerinden farklı iki dünya meydana getiriyorlar; ama, aslında bu iki dünya birbirlerinden hiç de *göründüğü gibi* farklı değildir. Bunu bir örnek üzerinde söylersek: «Bir renk, fiziksel bir objedir. Kuşkusuz onu, ışık kaynağı ile bir bağlılık içinde ele alırsak. Ama, aynı rengi, gözün ağtabakası ile (beden elemanları K L M ile) bağlılık içinde ele alırsak, o zaman renk, psikolojik bir obje, bir duyum olur. Bu her iki alanda araştırılan obje, aynı objedir, ama *araştırma yönü* farklıdır.»[49] Çünkü, araştırılan obje, yani renk, aynı renktir. Ama, ona bakılan yön değişecek olursa, biz objede değişiklik olduğunu sanırız. Aslında ise değişen, sadece objeye *bakışımızdır;* ve bu bakış da, obje ile değil, *süje* ile doğrudan doğruya ilgilidir. Varlık dünyasını, birbirinden ayrı iki alana bölerken dayanılan temel, prensip, işte bu sübjektiv bakışımız olmuştur ve bundan ötürü *madde-ruh ayrımı, keyfi, objektiv yanı olmayan* bir ayırmadır. Bunun içindir ki, Mach, böyle bir ayırmayı asla tanımıyor. Mach, bunu şöyle anlatır: «Öyle sanıyorum ki, psişik ve fizik, süje ve obje karşıtlığını doğru bir temele geri götür-

düm ve onu, geleneksel, temelsiz anlayışlardan temizledim.»[50] Mach'ın burada temel dediği şey, doğrudan doğruya basit elemanlar, duyumlardır.

Varlığın, bütün ben ve nesne gerçekliğinin duyumlara ve duyum komplex'lerine geri götürülmesi ise, *varlığın inkâr edilmesi*, ama *oluş'un mutlaklaştırılması* demektir. Buna göre, fenomenler dünyasında değişmeyen, kalan hiçbir şey yoktur. Her şey, duyumların bir akışı, bir değişmesi içindedir; hiçbir kalan şeyden söz açamayız, hiçbir substans yoktur; çünkü, «biz, mutlak olarak değişmeyene töz (substans) deriz.»[51] Madde dünyası bir töz olamaz, çünkü, madde, cisim aslında duyumlardan ve duyum komplex'lerinden başka bir şey değildir. «Bize göre, nesneler (cisimler), birbirlerine bağlı, birbirlerine bağımlı duyumların oldukça sağlam komplex' leridir.»[52] Gerçi, bütün değişmelere karşın, masa, bizim için yine aynı masadır. O halde, burada değişmeden kalan bir şey vardır. Bu maddede değişmeden kalan şeye, daha önce de gördüğümüz gibi, töz diyemeyiz. Çünkü, burada değişmez gibi görünen şey, gerçekte nesneyi teşkil eden duyumların arasındaki bağlılıktır. Bu bağlılığın en başında *aynı zamanda* ve *aynı mekân içinde olma* bağlılığı gelir. Biz, nesneleri, aynı zaman ve aynı mekân içinde algılarız ve onları böyle algıladığımız için nesneleri değişmenin dışında sanırız. Ama, bu aynı zaman ve aynı mekân içinde olmaya dayanan bağlılık da mutlak bir değişmezlik değildir.»[53] Nasıl ki, «gerçekte mutlak bir değişmezlik de yoktur.»[54] Madde o halde mutlak bir değişmez, bir töz olarak kabul edilemez. Öte yandan, daha önce de işaret edildiği gibi, «ben» de duyumlardan meydana gelmiştir, bütün ruhsal yaşam da bir elemanlar komplexidir. Bu bakımdan, o da, kendi başına bir varlık, bir töz, değildir, o, bir birlik bile değildir. «Ben değişmez, belli, kesin olarak sınırlı bir birlik değildir.»[55] Çünkü, ben, daima değişen duyumların ortaya koyduğu komplexlerdir. Ama, bu değişmeye karşın ben, *relativ* olarak değişmezdir ve bu relativ değişmezliğin arkasında, daha önce de söylendiği gibi, *duyumların sürekliliği* bulunur. «Ben'in değişmezliği öteki ben'lerden olan belli ayrılığı ve kesin sınırlılığı, asıl sorun değildir; çünkü, bütün bunlar, kişinin yaşamında kendiliğinden değişir ve hatta kişi, onları değiştirmeye çalışır. Önemli olan, yalnız duyumların kontiniütesidir, sürekliliğidir.»[56] O halde, ne ben mutlak bir değişmezliktir, ne de madde böyle mutlak bir değişmezliktir. Mutlak değişmezlik anlamında substans'tan söz açmak *absürt*'tür, saçmadır, çünkü, mutlak anlamda bir değişmezlik yoktur; yalnız bir çeşit bir değişmezlik vardır, bu da duyumların ve duyum bağlılıklarının kesiksizliği, sürekliliğidir. Böyle bir değişmezlik de, mutlak değil, ama relativ bir değişmezliktir.

Ancak, öte yandan nasıl oluyor da yine saçma, anlamsız olmasına karşın, substans kavramını kullanıyoruz? Gündelik dilde, örneğin madde yerine kullanılan substans kavramı, eski metafizik anlamını kaybetmiştir; gündelik dilde, o spekulativ bir kavram olarak kullanılmıyor; bu *vulger* anlamında substans kavramıdır. Bu «vulger substans kavramı, gündelik yaşamda yalnız tamamen zararsız değil, hatta pratik bakımdan *faydalıdır* da. O, bilimsel fizikte, «kendi başına olan şey»in felsefede oynadığı aldatıcı rolü oynar.»[57] Gündelik yaşamda faydalı olan bu substans kavramı,

bilimsel düzeye geçince, tamamen *zararlı* olur. Çünkü, aslında ne madde, ne de ben, böyle bir substans değildir. O halde, şöyle diyebiliriz: Nasıl madde ve ben, bir fiction'dan başka bir şey değilse, aynı şekilde *substans* da böyle bir *fiction*'dur. Fizik ve psikoloji için en büyük *tehlike*, fenomenler dünyasını böyle bir fiction'a dayatmak ile başlar. İlerde göreceğimiz gibi, aslında *fizik* ve *psikoloji* diye birbirlerinden ayrı iki ana bilim de *ayırmak* yanlıştır. Çünkü, bu bilimlerin konusunu teşkil eden fenomenler tamamen *homojen*'dir, her iki bilim de aynı elemanlara, duyumlara dayanırlar, aynı duyum komplexlerini araştırma konusu olarak alırlar. Bu bakımdan fizik ve psikoloji, birbiriyle derinden bağlı, bir birlik teşkil eden, birbirini tamamlayan iki fenomen alanıdır. Bu nedenle «madde, mutlak kalan, değişmeyen bir şey olarak anlaşılırsa, o zaman psikoloji ve fizik arasındaki birlik yok edilir.»[58] Ancak, bunlardan hiçbiri başat (dominant) değildir. Yani, madde ben'e hakim olmadığı gibi, ben de maddeye hakim olamaz. Çünkü, madde nasıl bir substans, bir real varlık olarak anlaşılmıyorsa, aynı şekilde ben de real bir varlık olarak anlaşılamaz. «Ben, real bir birlik olarak anlaşılırsa, o zaman şu dilemma'dan kurtulunamaz: Ya dünya, bilinemeyen özü ile ben'in karşısına konur, ya da başka ben'lerin de içine girdiği bütün dünya, yalnız bizim ben'imiz tarafından içerilir.»[59] İşte böyle bir dilemma'dan kurtulmanın tek yolu, biricik imkânı, madde ve ben'in *ayrılığını* ve yine bununla ilgili olarak *substans kavramını* reddetmektir.

Böyle aşırı bir gidiş, acaba Mach'ı nereye götürür? Bu soru ilkin şu soru ile tamamlanmalıdır: Atılan realite ve substans yerine Mach hangi prensibe, hangi elemana dayanıyor? Bu prensip, bilindiği gibi, *duyum*'dur. Onun, bütün fenomenler dünyasını tek bir prensip ile açıklaması, bir monist dünya tablosu ortaya koyar; o halde, Mach'ı çıkış noktası bir monizme götürüyor.

Felsefe tarihinde sübje-obje düalitesini aşmak için çeşitli denemeler yapılmıştır. Bu, örneğin Spinoza'da olduğu gibi, *panteist* bir monizm olabilir. Öte yandan K. Marx'ta olduğu gibi, *materialist* bir monizm olabilir. Kuşkusuz, Mach monizmi, bu çeşitten bir monizm değildir; hatta o, psikofizik'in kurucusu Th. Fechner'in monizmi çeşidinden bir monizm de değildir. «Fechner'in, fizik ve psişik olanı, bir ve aynı real'ın iki ayrı yanı olarak kavramasından bizim anlayışımız aynı şekilde farklıdır.»[60] Çünkü, Mach monizmi, hiçbir zaman bir aşkın (transcendent) Archimedes noktası aramaz. Mach monizmi ya da buna *impressionist monizm* de diyebiliriz, *immanent* bir prensibe dayanır, çünkü, bütün psişik ve fizik varlığı kendisine dayattığı prensibi, dünyanın dışında değil, ama bu dünya ile olan tecrübemizde bulur; bu bakımdan Mach monizmi ya da impressionist monizm, spekulativ değil, daha çok *empirik* bir karaktere sahiptir. Mach, «ilkin, bizim görüşümüz hiçbir metafizik temele dayanmayıp, genelleştirilmiş bir tecrübe kavramına karşılıktır.»[61] diyor. Burada tecrübe deyince, daha önce gördüğümüz gibi, duyum elemanlarının bir bağlılığı kastediliyor.

Bütün psişik ve fizik varlık, böylece tecrübe kavramının analizi ile elde edilen birtakım basit elemanlara dayatılmış oluyor. «Bu bakımdan, biz, (Fechner'de olduğu gibi) bir bilinmeyen üçüncü şeyin iki yanı olarak madde ve ruhu ayırmıyoruz: Tecrübede bulunan ve birbirleriyle bağlılıklarını araştırdığımız elemanlar, *daima aynıdır*, bir çeşittendir ve birbirleri ile olan *bağlılık tarzına* göre de, bazen fizik, bazen de psişik elemanlar olarak görünür.»[62] Mach monizmi ya da impressionist monizm, tecrübeden, duyuveri'lerinden hareket etmesiyle, daha önceki monizmlerden tamamen ayrılıyor. Bütün varlık tecrübede veriliyor ve bu tecrübenin analizi, bizi, en son elemanlar olan duyumlara götürüyor. Duyumlar, homojen olan elemanlar olduğuna göre, varlık, *aynı çeşitten* elemanların meydana getirdiği bir *bütün, bir birlik* oluyor; bu bakımdan fizik ve psişik aynı olmuş oluyor. «Benim için fizik ve psişik öz bakımından özdeştir, direkt olarak verilmişlerdir ve doğrudan doğruya bilinirler; onlar, yalnız ele alış bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Bu ele alış ve buna göre de onların birbirlerinden olan ayrılığı, genel olarak yüksek psişik gelişmede ve zengin tecrübelerde ortaya çıkar; bundan önce ise, psişik ve fizik birbirlerinden ayırdedilemez.»[63]

Böylece, Descartes'tan beri felsefede süredurmuş olan madde-ruh ayrılığı, Mach felsefesinde ya da impressionist felsefede bir transcendent prensip ile değil, fakat bir *immanent* prensiple çözülmek isteniyor; ve herne kadar tecrübeye dayanılarak metafizikten kaçmak isteniyorsa da, sonunda yine bir metafiziğe, bir 'aşağıdan' metafiziğe varılmış oluyor. İmmanent bir prensip, tecrübeden çıkarılmış bir eleman olan duyum, bir *matematik 'birim'* gibi ele alınıyor ve bununla, bütün varlık dünyası yine matematik olarak kuruluyor ve maddi varlık yanında ruhsal varlık, aynı elemanların matematik denklemleri olarak belirleniyor. «Bilmeyi istediğimiz her şey, matematik bir formda, bir problemin çözümü gibi, duyu elemanlarının fonctionel bağlılığının bilinmesi ile mümkündür. Gerçekliğin bilgisi, elemanların bu fonctionel bağlılığının bilgisinden başka bir şey değildir. Fizik, en geniş anlamında fizik ve bir doğa bilimi olan psikoloji arasında aynı elemanlar bir köprü oluşturur; bu elemanlar, araştırılan bağlılığa göre, fizik ya da psişik objelerdir.»[64] Bu psişik ve fizikin özdeş olarak katıldıkları genel dünya tablosu, aynı duyum elemanlarından meydana gelmiş *homojen* bir dünyadır, aynı çeşitten elemanların meydana getirdiği bir *konstruktion*'dur, varlık ve realiteden yoksun bir görünüşler dünyasıdır. Bu görünüşlerin arkasında, onları taşıyan bir töz, substans yoktur, gerçek olan, sadece, duyumlarımızın oluşturduğu ve duyularla kavradığımız görünüşlerdir. Bütün gerçeklik, duyumların oluşturduğu görünüşler olarak anlaşılınca, bunun sonucu olarak, klasik felsefenin temel sorunlarından biri olan *«varlık-görünüş»* sorunu da bir *aporia* (mantıksal güçlük) olmaktan çıkar, çünkü, bu pozitivist monizm, varlık görünüş aporia'sını duyumu gerçek olarak almakla *bütün varlığı görünüşe geri götürerek* çözer.

Acaba, duyum'un böyle mutlaklaştırılması, bu pozitivizmi, yani im-

pressionist felsefeyi bir *solipsizme,* bir *psikologizme* götürmez mi? Şimdi bu sorunu gözden geçirelim.

Mach, birlikli, sağlam bir dünya anlayışına varmak için, duyumdan hareket ediyor. Psişik bir özü olan ve ben'in bir parçası olan bu eleman çeşitli bağlılıklar kurmak yetisindedir. Bu bağlılıkların bütünü, öyle bir birliktir ki, bu hem psişik'i ve hem de fizik'i içine alır, yani ben ve ben olmayan'ın bütünlüğünü. Ancak, bu bütün, ne ben'e, ne de nesnelere ait olmayan bir üçüncü şeyin meydana getirdiği bir sentez değildir. Çünkü, duyum, ben'e ait ve ben'in kendisi ile başladığı bir temel psişik elemandır; ama öte yandan nesneler de bu duyum bağlılıklarından meydana geldiğine göre, nesnelerin temelinde de aynı duyum elemanları bulunur ve bu bakımdan nesneler dünyası zorunlu olarak ben dünyasına geri götürülmüş olur. Böyle bir durum ise, tamamen *solipsist* bir varlık kavrayışını dile getirir; ve böyle bir varlık kavrayışında, ben ve nesne sınırı kendiliğinden ortadan kalkar. «Aslında yalnız 'bir' olan bu duyumlar komplex'inde madde ve ben'in belli bir ölçüde ve bütün durumlarda yeteri kadar sınırlanamayacağı daha önce söylenmiş bulunuyor.»[65] Ben ve madde, kesin olarak sınırlanamaz, onlar özce aynıdır, ama bakış tarzına göre birbirlerinden ayrılırlar; bu ayırma, tamamen sübjektiv ve keyfidir. Duyum, fizik ve psişik'in meydana getiricisi olarak anlaşılınca ve duyum da ben'e ait bir eleman olduğuna göre, bütün görünüşlerin *tek* bir kaynağı olmuş olur; bu kaynak da *ben*'dir. Mach felsefesi için, solipsizm, bir *zorunluluktur.* Yalnız zorunluluk değil, aynı zamanda monist bir dünya tablosu ortaya koyabilmek için *mümkün biricik yol*dur. Çünkü, ben-madde karşıtlığına dayanan düalist bir varlık anlayışı, sağlam ve birlikli bir bilim düşüncesinin doğmasına engel olur. Bunun için birlikli bir dünya ve varlık anlayışının temellendirilmesi bir *ön şart*tır. Böyle bir varlık anlayışı, dış dünyayı, duyum bağlılıklarının dışında düşünmediği gibi, onun ben'den bağımsızlığını da reddeder. Kuşkusuz bu, *salt* bir solipsizmdir. «Bu solipsist tavır, madde ve ben arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmakla, dünyayı bağımsız bir varlık olarak da kabul etmez.»[66] O halde Mach felsefesi, impressionist felsefe *monist* olduğu gibi, aynı zamanda *solipsist* bir felsefedir. O, madde-ben karşıtlığının ben yanında kalır, bunun sonucu olarak bir *'panpsişizm'*e düşer. «İnstinktiv düalist bir peşin yargıya karşı amansız mücadelede bazısı panpsişizme düşer.»[67] Bu bazısından biri de işte E. Mach'tır; o, bu panpsişik alanda sonuna kadar gider ve bu panpsişizm de, solipsizmden başka bir şey değildir.

Ancak, burada solipsizme giderken, ben'in varlığını bir temel olarak ortaya koyarken, her şeyden önce, bu ben'in sınırını çizmek gerekir. Ben'i sınırlayan ise, beden'dir. U'dur. Bedenin belirlenmesi zorunludur, çünkü, bedenin çevrelediği varlık, yani ben, ancak iyi bir şekilde sınırlandığı takdirde bütün görünüşleri açıklayan bir prensip olarak anlaşılabilir. «Bu sınıra (U sınırı) dikkat etmeden ve kendi ben'imizin yabancı bir ben ile analojisine dayanmadan, bu solipsist tavrı elde etmemiz olanaksızdır.»[68] Şu halde Mach'ın çıkış noktası, tümüyle *ben* ve bu *benler arasında* yapılan *analoji*dir.

Şimdi, Mach'ı solipsizme götüren nedenleri sorabiliriz. Mach, niçin solipsizmi hem zorunlu hem de olası biricik yol olarak kabul ediyor? Bu soruya, Mach felsefesinin ne yapmak istediğinden hareket ederek yanıt vermeye çalışalım: Mach'ın amacı ne idi? Onun için felsefenin ereği, sağlam, hatalardan sıyrılmış kesin bir *bilgi* için gerekli şartları hazırlamaktır. Ama, bu kesin bilgi neyin bilgisi olacaktır? Bu, duyularımızın bize bildirdiği görünüşler dünyasının bilgisi olacaktır. Görünüşler, duyumlardan, yani elemanların çeşitli bağlılıklarından meydana gelir ve görünüşler dünyası, bu nedenden homojen bir dünyadır, bir fiziksel fenomenle bir psişik fenomen aarsında özce hiçbir fark yoktur. Bütün madde ve ruh, aynı elemanların gruplarıdır ve görünüş, bu her iki alanı da içine alır. Fenomenler, görünüşler arasında, öz farkı ortadan kalkınca, bunları inceleyen bilimler arasında da bir ayrılığın anlamı kalmaz. Fizik ve psikoloji arasında yapılan ayrılık da o halde hiçbir objektiv temele dayanmaz, tümüyle *yapay* bir ayırmadır. Fizik ve psişik görünüşler, aynı duyum elemanlarının birbirlerinden farklı bağlılıkları olarak anlaşılınca, buradan zorunlu olarak onları inceleyen bilimlerin de özdeş olmaları gerektiği sonucunu ortaya koyar; o halde, *fizik* ve *psikoloji* de özdeştir. Böylece *varlık monizmi bilimler monizmini* doğurur. Solipsizm, bilimler monizmine götüren bir araçtır, yoksa o bir erek değildir. «Eğer biz bütün maddi dünyayı yalın olarak duyum denen ve aynı zamanda psişik dünyanın da elemanları olan elemanlar halinde çözüyorsak, bundan başka bu iki alanın aynı çeşitten olan elemanlarının karşılıklı bağımlılığından, onların bağlam ve bağlılığının araştırılmasını, bilimin biricik ödevi olarak görüyorsak, o zaman haklı olarak böyle bir tasavvur üzerine birlikli, monist bir yapı kurulmasını ve insanı rahatsız eden ve şaşırtan bu düalizm'den (madde-ruh ikiliğinden) kurtulmayı beklleyebiliriz.»[69] Hakiki ve tümel bir bilgi, objeleri bakımından eleştirilmiş olan bilgidir. İşte fenomenler üzerinde yapılan böyle bir eleştirme, ilkin bir varlık monizmine ve bir solipsizm'e götürüyor; ve sonra da bu fenomenleri inceleyen bir bilimler monizmine.

Demek oluyor ki, E. Mach, bir bilimler monizmine gitmek için ilkin bir varlık monizmine ve bir solipsizm'e gitmeyi *zorunlu* olarak görüyor.

Şimdi bu söylediklerimizi kısaca toplarsak:

E. Mach felsefesi, yani impressionist felsefe, süje-obje arasındaki ilgiyi bir impression, bir duyum bağı olarak ve obje'yi, var olanı bir duyumlar, bir impression'lar, komplex'i olarak anlıyor. İmpression'ların, duyumların meydana getirdiği obje, bir görünüştür, gerçeklik (realite) ve tözden (substans) yoksun, sadece bir görünüştür. Obje, bir var olan, real olan bir şey olmayıp, sadece bir fenomendir. Obje, rengin, sesin, kokunun, vb.'nın bağlılığından meydana gelmiş bir komplex, bir toplam'dır. Bu görünüş, ancak süje için olan bir görünüştür ve süjenin ben'i ile aynı düzey üzerinde bulunur. Ondan bağımsız bir varlık alanı değildir. Süje-obje ilgisinde tek determinant, biricik belirleyici, duyum ya da impression'dur. Bu duyum, hem süjeyi hem de objeyi belirler. Duyumun, impression'un belirlediği görünüş dünyası, kendi başına olan, rationel bir dünya değil, ama tümüyle sübjektiv bir dünyadır.

İşte impressionist resim böyle bir realite ve varlık anlayışına, böyle bir obje yorumuna dayanır. Böyle bir var olan, böyle bir obje yorumunu, impressionist resmin estetik obje anlayışını da belirler; çünkü, her sanat yapıtı, bir sanatçı süjesi ile bir obje arasındaki bağı dile getirir, yani her sanat yapıtı, aslında belli bir obje yorumunu ifade eder. Çünkü, bilgi objesi ile estetik objeyi aynı prensipler tayin eder. İmpressionizmde bu prensip, impression ya da duyumdur. İmpressionist gerçekliği nasıl duyumlar belirliyor, meydana getiriyorsa, aynı şekilde impressionist estetik gerçeklik de yine aynı elemanlar, yani impression'lar, duyumlar tarafından belirlenir.

Buradan şöyle bir sonuç çıkıyor: Belli bir sanat anlayışı ile, bu anlayışın içinde yer aldığı dönemin felsefi görüşü arasında belli bir uygunluk vardır; bu uygunluğun dayandığı temel, onların *aynı obje yorumundan* hareket etmeleridir. Bu, impressionist resim anlayışı için de doğrudur. Çünkü, burada impressionist resim ile aynı dönemin pozitivist felsefe görüşü arasında belli bir uygunluk vardır; bu uygunluğu meydana getiren, onların aynı prensip tarafından belirlenmeleridir. Bu prensip'in, pozitivist felsefenin bilgi objesini, var olanı nasıl belirlediğini bu bölümde göstermiş oluyoruz. Şimdi de aynı prensip'in, aynı duyum, impression elemanının aynı dönemin resim anlayışını, estetik obje kavrayışını nasıl belirlediğini göstermek istiyoruz.

İkinci Bölüm

Estetik Bakımdan İmpressionizm ya da İmpressionist Bir Estetik Objenin Temellendirilmesi

Bundan önceki bölümde impressionist bir obje, varlık yorumunu görmüş ve onu hangi temel prensiplerin belirlediğini saptamış bulunuyoruz. Şimdi bu gnoseolojik temel üzerinde yükselen estetik objenin ne olduğunu ve bu gnoseolojik prensiplerle estetik obje arasında nasıl bir ilginin bulunduğunu araştırmak istiyoruz. Burada özellikle sorun, bu gnoseolojik prensiplerin, estetik objeyi nasıl belirlediğidir. Şimdi sorunumuzu incelemeye geçebiliriz.

I. İMRESSİONİST SANATIN BELİRLENMESİ

İmpressionizm, 19. yüzyılın son yarısında (1860 yıllarında) Fransa'da doğmuş ve sonra buradan bütün Avrupa'ya ve Avrupa dışı ülkelere yayılmış bir sanat anlayışının, hatta bir sanat döneminin adıdır; nasıl Rönesans, Barok, Klasik gibi sanat dönemleri varsa, aynı şekilde bir *impressionist* sanat döneminden de söz açabiliriz. Nasıl birçok sanat dönemlerinin adı bir rastlantıya bağlı ise, impressionizm de adını yine böyle bir rastlantıya borçludur. Nasıl 17. yüzyıl Bolonyalı ressamlara karşıtları, onların eserlerini küçümsemek üzere 'barok' (İspanyolca, düzensiz anlamına gelir) demişlerse ve sonra bu deyim bütün 17. yüzyıl sanat anlayışı için bir genel kavram haline gelmişse, impressionizm kavramı da varlığını buna benzer bir rastlantıya borçludur. Şöyle ki: 1874 yılında Monet, Renoir, Pissarro, Sisley Paris'te Nadar galerisinde bir sergi açıyorlar. Monet'nin sergilediği eserlerden biri şu adı taşıyor: «Impression-soleil levant». Anlamı: Güneşin doğuşundan alınan izlenim. Bütün sanat kritikçileri bu tablonun adına takılıyor, çünkü bu, şimdiye kadar hiç duyulmamış bir tablo adı. Böylece bu impressionist deyimi önceleri yalnız bu sergiye katılan ressamlar için alaylı olmak üzere kullanılıyor; ama, sonraları bu deyim, yavaş yavaş alaylı yanını kaybederek bu sergiyi açanların ortaya koyduğu *yeni* sanat görüşünü ifade eden bir *genel kavram* oluyor.

Kuşkusuz bu, impressionizm'in yine dar anlamda ele alınışıdır. Çünkü, bu «Impression-soleil levant»tan doğan sanat anlayışı yanında, E. Mach'ta temellerini bulan bir *impressionist felsefe*, hatta bir *impressionist ethik* de vardır. Şu halde, geniş anlamı ile impressionizm, felsefesi, ethik'i, estetik'i ile bir *dönem kültürünün* adıdır. Ancak, biz burada bütünü ile bu impressionist dönem kültürünü değil de, daha çok bu impressionist kültürün *estetik varlık alanını* ele almak istiyoruz.

İşte, Monet'nin «Impression-soleil levant» adlı tablosu ile impressionist sanat doğduğu gibi, aynı isim, sonra bütün bir dönem kültürünü belirleyen bir genel isim oluyor. Şimdi bu resimle beraber yeni bir estetik'in, yeni bir estetik obje anlayışının nasıl doğduğunu görmeye çalışalım: Acaba, Monet, bu tablosunda bize ne göstermek istiyor? Resim, güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor. Ama, bu hangi limandır? Resimde bu limanın *somut* varlığı ile karşılaşmıyoruz, bu pekâlâ başka bir liman da olabilirdi, hatta liman olmayan bir kıyı da olabilirdi. Çünkü, burada bize verilmek istenen, doğanın belli bir *mantığa* dayanan somut bir parçası değildir, örneğin Cl. Lorain'in kuzey peyzajlarında ve yine örneğin Jan van Goyen'in deniz peyzajlarında olduğu gibi. O halde Monet, burada neyi tespit etmek, bize neyi vermek istiyor? Monet'nin, bütün artistik yeti ve kudretini kullanarak yakalamak istediği şey, yalnızca şudur: Bir tan vakti *güneş ışınlarının* su yüzündeki hârelenmelerini ve bu belli bir *'an'* içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen *ışık* dalgalarını tespit etmek. Ancak, buna karşı denebilir ki, Monet'ye gelinceye kadar binlerce ressam güneşin denizde doğuşunu görmüş ve bunu resmetmiştir. Onlar da aynı renk ve ışıkları görüp tuval üzerine geçirmişlerdir. O halde Monet'yi onlardan ayıran ayrım nerededir? O ayrım ki, Monet'yi yeni bir sanat anlayışının yaratıcısı yapıyor? O halde «Impression-soleil levant» üzerine biraz daha eğilelim: Resimde hareketsiz hiçbir formun, hiçbir konturun bulunmadığını görüyoruz. Ama, aynı zamanda Jan van Goyen'in «Haarlem Denizi» adlı tablosuna bakarsak, onda da konturların tamamen eridiğini, onun da daha çok konturdan kaçma prensibine dayandığını görürüz. Bu iki peyzaj da o halde çizgiden kaçan bir prensibi gerçekleştirmek istiyor. Bu bakımdan bu iki resim arasında *belli* bir yakınlığın olduğunu görüyoruz. Bu yakınlık, onların hemen hemen *aynı varlık yorumuna* dayanmalarından ileri geliyor. Her ikisi için de gerçek olan, bize duyularımızın bildirdiği *'görünüş'*tür; her ikisi için de sanatçının resmedeceği gerçeklik, yalnız 'görünüş'tür. Bunun için her ikisi de konturdan kaçıyor ve görünüşü belirlemek ve kavramak üzere başka elemanları temel motiv olarak alıyor.

Her ne kadar onlar konturdan kaçmakla birbirlerine yaklaşıyorlarsa da, bu yaklaşma sadece bir prensip yaklaşmasıdır; çünkü, bu her iki tablo birbirlerinden yine de kesin olarak ayrılan iki peyzaj'dır. Jan van Goyen'in tablosunda doğa gerçi bir renk harmonisine bürünüyor ve konturlar eriyor; ama buna rağmen, resim bize yine planlı, düzenli, az çok *mantığa dayalı* ve *düşünsel* olan bir doğayı veriyor. Kuşkusuz, bununla, yapıtın matematik-geometrik bir bütün olduğunu söylemek istemiyoruz. Gerçi, bu

peyzaj'da biz duyularımızın bildirdiği bir görünüş dünyası ile karşı karşıya geliyoruz; bununla beraber, bu duyu verilerini düzenleyen bir *düşünme*, bir *akıl*, bir *logos* yine derinden derine kendini hissettiriyor. Oysa, Monet'nin resminde titreşen, akan renklerden, birbiri içinde eriyen ışık dalgalarından başka hiçbir şey görmüyoruz. Jan van Goyen'in peyzajına baktığımız zaman gördüğümüz şey, belli bir deniz parçası, belli bulutlar, vb.'dır. Monet'nin peyzajında ise artık böyle belirli objeler söz konusu değildir. Onda, sadece duyularımızın kuşattığı ışık, renk *tuşlarından* başka hiçbir gerçek ile karşılaşmıyoruz. Tek gerçek o halde *renk, ışık duyumlarıdır*. Bu duyumlar, üst üste, art arda geliyor ve onları düzenleyen bir akla, bir intellecte, bir logos'a gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor. Yapıtın artık duyumları yöneten bir logos'u yoktur. Bu nedenledir ki, yapıtta *mantıksal bir bütünlük de yoktur.*

Bu her iki peyzajın daha iyi anlaşılabilmesi için, her ikisinin yapılmış olduğu dönemin iki filozofunu alıp karşılaştıralım. Bu her iki resmin dayandığı obje ya da varlık yorumunu belirleyelim. Böyle bir karşılaştırma, bu iki resmin iki ayrı varlık yorumuna dayandığı sonucuna bizi götürür. Jan van Goyen, 17. yüzyılda Hollanda'da yaşamıştır; ve bu dönem için *Locke*'u alıyoruz. Monet ise impressionizm'in kurucularından biri olarak 1840-1926 yılları arasında yaşamıştır. Ve bu dönem için de *E. Mach*'ı ele alıyoruz. Bu her iki filozof da empiristtir; ama, her ikisinin empirizmi birbirlerinden ne kadar farklıdır, tıpkı Jan van Goyen ile Monet'nin, kontura değil, konturdan kaçışa bağlı olmakla beraber, birbirlerinden çok farklı iki stil gerçekleştirmeleri gibi. J. Locke, «nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu» (Daha önce duyumlarda bulunmayan hiçbir şey, zihinde olamaz) formülü ile modern anlamında empirizmi kurar. Ancak duyuların üzerinde, J. Locke'a göre, duyumları düzenleyen, onları birbirleri ile karşılaştıran, birleştiren daha yüksek bir prensip vardır. İki tecrübe yolu olan dış algı (sensation) ve iç algı (reflexion) ile biz basit ideleri elde ederiz; algı ve hatırlama gibi. «Bu söz konusu olan basit ideleri, yani duyulur (hassi) algı ve düşünme yoluyla elde edilen ideleri meydana getirirken, zihin, tamamen pasiftir.»[1] Ama biliyoruz ki, bütün idelerimiz, J. Locke'a göre yalnız basit idelerden ibaret değildir; bu basit idelerin çeşitli şekillerde birleşmesinden karmaşık ideler meydana gelir; bunlar süre, sayı, substans, relation gibi idelerdir. Basit ideleri duyular ve düşünme meydana getiriyordu; şimdi bu karmaşık idelerin neyi meydana getirdiğini sorabiliriz: Hangi bilgi yetisi bu karmaşık ideleri meydana getiriyor? Bu karmaşık ideleri meydana getiren *zihindir*, aktiv zihindir. «Zihin, bütün basit idelerin elde edilmesinde pasiv olduğu halde, basit ideler materialinden ve temelinden bütün diğer karmaşık ideleri meydana getiren zihne ait hareketleri o, kendi başına yapar.»[2] Yani karmaşık ideleri meydana getirmede zihin, aktiv olarak kendini gösterir.

Buradan şöyle bir sonuç çıkar: Dış dünya, duyularımızın bize verdiği bir «görünüş», bir fenomen dünyasıdır; ama, bu görünüşler, fenomenler, basit idelerimizin meydana getirdiği dünya olmayıp, *şekil verici zihnin*

meydana getirdiği bir dünyadır. O halde, dış dünyayı oluşturan fenomenler, görünüşler, şekil verici, *aktiv* bir zihin tarafından ortaya konur.

İşte, Jan van Goyen'in peyzajında da *aynı şeyi* görüyoruz: Duyularla kavranan bir deniz peyzajı, çeşitli mavi ve gri tonlarının meydana getirdiği bir bütündür; ancak, bu bütünü, bir bütün yapan şey, bu çeşitli renk tonlarını bir genel «görünüş», bir *birlikli* görüş halinde birleştiren prensip, bir aktiv *zihindir*. Diyebiliriz ki, Jan van Goyen'in peyzajında dayandığı obje, varlık yorumu, en iyi bir şekilde ifadesini aynı dönemin empirist bir filozofu olan J. Locke'da buluyor.

Şimdi, Monet'nin «Impression-soleil levant»ına geçip, onun dayandığı obje yorumunun ne olduğunu soralım: Monet'nin bu tablosunu çözebilmek için, yine aynı dönemin bir filozofunu ele almalıyız, dedik; bu filozof, E. Mach'tır. Bundan önceki bölümde, E. Mach'ın, bu impressionist filozofun obje, varlık anlayışını incelemiştik; şimdi, bir an, onun bütün varlığı, duyum komplexlerine geri götüren monist görüşünü hatırlayalım: Obje, şey, duyum komplexlerinden, duyumların birbirleriyle olan bağlılıklarından başka bir şey değildir; bu, hem nesneler dünyası ve hem de ben dünyası için böyledir. O halde pozitivizmde, artık J. Locke'un şekillendirici bir prensip olarak kabul ettiği aktiv zihin tamamen kayboluyor. Duyumlardan önce gelen hiçbir şey yoktur ve her şey, bu duyumların birlikli bir akışıdır. Ben ve nesne dediğimiz ve rationalistlerin birer töz (substans) saydıkları varlıklar, realite ve substantialitelerini kaybediyorlar ve bunun sonunda, birbirlerine bağlı duyumlardan ibaret fenomen'ler, görünüşler olarak kalıyorlar. Ancak, bu görünüşler, duyumların anlık değişmelerinden ibarettir ve bu görünüşleri belirleyen tek eleman, duyum' dur. Locke'da olduğu gibi, bir şekil verici, düzenleyici zihin değildir. Bütün var olanlar, duyumların birbirini bir takip edişi, duyumların bir birlikli akışıdır.

Monet'nin «Impression-soleil levant»ı, işte böyle bir varlık yorumu üstünde yükselir; ve onu, böyle bir varlık anlayışı ile bir ilgi içinde düşünmeliyiz. Monet, burada güneşin doğuşunu ilkin bir 'görünüş' olarak kavrıyor, ama bir görünüş bütünlüğü içinde kavrayıp resmetmiyor. Tersine, onun tutumu şöyledir: O, bu görünüşü *analiz* ediyor ve bu analiz sonunda *tek tek duyumlara, an'ın belirlediği ve sınırladığı* duyumlara varıyor. Bu peyzajda gördüğümüz her şey, bu en basit ve en son elemanların tuval üzerinde resmedilişidir, nasıl impressionist filozof E. Mach da, 'görünüş'ü analiz edip sonunda en son ve en basit elemanlar olan tek tek duyumlara varıyor ve onları tek gerçek olan şey olarak kabul ediyorsa. Monet'nin resminde o halde an'larm belirlediği duyumların, renk ve ışık impressionlarının çeşitli nüanslar içinde belirlediği bir manzara ile karşılaşıyoruz, daha başka bir deyimle, renk lekelerinden meydana gelmiş bir manzara. Ama, bu lekeler, duran, değişmeyen geniş renk lekelerinden değil, tersine küçük titrek tuşlardan meydana gelmiştir. Acaba bu resmin bize bildirmek istediği şey, ifade etmek istediği anlam nedir? Böyle bir sorunun impressionizm için bir *anlamı yoktur*, hatta absürt'tür. Çünkü, resim sanatı, *optik duyumların bir oyunundan*, hür bir oyunundan başka bir şey

değildir. İmpressionizm için derin bir irreal sfer yoktur ve böyle bir şey impressionizm için düşünülemez, çünkü, onun dayandığı tek gerçek, duyum ve duyumlar komplexidir.

Şimdi, tekrar Monet'nin «Impression-soleil levant»ına dönelim: Bu tablo ile beraber ilk defa görünüş dünyasının, fenomenlerin yeni bir analizi ile karşılaşıyoruz; yani görünüşleri en basit elemanlarına geri götürmek ve görünüşleri bu tek tek duyumlardan, impression'lardan geliştirmek. Çağının empirist ve pozitivist felsefesinden hareket eden, bu felsefenin varlık *yorumuna* dayanan bu sanat anlayışı, bu pozitivist felsefe ile sonuna kadar uygunluk içinde kalır. O halde Monet'nin yapıtında da aynı gnoseolojik prensipleri bulmamız gerekir. Bu gnoseolojik prensip, duyum ya da impression prensibidir. Bunlar, bütün obje, varlık dünyalarını belirledikleri gibi, *sanat yapıtını* da belirlerler. Monet'nin bu tablosu hangi elemanlardan meydana gelmiştir? Kuşkusuz, yukarda söylediğimiz gibi, tek tek impression'lardan, tek tek duyumlardan. Çünkü, impressionist felsefe için olduğu gibi, impressionist sanat için de, obje, var olan, yalnız ve yalnız impression'lardan, duyumlardan ibarettir. Böyle bir gnoseolojik prensip ele alınmadan, hatta ona dayanmadan, estetik objeyi belirleyen kategorileri tespit etmeye imkân yoktur sanıyoruz. Bir sanat yapıtının tam olarak anlaşılması için o halde, ilkin sanat yapıtının içinde yer aldığı temel felsefe anlayışını ve bu felsefenin varlık yorumunu, obje yorumunu bilmek gerekir. Aksi halde, her sanat yapıtını belirleyen bu varlık yorumunu bilmeden yapılan estetik obje araştırmaları, temelsiz kalmaya mahkûmdur kanısındayız.

Demek oluyor ki, Monet'nin bu tabloda bize ifade ettiği şey, belli bir gerçek, belli bir realite olmayıp, bir görünüş, impression'lardan meydana gelmiş bir görünüştür. Bu görünüş, *görünüşünün dışında* başka bir varlık dünyasından bize söz açmıyor. O halde, bu resmin temelinde şöyle bir bilgi anlayışı vardır: Monet, nesneler dünyasına baktığı zaman, orada bir realite, bir var olan görmüyor, tersine süjesi ile bağlılık kuran her şey, bir duyumlar, bir impression'lar komplexi olarak çözülüyor. Monet, o halde doğaya baktığı zaman, real olan, gerçek olan şeyler değil, sürekli bir değişme içinde bulunan renk ve ışık impression'larının akışını görüyor; ve süje-obje arasındaki bağ, doğrudan doğruya duyum, impression yoluyla kuruluyor. İşte, Monet, «Impression-soleil levant»ta, böyle bir obje yorumunu bize verir. Çünkü, Monet, burada doğaya baktığı zaman gördüğü, kavradığı, yorumladığı bir dünyayı resmetmiştir. Böyle bir dünya, bütün *rationel elemanlardan sıyrılmıştır*, yalnız duyu yoluyla kavranır ve çeşitli nüanslardaki renk tuşlarından meydana gelmiştir. «Resimde impressionizm, tam anlamıyla renk tarzını tercih eder; ve bu, plastik çizgi anlayışının karşıtıdır. İmpressionist resmin ele aldığı objelerde seçiklik yoktur, konturlar erimiştir.»[3] Ama, burada hemen şunu söylemeliyiz: İmpressionist, doğaya baktığı zaman *kontur görmediği için*, konturu resmetmiyor. Çünkü, her sanat yapıtı, görülen, kavranan, yorumlanan bir objeyi ifade eder. Monet'nin resminde de bir doğa, görünüş içindeki bir doğa bize verilmiştir. Ama, bu görünüş, anlık impression'lar, anlık duyumlar

tarafından belirleniyor. Tablodaki liman, belli ve gerçek olan bir liman olmayıp, *herhangi bir limanın belli bir 'an' içindeki görünüşüdür.* Yani, o, rationel varlığı içindeki bir doğa, objektiv olan bir doğa ve liman değildir. İmpressionizm, bundan ötürü asla bir *objektiv natüralizm* değildir. «Objektiv natüralizm diye biz, Courbet ve Courbet'ten sonraki 1850-1875 arasında yetişmiş olan ressamların çalışmasını adlandırıyoruz; onlar, nesneleri, gerçekte olduğu gibi tasvir etmek istediler.»[4] Nasıl impressionizm objektiv natüralist bir sanat değilse, aynı şekilde bir impressionist resim olan «Impression-soleil levant» da yine bir objektiv natüralist resim değildir. Çünkü o, bize, doğayı gerçekte olduğu gibi, yani her zaman gördüğümüz bir doğa olarak vermiyor. Bununla beraber, ilerde ele alacağımız belli kategoriler içinde görünüşe ulaşan, kendini gösteren bir doğa parçasını önümüze seriyor. Bundan ötürü, gerek bu resmi ve gerekse bu resmin içinde yer aldığı sanat anlayışını, yani impressionizmi bir natüralizm olarak adlandırabiliriz. «Ancak, impressionistleri, birer natüralist olarak adlandırmakla da her şey bitmiş sayılmaz.»[5] Çünkü, impressionist, doğayı basit bir *natüralist olarak görmez;* eğer görseydi, o zaman o, bir fotoğraf makinesinden başka bir şey olmazdı. Ama, «impressionist, hiçbir zaman 'impressionist' olarak ayarlanmış bir fotoğraf makinesi değildir.»[6] Nitekim, Monet'nin «Impression-soleil levant»ına baktığımız zaman, onun bir fotoğraftan özce farklı olduğunu görürüz; çünkü, resmin bize gösterdiği doğa, bizim her zaman gözümüz önünde bulduğumuz objektiv bir doğa, hepimizin doğası değildir; ama, bu doğa, sanatçının belli bir *an* içinde kavradığı ve tuvale geçirdiği bir doğadır. O halde o, *hepimizin gördüğümüz* objektiv bir doğa değil, sanatçının gördüğü *sübjektiv* bir doğadır.

Buna göre, impressionizm, *sübjektiv bir natüralizmdir.* «Sübjektiv natüralizm de yine doğaya, dış dünyaya yönelmiştir. Bununla beraber sübjektiv natüralizm, bu dıştan içe (doğadan ruha) giden yolda objeleri kavrarken, bir kişiyi ötekinden ayıran kişisel (sübjektiv) notaları kullanır.»[7] İmpressionistin bize gösterdiği doğa, belli bir 'an' içinde onun kavradığı bir dünyadır; ve bu dünya impression ve duyum komplexlerinden ibaret olduğuna göre, süjeden bağımsız olarak var olan bir dünya olmayıp, *süjeye bağımlı bir görünüştür.*

«Impression-soleil levant», o halde gerçi natüralist bir eğilim ile meydana gelmiştir; çünkü onda her şeyden önce bir doğa parçası, bir liman söz konusudur, ama bu liman, objektiv bir doğa ve liman değil de, Monet'nin tesadüfen yakaladığı ve *olduğu gibi* değil de, *gördüğü gibi* resmetmiş olduğu bir limandır. Gördüğü gibi resmetmek demek, duyularımın bana bir nesneyi gösterdiği şekilde resmetmek demektir. Duyuların bildirdiği bir dünya, impression'ların belirlediği bir dünya olup, her çeşit objektivite'den yoksundur. Böyle bir dünya, bir görünüşler, bir fenomenler dünyasıdır. Böyle bir obje yorumunu, böyle bir varlık kavrayışını ifade eden sanata biz, ünlü Alman sanat tarihçisi Heinrich *Wölfflin*'in deyimi ile, *pittoresk (Malerisch)* diyoruz.»[8] H. Wölfflin bu deyimi belli bir dönem sanatını, Barok sanatını analiz ederken bir *kategori* olarak kullanır. Ve bu pittoresk (Malerisch) kategorisini de *çizgi (linear)* kategorisi karşısına

koyar. Wölfflin'in yalnız Barok sanatı için kullandığı bu kategoriyi burada biz daha genelleştirerek *impressionist resme* de aktarmak ve impressionist resmi, bu pittoresk kategorisi içinde ele almak istiyoruz. Bunu bir kategori olarak adlandırmamız, belki ilk bakışta doğru değil gibi görünebilir. Gerçi, Wölfflin de pittoresk'i (Malerisch) bir kategori, bir *görüş kategorisi* olarak anlıyor. Görüş ise, ona göre, daima aynı kalan bir şey olmayıp, gelişen, canlı bir *kavrama gücüdür*. Böyle bir kavrama gücü olarak pittoresk kategorisi, impressionist sanat yapıtlarını da belirleyen temel bir görüş tarzı, hatta bir ilke, bir prensip olarak anlaşılabilir. Böyle bir anlayış da, yanlış olmasa gerek. Çünkü impressionizm, tamamen bu görüş tarzı içinde yer alıyor; yani, impressionist sanat, nesneleri *olduğu gibi değil, nasıl görünüyorlarsa*, o şekilde ifade ediyor. Bu ise, pittoresk kategorisinin en temel özelliğidir. «Çizgi, nesneleri nasılsalar, o şekilde ifade eder; pittoresk (Malerisch) ise göründükleri gibi ifade eder.»[9] Nitekim bunu «Impression-soleil levant»ta açık olarak görüyoruz. Hatta Cl. Monet bu yapıtta bu pittoresk ilkesini *sonuna kadar* götürmüştür diyebiliriz. Çünkü, bu resimde nesneleri *sınırlayan* ve dolaylı olarak onları olduğu gibi ifade eden *hiçbir çizgi* kullanılmıyor; resimde gördüğümüz, sadece renk ve ışık titreşimleridir. Küçük ve birbirleri içinde eriyen, akıp giden, birazdan kaybolacağını, sararıp aydınlanacağını hissettiğimiz, yalnız 'an' içinde yaşanıp tespit edilmiş bir renkler ve ışıklar atmosferi, tablonun bütün mekânını dolduruyor. Bu tabloya bakarken, şunu çok kesin olarak biliyoruz: Bir an sonra bu gördüğümüz doğadan hiçbir şey kalmayacak; o, bütün impression'ları, bütün duyumları ile akıp gidecek. Resmin hiçbir plastik yanı yok, sadece birbirleri içinde eriyen renkli gölgelerden ibaret. Bunların dışında hiçbir *form* elemanı yok. Çünkü ilk defa «impressionistlerle beraber geçmişin form geleneği ile olan *köprü* tamamen yıkılmıştır.»[10] Ama bu, impressionist resmin formdan uzak olduğu anlamına gelmez. Şimdi yine «Impression-soleil levant»a bakalım: Onun belli bir formunun olduğunu görüyoruz; ama, bu form, rationalist sanatçıların, örneğin bir Leonardo'nun, bir Raffaello'nun, bir David'in, bir Ingres'ın *mantıkça* tutarlı çizgilerle şekillenmiş form anlayışına uymaz, ona uymadığı gibi, ona karşıttır da. Bu impressionist yapıtın formu *anti matematik, anti geometrik* bir formdur; kapalı değil, açık, serbest bir formdur. «İmpressionizm, daha çok form ve formsuzluğun dışında bulunur; form bakımından o, hürdür, serbesttir.»[11] Nitekim önümüzde hiçbir kontura dayanmayan yeni bir form anlayışını gerçekleştiren bir tablo bulunuyor: «Impression-soleil levant». Bu yeni form anlayışı geleneksel form anlayışından, *renk tuşlarının dengesine* dayanmakla ayrılır; oysa, geleneksel form anlayışı, matematik bir dengeye dayanır.

İmpressionizm, nesnelerin 'göründüğü' gibi resmedilişidir. «Impression -soleil levant»ta bunu gayet açık bir şekilde görüyoruz. Bunun da bize bildirdiği obje, sadece bir görünüştür, doğanın belli bir 'an' içinde görünüşüdür. Sanat tarihi bakımından konuşursak: Doğa, Monet'ye gelinceye kadar hiçbir zaman böyle görünüp kavranmamıştır. Burada, doğrudan doğruya bize verilmiş olan bir 'görünüş' resmediliyor, analiz edilmiş, ele-

manlarına ayrılmış bir görünüş ifade ediliyor. Bu elemanlar, tek tek impression'lar, yani duyumlardır. Nasıl impressionist filozof E. Mach için, aynı doğa parçası çeşitli duyum komplexlerinden ibaretse, aynı şekilde impressionist ressam Monet için de, aynı doğa, bir impression'lar, ışık ve renk impression'larının, duyumlarının komplexidir. Tabloda gördüğümüz her renk tuşu, böyle bir impression'u, duyumu ifade eder. Dikkat edilirse, bütün resim, mavi, sarı, pembe gibi tek tek renk tonlarından meydana gelmiş bir tonlar komplexidir. Burada, aynı duyum, impression prensibinden hareket eden bir *bilgi obje*'si ile bir *estetik obje* arasındaki *bağlılık*, bütün açıklığı ile görünüyor. Bunlar arasında tam bir uygunluk vardır. Bilgi objesi, nasıl bir duyumlar komplexi ise, estetik obje de, burada örneğin, Monet'nin resminde olduğu gibi, duyumların, görme duyumlarının bir sentezidir. O halde impressionizm için, yalnız görünen şey, resmin konusudur ve bunun için de sanatçı sadece görünüşlere yönelir. «İmpressionist'lerin dayandığı temel şudur: Resim, görünebilir olan şeylerin resmi olduğuna göre, yalnız görünebilir olan şeyler resmedilebilir ve gerçekten görünebilir olan şeyler de, resmedilmeye değer.»[12]

Ancak, görünebilir olan, daima görünmüş olan değil midir? Monet'nin «Impression-soleil levant»ında gösterdiği limanı binlerce ressam görmemiş midir? O halde burada değişen şey, sadece *görmedir*. Monet'ye gelinceye kadar, görme, bir bütün'ün kavranması anlamına geliyordu ve sentetik bir karaktere sahipti; oysa, Monet ile beraber görme, *elemanları ayırma*, nesneleri tek tek duyum elemanlarına ayırma olarak anlaşılıyor ve böylece de, *analitik* bir karaktere sahip oluyor. Bundan ötürü, impressionizm, bir *analitik görme sanatıdır* diye tarif edilebilir. İmpressionizm için her şey, görmekten ibarettir; bunun için impressionist'ler, büyük bir fanatizm ile 'görmeye' bağlanıyorlar. «İmpressionist sanat, genel olarak yalnız optik ilgilere sahiptir ve visuel olana, görünüşlere mümkün olduğu kadar fazla nüfuz etmek ve mümkün olduğu kadar ona sadık kalarak bu visuel olanı ortaya koymak istiyordu.»[13] Görünüşleri, böyle kavramak, yeni bir görme sanatını şart koşar; impressionizm, böyle bir *görme sanatıdır*. Bundan ötürüdür ki, «impressionist sanatçı görmeyi öğrenmek gereğindeydi, oysa, eskiden sadece resim yapma öğrenilirdi.»[14] Bu nasıl öğrenilir? Bu, *doğaya çıkıp* nesneleri *ışık ve renk değişimi* altında devamlı bir inceleme ile elde edilir. İşte bunun için, yine bir impressionist ressam olan «P. Cezanne, 'real vision'u elde edinceye kadar, objelerin yapısını ve renklerini günlerce ve hatta haftalarca incelerdi.»[15] Ancak, bu görme sanatına sahip olduktan sonra, «gördüğüm dünyayı resmediyorum» sözünün bir anlamı olduğu anlaşılır. Yine impressionist sanatın olanağı, bu görme sanatına, nesneler dünyası ile olan bu yeni bağlılığa, yani görünüşleri analitik olarak kavramaya bağlıdır. Bunun için, «göz impression'ları devam ettiği ve bilgi bakımından yaşandığı sürece impressionist resim devam edebildi.»[16]

Şimdi impressionist'lerin, bu görme sanatını nasıl gerçekleştirdiklerini sorabiliriz. Kuşkusuz, böyle bir sanat, belli çalışma aşamalarından meydana gelir, bunlara, G. Marzynski, haklı olarak *'indirgeme'* adını verir. «İmpressionizmin başarısı, objektiv olarak şekillenmiş dünyayı, onun gö-

rünebilir ve bunun için de gerçekten resmedilebilir olan çekirdeğine kökten bir şekilde geri götürmesidir, yani reduktion'udur. İmpression'lar dünyasının gerçekten resmedilebilir olması nedeniyle, impressionist'in artık perspektiv, kontur ve materialin resmedilme olanağı üzerine düşünmeye ihtiyacı yoktur; ve impressionist sanatçı için, artık sanat araçları aramak ve onları kullanabilmek gibi bir sorun da yoktur. Onun ana sorunu, *görmek* ve *gördüğünü resmetmektir.*»[17]

Böyle kökten bir indirgeme sonunda resim anlayışında ne gibi bir değişiklik meydana geliyor? Bunu, Monet'nin resminde açık olarak görmek kolaydır. Dikkat edilirse, burada hiçbir kurala bağlı, eski resmin *geometrik formel perspektiv*'i yoktur. Yani, ne geometrik ve ne de objektiv bir perspektiv'den burada söz açılamaz. Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. «Her şey, birbiri içine akıyor, ne yan yana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekânsal uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor.»[18] Böylece resim, bütün mekân değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression'larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor. Bu mekân resmini, yüzey resmi haline getirmek, impressionist'in başvurmak zorunda kaldığı en temel bir reduktion' dur. «Birinci reduktion, bu üç boyutlu dünyadan, iki boyutlu bir dünya yapıyor; bu reduktion'larm en eskisi ve en fazla kullanılanıdır.»[19] Nitekim bu reduktion daha ilk impressionist'lerden Ed. Manet'nin resimlerinde de görünmektedir: Örneğin, «Monet Ailesi Bahçede» tablosunda olduğu gibi. Bu mekân değerlerine göre değil, yüzey değerlerine göre yapılmış bir resim. «Artık konturlar tesir etmiyor, canlı şekiller kendini gösteriyor. Resimde her şey, renk dalgaları halini alıyor; mekânsal bir bütün olan (eski) resim, (şimdi) en küçük parçasına varıncaya kadar, yumuşak, sınırsız, akan, canlı bir şey oluyor.»[20]

Şimdi, böyle *sübjektiv* ve *yüzeyci* bir resim anlayışının, nasıl bir *obje* ya da *varlık yorumuna* dayandığını söylemek herhalde pek güç olmasa gerek. İmpressionist resimde ya da impressionist bir sanat yapıtında, Birinci Bölüm'de temel çizgilerini çizmeye çalıştığımız pozitivist-impressionist bir obje yorumu gerçekleşir. Bunu daha somut söylersek: Monet'nin bu «Impression-soleil levant»ında dile gelen varlık kavrayışı tamamen pozitivist-impressionist bir varlık kavrayışıdır. Realite ve tözü tümü ile reddeden, var olanı sadece duyumlar ya da impression'lar komplexi olarak kabul eden bir obje yorumu. Monet, yapıtında, işte böyle bir obje ve varlık kavrayışını gerçekleştiriyor. Onun çıkış noktası, doğada, var olan, gerçeklik, töz diye bir şeyin olmadığıdır. Eskilerin var olan dediği şey, aslında, realiteden yoksun bir görünüş, bir duyumlar, impression'lar komplexidir. Tek belirlenebilir olan real, sadece bu tek tek impression'lar, duyumlardır; 'görünüş' de impression'lardan, duyu veri'lerinden başka bir şey değildir. Doğada, hiçbir realite yoktur, sadece, impression ya da duyum komplexlerinden başka bir şey olmayan, bir arka planı bulunmayan fenomenler vardır. Görülüyor ki, impressionist resim, varlığı feno-

menler, görünüşler olarak kabul eden, 'var olan'ı da, bir *fenomenal obje* olarak yorumlayan belli bir obje yorumunu gerçekleştiriyor.

İmpressionist sanatçıların üzerinde büyük bir önemle durdukları 'görmek' de, işte budur, yani varlık ve dünya ile yeni bir bağlılık kurmak. İmpressionizmi, resim sanatında meydana gelen bir 'teknik' değişiklik olarak anlamak yanlıştır sanıyoruz. Aslında bu değişme, teknik dışında meydana geliyor; çünkü, her değişme, yeni bir varlık kavrayışına, yeni bir obje yorumuna dayanır ve teknik de, bu yeni 'görme'yi, bu yeni obje yorumunu ifade edebilmek için değişir. Ama, burada asıl sorun, bu görmenin, *yeni bir dünya bağlılığını* ifade etmesidir. Bunun için, «bütün resim tarihi (biz buna, sanat tarihi de diyebiliriz), bir 'görme' tarihidir. Görme' değişince, teknik de değişir. 'Görme' ise, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan, dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı öyle görür. Resim, bütün resim tarihi, bundan ötürü de bir felsefe tarihidir.»[21] Bu nedenden, her sanatçı, biraz filozoftur, çünkü, her sanatçı yapıtında, dünya ile olan *belli bir bağlılığı* ortaya koyar ve belli bir varlık yorumunda bulunur, belli bir obje yorumunu gerçekleştirir.

İşte, impressionist sanatta da aynı şeyi görüyoruz. Örneğin, bir Monet, tıpkı bir *filozof gibi,* nesneler dünyasını *yeni prensipler açısından* açıklıyor, yeni bir varlık kavrayışını dile getiriyor, E. Mach'ın felsefede yaptığını, o, tuval üzerinde yapıyor; ancak, resmin bunu nasıl yaptığını, resmin dilini bilmek gerekir. Bunun içindir ki, sanata götüren yol, zorunlu olarak felsefeden geçer, diyebiliriz.

II. İMPRESSİONİST BİR ESTETİK OBJEDE VARLIK TABAKALARI

Şimdi bu vardığımız sonuçları, estetik objenin *varlık tabakaları* bakımından değerlendirmek istiyoruz. Bir sanat yapıtı, bir estetik obje, duyu sferinden kalkarak en irreal bir anlam sferine kadar yükselebilir. Acaba, varlık tabakaları bakımından impressionist bir resim, örneğin yine «Impression-soleil levant» ne gibi varlık tabakalarına sahiptir? Şimdi bunu incelemeye çalışalım:[22]

Varlık tarzı bakımından her resimde iki çeşit varlıkla karşılaşırız:

a) İlkin, resmi bir tuval ve boyalar olarak algılıyoruz: Bunlar, her resmin maddi yapısını teşkil eder. Bu maddi yapıya dayanmayan bir resim sanatı olamaz. Resmin bu real yapısına, resmin real varlık tabakası denir ki, bu, doğrudan doğruya, kendini duyularımıza veren ve yalnız duyularla kavradığımız bir varlık tabakasıdır.

Ama, her estetik obje, her resim, yalnız bu maddi, bu real yapıdan mı ibarettir? Yani, resim, sadece bir bez parçası ve bunun üzerindeki boya kitlesinden mi ibarettir? Kuşkusuz ki, hayır. Resmin, bu maddi kitlesinin üzerinde bir başka varlık tabakası daha vardır; bu tabaka, real yapının, yani duyusal altyapının üzerinde bir üstyapı olarak bulunur. Bu üstyapı, altyapının aksine, *irreal* bir varlık tabakasıdır.

b) Bu irreal varlık tabakasının, bu üstyapının ne olduğunu, yine önümüzdeki resme, yani «Impression-soleil levant»a bakarak çözümlemeye çalışalım: Tuval üzerinde, Monet bize yeni bir mekân açıyor; bu mekân, içinde bulunduğumuz ve resmi seyrettiğimiz mekânın dışında bir başka mekândır; ancak, bu mekân, real değil, irreal bir mekândır. Yine bu irreal mekân içinde bir pempemsi mavi deniz üzerinde bir-iki sandal silueti, doğan güneşin suya vurmuş sarımsı dalgaları ve bunları arka planda kuşatan mavi bir kıyı silueti, ufukta bir sarı güneş ve üzerinde bir pembe gökyüzü. Bütün bunlar, irreal mekâânın kucakladığı bir objeler, ama yine irreal bir objeler dünyası. Acaba bu deniz, güneş, sandal, vb. gerçek midir? Kuşkusuz ki, bunlar, irreal mekânın kucakladığı bir objeler, ama yine irreal bir objeler irreal'dir. Şu halde, tablo, real olan bir ön yapı ile, irreal olan bir arka yapı' dan meydana gelmiştir.

Şimdi, bu arka yapı'yı tabakalar bakımından ele alalım, yani *arka yapı*nın içine aldığı tabakaları görelim. Bu irreal mekân içinde kontursuz renk lekeleri, renk tuşları ve irreal bir ışık, yine irreal obje sulietleri ile karşılaşıyoruz; bunlar, irreal ve sübjektiv bir mekân içinde, 'görünüş'ün belli bir an içindeki kavranışıdır. Sanat tarihinde ilk olarak hemen hemen bu resimde, doğanın tamamen yeni bir kavranışı ile karşılaşıyoruz; belli bir an içinde, renk ve ışık tuşları içinde erimiş bir dünya; böyle bir dünya, tamamen *sübjektiv* bir dünyadır ve 'görünüş'ün *yeni bir gözle* kavranışıdır. «Işık ve havayı resmetmek, arka arkaya resmedilen şeyler arasına bir mekân aralığı koymak, vb. bütün bunlar, yeni bulunan bir görme tarzına bağlıdır.»[23] Bu yeni görme tarzını belirleyen ise, objektiv bir varlık kavrayışı değil, duyulara dayanan bir varlık kavrayışıdır; ve böyle bir varlık kavrayışının, böyle bir obje yorumunun dayanacağı elemanlar da kuşkusuz, ışık, renk gibi tamamen duyulur elemanlardan ibaret olacaktır; ve bunlara bir de, bir düzenleyici prensip olarak *zaman* elemanının katılması gerekir.

O halde, yalnız elimizdeki tabloyu değil, bütün impressionist yapıtları belirleyen, ışık, renk, an gibi temel elemanlardır; bunlara, sanat yapıtının, estetik objenin irreal varlık sferini, arka yapıyı belirleyen kategoriler de diyebiliriz. Kuşkusuz, bu kategoriler, yalnız impressionist bir estetik obje için birer kategoridir, yoksa her sanat yapıtını belirleyen tümel kategoriler değildir.

Şimdi bu kategorileri ayrıntılı olarak ele almak istiyoruz.

1) IŞIK

İmpressionizmle beraber, yeni bir varlık kavrayışının, varlığı yeni bir tarzda görmenin meydana geldiğini söylemiştik. Bu yeni varlık kavrayışı, bu yeni obje yorumu, yeni bir *görme* mantığı ile ortaya çıkıyor. Bu yeni görme mantığının ne olduğunu yukarda açıklamış bulunuyoruz. Şimdi impressionizmin ışık ve renk teorisini ele alırken, bu impressionist görme mantığı daha açık olarak belirecektir.

Bu yeni varlık kavrayışı, bu yeni obje anlayışı, 'var olan'a değil, 'görünüş'e, 'fenomen'e dayanıyordu; ve bu görünüş, fenomen de, impression,

duyum komplexleri olarak açıklanıyordu. Böyle bir obje anlayışından hareket eden impressionist sanatçı yine impression'lara, duyumlara dayanan bir estetik obje anlayışını tuval üzerinde realize ediyordu ve bunun sonucu olarak estetik obje, yani resim, ışık, renk impression'larının belirlediği kontursuz bir «bütün» olarak ortaya konuyordu. Böylece, yeni bir *obje anlayışı* ile yeni bir *estetik obje kavrayışına* varılıyor. Çünkü, aynı dönem kültürünün parolası, «doğa'yı hiç değiştirmeden, olduğu gibi almak»tır. Bu parola, resimde, «*gördüğünü*» resmetmek anlamına gelir. Nesneleri *bozmadan*, hiçbir formel lojik kategorisi içine sokmadan, onları, göründüğü gibi resmetmek. Bunu yine aynı devrin bir şairinin, Chr. Baudelaire'in ağzıyla söylersek: «Sanatçı, gerçek sanatçı, gerçek şair, yalnız gördüğü ve duyduğu gibi ifade edebilir.»[24] Burada gerçeklik deyince, kastedilen şey, artık *formel lojik* bir gerçeklik olmayıp, duyularımızın bize doğrudan doğruya bildirdiği bir «*veri*», bir *görünüş dünyası*dır. Bunun için, «ressam, gitgide hayal ettiği şeyi değil, gördüğü şeyi resmetmeye yöneliyor.»[25]

'Görünüş'ü gerçeklik olarak kabul eden bir anlayış için, bütün varlık, impression'lardan, duyumlardan meydana gelmiş oluyor. Bu impression'lar ise, bize birbirinden kesin olarak ayrılmış objeler değil, ama birbiri içinde eriyen yüzeyler, renkli yüzeyler gösterir. Bundan ötürü, *E. Delacroix* bile, daha impressionizmden bir kuşak önce, bunu görmüş ve şöyle işaret etmişti: «Doğada hiçbir doğru çizgi yoktur.»[26]

Göründüğü gibi, impressionist bir bilgi objesi ile impressionist bir estetik obje arasında bir uygunluk meydana geliyor; her ikisi için de belirleyici duyumlar, impression'lardır, her ikisi de duyumların, impression'ların belirlediği ışık, renk yüzeylerinden meydana geliyor. Bu yüzeyler, birbirlerinden konturlarla ayrılmamıştır, onlar, birbiri içinde eriyen ışık, renk yüzeyleridir. «Dünyayı bu tarzda (oluş içinde) görmek, impressionist ressamları belli bir çalışma tarzına sürükledi. Mademki ressam dünyayı bir oluş ve bir hareket içinde görüyordu, o halde şekli bir tarafa bırakıp, değişik 'an'ların kaypak duyu ve izlenimlerine kendini bırakmalı, onları yakalamaya çalışmalıydı.»[27]

Ressamın, yakalamaya çalıştığı bu impression ve duyumlar, her şeyden önce ışık ve renk duyumlarıdır. Bunlar, impressionizm için *temel iki duyumdur*. Öyle ki, onlar, doğrudan doğruya impressionist estetik objeyi belirlerler. O halde, bunların analizi impressionist objenin belirlenmesi için şarttır. Ama, denebilir ki, bütün resim tarihi, bize ışık ve rengin yalnız impressionist sanat için değil, hemen hemen bütün resim dönemleri için temel olduğunu söyler. Resim sanatı, göze hitabeden, göze dayanan bir sanat olduğuna göre, onun göz ile kavranan renk, ışık duyumlarına dayanması kadar doğal bir şey olamaz; bundan ötürü, her resim ister istemez ilk planda optik bir karakter taşır, ışık, renk duyumlarına dayanır. Ancak, ışık ve renk elemanlarının impressionist estetik objede oynadığı rol, daha önceki dönem sanatlarında oynadığı rolden *çok farklıdır*. Bu fark, acaba nerede temellenir? Şimdi, bunu görmeye çalışalım.

Kuşkusuz her resim, impressionizme gelinceye kadar ışığı kullanmıştır. Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine *Masaccio* ile beraber gir-

miş ve resmin temel elemanlarından birisi olmuştur. Bunu, daha somut olarak görebilmek için, Leonardo da Vinci'nin «Mağarada Meryem» tablosunu ele alıp, ışık bakımından araştıralım. Burada ışık, arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğmaktadır; bu ışık bizim doğada gördüğümüz ışık değildir, o, reel bir ışık değil, ama idealize edilmiş bir ışıktır. Kuşkusuz bilinmeyen, derinlerden gelen ve ön plandaki figürleri aydınlatan bu ışık, resmin *temel* bir değeridir. Dikkat edersek, bu ışığın tablonun konstruktion'u bakımından çok büyük bir önemi var. Bu önemi, iki noktada toplayabiliriz. Birinci nokta şudur: Işık, burada figürlerin plastikliğini sağlıyor ve figürler, bu ışık aracılığı ile bir relief karakteri elde ediyor. İkinci noktaya gelince: Tekrar resme dikkatle bakarsak, burada arka plandan, derinlerden gelen ışığın, resimde bir mekan, arkadan öne doğru uzayan bir mekan meydana getirdiğini görürüz; bu, dört figürün ve kayaların içinde bulunduğu bir mekandır, derinlere doğru uzayan bir mağara mekanıdır. Diyebiliriz ki, burada ışık, resmin belki de en temel elemanlarından biridir. Çünkü ışık, burada resmi *kuran* bir prensip'tir, bir *kompozisyon* prensibidir. Bununla beraber, ışık burada hiç de tek başına bir erek olmayıp, sağlam bir kompozisyon kurmada, mekana ait ve plastik değerleri ifade etmede sadece bir *araçtır.*

İmpressionizme gelinceye kadar bütün resim okulları, ışığı, böyle bir *'araç değer'* olarak anlamıştı; bu, yalnız Renaissance sanatı için böyle olmamıştır; Barok, Klasisizm, Romantizm sanatları için de ışık, böyleydi. Rembrandt'ın portrelerine, El Greco'nun yapıtlarına, Frans Hals'ın, Delacroix'nın resimlerine bakalım, ışık, bunlarda hep figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkarmada, tablonun konstruktion'unda kullanılan bir araçtır. Oysa, *impressionizmle beraber,* ışık, bir *araç değer* olmaktan kurtulur ve *başlı başına bir 'değer'* olarak anlaşılır. Ama, ışığın bir araç değer olmaktan çıkıp kendi başına bir değer olması ne demektir? Bu, her şeyden önce, ışığın *reel bir ışık* olarak anlaşılmasını ifade eder. Reel ışık ise, *somut, belli bir kaynaktan* doğan, belli bir *rengi* olan ışıktır; kısacası, reel ışık, somut ışık, doğrudan doğruya *güneş ışığıdır.* İmpressionizmin kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, *idealize edilmiş* bir ışık, *soyut* bir ışık değildir; tersine her gün *doğada gördüğümüz,* yedi renkten meydana gelmiş olan 'güneş ışığı'dır. İmpressionist resimlerde «ışık, belli bir kaynaktan güneş ışığı olarak tablonun mekanı içine boşalır ve tabloyu, sınırsız bir şekilde doldurur, bütün nesnelerin üzerine taşar ve böylece de her sağlam sınır inkâr edilmiş olur.»[28] Işık, ilk defa impressionistler tarafından keşfedilmiştir derken, burada, güneş ışığının, reel ışığın resme ilk defa impressionizmle girmiş olduğu söylenmek isteniyor. İmpressionizme gelinceye kadar, resimde güneş ışığı, reel ışık yoktu. Denebilir ki, bu, impressionistlerin en büyük keşiflerinden biri olmuştur; çünkü, ancak bu keşif yardımıyladır ki, ışık, renk ile elele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkabilmiştir.

Ancak, şimdi şunu sorabiliriz: İmpressionizme gelinceye kadar bütün ressamlar doğaya baktıkları ve hatta doğayı resmettikleri halde, *nasıl oluyor da* güneş ışığını görmemişlerdir? Şüphesiz ki, impressionizme gelin-

ceye kadar ressamlar doğayı gördüler ve doğadan parçalar resmettiler. Ancak, onların resmettiği bu doğa, *bizi her yanımızdan* saran reel bir doğa değildir, o, daha çok «*atölye*» içinde idealize edilmiş bir doğadır, *abstrakt* (soyut) bir doğadır. Böyle bir doğanın, yani bir atölye içinde düşünülmüş olan bir doğanın keşfedilmesi, ressamların *atölye*yi bırakıp, doğaya, *gün ışığı*na çıkmaları gerekiyordu. «Sanatçıyı, atölye denen manastırdan dışarı çıkarmak, gökyüzü ile temasa getirmek, onu insanlar arasına, dünyaya götürmek lâzımdı.»[29] İşte, bu doğa ile, dünya ile temas içinde sanatçı, güneş ışığını kavradı. Doğa ortasında, doğanın büyüklüğünü ve güzelliğini farketti. Bu doğa, impression'ların, duyumların meydana getirdiği *canlı* ve *yaşanan* bir doğa idi. Böyle canlı bir doğanın keşfi ile, doğa ortasında, gün ışığının bereketi içinde resim yapmak gibi *yeni bir resim tarzı* meydana geldi; ve bu yeni tarz resme, *'açık hava* resmi' (pleinairisme) adı verildi. İmpressionizm böyle bir 'açık hava resmi'dir, pleinairisme'dir.

Acaba, doğanın, gerçek bir doğa, somut, canlı bir doğa olarak kavranması ile elde edilen şey nedir? Bununla ilk elde edilen şey, ışığın, doğanın en temel bir elemanı olduğudur. Böylece, bütün nesneler, bütün varlık dünyası bu reel güneş ışığının çeşitli *değişimleri* olarak anlaşıldı; ve bunun sonucu olarak güneş ışığı ve nesneler arasındaki bağlılık araştırıldı. Güneş ışığı, yedi tayftan meydana gelmiş bir ışık olarak kavranınca, bütün nesneler, bu tayfların çeşitli bileşimleri olarak kabul edildi. Bunun sonunda, bütün doğa, bir *tayflar akışı*, tek tek ışık impression'larının bir akışı olarak anlaşıldı ve doğa, *birdenbire renklendi.* «Şimdi, atölye dışında (doğada) resim yapıldığından, güneş ışığının gerçek aydınlığı, yaprak ve çayırın keskin yeşili, gölgelerin renkliliği, doğanın bütün renklerinin birbirlerine yaptıkları tesir keşfedildi. Bütün palet, anormal bir şekilde aydınlandı.»[30] Bütün doğa, bu yeni keşfedilen güneş ışığı ile yeni bir görünüş kazandı; bu 'görünüş'ü belirleyen ise, doğrudan doğruya aldığımız ışık ve renk duyumlarıdır. Bunun için, bütün varlık dünyası, ışık ve renk impression'ları olarak çözüldü; *varlık, varlık karakterini kaybetti* ve impression'ların, duyumların belirlediği bir *'görünüş'* olarak kavrandı. «Pleinairistler (impressionistler) ile, ışık ve rengin keşfedilmesiyle, renk ve ışık, tıpkı bir örtü gibi var olan her şeyin üzerine yayıldı.»[31]

Demek oluyor ki, impressionist sanattan önceki dönemlerde, ışık, resimde bir kompozisyon elemanı, resmin kullandığı bir araç değer olduğu halde, impressionist sanatta ışığın değeri tamamen değişiyor. Bütün nesneler bir tayf örtüsüne bürünüyor; bunun sonucu bütün konturlar, formlar eriyor, nesneler varlıklarını kaybediyor ve ışık impression'larının belirlediği bir görünüş oluyor. Nesneleri resmetmek için, *ilkin o halde ışığı resmetmek* gerekir. Ama, ışığı resmetmek ne demektir? Daha sonra renk bölümünde göreceğimiz gibi, bu, güneş ışığının prizmatik değerini kavramakla mümkün oluyor, yani optik yasaları tanımakla. «Bu yasalar, nesneleri ışık ve havanın çevrelediğini ve nesnelerin konturlarını erittiğini ve nesnelerin rengini sürekli olarak değiştirdiğini, yaptığımız gözlemlerde bize bildirirler.»[32] Eski resim için bir kompozisyon elemanı olan ışık, impressionizmin *ana konusu* oluyor, daha doğru bir deyimle, impressionizmle

beraber resmin temel konusu ışık oluyor. Çünkü, impressionist sanatçı, nesneler dünyasına baktığı zaman, orada *kendi başına var olan objeler görmüyor,* ışığın belirlediği *renkler* ya da başka bir deyimle söylersek, *çeşitli ışık tayfları görüyor* ve doğrudan doğruya *onları resmediyor.* Böylece ışık, resmin temel konusu olmuş oluyor. «Açık hava resminin gerçek anlamı işte budur. Bu nedenden, 'impressionist görme tarzı', ressamları karanlık atölyeleri terketmeye ve güneş ışığına çıkmaya zorluyor.»[33]

Bu, resim tarihinin en önemli bir olayıdır; hatta yeni bir kıtanın keşfi kadar önemli bir olaydır. Çünkü, ressamların doğaya çıkması ile *yeni bir dünya,* ışığın ve rengin dünyası keşfediliyor, resim için, yeni bir inceleme ve resmetme alanı bulunuyor ve resmin ilgi alanı, form'dan, konturdan *ışığa, renge kayıyor.* «Eskilerin, her şeyi kendileri ile gördüğü sağlam 'form'un en son kalıntılarından, bu en son zincirden de, renk, ışık aracıyla kurtulunuyor.»[34] Işığın, rengin meydana getirdiği böyle bir dünya, değişen, oluşan, *titreyen, daimi sallantı içinde* olan bir dünyadır; bu, görünüş'lerin, fenomen'lerin dünyasıdır. Ancak, bu fenomenler, değişmez bir ışık'ın büyük renk lekelerinden meydana gelmiyor, tersine titreyen, akıp geçen renk tuşlarından meydana geliyor. Bu görünüşler dünyası, tek tek ışık impression'larından ibarettir.

Burada bir an yine E. Mach'ın Birinci Bölüm'de araştırdığımız obje anlayışını hatırlayalım: E. Mach için, nasıl bütün nesneler, duyum komplexleri olarak çözülüyor ve bu duyum komplexlerinin arkasında, değişmeden, akmadan kalan nasıl bir töz (cevher), bir substans, kendi başına var olan bir şey yoksa, aynı şekilde impressionist sanat da, estetik objeyi, yine duyum, impression bağlılıkları olarak çözüyor; örneğin, Monet'nin «Impression-soleil levant»ında olduğu gibi: Burada, ışık titreşimlerinden başka hiçbir şey görmüyoruz; güneş, deniz, karşı kıyılar, renk ve ışık tayfları halinde gözümüzün önünde titriyor. Hiçbir sağlam form ve bu formun sınırladığı bir obje ile karşılaşmıyoruz. Bütün resim, ışık ve renk duyum'ları halinde çözülüyor; ve bizde, sanki ressam yalnız bir tan vakti güneş ışınlarının havada, suda ve bütün doğadaki yayılışını resmetmek, tespit etmek istiyormuş gibi bir his doğuyor. Monet, burada haklıdır, çünkü resmin ana konusu budur. Ressam, bize ne sağlam konturlarla belirlenmiş bir nesne dünyasını tanıtır, ne güneşin doğuşunun insan ruhunda meydana getirdiği duygulardan söz açar, bize ne de resmin dışındaki bir düşünceyi anlatmak ister. *Resim, resim olarak bütün bunların ötesindedir.* Ona baktığımız zaman, yalnız ışık tayfları ve tayf renkleri görürüz. Yalnız ışık ve renk impression'ları, duyumları alırız, çünkü, resim yalnız bunlardan ibarettir. Bundan ötürü, impressionist «resimler ışıklanıyor, (eski) resimde birtakım boşluklar meydana getiren siyah gölgeler ve bu siyah gölgelere katılan lokal renkler ve beyaz ışıklar (şimdi) kayboluyor: Işık, inceleme konusu oluyor, artık bir ışıklandırma aracı olmaktan çıkıyor, tersine bütün görünüşleri saran, bütün konturları çözüp açan, yüzeyleri, emayeleştiren ve objelere *irreal bir karakter* veren bir 'ortam' oluyor.»[35] Bu ortam içine giren her şey, sanki büyülü bir dünya içine girmiş gibi birden değişiyor, şeklini, sertliğini kaybediyor, yeni ve taze, bilmediğimiz

ve şimdiye kadar görmediğimiz bir ışık dünyası içinde eriyor; gölgeler mavileşiyor, ağaçlar kızarıyor, vb. Üç boyutlu mekan kayboluyor, bütün görünüşler, iki boyutlu bir yüzey içinde akıp gidiyor. Bundan ötürü, «doğada, güneş ışığında cisimler, bir yüzey karakteri alıyor ve renkli yüzeyler haline geliyor.»[36] Ama, bu yüzeyi, büyük renk lekeleri değil, titreyen renk tuşları ifade ediyor; ve bütün doğa, *bir renkli ışığın* titreyişleri içinde eriyor.

İmpressionizmden önceki resimde ışık, sadece bir kompozisyon aracı ve figürlerin plastikliğini sağlayan ve üç boyutlu mekanı belirlemede kullanılan bir araç olduğu halde, impressionist resimde ışık, bütün varlığı kuşatan bir ortam olduğu gibi, bu ortam da, resmin temel konusu oluyor. Bütün fenomenler, bütün görünüşler, bu ortam içinde bir değer elde ediyor; çünkü ışık, her şeyi belirleyen ve görünüşleri, birer görünüş olan büyüleyici bir güçtür. Objeler, eski resimde olduğu gibi, sağlam konturlar ve formlar ile belirlenmiyor, artık onları belirleyen, doğrudan doğruya güneş ışığıdır.

Ancak, bu ışık, bir beyaz ışık değil, tayflardan meydana gelmiş prizmatik bir ışıktır. Yine, ilk defa, impressionizmde *ışık-renk birliği* ile karşılaşıyoruz. Işık, renklerden ibaret olduğu gibi, renkler de, yine *güneş ışığının tayflarıdır.* Bundan ötürü, impressionist estetik objeyi belirlerken, ışık kategorisi yanında, bilhassa *renk*'e büyük bir yer vermek gerekir. Çünkü, impressionist resim, her şeyden önce, bir ışık ve renk sanatıdır. Bunun için, estetik objeyi belirleyen *ikinci temel kategori* olarak *renk kategorisini* ele alıyoruz.

2) RENK

Rengi, ilk keşfedenler kuşkusuz impressionistler olmamıştır. Ancak bu konuda bir keşif söz konusu olacaksa, o zaman şöyle denebilir: İmpressionistlerin keşfi, *yalnız ışık tayflarını* keşfetmiş olmaktan ibarettir. Ta Batı resminin doğuşundan itibaren renk, nesnelerin belli renkleri olarak resmin en temel elemanlarından biri olarak biliniyordu. Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyumlarına dayanır ve bu göz duyumları da, aslında *renk-ışık* duyumlarından başka bir şey değildir. «Burada daima şunu düşünmeli ki, mekana ait biçimler bizde daima renkleri nedeni ile estetik bir etki yaparlar. Hatta, renk bakımından oldukça yoksul olan sanatlarda bile, örneğin heykeltraşlık ve grafik sanatlarında mekana ait renklerin estetik impression'u, daima onların renk ve ışık etkisiyle olur; ışık ve renk etkisi olmadan, salt mekana ait biçimin estetik olarak kavranması mümkün değildir.»[37] Bundan ötürü, geçmiş stil'ler arasında her resim, rengin bu estetik etkisinden mümkün olduğu kadar fazla faydalanmak istemiştir. Çünkü, «resim sanatı, salt bir renk sanatı olmalıdır. Yalnız, bu her şeyi kuşatan renk, içerik bakımından önemli ve önemsiz olabilir.»[38] Kuşkusuz, bütün varlık dünyası, doğa, renkli bir dünyadır. Ama, sadece renk midir? Doğaya baktığımız zaman, renklerin yanında renkleri

çevreleyen ve doğal objeleri birbirinden ayıran formlar, çizgiler, konturlar görüyoruz. Doğanın böylece çizgi ve renk olarak belirlenmesi, bir *varlık düalitesine (ikiliğine)* işaret eder: Varlık, ya var olan'dır, o zaman bu, var olan, rationel bir bütün, rationel bir form'dur; ya da varlık dediğimiz şey, yalnızca bir fenomendir, görünüştür ve bu da, yalnız empirik ve sensualist bir yolda kavranır. Resimde de bu varlık düalitesinin ifade bulduğunu görmüştük: Rationel varlık tablosu, resimde bir çizgi resmi, fenomenalist bir varlık tablosu ise, bir renk resmi halinde ifade bulur. Bundan ötürü, görünüş'ten hareket eden bir resim, görünüş'ü, renk olarak kavrıyordu, ifade ediyordu. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz:

Renk, impressionist sanattan çok daha önce de resimde kullanılıyordu ve hatta, hiç olmazsa, daha sonra göreceğimiz gibi «*pittoresk*» kategorisi içinde çalışan ressamlar için, varlığın çözüldüğü ve ifade bulduğu bir 'ortam' olarak anlaşılıyordu. Örneğin, Tiziano'nun, Rubens'in, Caravaccio'nun yapıtlarından kırmızı-mavi akord'unu bir an çıkarınız, geriye onların içeriğinden ne kalır? Kuşkusuz, bunlar ve daha bunlara benzer birçok yapıt, renklerinden soyulduğu an, gerçek estetik değerini kaybeder, çünkü bunların dayandıkları temel, renk'tir; ve renk, gerçekliği taşıyan, onların objelerini birer obje kılan temel bir 'prensip'tir. Bunlarda renk, başlı başına bir değerdir.

Şimdi, yine yukarda sorduğumuz soruyu ortaya koyabiliriz: Mademki renk, impressionizme gelinceye kadar daima kullanılmış ve hatta zaman zaman temel bir prensip olmuştur, o halde nasıl oluyor da, impressionizmden söz açılırken, «ilk defa impressionizm *rengi keşfetmiştir*», deniyor. Bu, doğru mudur? Eğer doğru ise, ne şekilde temellendirilebilir? Bunu daha yakından kavrayabilmek için, eski resmin renk anlayışı ile impressionist resmin renk anlayışlarını karşılaştırmalıyız.

İmpressionizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, tıpkı ışıkta olduğu gibi, *başlı başına bir değer* değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen, onu tanıtan bir *araç* idi. Renk, bizi objeye götürür. Ağacı resmetmek isteyen için, ağaç, her şeyden önce, ister keskin çizgilerle çevrilmiş olsun ya da olmasın, yeşil bir objedir. Etrafımızı çeviren objeler, nesneler, belli bir renk içinde bulunurlar. Her nesne, kendini, belli bir renk içinde realize eder; ve nesne ile rengi arasında içten bir bağlılık vardır. Sanatçı, bu bağlılığa uymak zorunda bulunuyordu. Örneğin: «Renaissance sanatında renk, doğanın, maddenin, nesnelerin bir özelliği idi.»[39] Diyebiliriz ki, nesne ve renk ilgisi, bir substans-atribut ilgisi olarak düşünülüyordu. Buna göre, örneğin, nasıl maddeyi mekansız düşünemiyorsak, aynı şekilde maddeyi renksiz de düşünemeyiz. Renk, burada nesnelerin birinci niteliği olarak, nesnelerin, nesnelik şartı olarak kabul ediliyor. «Leonardo veya Holbain için renk, güzel olan maddedir. Bu madde de maddi bir gerçekliğe ve başlı başına bir değere sahiptir. Resmedilmiş mavi bir manto, mantonun gerçekte sahip olduğu ya da olabileceği aynı maddi renk aracı ile etki eder. Resmin aydınlık ve koyu kısımlarındaki belli farklara rağmen, renk, aslında daima aynı renk olarak kalır.»[40] Renaissance'tan sonra da, rengin yine kompozisyon için nesneleri derli toplu rationel bir

plan içinde ifade etmek olan aynı görevle görevli olduğunu görüyoruz. Renk, renk kontrast'ları ve özellikle kırmızı-mavi akort'u ile; bir yandan nesneleri, mümkün olduğu kadar açık bir şekilde ifade etmeyi ve aynı zamanda nesnelerin birlikli bir bütün halinde ortaya çıkmasını sağlıyor; ya da öte yandan, renk, rengini kaybediyor ve bütün resim, bir gölge-ışık kontrasına dayanıyor ve renkten yoksun gri bir fond, bütün tabloya hakim oluyor.

Diyebiliriz ki, impressionizme gelene dek, renk bütün sanat okulları tarafından kullanılmıştır ve bunda da bir zorunluluk vardı, çünkü resim, optik bir sanattır. Ancak, impressionizme gelinceye kadar renk, nesnelerin bir özelliği, nesnelerin bir attribut'u olarak kullanılıyor ve objektiv olarak kabul ediliyordu. Renk, nesnelerin kendisindedir; her nesne ağırlık, sertlik gibi bir renge de sahiptir; ve ağırlığı, sertliği mekanı nasıl nesneden ayıramıyorsak, *rengi de nesneden* ayıramayız. Görüldüğü gibi, böyle bir renk anlayışı, hiçbir zaman *ışık'tan hareket eden* bir renk anlayışı değildir. Rengin ışıkla olan bağlılığı üzerinde hiç durulmamıştır. Işık, tayf renkleri olarak anlaşılmadığı gibi, renk de, bir ışık tayfı olarak düşünülememiştir. Işık, nasıl resmin kompozisyonu için dayanılan elemanlardan biri ise, renk de yine bir diğer elemanıdır. Ama, bu iki eleman, birbirleri ile hiçbir bağlılığa girmeden aynı kompozisyonu tamamlıyorlardı. O halde eski resim için ışık gibi, renk de, doğa üzerinde yapılan uzun deneylerin sonunda, uzun gözlemler ve analizler sonunda varılmış 'a posteriori' bir eleman değildi, ama rational ve *'a priori'* bir elemandı.

İmpressionizmle beraber, yeni bir renk anlayışının resme girdiğini görüyoruz. Bu yeni renk anlayışı, gerçekten büyük bir keşfi ifade eder. Bu keşfin temellerinin ne olduğunu şimdi görmeye çalışalım.

İmpressionist sanat ile beraber sanatçının doğaya çıktığım ve doğada güneş ışığını gördüğünü söylemiştik. Sanatçı, atölye'yi terketmekle, yeni bir dünya ile karşılaşmış oluyordu: Bu, ışığın dünyasıdır. Ancak, bu ışık, beyaz ışık değil, tersine, tayf renklerinden meydana gelmiş bir ışıktır. Güneş ışığı, tayf renkleri halinde nesneler üzerine düşüyor ve nesneler aydınlanıyor. Işık ile nesnelerin kucaklaşışı, *her an değişen bir renk atmosferi içinde* meydana geliyor. Nesneler, her an yeni bir ışık ile ve yeni bir tayf rengi ile aydınlanıyor. Bize görünen dünya, her an yeni ve değişik bir dünyadır, çünkü, her an onu yeni bir tayf rengi içinde görüyoruz. Sabahleyin gördüğüm beyaz bir kâğıt parçası üzerindeki siyah harfler, öğleyin onu gördüğümden birkaç kat daha siyah ve öğle ışığında gördüğüm siyah harfler, üzerinde bulunduğu beyaz kâğıdın sabahki görünüşünden yine birkaç kat daha beyazdır. Objeler dünyasının, *sabit ve değişmez, objektiv, real bir rengi yoktur.* Objeler, *üzerine düşen ışık tayfının rengindedir.* Bütün objeler dünyası, akan, değişen bir fenomenler dünyası olduğu gibi, bu akış aslında tayf renklerinin bir akışıdır. Nesneler dünyası, temelsiz, kontursuz olup, bir değişme içindedir; ancak, bu değişmeyi belirleyen temel prensip, renktir, yani tayf rengidir. İmpressionist öncesi sanatının varlık dünyasında gördüğü sağlam rationel formlar, yerini sürekli bir akışa terkediyor; bu akış içinde bizim belirleyebildiğimiz

tek şey *renktir*, nesnelerin üzerine düşen ve o an için nesneyi belirleyen tayf rengidir. «Formel bakımdan sınırlı ve perspektiv bakımından sağlam olan her şeyin çözülüp dağılması ile, eğer en son gerçeklik olan 'renk' olmasaydı, resimde hiçbir şey kalmazdı.» Form, perspektiv kaybolup gidince onun yerini tek değer olarak, tek gerçek olarak 'renk' alıyor. «Bir ressam için yalnız renkler hakikattır,»[42] sözünün gerçek anlamı işte budur.

Renk, böylece, resmin *tek taşıyıcısı* oluyor, çünkü impressionizme gelinceye kadar, rengin de hizmet etmekle yükümlü bulunduğu kompozisyon, perspektiv gibi değerler artık kayboluyor. Resmi belirleyen tek değer renk oluyor. Rengin, tayf renginin belirlediği bir dünya, sağlam, rationel bir dünya değil, akan, her an değişen, sürekli sallantı ve titreşim içinde bulunan bir dünyadır. Perspektiv'den yoksun olması nedeni ile bu dünya, üç boyutlu değil, iki boyutlu bir dünyadır, renklerin art arda çeşitli görünüşler ortaya koydukları bir dünyadır, daha doğru bir deyimle, bir *yüzey* dünyasıdır. «Rengin yanında her şey, derinlik etkisi, kompozisyon, içerik, vb., ikinci plana atılmakla, ressamın yaşantısı, renk üzerinde toplanır; böylece, bütün tablo, hemen hemen *düz bir yüzey, 'dünyanın renkli bir derisi'* halini alır.»[43]

Ancak, bu tayf renklerinden meydana gelmiş olan resim, büyük renk lekelerinin dengeli bir bütünü değildir. Böyle büyük renk lekelerinden meydana gelmiş resim, impressionist bir resim anlayışına uymaz; impressionist sanatçı, her şeyden önce doğadan ve doğa gözlemlerinden hareket eder. Birinci Bölüm'de de göstermeye çalıştığımız gibi, impressionizm temelde bir pozitivizmdir, duyu veri'lerinden hareket eden bir bilgi objesine dayanır. Böyle bir bilgi anlayışı ise, bilgi objesini yalnız duyum komplexleri olarak tanır. Obje, tek tek renk, ışık, vb. duyumlarından meydana gelmiştir; bu duyumlar, değişen, akıp geçen bir fenomenler dünyasını ortaya koyar. Böyle bir obje anlayışını tuval üzerinde gerçekleştirmek isteyen impressionist sanatçı, bunu, ancak, küçük renk tuşları ile ifade edebilir, çünkü, büyük ve sabit renk lekeleri, her an değişen bir impression' lar dünyasını ifade edemezler. Doğayı, büyük renk lekeleri halinde görmek, daha başka bir deyimle, doğayı lokal renk'lerle bezenmiş olarak görmek, impressionist öncesi sanatta görülen bir özelliktir. Lokal renk, doğanın her objesinde, o objeye yapışık ve onun bir özelliği olarak kabul ettiğimiz objektiv bir renktir. Oysa, impressionizm için, doğada durağan objelerin gerçek rengi diyebileceğimiz renkler, yani 'lokal' *renkler yoktur*, ama yalnız ve yalnız *renk variation'ları* vardır. Doğada şimdi göz (impressionizmle beraber), yalnız bir variation'lar doluluğu görüyor: Gölgeden gölgeye, parçadan parçaya geçmekle, her şeyde canlı bir aydınlık görüyor; yüzeyden yüzeye geçen reflex'leri kavrıyor, gölgelerin mavi renklerini renk dokularının en ince ayrıntılarını olduğu gibi, güneşli bir ormanın en keskin ışınlarını da görüyor.[44]

İmpressionizmle beraber, renk deyince, o halde objeye ait bir özellik düşünülmüyor; doğrudan doğruya, ışığın bir tayfı anlaşılıyor ve bütün ışık tayfları, çeşitli karışımlar meydana getirerek fenomenler dünyasını belirliyorlar. Ama, daima ilk planda gelen şey şudur: «Işıktan doğmuş olan

renk şimdi yaşanıyor. Renk, aydınlatıcı bir şey olarak ortaya konmakla da, olağanüstü bir etki ve canlılık kazanıyor; ve ilk defa olarak kendi içinden doğan yetkin bir yaşama sahip oluyor.»[45] Tablonun sahip olduğu bu canlılık, onun süje tarafından *doğrudan duyu veri'leri olarak kavranmasından* ileri geliyor. Çünkü tablo, süjenin *aktüel duyum-impression komplexlerinden* başka bir şey değildir. Tablonun canlılığı, bu impression bağlılıklarının süjede doğrudan doğruya meydana gelmesinde temellenir.

İmpressionist resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla, kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren «*ratio*»nun (aklın) yerini de, şimdi «*göz*» alıyor. Optik bir sanat olan resim diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak impressionist *sanatta gerçekleştirmiş* oluyor; çünkü, ilk defa olarak impressionizmle beraber *optik yasalar temel bir görevle* resme giriyor ve resmi belirliyor; oysa, impressionist resimden önceki resme, *biçimsel mantık prensipleri* hakimdi: *Birlik, zorunluluk, denge,* vb. gibi. Resim sanatı, özüne uygun bir sanat olmaya ilk defa impressionizmle başlıyor ve böylece *'pür'* bir sanat olarak ortaya çıkıyor, çünkü, bu yolda resim sanatı, bütün *formel elemanlardan kurtulmuş* oluyor. *Modern sanatın başına,* impressionist sanatın konması, işte bundan ötürü doğrudur. Modern sanat ve bu sanatın içine giren bütün anlayışlar, okullar, hep saflaşma iddiası ile ortaya atılmışlardır. 'Pürizm', modern sanatın ana prensibidir. Bu pürizm, yalnız modern sanatın değil, aynı zamanda *modern felsefenin* de temel prensiplerinden biridir; burada, *Husserl*'in «*epoche*» (şüphe) kavramını bir an hatırlayalım. Diyebiliriz ki, bu kavram da, devrin bir ayrımı olan *'pürizm'in ışığı altında* ele alınırsa, gerçek anlamını elde eder.

O halde, bu pürizm, bu olabildiği kadar saflaşma, resmin yabancı elemanlardan ayıklanması, ilk defa impressionist sanatta kendini gösteriyor ve yukarda söylediğimiz gibi, bu da, ratio'nun, aklın yerini 'göz'e terketmesi ile gerçekleşmek yoluna giriyor. Bunun için, «Monet'nin bütün dikkati artık renk valeur'lerine, renk nüanslarına ve renk derecelerine yöneliyor. Gözün duyusal hakimiyeti daima daha kuvvetle ortaya çıkıyor. Doğada nasıl bir renk zenginliğinin bulunduğu öğrenilmek isteniyor ve bunun sonucu olarak da, yeni renk nüans'ları keşfediliyor; ve bu keşiften alman sevinç, canlı bir sevinç oluyor. Daima daha fazla 'görmek', öğreniliyor.»[46] Yeni renk bağlılıkları bulmak, görmek anlamına geliyor; renk değişmelerini olabildiği kadar ani ve taze bir şekilde kavramak, sanatçının başlıca ereği oluyor. «Böylece ressam, renk değerlerini, olabildiği kadar çabuklukla, tazesi tazesine yakalıyor, göz ve yaşantı, derhal birbirini takip eden renk değerlerine kayıyor.»[47] Eski resmin gölge-ışık'ı, onun form ve kontur anlayışı ortadan kalkıyor, renge dayanan *'kolorist' bir resim başlıyor.* Bu kolorist resim için, «siyahtan beyaza gidiş, kaba bir yoldur; artık, ışıktan ışığa geçişin resmi başlıyor.»[48]

Işıktan ışığa geçişi, prensip olarak alan bir resim anlayışı, yani 'kolorizm', ışık tayflarının ve bunların binlerce nüans'larının ele alınacağı bir resim anlayışı olacaktır. Nasıl bütün doğa, renklerden ve renk nüanslarından meydana gelmişse, aynı şekilde gözün duyu veri'lerinden hareket eden

bir resim de, yine böyle binlerce renk nüansından meydana gelecektir. Hiçbir sağlam ve rationel planı olmayan çeşitli renk impression'larından ibaret olacaktır. Örneğin, böyle bir tablo: Ed. Manet'nin «Bahçede Genç Kız» tablosu olabilir. «Aşağıda, binlerce nüans'tan ibaret yeşil, bunlar arasına kırmızı çiçekler konmuş; yukarda, mavi bir gökyüzü ve dam. Hiçbir form yoktur, tam bir amorfizm. Kızın yüzü, bir renk lekesi, eli bir renk lekesi, ağaç yaprakları, renk tuşları,»[49] gibi, tamamen renk ve renk nüans'larından meydana gelir.

Ama, dikkat edersek, böyle bir resim, önümüze yeni bir dünyayı seriyor: Renk impression'larının meydana getirdiği bir dünyayı. Bu dünya, eski resmin dayandığı hiçbir formel prensibe dayanmıyor; o, her çeşit mantıktan uzaktır; ama, eğer bunda da bir mantık bulmamız gerekiyorsa, o zaman şöyle diyebiliriz: Bu yeni resmin mantığı, bir *formel mantık* değildir, ama bir *induktion* mantığıdır. Çünkü, eski ressam, resim sanatı için 'a priori' olarak kabul ettiği bir tümel *'bütün' düşüncesinden,* bir *a priori bütünlük şemasından* hareket ederek tamamen *deduktiv* bir yolla resmin en küçük parçalarına indiği halde, impressionist, bunun tam tersi bir yol tutar. Yani, impressionist sanatçı, doğrudan doğruya göz duyumlarından, impression'lardan, kısacası veri'lerden hareket ederek tuvali doldurur; onun tuttuğu yol, *deduktiv* bir yol değil, ama, *induktiv* bir yoldur. Resmin, impressionist resmin bu induktiv çalışma tarzı, her şeyden önce devrin kültüründe temellenir; biliyoruz ki, 19. yüzyılın ikinci yarısı, pozitivizmin genel olarak hakim olduğu bir dönemdir. Bu dönem, bütün bilimlerin, en pozitiv olması nedeni ile *fizik'i örnek, prototip* olarak aldığı bir dönemdir. Bu dönemde, örneğin sosyoloji, bir *'fizik-sosyal'*, psikoloji, bir *'psiko-fizik'* olur. Dönemin başat olan pozitivist eğilimine, felsefe ve sanat bile boyun eğmek zorunda kalmışlardır: Felsefe, bir duyumlar felsefesi (Mach pozitivizmi) olduğu gibi, sanat da, yine duyu veri'lerinden hareket eden, impression'lara dayanan bir impressionist sanat olarak doğar. Diyebiliriz ki, impressionist sanatın 19. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş olması bir *tesadüfe* değil, fakat, bir *zorunluluğa* dayanır. Bütün bilimlerin ve felsefenin yalnız duyu veri'lerinden, impression'lardan hareket ettiği bir dönemde sanat aynı induktiv yolu tutacak ve yalnız impression'lara dayanacaktı. Bir dönemin bütün kültür fenomenleri arasında bir ortaklık, bir beraberlik vardır. Bu, *her kültürün* belli bir *obje yorumuna,* belli bir *realite anlayışına* dayanması, ondan hareket etmesi ile açıklanabilir, sanıyoruz. İmpressionist ya da pozitivist dediğimiz dönem içinde obje, belli bir yorum içinde kavranır: Veri ve veri'ler komplexleri olarak. Bu, aynı dönemin bilimi, felsefesi, sanatı için de böyledir. Her sanat yapıtının, estetik objenin arkasında böyle belli bir obje yorumu bulunur. İmpressionist resmin *dayandığı arka plan,* o dönemin bütün *bilim ve felsefe görüşlerini önceden* belirleyen belli bir obje yorumudur. Bilgi objesi, duyumlar, impression'lar komplexi olarak anlaşılır. Bütün varlık dünyası, duyumların renk, ışık duyumlarının bir akışı olarak anlaşılır. Gerçek olan, yalnız bu ışık, renk duyumlarıdır; bunların arka planında resmedilmesi gereken bir töz *(substans)* dünyası yoktur ve yine bu renk verilerinin dı-

şmda bir obje varlığı da yoktur. Resim sanatının ereği, yine *resim sanatıdır.* Bu anlayış, yine aynı dönemin *'l'art pour l'art'* (sanat sanat içindir) formülünde gerçek anlamını ve değerini bulur. «O halde, l'art pour l'art sözü impressionizmde (pleinairizm'de) daha çok şu anlamı alıyor: Sanat, *renk dünyası* içindir.»[50] Dünya, yalnız renkler dünyasıdır; renklerin dışında bir başka gerçekik yoktur. «Ama, karakteristik olan, impressionizmin renklerde bu renkleri taşıyan nesnelerin dilini işitmemesidir.»[51] Önemli olan, renklerdir, renklerin çepeçevre sardığı nesneler değil.

Biz, nesnelerin 'kendisini' değil, ancak onların renkli tayftan ibaret olan *'örtüsünü'* görüyoruz. İmpressionist sanatçı, doğaya baktığı zaman yalnız bu renk örtüsü ile karşılaşır, yoksa onun arkasında gizlediği içerik ile değil. Bunun için «impressionistler isteyerek içerik bakımından önemsiz olan resim konuları seçtiler; bununla da şunu kanıtlamak istediler ki, her şey *renk* ve *ışık* tarafından taşınır. Bunun için, bir baş lâhana veya bir madonna resmetmek tamamen *eşittir;* çünkü, her ikisi de yalnız renk ve ışık olarak kavranır.»[52] Bütün nesneler ışık tayfları ve tayf rengi olarak kavranınca, artık bunların *içeriği* hiçbir şekilde sanatçıyı ilgilendirmiyor. «Tersine, ışık ve rengin eşit olarak bütün organik ve inorganik varlıkları bir *örtü gibi çevirdikleri,* sınıf ve kişiye bakmadan kral gibi dilenciyi de, kelebek gibi sineği de, bir çiçek tarlasını olduğu gibi, bir süprüntü yığının da örttüğü görülüyor.»[53] Burada, Monet'nin «Süprüntü Yığını» adlı tablosunu hatırlayalım; zamanında ve hatta zamanından sonra da, Monet' nin bu tablosuna, «süprüntü yığını gibi bayağı bir konu da resmedilir mi?» diye saldıranlar, impressionizmin hareket ettiği *varlık yorumunu* bilmiyorlardı. Bu varlık yorumu, varlığı, yalnızca duyu veri'leri olarak anlıyordu, objeyi meydana getiren yalnız renk ve ışık impression'larıdır, bunların bir komplexidir, diyordu. Şu basit masa nasıl çeşitli renk ve ışık duyumlarından ibaretse, bir güzel kadın yüzü de, yine aynı şekilde renk ve ışık impression'larından meydana gelmiştir. Masa ve güzel bir kadın yüzü, ışık ve renk duyumları, impression'ları olarak tamamen *birbirlerine eşittir,* biri, ötekine daha üstün değildir. İşte, özellikle bunu göstermek için, impressionistler, *gündelik yaşama,* kırlara açıldılar, eski resmin bütün *büyük konularını* bıraktılar. «Hiçbir haça gerilme, hiçbir vapur batışı, hiçbir özgürlük kavgası, böyle yüksek birer konu olarak artık resmedilmiyor. İnsan, tinsel bir varlık olarak, kaderi ve tutkuları ile, sevgisi, nefreti, arzu ve merhameti, gurur ya da alçakgönüllülüğü ile, arka plana geçer, genel bir *renk örtüsünün arkasında* kalır; insan, şimdi renk ve ışığın belirlediği bir dünyaya girer.»[54]

Böylece, yalnız renk ve ışık impression'larından meydana gelmiş bir resim meydana gelir. Şimdi, bununla bağlılık içinde, tekrar «Impression -soleil levant»a dönelim: Sanatçı burada bize, güneşin doğuşunu sunuyor. Ama, güneşin doğuşu, burada sadece renk ve ışık impression'larından meydana gelmiş bir mozaik'tir. Bu renk ve ışık duyumları mozaik'inin dışında, resmin ifade etmek istediği *ne bir duygu, ne de bir düşünce* vardır. Monet'nin burada yapmak istediği şey, yalnızca gördüğü şeyi resmetmektir; gördüğü şey ise impression bağlılıklarından meydana gelmiş bir do-

ğadır. Monet'nin resmettiği şey de, işte görmüş olduğu bu doğadır, yani *kendi başına olan nesneler* olmayıp, nesnelerin anlık görünüşleridir; ve bu anlık görünüşler de, renk ve ışık impression'larından başka bir şey değildir. Burada, *pozitivist obje anlayışı ile impressionist estetik obje arasındaki* uygunluk yine bütün çizgileri ile karşımızda beliriyor.

Kuşkusuz, böyle bir bilgi objesi, ancak böyle bir estetik obje ile tamamlanabilirdi; bunlar arasında tam bir uygunluk vardır. Bunun için, impressionist estetik objeyi araştırmak, her şeyden önce onun dayandığı obje anlayışını belirlemeyi koşul sayar. Estetik obje, bilgi objesi ile *'birlikte'* ele alınmalıdır. Ancak, böyle bir araştırma sonunda, estetik obje de belirlenebilir, sanıyoruz.

A — İmpressionist Renk Anlayışının Temelleri

İmpressionist sanat, görünüş dünyasını resmin konusu olarak alıyor ve görünüşleri de, duyumlardan, impression'lardan türetiyordu. Burada, özellikle ışık ve renk impression'ları söz konusudur. Bütün impression'larımız gibi, renk impression'larımız da, sürekli bir akış içindedir, 'an', onları belirleyen temel bir boyuttur. Oysa, impressionistlerden önceki sanat, görünüşü tespit ederken, onu *değişmez belli bir renge bağlayıp* kavrıyordu. Bu belli renk, o nesneye ait, ona yapışık, ondan ayrılmaz bir şekilde resmediliyordu. İlk kez impressionizm'ledir ki, *renk, objektivitesini* kaybetti ve *sübjektiv bir nitelik* aldı. Renk, nesnenin bir niteliği olmayıp, nesnenin *anlık bir görünüşüdür.* Çünkü, «bir renk, bir nesnede, bir cisimde başka türlü görünür, renkli bir ateşte başka türlü görünür ve yine bir mekânı doldurduğu zaman başka türlü görünür.»[55] O halde, renk, daha doğru bir deyimle, tayf rengi başkadır, nesnenin kendisi başkadır. Bunu, daha başka türlü ifade edersek: Her nesne, belli ve değişmez bir renge sahip değildir; renk, nesnelerin birinci niteliği değildir, örneğin mekân gibi bir primer kalite değildir. Renk, nesnelerin üzerinde daima değişen bir örtüdür; bu değişme, güneş ışığının geldiği açıya ve yöne göre daima yeni değerler kazanır. İmpressionist öncesi sanatın, rengi, objektiv bir nitelik, nesnelerin bir niteliği olarak anlamasına karşılık, impressionizm, rengi, *objeden ayırıyor* ve rengi bir duyum olarak görmekle de *sübjektivist* bir renk anlayışına varıyor. Kuşkusuz, impressionistleri böyle bir renk anlayışına götüren faktör, *renk ile ışık arasında* daha önce *sağlam bir bağlılık kurmuş olmalarıdır.* Çünkü, impressionizmde, «ilk olarak kendi içinde canlı olan renk ile ilgi içinde ışık keşfedildi.»[56] Renk, ışığın tayfları olarak anlaşıldıktan sonradır ki, objektiv renk, yani lokal renk anlayışı çözülmeye başladı. «Yazın ağaç yaprağının yeşil olduğuna inanan bir kimseyi, ağaç yaprağını sarımsı, kırmızımtrak, violet, vb. gösteren çeşitli ışık oyunları, bu inancından ayıramaz; böyle bir kimse, aldanmaz ve ağaç yaprağını yine yeşil olarak resmeder. Ama, yaprak yeşilken güzel olduğu için değil, o, ağaç yaprağının varlığını aldanmadan kavradığı için, onu yeşil olarak resmeder; ve bütün güzellik kavramları bu varlık temeline daya-

nırlar.»[57] Böyle bir sanatçı, görünüşü değil, var olanı, rationel olanı, değişmeyeni doğada arar ve tuval üzerinde yalnız onu tespit etmek ister. Bu sanatçı için, renk, objektiv olan, lokal olan renktir. Ağaç yaprağının yeşilliği, *yaprağın varlığının* bir temel niteliğidir. Yaprağın varlığının bir niteliği olarak yeşil renk, *gerçek olan* bir renk değil, *rationel, soyut olan* bir renktir. Oysa biz, ağaç yaprağının yeşil rengini, gerçekte violetten kırmızıya, siyahtan sarıya kadar *gün ışığının çeşitli tayfları* ve *çeşitli nüansları* içinde görürüz. Sabahleyin gördüğümüz yeşil, öğleyin gördüğümüz yeşilden çok farklıdır. Birincisi ne kadar mora yakınsa, ikincisi de o kadar sarımtrak ve beyaza yakındır. Akşamki yeşil ise, öğlenkine nazaran tamamen mora yakın, hatta daha da koyu bir renktir. O halde, tayf renkleri, günün her an'ında ağaç yaprağı üzerinde birbirinden çok farklı renk görünüşleri meydana getirir ve günün her an'ında gördüğümüz yaprak, bizim için *yeni bir yapraktır.* Şu halde, ağaç yaprağının varlığını, yeşil rengine bağlayan ve yaprağı resmetmek istediği zaman, onu zorunlu olarak yeşil resmeden ressamın karşısına, bir başka ressam çıkar. «Bu ikinci ressam, birincinin yeşil ağaç yaprağında gördüğü *sağlamlığı,* bizi gerçek varlığa götüren yolu kapayan, alışkanlıktan doğan bir yanlış düşünce olarak kabul eder ve ağaç yaprağını, *nasıl görüyorsa,* öyle, sarı ya da violet resmeder.»[58] Böyle bir sanatçı, her şeyden önce impressionisttir; çünkü, ilk defa impressionist, lokal *renkleri* atıp, rengi *nesne üzerine düşen tayf rengi olarak* anlamakla, gördüğü şeyi resmetmesini bilmiştir.

Biraz yukarda lokal renk deyimini kullandık; şimdi bunun ne demek olduğunu sorabiliriz: Lokal renk nedir? Lokal renk, *nesnenin varlığına ait olarak düşünülen* renktir. Bunlar, objeye, sanki onun varlığına aitmiş gibi objeye yüklenen renklerdir. Bu lokal renklere, *bellek renkleri* de denir. «Yeşil, kahverengi, kırmızı, yaprağın, sigaranın, çocuk cildinin 'bellek' rengidirler. Bir objenin bellek rengi, o objenin bol bir güneş ışığında bütün reflex'lerden uzak olarak alabileceği renktir.»[59] Bellek rengi ya da lokal renk, bizim *optik olarak algıladığımız* bir renk olmayıp, *nesnelere yüklediğimiz,* nesneleri içine koyup düşündüğümüz bir renktir. Örneğin, biz, kâğıdı daima beyaz olarak düşünürüz, oysa «kör iken yeni ameliyat olup görme yeteneğini kazanmış bir kimse, kâğıdı büyük bir olasılıkla beyaz görmez, gerçekte onu o an, içinde göründüğü renkte görür.»[60] Şu halde, lokal ya da bellek rengi deyince, anlaşılması gereken şey, bizim nesneleri görmeye alışmış *olduğumuz* renklerdir. Bir nesneyi görünce derhal onunla birlikte görmeye alıştığımız rengi de *çağrışım yaparız;* bu nedenden, bu lokal, bellek renklerine *çağrışım renkleri* de denir. Örneğin, yazı tahtası deyince, siyahı; deniz deyince, maviyi; çayır deyince, yeşili hatırlarız ve yine siyah deyince, yazı tahtasını; deniz deyince, maviyi; çayır deyince, yeşili hatırlarız. Bunlar arasında biz bir çağrışım bağlılığı kurmuşuzdur; ve bize, bu bellek renkleri, sanki *o nesnelere varlıkça katılmış* gibi gelir. Aslında, bu bir *ficton*'dur, gerçeğe dayanmayan bir düşüncedir, çünkü renk, sübjektiv bir duyumdur ve bir tayf rengidir. Nesneleri, çağrışım yaptığımız, alıştığımız bir tarzda ya da bellek renkleri ile değil de, 'göründüğü gibi', yani onları, üzerine düşen tayf renginde resmetmek için,

ilkin bu lokal ya da bellek renklerinden kurtulmak gerekirdi. Diyebiliriz ki, lokal renk ya da bellek renkleri dediğimiz renkler, zihnimizde bulunan *peşin fikir*'lere benzerler. Fr. Bacon'un deyimi ile, lokal renkler, ya da bellek renkleri birer *'idol'dürler* ve bundan ötürü de onlar, bilimsel bir renk araştırmasına engel olurlar. Tamamen pozitivizme dayanan impressionizm, doğaya yönelirken, onu incelerken *gözlem* ve *deneye* yaslanır. Doğru ve başarılı bir gözlem yapabilmek için, bilim adamının nasıl bütün peşin fikirlerden sıyrılmış olarak doğa karşısına çıkması gerekiyorsa, aynı şekilde gözleme dayanan bir doğa incelemesi yapmak isteyen impressionist sanatçı da, daha önce sahip olduğu *lokal renklerden*, bu idollerden kurtulmak gereğindedir. Bu idollerin en önemlisi, kuşkusuz bir ressam için, bu bellek renkleri, *lokal* renklerdir; öyle ki, onlar, impressionizme gelinceye kadar bütün ressamları, doğa hakkında yanıltmışlardır. İmpressionistleri, böyle bir dogmatik doğa anlayışına düşmekten kurtaran, o dönemin fizikçileri, özellikle *Helmholtz*'un, *Chevreul*'ün optik alandaki çalışmaları olmuştur. Bu çalışmaların neler olduğunu, bundan sonraki bölümde ele alacağız.

İmpressionistlerin doğru bir doğa incelemesi yapabilmeleri için, şu halde, bu bellek renklerinden, yani bu renk idollerinden kurtulmaları gerekiyordu. İmpressionizm, doğayı yeni bir perspektiv altında görme olduğuna göre, bu yeni doğa görmesi içinde, bilimsel bakımdan temellendirilemeyen, gelenekle gelen peşin fikirlerin, *idollerin atılması* beklenir; bunun içindir ki, impressionizm, kendine kadar gelen doğa ve resim anlayışını «parantez» içine alır ve yeniden işe koyulur, yalnız gözlemlere dayanarak, resim için yeni bir yol açar. Bu yeni görme, bu yalnız gözlemlere dayanan doğa kavrayışı, kendini birtakım *indirgeme*lerle, *reduktion*'larla gösterir. Kısaca söylersek: Eski ve geleneksel resim görüşüne birtakım indirgemeler uygular ve bu indirgemelerle resim sanatı için yeni bir çalışma alanı ortaya koymak ister. Bu indirgemeler nelerdir? Şimdi bunu görelim.

Bu indirgemeler birkaç tanedir. Birinci indirgeme, *üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu* bir dünya haline getirilmesidir. Eski resmin perspektiv anlayışı, objektiv mekân anlayışı parçalanıyor, yerini iki boyutlu, perspektivden yoksun sübjektiv bir mekâna bırakıyor. Örneğin, P. Signac'ın «Le-Château des Papes»ına bakalım: Resmin mekânı, bizim dışımızda bir mekân olmaktan çıkıyor, bizim birlikte yarattığımız bir mekân haline geliyor. İmpressionist bir tablo, bizim dışımızda bitmiş *tamamlanmış bir bütün* değil, ama *süje* tarafından *tamamlanan* bir impression'lar komplexidir. İmpressionist bir tablodaki mekân da, sağlam ve objektiv bir perspektiv anlayışına dayanan bir mekân değildir; onun iki boyutlu yüzeyi içine süje, tamamlayıcı bir üçüncü boyut olarak katılır ve böylece, tamamen sübjektiv bir resim mekânı meydana gelmiş olur. Bu mekân, sujenin dışında bir geometrik perspektiv mekânı olmayıp, *sujenin içinde eridiği* sübjektiv bir mekândır.

«En önemli indirgeme, kuşkusuz, *ikinci* indirgemedir. İkinci indirgeme, görünüşleri, gelenekle gelen *bütün alışılmış elemanlardan soyar* ve

yalnız nesnelerin anlık, renkli görünüşünü ortaya koyar.»[61] Bu indirgeme ile, lokal renkler, bellek renkleri 'parantez'e alınmış oluyor ve nesneler, hiçbir idol altında görünmeden, çırılçıplak, nesnelere temel olarak kabul edilmiş olan renklerden soyulmuş olarak karşımıza çıkıyor. Nesne, nesne değil, tersine, *tayf renginin üzerine düştüğü* ve her an başka türlü görünen bir *fenomen*dir. Bu *ikinci* indirgeme, bütün indirgemelerin en temellisidir, çünkü, lokal ya da bellek renklerinden nesneler soyulmakla, onlar, formel ve objektiv karakterini kaybeder ve bir *düz yüzey içine* yerleşmiş olurlar. Bu bakımdan, bu ikinci indirgeme; birinci indirgeme için temel olduğu gibi, üçüncü indirgeme için de bir temel görevi görür. Çünkü, *üçüncü indirgeme*, mekân renklerinin, yüzey renkleri haline getirilmesidir ki, bu, doğrudan doğruya nesnelerin bellek renklerinden soyulmasının bir sonucudur. «Üçüncü indirgeme, bütün renk değişmelerini, 'yüzey renkleri' haline getirir.»[62]

Bu indirgeme, nesneler dünyasını, yalnız renk yüzeyleri olarak görmeyi sağlar, öyle ki, bu indirgeme ile ortadan kaldırılan, parantez içine alman, renklerin taşıyıcısı olan nesnelerdir. Çünkü, farklı nesneler üzerinde bulunan aynı bir renk, her nesne üzerinde ayrı bir karakter elde eder. Örneğin, kırmızı rengini ele alalım: Bir çocuk yanağının, bir ateşin, bir burnun kırmızılığı, birbirlerinden tamamen farklıdır ve estetik bakımdan da yine çok değişik etki yaparlar, her ne kadar renk olarak kırmızı, fiziksel bakımdan aynı doymuşluk ve şiddette ise de. Çocuk yanağındaki kırmızı, tazeliği ifade eder ve hoşumuza gider. Buna karşılık, bir sarhoş burnunun kırmızılığı, hoşumuza gitmediği gibi, tiksinti de yaratır. İşte, üçüncü indirgeme, *bu renkleri taşıyan nesneleri, parantez içine alıyor* ve kırmızıyı, kırmızı bir değer olarak düşünüyor, *doğrudan doğruya* onu, resme hazırlayıp veriyor. Böylece, impressionist ressam, rengi alırken, onu nesnelerden tamamen *arınmış olarak* alıyor ve doğrudan doğruya da, *nesneden soyulmuş olan bu rengi* resmediyor. Bu, bir çeşit nesneler dünyasını, psikoloji ve fizik laboratuvarlarında renk deneylerinde kullanılan renk şemsiyesi içinden görmek demektir. Bir kâğıt parçası şemsiye gibi kesilir ve ortasından ufak bir delik açılır ve objelere bu delikten bakılır. Bu delik, objeyi, görüş alanının dışında bıraktığı için, objeyi değil, sadece objenin üzerindeki rengi görürüz. Bu renk, artık, belli bir nesnenin, belli bir objenin rengi değil, ama, doğrudan doğruya bir yüzey rengidir. Artık, burada rengin bireysel hiçbir karakteri kalmaz, renk değişmeleri ortadan kalkar ve renk, bir tayf rengi olarak görünür.

İşte, impressionist sanatçı, renk deyince, böyle hiçbir bireysel karakteri ve lokal yanı olmayan bir yüzey rengini anlar. «Böyle bir şemsiye ile bakıldığında, objeye sinmiş ve ona yapışmış olan 'nesne rengi' (yani, lokal renk) gayet açık olarak aynı renk tonunun gevşek, maddi olmayan bir yüzey rengi halini alır. Aynı şekilde, ateşin rengi ya da bir parıltı, genel olarak her renk değişimi, onlara uygun bir yüzey rengine götürebilir. Böyle bir şemsiye ile bakıldığında, ateş rengi 'ateşliliğini', örneğin bir ipek, parlaklığını kaybeder ve bir yüzey rengi karakteri alır.»[63] Kuşkusuz, impressionistler böyle bir şemsiye kullanmadılar, ama onlar, doğayı, böy-

le bir şemsiye içinden görmesini öğrenmişlerdi. Bu, bir görme tekniğidir ki, uzun gözlemler sonunda ancak elde edilebilir. İmpressionist sanatçı, bu görme tekniğini, yukarda işaret ettiğimiz üç indirgeme ile gerçekleştirir.

Bununla, geçen bölümde göstermeye çalıştığımız *renk* ve *rengin taşıyıcısı* ile olan bağlılık, çok daha açık bir şekilde beliriyor. İmpressionistler, doğayı, böyle bir şemsiye içinden gördükleri, renkleri taşıyan nesneleri ortadan kaldırdıkları, yani paranteze aldıkları içindir ki, rengin dışında onları bir obje sorunu ilgilendirmiyordu. Bir rengi, bir kral'ın ya da dilencinin taşıması, tamamen eşittir. Resmedilecek olan, onları taşıyan kim olursa olsun, bu, hiç de *önemli değildir.* Bir sarı ton, güzel bir kadının saçında olabildiği gibi, bir çöp yığınında da bulunabilir; önemli olan, o sarı yüzeyini ifade etmektir; bunu, ister bir kadın başında, isterse bir çöp yığınında tespit edelim, renk yüzeyi, daima aynı yüzeydir ve resmin konusu, yalnız bu renk yüzeyidir. Görülüyor ki, impressionizm, resim için yeni bir konu keşfetmiştir, derken, bununla, rengin doğrudan doğruya resim sanatı için *tek belirleyici* olduğunu söylemek istiyoruz. İmpressionizme gelinceye dek sanatçılar, daima doğaya ve ışığa baktılar, ama, bu doğa içinde daha sonra impressionistlerin gördüğü dünyayı, yüzey renklerinin belirlediği dünyayı göremediler. Çünkü onlar, *gördükleri* dünyayı değil de, *düşündükleri* dünyayı resmettiler. İlk defa impressionistlerdir ki, yalnız gördükleri dünyayı resmettiler. Onların görmesi, kuşkusuz ki, naiv ve alelade bir görmeden çok farklı bir görmedir; bundan ötürü, bu görmenin ortaya koyduğu dünya da, alelade bir görmenin gösterdiği bir dünyadan çok başkadır. «İlk defa impressionistlerde *saf duyulur* (hassî) şeylerden ibaret olan sanatçının dünyası ile, alelade görmenin dünyası birbirinden ayrılır.»[64] İmpressionizme gelinceye dek, sanatçının ve normal bir insanın dünyası, hemen hemen aynı idi; bu dünya da, formel, rationel olan bir dünya olup, üç boyutlu, sağlam perspektiv kurallarına dayanan bir dünya idi. Zihni kabiliyetleri normal bir insan için sanatçının dünyasında anlaşılmadan kalacak, sorun olacak hiçbir yan yoktu.

Ancak, impressionizmledir ki, sanatta gerçek anlamında *sorun* başlar, bunu başka türlü söylersek: Sanat, bir sorun olmaya başlar. Çünkü artık, sanatçının dünyası naiv (çocuksu) bir görüşün, rationel, perspektiv kurallarına dayanan bir görüşün dünyası olmadığı gibi, ona *karşıt olan* bir dünyadır da. İşte, *modern sanatın problematiği, bu karşıtlıkta* temellenir. Yeni sanat, ona bakan süjeden, eski sanatta olduğu gibi yalnız normal bir anlayış beklemiyor, bundan fazla olarak da yüksek bir *soyutlama* yeteneği istiyor. Çünkü, yeni sanatın dünyası, indirgemelere dayanarak gelişmiş birtakım soyutlamalarla elde edilmiş olan bir dünyadır. Tayf rengi, artık lokal renk değildir, gün ışığından soyutlanmış olan bir renktir. Bellek renklerine, lokal renklere alışmış olan bir göz için, tayf rengi, yüzey rengi, elbet anlaşılamaz, hatta absürt, anlamsız olan bir şeydir. Yüzyıllar boyunca alışılmış olan bir sanat geleneği ile, yeni sanat arasında derin bir *anlaşmazlığın* doğacağı, normal ve doğal bir olaydır. Çünkü, yeni sanat ile, eski sanatın prensipleri, tamamen değişiktir, ölçüler ve belir-

leyiciler başkadır. Bundan ötürü ilk impressionistler ortaya çıktığında, büyük bir tepki ile karşılaştılar. Gerçi, her yeni sanat, bir tepki ile karşılaşmıştır, çünkü, her yeni sanat, gelenekten belli bir noktada ayrılır. Örneğin, Bolonyalılarla doğan Barok sanatına, gelenek yanlıları, yukarda gördüğümüz gibi, onları aşağı görmek ereği ile Barok demiştir, anlamı, düzensiz demektir. Ama, impressionizme karşı tepki, çok daha *radikal* bir şekilde oldu, çünkü, yeni sanat, gelenekle bağını tamamen koparıyor ve resim sanatı için, yeni bir alan, yeni bir çalışma konusu ortaya koyuyordu. Modern sanatın problematik'i, modern sanatta 'kriz', impressionizmin bu yeni *estetik obje* anlayışı ile başlıyor. 20. yüzyıl sanatında, 19. yüzyılda impressionizmle ortaya çıkan bu soyutlama, büsbütün gelişiyor ve sonunda resim, bir *soyutlama kültüründe* son buluyor. Modern sanatı gerçekten anlayanların azlığı, bu soyutlama kültürüne sahip olmanın *güçlüğünü* gösterir. Bu kültür için en zorunlu şart, *normal görme* ile *sanat görmesini* birbirinden ayırmaktır. Bu iki görmenin birbirine karıştırıldığı yerde, yani bir *optik karıştırmaya* düşüldüğü yerde, modern sanat, bir sorun, *anlaşılmaz* ve *çözülmez* bir sorun olur ve böyle kalmaya da mahkûm olur. Bu sorunu çözmek için biricik yol, impressionist indirgemeleri izleyerek, estetik objeyi belirleyen kategori ve prensipleri tanımaktır. Bu tanımaya, sonra modern sanatın gelişmesi içinde yukarda gördüğümüz indigemelere daha ne gibi indirgemelerin katıldığını bilmek, eklenmelidir.

Ancak, araştırmamızın en başında da söylediğimiz gibi, impressionist estetik objeyi tanımadan önce, ilkin impressionist bilgi objesini ele almak gerekiyordu. Çünkü, estetik objeyi tayf renklerinden, daha doğru bir deyimle, tek tek renk duyumlarından meydana gelmiş bir obje olarak anlamanın temelinde aynı dönemin bilgi objesi yorumu bulunur; bu bilgi objesi, Birinci Bölüm'de de gördüğümüz gibi, süje-obje bağlılığını, yalnız bir duyum bağlılığı olarak anladığı gibi, obje de, duyumlardan, renk, ses vb.'den başka bir şey değildir. Bir duyumlar komplexi olan bilgi objesine dayanan estetik obje de, yine bir duyumlar komplexi olarak anlaşılır; ve her ikisi de, tamamen sübjektivdir. Bilgi, insanın en temel bir akt'ıdır; estetik olayı çözmek için, ilkin o halde onun dayandığı bilgi olayını ve bu olayın belirlediği bilgi objesini tanımak gerekir. Estetik objenin belirlenmesi, ilkin bilgi objesinin belirlenmesi ile daha kolaylaşır.

Bu anlayışı, bir metod olarak 20. *yüzyıl* sanatına da uygulamak herhalde çok yararlı olduğu gibi, aynı zamanda zamanımızın estetik obje anlayışını belirleme bakımından bize, çok sağlam *prensipler* ve temeller sağlar kanısındayız.

B — Renk Kontrastı

İmpressionizm, dedik, her şeyden önce dünyayı, doğayı *yeni bir görme tarzıdır*. Bu görme tarzı, alışılmış (konventionel) görüş tarzının karşısına, birtakım indirgemeler ile çıkar ve yeni bir doğa anlayışını gerçekleştirir.



Monet, Gündoğumu, 1872.



Manet, Monet Ailesi Bahçede, 1874.



Jan Van Goyen, Nehir Manzarası, 1655.



Leonardo, Kayalıklar Meryemi, 1506-08.



Monet, Süprüntü Yığını, 1891.



Seurat, Grand Jatte'da bir Yaz Öğleden Sonrası, 1885.



Monet, Yaz – Gelincik Tarlası, 1876.



Signac, Yelkenliler, 1887.

Kuşkusuz, bu yeni doğa anlayışı, yeni bir obje anlayışı ile, belli bir bilimsel çalışma ile temellenir. İmpressionist olarak görmek, her şeyden önce bir renk ve yüzey görmesi olarak anlaşılmakla, optikle, özellikle renklerle ilgilidir. İmpressionist sanatçı, bir tablo yaparken optik yasalara göre, renk ilgileri yasalarına göre resmeder. Bu bakımdan, sanatçının bu renk yasalarını ilkin çok iyi bilmesi gerekir ki, bu renk yasalarını yapıtlarında uygulayabilsin. Bunun için, impressionist ressamlar, *optik araştırmalara* büyük bir önem verdiler ve dönemlerinin büyük fizikçileri *Helmholtz*'un ve *Chevreul*'ün optik araştırmalarını büyük bir ilgi ile incelediler. İşte bu bölümde impressionistlerin, bu optik yasalardan, renk yasalarından resimde nasıl faydalandıklarını göreceğiz.

Beyaz ışık, güneş ışığı nesneler üzerine tayf renkleri halinde, spektral olarak düşer ve böylece renkli bir doğa dünyası meydana gelir. Bu renkler, bu nesneler üzerine düşen renkler, keyfi, gelişi güzel bir renk doğası meydana getirmez. Bunu başka türlü söylersek: Doğada renkler, belli yasalara göre, belli şekillerde dağılırlar. Bu renk yasalarının başında renk karşıtlığıyla ilgili yasalar gelir.

Ancak, bu renk karşıtları daha Leonardo'dan, Newton'dan beri biliniyordu. Gerçekten, tâ Leonardo'dan beri de, resimde bu renk karşıtları ve bunların çeşitli karışımları bütün olanaklarıyla kullanılmıştır.[65] Gerek Leonardo ve gerekse Newton, dört basit ve tamamlayıcı renk kabul ediyorlardı; bunlar da sırası ile, kırmızı-yeşil, sarı-mavidir. Bütün öteki renkler, bu dört karşıt, tamamlayıcı rengin çeşitli şekillerdeki karışımlarıdır. Örneğin, Renaissance sanatı genel olarak kırmızı-mavi karışımını kullanmıştır (Rot-Blau-Akkord). Flamanlar daha çok mavi-yeşil-sarı-akordunu kullanmışlardır; yine bu arada onların, gölge-ışık resmini de geliştirdiklerini görüyoruz. 18. yüzyılın bir Wattaeau'suna bakalım, çeşitli renk karşıtlarından meydana getirdiği son derece harmonik kompozisyonlar görürüz. 19. yüzyılın bir David'inde ise, seçtiği konulara uygun olan renk kompozisyonları ile karşılaşırız. Delacroix'da örneğin, kırmızı-yeşil-sarının çeşitli tonlardaki karışımlarını görürüz. O halde diyebiliriz ki, impressionizme gelinceye kadar, bütün sanat dönemleri, dört tamamlayıcı *renkten*, kırmızı-yeşil, mavi-sarı ve bir de akromatik renklerden siyah-beyaz kontrastını çok çeşitli karışımlar halinde kullanmışlardır.

Şimdi, impressionizmin renk anlayışında ve bu renkleri tuvale geçirme işindeki *yeniliği* nerede bulunuyor? Ya da, burada gerçekten bir yenilik var mıdır? Buna, evet vardır dememiz ve bunu da, iki nokta etrafında toplamamız gerekiyor: Bu noktalardan birincisi, impressionist resimlerin yeni bir *renk karşıtlığı teorisine* dayanması; ikincisi de, impressionistlerin *renk karışımında* yine optik yasalara dayanarak *yeni* bir *yöntem*, yeni bir *renk karışımı yöntemi* geliştirmiş olmalarıdır. Şimdi bunların ne olduğunu göstermek istiyoruz.

Eskiler tuvale geçirmek istedikleri figürleri ya da nesneleri sağlam bir form içinde göstermek için genel olarak renk karşıtlığından faydalanmışlardır. Şöyle ki, örneğin bir yeşil leke ile bir kırmızı lekenin doldurmuş olduğu iki figür mutlak bir kesinlikle birbirlerinden ayrılırlar. Ve

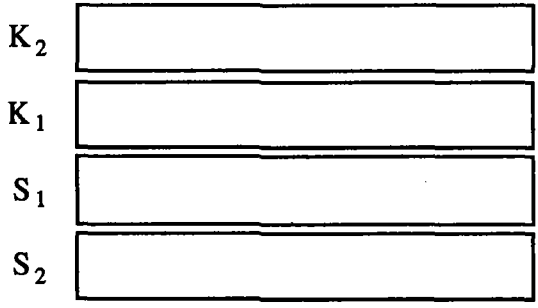
bu keskin renk karşıtlarından formel ve plastik bir kompozisyon elde edilmiş olur. İmpressionizmle beraber, bütün nesne dünyası ve konturların çevirdiği formlar paranteze alınınca, parçalanıp atılınca, artık bu anlamda renk karşıtlarını kullanmaya gerek görülmedi. Genel olarak şöyle dendiğini hep duymuşuzdur: İmpressionistler, mavi, yeşil ya da kırmızı gölgeler yaparlar, bunu başka türlü söylersek, eşkilerin siyah ya da koyu kahverengi ile boyadıkları gölgeleri impressionistler maviye, yeşile boyuyorlar. İlk bakışta anlamsız gibi gelen bu söz, aslında impressionistlerin en *original* ve aynı zamanda en *devrimci* yanlarından biri olduğu gibi, aynı zamanda, dönemlerinde yeni bulunan bir karşıtlık fenomeninin de gerçekleştirilmesidir. *Helmholtz* ve *Chevreul* tarafından bulunan bu karşıtlık fenomeni, daha önce bilinen *art arda* (suksessiv) olan karşıtlık fenomeninden tamamen farklıdır. Bu karşıtlık fenomeni, *'aynı zamanda'* (simultan) renk karşıtlığıdır. İşte, Chevreul ve Helmholtz'un bulduğu karşıtlık fenomeni budur; ve impressionistler, yapıtlarında özellikle bu karşıtlık fenomenini kullanmışlar ve ondan bol bol faydalanmışlardır.

Şimdi, bu 'aynı zamanda' (simultan) renk karşıtlığı nedir? İmpressionist bir tablonun renk sorunları çözülürken, ilk planda onların prensip olarak aldıkları ve daima gerçekleştirmek istedikleri bu karşıtlık fenomeninin bilinmesi gerekir. Çünkü, hemen hemen bütün impressionist renk teorisi, bu simultan karşıtlık fenomenine dayanır. O halde, ilkin bu 'aynı zamanda' karşıtlık fenomenini görmeliyiz. Ancak bunu görmeden önce de, ardı ardına (suksessiv) karşıtlık fenomeninin ne olduğunu sormalıyız. Bu suksessiv karşıtlık fenomeni yine tamamlayıcı renkler arasında meydana geliyor. Şöyle bir deneyi hatırlayalım: Bir mavi levhaya bakıyoruz, birkaç dakika dikkatimizi onun üzerine topluyoruz; ve sonra birden mavi levha gözümüzün önünden kaldırılıyor, bir beyaz ya da gri levha konuyor ve bu gri levha, birincinin karşıtı olan bir renkte görünüyor. Kırmızı ve yeşil için de aynı şey olabilir. Yeşil bir levhaya baktıktan sonra, hemen bir beyaz ya da gri levhaya bakacak olursak, gri levha kırmızı renkte görünür. Göz fizyolojisi bakımından, Hering, bunu şöyle açıklar: Gözümüzün retina tabakasında üç renk substansı vardır: Kırmızı-yeşil substansı, mavi-sarı substansı ve siyah-beyaz substansı. Belli uzunlukta bir ışık dalgası, örneğin 760,40 mμ dalga uzunluğunda bir ışık retinaya gelse, derhal kırmızı -yeşil substansına bir etki yapar; bu etki devam ettiği sürece, bu substansı eritir. İşte, bu erime içinde bizde kırmızı duyumu meydana gelir. Exitation, uyarma evresi biter bitmez, bu substans kendini yeni baştan meydana getirir, regenere eder; ve bu regeneration evresinde de, bizde yeşil duyumu meydana gelir. Dalga boyu 589,625 mμ olan bir ışık uyarmada sarı, regenerationda ise mavi duyumu, 526,990 mμ dalga boyunda bir ışık, uyarma evresinde yeşil, regeneration evresinde ise kırmızı duyumu meydana getirir.

Diyebiliriz ki, renk karşıtlığını en iyi açıklayan bir teori, eskiliğine rağmen yine *Hering*'in bu teorisidir.

Bu ardı ardına (suksessiv) karşıtlık fenomeni, demek oluyor ki, çok eskiden beri biliniyordu. 'Aynı zamanda' karşıtlık fenomeni ise, 19. yüz-

yılda Chevreul ve Helmholtz tarafından *ilk defa* bulunuyor ve impressionist resim, bundan çok geniş ölçüde *faydalanıyor*. Bu 'aynı zamanda' karşıtlık fenomeninin ilk deneylerini Chevreul yapmıştır. Helmholtz, bunu şöyle anlatıyor (arkadaki şekle bakınız): «Chevreul boylamasına olmak üzere kırmızı ve sarı renkte iki şerit kesiyor ve bunları yine boylamasına yanyana, birbirlerine dokunacak bir şekilde koyuyor. Bu sarı ve kırmızı şeritlere S_1 ve K_1 diyoruz. Sonra, yine sarı şeritin yanına biraz aralıklı olmak üzere ikinci bir sarı şerit koyuyoruz: S_2; ve aynı şekilde kırmızının yanına da biraz aralıklı bir ikinci kırmızı şerit koyuyoruz: K_2. Ortada bulunan S_1 ve K_1 şeritlerinde belli bir karşıt etki görünüyor. S_1, yani ortadaki sarı, K_1'in *tamamlayıcı rengi* olan yeşil ile, *kendi tamamlayıcı rengi* olan maviye yaklaşarak yeşilimtrak; ve K_1 de, *purpur* renginde görünür, çünkü purpur da S_1'nin tamamlayıcı rengi olan mavi ile, yine kendi tamamlayıcı rengi olan yeşil karışımından meydana gelir. Buna karşılık S_2 ve K_2 yan şeritlerinde hiçbir renk değişimi meydana gelmez.»[66] Chevreul'ün yapmış olduğu bu deneyde 'aynı zamanda' karşıt dediğimiz fenomen çok açık bir şekilde ortaya çıkıyor. Şimdi bu fenomenin nasıl ortaya çıktığını sorabiliriz. Bu karşıt fenomenin meydana gelmesi şöyle oluyor: Örneğin, burada S_2 ve K_2 şeritlerinde bir değişiklik görünmüyor, çünkü onlar belli bir aralıkla S_1 ve K_1'den *uzak* tutulmuştur. Şimdi, S_1'i ele alalım ve dikkatimizi onun üzerine yöneltelim, bu sırada retinada mavi-sarı substansı erir ve sarı duyumu meydana gelir; dikkatimizi K_1'e çevirdiğimiz zaman, erimiş olan mavi-sarı substansı regenere olur ve bu regeneration sırasında mavi duyumu meydana gelir ve bu mavi duyumu ile beraber, dikkatimizi çevirdiğimiz K_1 ile kırmızı-yeşil substansı erir ve bu erime sırasında kırmızı duyumu doğar ve S_1'den aldığımız karşıt mavi duyumu ile, K_1'den doğrudan doğruya aldığımız kırmızı duyumu birleşir ve K_1, purpur renginde görünür.



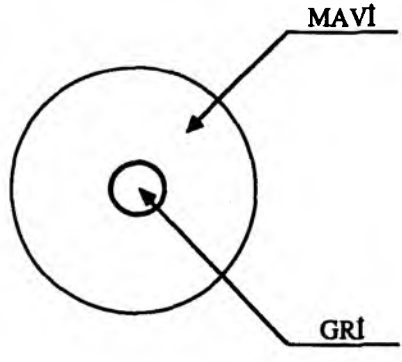
S_1'de de aynı şekilde bir değişiklik meydana gelir: K_1'in tamamlayıcısı olan yeşil duyumu ile, S_1'den doğrudan doğruya aldığımız sarı duyumu birleşir ve S_1, yeşilimtrak görünür.

İşte bu fenomen, 'aynı zamanda renk karşıtlığı' adı verilen bu fenomen, ilk defa Chevreul ve Helmholtz tarafından bulunuyor. Ardı ardına renk karşıtlığında belli bir zaman aralığı içinde karşıt renklerin meydana gelmesi temel olduğu halde, 'aynı zamanda' renk karşıtlığında ise karşıt fenomen

aynı zamanda meydana getiriliyor. Helmholtz da, bunu, şöyle bir deneyle tespit eder: «Bir mavi ve bir yeşil yüzey yanyana konursa, yeşilin maviye bitişik kenarı ortaya oranla biraz daha sarı görünür; mavinin yeşile bitişik kenarı ise, yine ortaya oranla violet görünür; çünkü, birincisinde maviye, *onun tamamlayıcısı* olan sarı katılır; ikincisinde ise, yeşile, *onun tamamlayıcısı* olan purpur kırmızısı katılır.»[67] Görüldüğü gibi, burada karşıtlık fenomeni, 'aynı zamanda' olarak meydana geliyor. Her iki rengin tamamlayıcısı, yani karşıt renkleri birbirlerine *etki ederek*, normal duyumları bozuyor ve bir *renk karışımı* meydana geliyor.

Bu 'aynı zamanda' renk karşıtlığını, Helmholtz, yine şöyle bir deney ile daha açık olarak gösteriyor: «Bir sayfa renkli kâğıdı alalım ve bunun üzerine çember şeklinde kesilmiş küçük ve beyaz bir kâğıt parçası koyalım. Bu kâğıt parçasının, yani bu beyaz kâğıt parçasının, üzerinde bulunduğu renkli kâğıdın tamamlayıcı, yani karşıt rengini aldığını görürüz. Eğer küçük kâğıt parçası, beyaz yerine gri alınırsa, bu küçük kâğıdın aldığı karşıt renk, daha fazla göze batar bir şekilde kendini gösterir. Örneğin, yine kırmızı bir cam üzerine bir küçük portakal kırmızısı kâğıt parçası koyarsak ve bunu gökyüzüne karşı tutarsak, o zaman kırmızımsı kâğıt, yeşil-mavi görünür, yani kırmızı camın tamamlayıcısı, karşıt renginde.»[68]

Bu deneylere bakarsak, onlarda daima karşıtlık fenomenine katılan renklerin *yan yana, bitişik* olduklarını görürüz. 'Aynı zamanda' bir renk karşıtlığı fenomenini meydana getirmek için, etkileyen renkle, etkilenen renk alanlarının birbirlerine *bitişik* olması gerekir. «İki renk ya da iki aydınlık, eğer onlar görüş alanı içinde yan yana ve sıkı bir şekilde birbirine bitişikseler kesin olarak karşılaştırılabilirler. Birbirlerinden uzak oldukları ölçüde karşılaştırılmaları güçleşir.»[69] Bu, karşıtlık fenomeni, 'aynı zamanda' karşıtlık fenomeni için uyulması gereken bir *kural*dır. Her iki renk alanı, ancak renk bakımından farklı olmalıdır. Böyle bir durumda karşıtlık fenomeni, daha açık bir şekilde kendini gösterir. «Bunun için, genel olarak 'aynı zamanda' renk karşıtlığı, eğer etkileyen ile etkilenen renk alanları, renk ayrılığından başka *hiçbir* şey ile birbirlerinden ayrılmış değilseler, daha canlı olarak ortaya çıkar.»[70] Eğer onlar arasında belli bir kontur ve ayrılık varsa, o zaman böyle bir karşıtlığın görünmesini bekleyemeyiz.



İkinci bir kural olarak da şunu işaret etmeliyiz: Görüş alanı bakımından etkileyen, etkilenenden daha geniş bir alanı içine almalıdır. Örneğin: Yine mavi bir alan ortasında bir gri alan alıyoruz; ve gri alan, *mavinin tamamlayıcısı*, yani karşıtı olan sarı renkte görünür. Eğer, bu iki alanın büyüklükleri arasında çok az fark varsa, o zaman gri, açık bir şekilde sarı görünmez; eğer maviye oranla gri, çok büyük bir alana sahipse, sarılık, o ölçüde artar. 'Aynı zamanda' renk karşıtlığını açık bir şekilde meydana getirmek için, karşıtı elde edilmek istenen renk, örneğin yukarda mavi, ötekine oranla daha geniş, daha büyük bir alan olarak alınmalıdır (Yukardaki şekle bakınız). «Eğer etki eden renk, görüş alanının büyük bir kısmını kaplarsa (renk karşıtlığı elde etmek için) bu daha elverişli olur. Çünkü bu yolla farklı ağtabakası kısımları sık sık ve sürekli olarak bu rengin etkisi altında kalır ve bu renk tarafından *eritilir*. Eğer tepki yapan renk, etki eden rengin doldurduğu bir alan üzerinde her yanından onun tarafından kuşatılmış ise, karşıt renk, bundan ötürü daha canlı olarak görünür.»[71] O halde diyebiliriz ki, açık ve keskin bir 'aynı zamanda' renk karşıtlığı elde edebilmek için, yapılması gereken şey, tepkide bulunacak rengin alanını, etki eden rengin alanından daima *daha küçük* ve *dar* bir alan olarak almaktır. Bununla beraber, her iki alan, eşit büyüklükte de ele alınabilir ve karşıt fenomen yine de meydana gelir. Ama, 'aynı zamanda' olarak meydana gelmiş olan bu karşıtlık fenomeni, hiçbir zaman canlı olarak ve açık bir şekilde ortaya çıkmaz. Eğer her iki alan da aynı büyüklükte ise, karşıt etkiler yine meydana gelir, ama, etki karşılıklı olur ve her ikisi de birbirinin rengini değiştirir.»[72] Örneğin, burada Chevreul'ün yaptığı ve başta açıkladığımız deneyi hatırlayalım. S_1 ve K_1 aynı büyüklükte iki şerittir ve bundan ötürü, bu her iki şerit birbirleri üzerinde karşıt etkiler yaparlar ve bunun sonucu olarak S_1, yeşilimsi; K_1 ise, purpur renginde görünür.

Şimdi, bu deneyleri biz yapmak istesek, şöyle bir deney düzeni hazırlamak gereğindeyiz: Örneğin, bir kırmızı rengini alsak ve üzerine dar bir gri şerit koysak ve yine kırmızıya bitişik bir yeşil zemin üzerine dar bir gri şerit koysak ve karşıtlık fenomenini meydana getirmek istesek, bu anlattığımız deney düzeninde karşıtlık fenomeninin ortaya çıkmadığını görürüz. Bütün şartlar yerine getirildiği halde, acaba niçin ve nasıl oluyor da karşıt fenomen ortaya çıkmıyor? Bunun nedenini, *birinci* kuralda aramalıdır. Birinci kural, renkler arasında hiçbir ayrılığın, renkler arasında hiçbir aralığın bulunmamasını şart olarak öne sürer. Bunun anlamı şudur: Renkler arasında hiçbir kontur, hiçbir sınır bulunmamalıdır. Bu kuralı gerçekleştirmek için, karşıtlık deneyi düzenine, bir *eleman daha* katılmalıdır: Bu eleman, ince bir saman kâğıdı ya da pelür kâğıdıdır. Yukardaki deney düzeni üzerine ince bir saman kâğıdı, pelür kâğıdı üzerinden bakacak olursak, renkler arasındaki konturlar tamamen ortadan kaybolduğundan, karşıtlık fenomeni, bütün açıklığı ile ortaya çıkar. Çünkü, pelür kâğıdı, renk alanları arasındaki bütün koturları *eritir*.

Bu yukarda anlatılan deneyler ve karşıtlık fenomeni, *impressionistler için çok önemli* olaylardı ve impressionistler bunlardan mümkün olabil-

diği kadar fazla faydalanmasını bildiler. Şimdi, impressionistlerin bu fenomen ve deneylerden ne şekilde faydalanmış olduklarını görmeye çalışalım. Diyebiliriz ki, impressionistlerin en *büyük başarısı*, bu deney ve fenomenden faydalanmasını bilmiş olmalarında bulunur. İmpressionistler, hiç alışmadığımız renkleri, hiç alışmadığımız bir şekilde kullanıyorlar; mavi, sarı, vb. ile ağaçları, insanları boyadıkları gibi, yine hiç alışmadığımız renklerde gölgeleri boyuyorlar, örneğin *mavi gölgeler* gibi. İmpressionizme gelinceye kadar lokal renk anlayışının hakim olduğunu biliyoruz ve böyle bir renk anlayışı içinde, impressionistlerin renk teorisini anlamak olanaksızdı. Çünkü, mavi ağaçların ve mavi gölgelerin meydana getirdiği bir resim, normal bir göz ve dolaylı olarak alışılmış (konventionel) resim mantığına aykırıydı. Geleneksel görüşle, impressionist görüşün uzlaşamaması normal ve doğal bir olaydır. Çünkü, geleneksel görüş, Newton fiziğine ve bu fiziğin optik yasalarına bağlı olduğu halde, modern görüş, yani impressionist anlayış, Helmholtz ve Chevreul fiziğine ve özellikle onların bulmuş olduğu yeni optik fenomenlere dayanıyordu; bu fenomenlerin en başında da 'aynı zamanda' renk karşıtlığı geliyordu.

Şimdi bir impressionist peyzaj ele alalım. Örneğin, Monet'nin «İlkbaharda Tarlalar» adlı tablosunu. Bu resme dikkatimizi çevirelim: Resim, başlıca birbiri üzerinde yer almış iki renk tabakasından meydana gelmiş; yukarda mavi bir gökyüzü ve yine sarı-mavi ağaçlar; aşağıda sarı bir tarla. İlkin, bu tablo karşısında ister istemez şu soruyu soruyoruz: Bu, gerçekten olur mu? Çünkü, sarı-mavi ağaçlar ve ilkbaharda sarı bir tarla, alışılmış, geleneksel görüşe tamamen aykırıdır. Şöyle ki, impressionizm öncesi bir ressam, aynı manzarayı tuvale geçirmek isteseydi, bunu şöyle yapardı: Mavi bir gökyüzü, yeşil ağaçlar, yine yeşil bir tarla ya da çayır. Böyle geleneksel bir tablo, lokal renklerden meydana gelmiş bir tablo olurdu. Oysa ki, Monet'nin yapıtında bunun tamamen *tersini* görüyoruz: Yukarıda mavi bir gökyüzü ortasında mavi-sarımsı ağaçlar ve alt planda, sarı zemin üzerinde yeşil-kırmızımtrak lekeler. Geleneksel bir görüş için, bu resim, anlaşılamaz; çünkü, bu peyzaj geleneksel görme mantığının dışında bulunuyor. Bu resmi açıklayabilmek için o halde, *yeni bir mantığa ihtiyaç vardır;* ve bu yeni görme mantığını bize, modern fizik veriyor. Modern fiziğin tespit etmiş olduğu *'aynı zamanda' karşıtlık fenomenine* dayanarak bu resmi açıklayabiliriz.

Monet, mavi bir gökyüzünden hareket ediyor; ancak, mavi bir gökyüzünü, mavi bir ufukla beraber bütün canlılığı ile ortaya koyabilmek, ifade edebilmek için, onun karşıtı bir renge, sarıya ihtiyaç vardır. O halde, mavi üst plana karşı, sarı bir altyapı resmedilmelidir. Nitekim, Monet de aynı şeyi yapıyor. Böylece, iki karşıt renkten yapıtın temel yapısı ortaya çıkıyor. Şimdi, birbirinin karşıtı olan üst ve alt planlarda bulunan objelerin kendilerine geçebiliriz. Mavi bir gökyüzü üzerinde mavimsi sarı ağaçlar görüyoruz; sarı alt plan üzerinde de mavi-yeşil-kırmızı lekeler görüyoruz. Şimdi bunları birbirleriyle karşılaştırırsak, şöyle diyebiliriz: İlkin, her iki planın, yani mavi üst plan ile sarı alt plan'ın birbirlerine bakan yüzlerinin yeşil olduğunu görüyoruz: Bu, 'aynı zamanda' karşıtlık fe-

nomenini incelerken gördüğümüz gibi, 'aynı zamanda' karşıtlık yasasına uygun olan bir fenomendir. Çünkü, mavi alanın sarıya yakın olan kısmı, *mavinin karşıtı olan sarı duyumları* ile karışıyor ve mavi-sarı-yeşilimsi bir renk aldığı gibi, sarının mavi alanına yakın olanı da, yine sarının karşıtı olan mavi duyumu ile birleşip sarı-mavi-yeşilimsi bir görünüş alıyor.

Üst plandaki objelere gelince: Mavi bir gökyüzünden dökülen mavi ışığın üzerine düştüğü ağaçların, normal olarak yine mavi görünmesi gerekiyorsa da, 'aynı zamanda' karşıtlığı gereğince, mavi fond üzerinde sıralanan ağaçlar, sarımtrak bir renk alıyor; mavi gökyüzü üzerinde resmedilmiş olan ağaçlar, bundan ötürü sarımtrak bir görünüş elde ediyor. Burada, yukarıda yapmış olduğumuz bir deneyi hatırlayalım: Mavi bir fond üzerine konan küçük bir gri şerit, sarı olarak, yani mavinin karşıtı olarak görünür. Bu resimde de, ağaçlarda bulunan *yeşilimsi renklere gelince:* Bu, gökyüzünün maviliğini kuvvetlendirmek içindir. Yine ağaçlarda görünen yeşilimsi renklere gelince: Bunlar, alt planda bulunan küçük kırmızımtrak renklerin karşıtı olarak boyanmışlardır.

Alt plana gelince: Burada sarı fond üzerinde mavi-yeşilimsi lekelerin bulunduğunu görüyoruz. Küçük küçük mavi lekeler, 'aynı zamanda' karşıtlığına uyularak, yani sarı zeminin karşıt fenomeni olarak boyanmıştır. Yeşillere gelince: Bu da, yine alt planda resmedilen bir insan figürünün yüz ve ellerini ve bazı çiçekleri kırmızıya boyayabilmek için, onların karşıtı olan yeşil, hafif tuşlar halinde zemine vurulmuştur.

Resmin bütünü hakkında o halde şöyle diyebiliriz: Monet, bu resmi, *optik yasalara,* özellikle *karşıtlık yasalarına* uyarak, onlardan yararlanarak meydana getirmiştir. Resimde gördüğümüz doğa, görmeye alıştığımız bir doğa değildir; optik yasalara göre görünmesi gerekli olan bir doğadır. Resimdeki renklere, renklerin canlılığına bakalım, bu, her gün gördüğümüz renkler değildir; ve bu renklerden, daha doğru bir deyimle, renk impressionlarından başka bir şey olmayan tablodaki manzara, doğa, alışageldiğimiz bir doğadan çok başkadır. Bizim alışmış olduğumuz doğada, sarı-mavi ağaçlar olmadığı gibi, mavi gölgeler de yoktur. Bu doğa, ressamın bir 'an' boyutu içinde, her çeşit idollerden, peşin fikirlerden *sıyrılarak yakaladığı bir* doğadır.

Aynı fenomeni, yine Monet'nin bir başka tablosunda da görebiliriz; örneğin: «Monaco Kıyısı»nda.

Bu resim de, yukarıdaki resimde olduğu gibi, aynı renk karşıtlığı fenomenlerine göre yapılmıştır diyebiliriz. Resimde hakim olan iki yüzeyle karşılaşıyoruz. Yukarıda, baştanbaşa sarı bir gökyüzü ve bu sarı gökyüzünün ortasında mavi bir tepe; aşağıda ise, sol yanda sarı-mavimsi bir deniz ve sağ yanda, yine sarının hakim olduğu bir doğa. Altın bir gökyüzü resmedildiğine göre, tablonun bir yaz öğle sonrasını gösterdiği söylenebilir; ve resmin bütün orta alanını kaplayan tepeye *gelince, tepenin, güneş* görmeyen, gölge olan yanını görüyoruz. Konventionel resimde gölgeler, daima siyaha yakın ve koyu bir renkte boyandığı halde, burada tepe, mavi olarak boyanmış bulunuyor. Bu, eski resim için açıklanması olanaksız olan, hatta absürt olan bir fenomendir. Oysa, bu, ışık ve renk fenomenlerine ve

onların bağlı olduğu kurallara tamamen uygun bir görünüştür. Şöyle ki, 'aynı zamanda' renk karşıtlığı kurallarına göre, sarı bir fond üzerine düşen bir obje, kendi rengi ne olursa olsun, daima sarının karşıt rengine bürünür. Bunun içindir ki, sarı bir fond ile çevrilmiş olan tepe, siyah veya koyu gri, vb.'ye boyanması gerektiği halde (çünkü, tepenin güneşe bakmayan yanı burada gösteriliyor), *sarının karşıtı* ile, yani *mavi* ile gösteriliyor.

Bu karşıtlık fenomeninden hareket etmeden, sanıyoruz ki, bu resimler anlaşılamaz. Ancak, bu yeni renk kurallarının ışığında, impressionist bir tablonun anlamı ortaya çıkabilir.

Şimdi, bu impressionist resimlere dikkat edersek, resimle aramızda *bir başka tabakanın* bulunduğunu hissederiz. Nasıl 'aynı zamanda' renk karşıtlığı deneylerinde karşıt fenomeni, ancak bir pelür kâğıdı arkasından tespit edebiliyorsak ve bu pelür kâğıdının da görevi, renk lekeleri arasındaki sınır ve konturları ortadan kaldırmak, eritmek ise, burada da yine deney düzeninde kullandığımız pelür kâğıdının yerini tutan bir başka araç kullanılıyor. Nesneler dünyasına, arkasından bakarak, konturları tamamen ortadan kaldırarak karşıtlık fenomenlerini kolaylıkla yakalayabileceğimiz bu 'araç', *hava*'dır. Deney düzeninde karşıtlık fenomenini nasıl ince bir *saman kâğıdının* arkasından yakalıyor ve tespit ediyorsak, burada da *hava, aynı görevi* görüyor. Hava, tıpkı nesneler dünyasını saran bir *tül gibi,* nesneler ile aramızda ince bir tabaka meydana getiriyor ve bu ince tabaka, *nesnelerin konturlarını erittiği* gibi, onların üzerine düşen renklerin de konturlarını eritiyor ve doğa, karşıtlık fenomenlerinin gayet açık bir şekilde ortaya çıktığı bir renkler dünyası olarak belirleniyor. Yine bu yukarıda incelediğimiz resimlerden birine bakalım, örneğin «Impression -soleil levant»a: Resmin bir tül arkasından görünüyormuş gibi bir belirsizliği var, renkler, belli duyum titreşimleri halinde sallanıyor. Derhal hissediyoruz ki, gözümüzle, resmin ifade ettiği fenomenler arasında bir başka saydam tabaka daha var; bu saydam tabaka, hava'dır. «İlkbaharda Tarlalar» ya da «Impression» adlı tablolara bakalım, onlarda da aynı saydam hava tabakasının resmedildiğini görüyoruz. İlk defa *impressionistler, havanın varlığını* resme sokuyorlar. Başka bir deyimle, onlar havayı bir çeşit *resmetmek zorunda kalıyorlar;* çünkü, karşıtlık fenomenlerini açık olarak gösterebilmek için, nasıl deney düzeninde ince, saydam bir kâğıt kullanılıyorsa (renk alanları arasındaki konturları eritmek için), aynı şekilde impressionistler de, tuval üzerinde aynı renk karşıtlıklarını gösterebilmek için, doğayı, bize, saydam bir tül arkasından, yani bir hava tabakası arkasından gösteriyorlar. Ve böyle bir doğada, artık ne objeler, ne de renk lekeleri arasında hiçbir *sınır* ve *çizgi* kalmıyor ve bütün resim, *karşıtlık fenomenlerinin* bir görünüş alanı olarak ortaya çıkıyor. Biraz ilerde, bu 'hava'nın resmedilmesi sorununa yine döneceğiz.

Şimdi, böyle renk karşıtlıklarına, karşıtlık yasalarına göre meydana gelen bir resim, alışılmış olan (konventionel) resimden çok başka, çok değişiktir, çünkü, yeni resmin çalıştığı *boyutlar* başkadır. Geleneksel resim, üç boyutlu, sağlam form ve konturlara dayanan bir resim olduğu halde, yeni resim, impressionist resim, ışık, renk impressionlarının, yü-

zeyin belirlediği bir resimdir. Böyle renk ve ışık ilgilerinin belirlediği bir resimde gölgelern mavi, vb.'ye boyanması, yine optik yasalara göre oluyor. Yeşil bir orman fond'unda, ağaç gövdelerinin kırmızı olarak görüneceği (yeşilin karşıtı olarak), 'aynı zamanda' karşıtlık yasalarına uygun bir fenomen olduğu gibi, aynı şekilde mavi bir göl fond'u üzerinde yüzen bir kayık da, yine aynı karşıtlık yasalarına göre, rengi ne olursa olsun, sarımtrak görünür ve doğal olarak da, göründüğü gibi resmedilir. Diyebiliriz ki, impressionizm, bütün bu 'aynı zamanda' renk karşıtı fenomenlerini, kurallara uygun olarak tuval üzerinde gösteriyor ve bununla da, zamanımız resmine giden yolu açmış oluyor. Bu yol: *Konstruktivizm* yoludur. Zamanımız «*nonfigürativ*» (içeriksiz) resminin tamamen renk ilgilerinin geometrik bir konstruktion'una dayandığını biliyoruz. İşte, bu yol, impressionistler tarafından açılmıştır. Çünkü, ilk defa impressionistler, renk karşıtlığı kurallarına göre *renk lekelerinin uygun bir konstruktionuna* varmışlar ve bu renk lekelerini, optik yasalara uygun olarak tuval üzerine geçirmek, resmin başlıca ereği olarak anlaşılmıştır. Resim, böylece, bir konstruktion işi olarak kabul ediliyor. Atölyeyi terkedip, güneşe, güneş ışığına, doğaya çıkan impressionistler, güneş ışığını ve ışık tayflarını uzun uzun inceledikten sonra ve bunların bağlı oldukları yasaları öğrendikten sonra, tekrar *atölyeye dönüyorlar* ve bir *'konstruktiv'* resim anlayışına varıp orada karar kılıyorlar.

C — Havanın Resme Girişi

İmpressionist sanat, resme yeni bir obje kavrayışı, yeni bir doğa anlayışı getiriyor, bu yeni obje ve doğa kavrayışına dayanarak, tuval üzerinde *yeni bir 'dünya'* resmediyor. Bu yeni dünya, her şeyden önce yeni bir obje yorumunu tuval üzerinde gerçekleştiriyor. Bu yeni obje yorumu, impressionizme gelinceye kadarki sanatın, geleneksel sanatın *obje yorumu* ile anlaşamıyor. Çünkü, daha önce de göstermeye çalıştığımız gibi, geleneksel sanat, geometrik bir perspektive dayanan üç boyutlu, sağlam, değişmenin ötesinde bulunan bir dünyayı konu olarak alıyordu ve tuval üzerinde, bu üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediliyordu. Oysa, modern sanat, impressionizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağlılıkları olarak açıkladı. «Yüzey renklerinden meydana gelmiş olan dünya, yine yüzey halinde yayılmış renk lekelerinden ibarettir; bununla da demek istenen şey şudur: Ben, bu dünyayı, renkli yüzeylerle tuval üzerinde doğrudan doğruya tekrarlayabilirim.»[73] Bundan ötürü objeler, bütün içeriklerinden sıyrılıyor, sadece yüzeyden ibaret görünüşler olarak açıklanıyor ve bu görünüşler, yine 'an' boyutu tarafından belirleniyor.

Bu görünüşlerin arkasında acaba ne vardır? Biliyoruz ki, impressionizmde artık görünüşlerin taşıyıcısı olan bir 'kendi başına varlık', bir 'substantia', bir 'töz' söz konusu değildir, böyle bir şey düşünülemez. Ger-

çek olan, yalnız duyu veri'leri, yani impression'lardır. Bilgi objesi, nasıl duyu verilerinin, impression'ların bir komplexi ise (Birinci Bölüm'de göstermeye çalıştığımız gibi), aynı şekilde estetik obje de, yalnız impression'lardan, duyumlardan meydana geliyor; bu impression'lar, duyumlar, doğrudan doğruya renk, ışık duyumları, impression'larıdır. Işık değiştikçe, renk impression'ları da değişiyor; her şey renk ve ışık impression'ları halinde akıyor; bu akış içinde impressionistin yakalayabildiği tek gerçeklik, an'lık renk duyumları ve bunların birbirleriyle olan bağlılığıdır. «Pleinairist (impressionist) için, bütün nesnelerin biricik ortaklaşa ayrımı, biricik dünya içeriği, renktir; renk, ışık tonları ile durmadan değişen bir 'valeur'dür. Dünyanın renkli yüzeyi ile dünyanın objektiv içeriği, impressionist için, tamamen *aynı şeydir.*»[74] Böyle bir obje anlayışı ve böyle bir obje anlayışına dayanan estetik obje kavrayışı, geleneksel görüş için anlaşılması son derece güç bir sorundur; hatta çok kere de, olanaksızdır. Çünkü, «(impressionist) resimler, eski anlamında hiçbir mekân perspektiv'i göstermiyor. Renaissance'tan beri, çizgi ve belli bir noktadan kavranılan mekân alışkanlığı, hemen hemen bütün Batı resmine hakimdi.»[75] İşte, yeni resim, bütün bu alışkanlığı parçalıyor, bütün geleneksel değerleri yıkıyor; bunu yaparken de dayandığı prensip, *yeni bir obje yorumudur.* O halde, asıl değişme, asıl devrim, obje anlayışında, gerçeklik kavrayışında meydana geliyor ve bu yeni obje yorumu da, yeni bir estetik objeyi temellendiriyor.

Bu renk, ışık duyumlarından meydana gelmiş bir dünya her yanımızdan bizi sarıyor; bu dünya, akıcı, şallantılı, titreyen bir dünyadır; bütün bu impression'ları, duyumları belirleyen biricik boyut «an»dır. Bütün görünüşleri, renk, ışık izlenimlerini, impression'larını, bu «an» kategorisi içinde kavrıyoruz; eski bir geometrik düzen prensibi olan «perspektiv» atılmıştır. Bütün bunlara rağmen, nesnenin nesne olarak, perspektivin perspektiv olarak atılmasına, parçalanmasına rağmen, resimler, gözümüzün önünde yine *düzenli bir dünya* olarak seriliyor; renk lekeleri, kaotik bir halde değil, yine sanki belli bir perspektiv varmış gibi yan yana ve ardı ardına sıralanıyor. Şu halde, eski geometrik perspektivin yerini, şimdi bir başka perspektiv almış bulunuyor; bu yeni perspektiv, renk lekelerinden başka bir gerçekliği ve içeriği olmayan objeleri, nesneleri, şimdi yeni bir prensip düzenliyor; bu yeni *düzen prensibi, hava*'dır. «Pleinairist (impressionist) resimlere, çizgi perspektivi yerine, ışık rengi ve *hava*'nın bulunması ile birlikte hava perspektivi giriyor.»[76] Bunu yine Monet'nin 'Paysage' ında, Signac'ın 'Saint Tropez'inde açık olarak görmek mümkündür. Şimdi bu resimlere bakalım: Hava, nesneleri çeviren, kuşatan, nesnelerin, içinde yer aldığı bir *ortam*'dır. Gözümüzü, bakışımızı nesnelere çevirdiğimiz zaman, doğrudan doğruya nesneler dünyası ile temas etmiyoruz. Çünkü, «gözüm ile nesneler arasında hava bulunuyor; hava, kendi başına saydam, renksiz olmakla beraber, büyük tabakalarda (örneğin, ufka doğru) mavimsi görünüyor, her ne kadar o saydam olarak kalıyorsa da, ufka doğru uzayan nesnelere mavi bir titreşim verir.»[77] İşte, nesnelere havanın verdiği bu *mavimsi titreyiş,* nesne tabakalarını boydan boya geçer ve aynı zamanda nesneler arasındaki boşlukları doldurur, renk lekeleri arasında bir denge

meydana getirdiği gibi, renklerden ibaret olan objeleri, bir hava mekânı içinde kavramamızı sağlar. Bu hava mekânı dediğimiz mekân, rationel olarak kavranan bir mekân değil, ama, bir sezgi, bir intuition ile kavranan sübjektiv bir mekândır. «Artık, mekânı, tabaka tabaka parçalamaya ve aynı zamanda rationalize etmeye ve yine mantıksal olarak perspektiv kurallarına zorlamaya gerek yoktur. Tersine, en küçük renk nüanslarının gözlenmesi ile canlı bir şekilde devam eden, akan şey, hava ve ışık mekânının derinliğine götüren şey, yaşantı olarak tespit ediliyor.»[78] Bir noktadan şekil alan geometrik perspektiv, yerini, hava'nın belirlediği bir perspektive terkediyor. Kontur eridiğine göre, renk lekelerini artık üç boyutlu bir formel objektiv mekân içine yerleştirmek olanağı da ortadan kalkıyor ve bu formel objektiv mekânın yerini, serbest ve *sübjektiv* bir mekân, yani *hava mekânı* alıyor. Nitekim aynı dönemin bir şairi *Chr. Baudelaire* de, havanın resmedilmesini, bir kolorizme, renk resmine bağlıyor: «Hava, renk teorisinde öyle büyük bir rol oynar ki, ağaç yapraklarını resmetmek isteyen bir peyzaj reşsamı, onları, gördüğü gibi resmeder; ve resme de, seyirci ile resim arasına, seyirci ile doğa arasında olduğu gibi, dar bir hava mekânı koyar.»[79]

Bütün buraya kadar hava hakkında söylediklerimiz, havayı, statik perspektiv mekânın yerini alan, dinamik bir mekân prensibi olarak açıklıyor ve tamamen impressionist görme'ye dayanıyor; çünkü, şimdiye kadar sık sık tekrarladığımız gibi, impressionizm, alışılmış, geleneksel (konventionel) bir statik görme yerine, akıcı, dinamik bir görmeyi ifade eder. Böyle akıcı bir görme için, eski formel mekân anlayışı değişiyor, geometrik mekân yerine, bir hareket mekânı doğuyor. «İlk kez impressionistler, yani her şeyi *akıcı görenler* için, hava, renkle dolar ve bu suretle de reşmedilir.»[80] Hava, ancak, akıcı bir görme tarzını, belli bir hareket mekânı içine yerleştirmek için resimde kullanılıyor ve resim için, havanın fonktionu yalnız bundan ibaret oluyor. Ve hava, mavimsi bir titreşim halinde tuvale geçiriliyor. Hava, mekânı belirleyen bir prensip olarak resme girince, ressamın ilgisi, renge olduğu kadar hava'ya da yöneliyor ve ressamlar, bunun için havayı resmetmeye büyük bir önem veriyorlar. Bundan ötürü, «hava, atmosfer, resmin konusu oluyor, pleinair (açık hava)'den söz açılıyor ve buradan da yeni bir mekân anlayışı doğuyor, bilimsel bir kesinlikle ressamı sınırlayan perspektiv kayboluyor.»[81] Hava, kompozisyonu belirleyen yeni bir mekân prensibi oluyor.

Ama, hava, belirli kalınlıkta olan bir tabaka değildir. Hava tabakası, ince olduğu gibi kalın da olabilir; hava tabakasının bu inceliğine ve kalınlığına göre de çeşitli renk nüansları meydana gelir. «Ve gerçekten de, gözümle obje arasındaki aralığa, yani hava tabakasının kalınlığına göre, renkler, nüans kazanır. Hava tabakasının maviye boyanışı, bütün uzaklıklarda o kadar kuvvetli olur ki, ufukta objeler kendi renklerini kaybeder ve ister yeşil ormanlar, isterse kahverengi kayalar, isterse beyaz karlar olsun, hepsi ortaklaşa bir mavi rengine bürünür.»[82] Demek oluyor ki, hava, renkli bir hava olarak kompozisyonda düzenleyici bir rol oynuyor.

Bütün bu açıklamalara göre, şu halde impressionistler, *ilk kez impressionistler*, havanın resmedilebileceğini keşfediyorlar ve sonra bu keşfe da-

yanarak yeni bir mekân anlayışına varıyorlar. «İmpressionistler ilkin belli bir görme tarzı olarak hava'nın resmedilebileceğini keşfettiler ve sonra bu tarz görmeyi geliştirdiler.»[83]

Bütün bu açıklamalardan o halde şöyle bir sonuç çıkıyor: İmpressionistler doğayı yeni ve akıcı bir görme ile gördüler; bu görüş, geleneksel perspektiv anlayışı ile bağdaşamadı, çünkü, geleneksel perspektiv anlayışı, ancak, *statik* bir görmeye uyan bir perspektiv idi. Bu yeni görme için, yeni ve akıcı bir perspektive ihtiyaç vardı; bu yeni perspektiv tıpkı bu yeni görme gibi, bir harekete, dinamik'e dayanmalı ve bir hareket mekânı olmalı idi. İşte, bu yeni hareket mekânını resmedebilmek için havanın varlığı keşfedildi ve hava tabakası renkler arası ilişkileri düzenleyen, objektiv mekân yerine, sübjektiv bir perspektiv olarak resme girdi.

Şimdi, bu açıklamaları, bir kritik gözle ele alalım. Görüyoruz ki, bütün bu açıklamalar doğrudur ve hava, yeni bir mekân anlayışını resimde gerçekleştiriyor. Ancak bu, bize göre, havanın resimde *ikinci derecede* oynadığı roldür. Çünkü, hava bir mekân prensibi olmazdan önce, daha temel bir role sahiptir. Yukardaki açıklamalar, şunu söylüyorlar: İlkin impressionizmle yeni, akıcı bir görme tarzı ortaya çıkıyor; ve sonra bu yeni görmeyi tuvale geçirebilmek için hava keşfediliyor ve resimde en temel bir prensip olarak kullanılıyor. Oysa, bizim anlayışımıza göre, hava, ikinci devrede değil, *birinci devrede* ortaya çıkıyor ve impressionist görmeyi, temelinden belirliyor. İmpressionist görme nedir? Yukarda gördüğümüz gibi, impressionist görme, objektiv bir görme değil, bir *yüzey görmesidir.* Objektiv bir görme, bir yüzey görmesi haline nasıl gelir? İşte *hava, burada* karşımıza çıkar, bir *indirgeme prensibi* olarak karşımıza çıkar. Çünkü, yüzey görmesi, formun, konturun yerine rengi ve renk arası ilişkileri koyar; renk arası ilişkiler, örneğin kontrast ilişkileri, vb. ise, ancak kontursuz yüzeyler arasında meydana gelir. Bundan önceki renk karşıtları konusunda işaret edilen deney ve deney düzenlerini hatırlayalım: Karşıtlığı, özellikle 'aynı zamanda' karşıtlık fenomenini belli ve açık bir şekilde tespit edebilmek için, ilkin renkler arasındaki konturları ortadan kaldırmamız gerekiyordu ve bunun için de, renk şeritleri üzerine ince bir saman kâğıdını koyuyor ve bu yolla, konturları tamamen erittiğimiz için, karşıtlık fenomenini elde edebiliyorduk.

İmpressionist için de, doğa, renk yüzeylerinden meydana gelmiştir ve bu renklerin ötesinde, arkasında hiçbir substantia, töz, değişmeden kalan bir varlık yoktur. Ama, renk yüzeyleri arasında belli konturlar, renk alanlarını birbirinden ayıran sınırlar vardır. Doğa ise, bütün konturların, sınırların ötesindedir; yani, doğa, saf, konturdan yoksun renk alanlarından ve bu renk alanlarının birbiri içinde erimesinden ibarettir. O halde, sanatçının soracağı ilk soru şudur: Bu renk yüzeyleri arasında bulunan sınırları ve konturları ne şekilde eritmeliyim? İşte, bu soruyu pozitiv olarak cevaplandırabilmek için, impressionist ressam, tıpkı bir psikoloji laboratuvarında yapılan deney düzeninde olduğu gibi, aynı metodu kullanır: Doğayı, bir pelür kâğıdı arkasından görmek, tıpkı bir tül arkasından görür gibi. Kuşkusuz, ressam deney düzeninde kullanılan pelür kâğıdının yerine

başka bir saydam ortam kullanır, bu saydam tabaka hava'dır. Hava, şu halde, ilk planda bir uzay prensibi olarak değil, ama, objektiv görmeyi yüzey görmesi haline indiren bir *'indirgeme'* prensibi olarak bulunmuş oluyor. Hava'nın, böyle bir indirgeme prensibi olarak bulunmasında, Chevreul ve Helmholtz'un simultan karşıtlık fenomenini araştırırken kullandıkları deney düzeninin büyük bir etkisi olmuştur. Şunu çok iyi biliyoruz ki, impressionist ressamlar, atölyeyi terkedip güneş ışığına çıkarken, aynı zamanda güneş ışığının bilimsel araştırmalarından da geniş ölçüde faydalanıyorlardı, öyle ki, bu bilimsel araştırmalar, en sonunda impressionistleri tekrar atölyeye sokar: Neo-impressionizm. Çünkü artık, direkt doğa gözlemlerine göre değil, yalnız atölyede optik kurallara göre çalışılıyordu. Fakat, yeni optik araştırmalardan faydalanma, daha ilk impressionistlerle beraber başlamıştı. Bundan ötürü, bize göre, hava, bir mekân prensibi olarak keşfedilmeden önce, yeni görmeyi temellendiren bir *«indirgeme» prensibi* olarak keşfedildiği gibi, bu keşifte de dönemin Helmholtz ve Chevreul gibi ünlü fizikçilerinin yaptığı optik araştırmaların büyük etkisi olmuştur. İmpressionist renk anlayışının özelliği, 'aynı zamanda' renk karşıtlık fenomenlerini resimde bol bol kullanması olmuştur; ve bu 'aynı zamanda' karşıtlık fenomenini de, doğrudan doğruya Chevreul ve Helmholtz'dan alıyorlar. Diyebiliriz ki, bize göre, impressionistler adı geçen fizikçilerden yalnız bu karşıtlık fenomenini almıyorlar, aynı zamanda bu karşıtlık fenomeni ile birlikte bu fenomenin deney düzenini de alıyorlar. İşte bu, onları deney düzeninde kullanılan ince saman kâğıdının resimde yerini tutacak saydam bir eleman aramaya götürüyor ve böylece, hava, resim için, yukarda söylediğimiz gibi, yeni yüzeyci görmeyi, renklere ve renk karşıtlarına dayanan görmeyi mümkün kılan, böyle bir görmeyi tuval üzerinde gerçekleştirme olanağı veren bir prensip olarak keşfediliyor, yani üç boyutlu objektiv bir görmeyi, iki boyutlu bir yüzey görmesi haline indiren bir «reduktion» (indirgeme) prensibi olarak. Hava, böyle bir indirgeme prensibi olarak resme girdikten sonra, ancak, bir yeni mekân prensibi olarak kendini gösterebilir. Çünkü, bütün yüzey görmesini sağlayan hava, aynı zamanda bu yüzey içinde yer alan renkler ve renk lekeleri ile, onlara bakan göz arasındaki boşluğu da doldurur. Nasıl deney düzeninde gözümüzle renkler arasında ince bir saman kâğıdı tabakası bulunuyorsa, impressionist resimde de gözümüzle renkler arasında bir indirgeme elemanı olarak saydam bir hava tabakası bulunur; ve böylece, gözümüzle renkler arasındaki boşluk, bu saydam ve mavimsi hava tabakası tarafından doldurulur. Bu boşluğu doldurmanın sonucu olarak hava, resme, yeni bir mekân da sokmuş olur. Bize göre, hava, *ilkin* bir indirgeme prensibi olarak keşfedilip resme girmiştir; ve bunun sonucu olarak yeni resim için hava'nın önemi keşfedilmiştir. Sanıyoruz ki, bizim bu temellendirmemiz, havanın böyle ilk planda bir indirgeme prensibi olarak anlaşılması, hiç de yanlış değildir; çünkü, bu, yeni resmin hareket prensiplerine ve impressionizmin yeni obje yorumuna da uymaktadır. Bir renk impression'ları olarak kavranan obje, her çeşit çizgi ve konturun ötesindedir. Böyle bir obje ise, ancak, bu konturları ve çizgileri eriten bir ortam içinde kav-

ranabilir; bu saydam ortam ise hava'dır. Havanın bir mekân prensibi olarak resme girişi, havanın bir indirgeme prensibi olarak keşfinden *sonra* gelir.

Ancak, burada şöyle bir soru sorulabilir: Nasıl oluyor da, şimdiye kadar hava, impressionist resim için yalnız bir mekân prensibi olarak kabul edildiği halde, bir reduktion (indirgeme) prensibi olarak anlaşılmamıştır? Buna karşı şöyle diyebiliriz: Şimdiye kadar, gerek Chevreul ve gerekse Helmholtz'un renk deneylerinde, özellikle 'aynı zamanda' renk karşıtlığı deneylerinde dayandıkları deney düzenleri, impressionist renk teorisini araştırmada bir çıkış noktası olarak ele alınmamış ve bu deney düzenlerinden hareket edilmemiştir. Oysa, burada biz, geçen bölümde görüldüğü gibi, doğrudan doğruya adı geçen fizikçilerin deney düzenlerinden hareket ediyoruz ve hava'yı, atmosferi, yine aynı deney düzenlerine dayanarak, resim için yeni bir prensip, yüzey görmesini temellendiren bir prensip, objeleri ve objeler dünyasını, salt renk yüzeyleri ve bunların karşıt bağlılığına indiren bir indirgeme prensibi olarak belirlemiş oluyoruz. Bunu da yalnız mantıksal bir analojiye dayanarak değil, tersine, *deney düzenine* dayanarak yapıyoruz.

Bunu yaparken pek yanıldığımızı sanmıyoruz; çünkü, impressionist ressamların çıkış noktası da, yine aynı deney düzeni olmuştur; ve gerek deney düzeninde, gerekse impressionist resimde gerçekleştirilmek istenen prensip, aynı prensiptir: Nesneleri, renkleri, çizgiden arınmış, saf, pür renkler ve renk ilgileri olarak kavramak. Bu da, ancak, bir belli eleman kullanmakla gerçekleşiyor: deney düzeninde ince saman kâğıdı kullanılmasına karşılık, resimde «hava», «atmosfer» kullanılıyor. Ama, bu iki elemanın da görevi aynıdır; üç boyutlu bir dünyayı, bütün konturlarından silerek bir yüzey dünyası ortaya koymak. İnce saman kâğıdı, deney düzeninde renk alanları arasındaki konturları nasıl eritiyor ve renkleri nasıl saf renkler olarak ortaya çıkarıyorsa, aynı şekilde, renk tonlarından başka bir şey olmayan nesneleri de, hava, atmosfer, impressionist resimde bütün sınır ve konturlarından ayırarak, saf, pür renk alanları, renk yüzeyleri halinde ortaya koyuyor. İşte, hava ya da atmosfer, *bu anlamda bir reduktion* (indirgeme) prensibidir.

D — Renk Karışımı

İmpressionistler, resme yalnız, 'aynı-zamanda-renk-karşıtlığı' fenomenini ve bununla ilgili olarak da yalnız atmosferi, havayı sokmakla kalmıyorlar. Bunların yanında impressionistler bir önemli keşifte daha bulunuyorlar; bu keşif, *renk karışımı* ile ilgilidir. İmpressionizm, E. Manet'ten Seurat ve Signac'a gelinceye kadar belli bir gelişme çizgisi gösterir. Bu gelişme çizgisinin başında ressamların atölyeyi terkederek, güneş ışığına, doğaya çıkmaları ve doğrudan bir gözlemle çalışmaları gelir; örneğin, E. Manet'te olduğu gibi. Şimdi Monet ile beraber ışık ve renk incelemelerinin başladığını görüyoruz, doğrudan gözlem, artık ışık ve renk teorileri ile beslen-

meye başlıyor ve sonunda *teori, doğrudan gözleme hakim* oluyor, öyle ki, neo-impressionizm, Seurat ve Signac ile beraber ressamlar, tekrar doğayı ve güneş ışığını terkedip, atölyelerine çekiliyorlar.

Acaba, impressionistler «açık hava ressamı» olarak kendilerini takdim ettikleri ve resmin konusu olarak sadece güneş ışığını ve güneş ışığının impression'larını, izlenimlerini ilan ettikleri halde, sonra doğayı ve güneş ışığını terkedip atölyelerine kapanmakla, kendi prensipleri ile çelişkiye düşmüyorlar mı? Çıkış noktalarını, yine kendileri çiğnemiş olmuyorlar mı? Diyebiliriz ki, buradaki çelişme sadece *görünüştedir.* Çünkü, impressionsitler, tutarlı olabilmek için, bu gelişme çizgisini sonuna kadar götürmek gereğinde idiler. Işık ve renk duyumları, resmin temel konusu olarak anlaşılınca, ressamların *renk* ve *ışık etüd*'lerine dalacağı, beklenen normal, tutarlı bir sonuçtur. İşte, bu renk etüdleri, ressamları, dönemin fizikçileri ile birlikte yeni optik fenomenleri ve bunların bağlı oldukları yasaları araştırmaya götürmüştür; ve bu yasalar bulunduktan *sonra da,* bu yasalara dayanarak resim yapmak için artık doğaya ve güneş ışığına çıkmanın şart ve gerekli olmadığı anlaşılmıştır. Böylece, bunun doğal bir sonucu olarak da neo-impressionizmle tekrar atölye sanatına dönülmüştür.

İmpressionistlerin hareket noktası renktir. Renk, nesnelerin *objektiv* bir niteliği olmayıp, bizim nesnelere yüklediğimiz sübjektiv bir nitelik, yani sadece bir duyum'dur. Küçük renk lekelerinden meydana gelen tablo, o halde, aslında tek tek renk duyumlarından meydana gelmiş bir duyumlar komplexi'dir. Burada, impressionist bilgi objesi ile impressionist estetik obje arasındaki uygunluk, bütün açıklığı ile karşımızda beliriyor. Nasıl bilmek, tek tek duyumlar arasında belli bir bağlılık kurmak ise, estetik olarak bir tabloyu algılamak da yine duyumların belli bir komplexini meydana getirmek demektir. İmpressionist sanatçı, bu gerçeği bildiği için ve yine ona dayanarak, yapıtını, böyle bir duyumlar bütünlüğü olarak *kurar,* inşa eder. İşte, impressionistler (bu deyimi, neo-impressionistleri de içine alacak bir genişlikte kullanıyoruz), ikinci önemli keşiflerini yine *renklerle* ilgili olarak ortaya koyuyorlar.

Şimdi, bu keşfin ne olduğunu açıklayalım: Geleneksel resim de, daha önce gördüğümüz gibi, renkleri kullanmıştı; dört basit rengin daha Leonardo'dan beri çeşitli karışımlarının nasıl elde edileceğini hemen bütün ressamlar biliyor ve bunları kullanıyordu. Acaba, bu ressamların renk karışımı metodu ne idi? Bu karışımı istenen rengin, basit elemanlarının *palet üzerinde* karıştırılması ile yapılıyor ve palette karıştırılarak elde edilmiş olan renk karışımı, sonra tuvale geçiriliyordu. Bu metod, impressionizme kadarki ve hatta ilk impressionistlerin renk karışımı metodu idi. Ancak, renk araştırmalarının gelişmesi ile, renk duyumlarının *psiko fizyolojik* temeli kavrandıktan sonra, bu geleneksel renk karışımı metodu da terkedildi. Bu renk karışım metodunun değişmesi, neo-impressionizmle başlıyor, özellikle Seurat ve Signac ile. «Seurat, Kristof Kolomb'un yumurtasını eline aldı: Renk karışımını palet üzerine yapmadı, tersine, onu, *resme bakanın gözünde* meydana getirdi.»[84] İşte impressionizmin bir başka önemli keşfi de bu olmuştur. Bunu, Signac'ın, «Château des Papes»ında

gayet açık olarak görüyoruz. İmpressionizme kadar, renk karışımı ressamlar tarafından palet üzerinde yapıldığı halde, ilk kez impressionistler (özellikle neo-impressionistler) ile beraber renk karışımı palette değil, *doğrudan doğruya süjenin retina tabakasında* meydana getiriliyor. Şimdi, impressionistlerin bunu nasıl yaptıklarını sorabiliriz. Örneğin, Seurat, bunu, şöyle yapıyordu: «Seurat, belli bir rengi alıyor ve onu prizmatik renklere ayırıyor ve bu ayırmadan yalnız *küçük noktalar* halinde saf renkler elde ediyor; ve belli bir mesafeden bakan seyircinin ağtabakasında bu renklerin bir karışımını meydana getiriyor.»[85]

Niçin acaba Seurat ve Signac, ele aldığı bir rengi en küçük noktalara ayırıyor? Bunun nedeni oldukça basittir: Eskiden mavi ve kırmızı palet üzerinde karıştırılıyor ve isteğe göre, kırmızı ve mavinin çeşitli tondaki karışımları elde ediliyordu. Oysa, şimdi yapılan şey sadece şudur: Kırmızı ve mavi renkleri ressam tarafından çok küçük noktalar halinde analiz ediliyor ve yan yana tuval üzerine işleniyor. Tuval üzerinde yan yana bulunan kırmızı, mavi noktalar vardır. Yakından tuvale bakacak olursak, tuval üzerinde bu birbirlerinden ayrı ve bağımsız renk noktalarını görürüz. Ama, resimden belli bir noktaya kadar uzaklaşıp bakacak olursak, bu birbirlerinden ayrı ve bağımsız olan küçük renk noktalarının belli bir renk karışımı içinde eriyip kaybolduklarını görürüz. O halde, karışım, palet üzerinde değil, ama, süjenin *ağtabakasında* meydana getiriliyor. Şimdi bunun nasıl olduğunu sorabiliriz. Bunun nasıl olduğu, doğrudan doğruya gözün ağtabakasında meydana gelen *fizyolojik* olaylara bağlıdır. Bilindiği gibi, ağtabakasında görme ile ilgili iki çeşit hücre vardır: Bir kısmı, çubuk şeklinde, uzun; bir kısmı ise, piramit şeklinde ve yayık. Bunlara, çubukçuklar ve okçuklar denir. Renkli görme, piramit şeklindeki okçuklar üzerine düşen uyarımlarla meydana gelir, renkli görmeyi sağlayan bu okçuklardır. Geleneksel renk karışımında tuval üzerinde karışmış olarak bulunan renk karışımından kalkan renk uyarımları bu okçukları uyarır ve renk uyarımı, renk impressionu meydana gelir. Oysa, bu yeni metodla yapılan renk karışımında durum şöyledir: Tuval üzerinde noktalar halinde çeşitli renkler yan yana vurulmuştur. Bu renk noktalarının her birinden kalkan uyarımlar, ağtabakasındaki *bir okçuk* üzerine düşerler ve böylece, göz, çeşitli, birbirinden ayrı bulunan renk noktalarını bir renk karışımı içinde eritir. Ancak, burada, asıl sorun, renk noktalarından gelen çeşitli renk uyarımlarının *aynı okçuk* üzerine düşmesidir. Eğer, uyarımlar, birden fazla okçuk üzerine düşecek olurlarsa, o zaman tuval üzerinde bir renk karışımı değil, tek tek noktalar görürüz. Bunun için de, resim karşısında *belli bir uzaklıkta* yer almalıdır. Bu yüzden yakından tuvale bakarsak, doğrudan doğruya küçük renk noktaları görürüz. Çünkü, «küçük, komşu ağtabakası parçacıkları, aynı zamanda farklı renk uyarımlarına maruz kalırsa, o zaman fizyolojik renk karışımı meydana gelmez. Bunun meydana gelebilmesi için, renk noktalarının ağtabakasına düşen büyüklüğünü mümkün olduğu kadar küçültebilmek için, resim karşısında belli bir uzaklıkta durmalıdır.»[86]

Bu fizyolojik renk karışımı yöntemi, her ne kadar bir resim yapma

tekniği olarak *neo-impressionistlerde* en açık bir şekilde görünüyorsa da, onun kökleri *ilk impressionistlerde*, örneğin *Monet*'te bulunur. Çünkü, impressionist teorinin çıkış noktası, renk duyumları, renk impression'larıdır. Bu teoriye göre resmetmek isteyen, örneğin Monet gibi, zorunlu olarak bu tek tek duyumları, impressionları real olarak alacak ve onları tek tek renk tuşları halinde tuvale işleyecektir. Bunun için, impressionistler, bu renk impression'larını tazesi tazesine seyircinin retina tabakasında meydana getirebilmek için, onları mümkün olduğu kadar sert ve keskin bir şekilde küçük renk tuşları halinde tuvale geçirirler. Böyle bir renk tuşu tekniği de, ilk kez Monet'te görülür. Bu tuş tekniği, sonra neo-impressionizmde fizyolojik bir renk karışımı sistemi halini alır. Ama, önemli olan, renk tuşu tekniğinin daha ilk impressionistlerle başlamış olmasıdır. «Objenin obje olarak çözülmesi impression'unu meydana getirmek için, geniş renk lekeleri yetmedi; bunun için, geniş renk lekeleri, küçük parçalar haline getirildi ve mümkün olduğu kadar küçük tuşlar halinde yan yana konuldu. Ama, bu tuşların, gözde objeler halinde ve bir mekân derinliği içinde birleşebilmeleri için, tablo karşısında belli bir uzaklık içinde yer almak lâzımdır.»[87] Ancak, ilk impressionistlerle başlayan bu tuş tekniğinin gelişmesi iledir ki, *fizik-renk karışımı*, neo-impressionizmde *fizyolojik* bir renk karışımı haline gelir ve renkler, maddi varlıklarını kaybederler, tamamen psişik bir nitelik elde ederler. «Neo-impressionizmle (pointillizm) renk, artık büsbütün realitesini kaybeder ve meydana gelen renk impressionu, yalnız bir yüzey rengi karakteri taşır.»[88] İşte, bu yüzey rengi içinde, *pointillist resim*, tek tek renk impression'larının gözde meydana gelen fizyolojik karışımında bütünlüğünü elde eder. Denebilir ki, bu fizyolojik renk karışımı, renk karışımları için yeni bazı estetik olanaklar verir. Şöyle ki, «eğer aydınlık bir kırmızı ile aydınlık bir sarı, palet üzerinde karıştırılırsa, bundan elde edilen kırmızı-sarı karışımı biraz donuk görünür; ama, bu iki renk, 'optik' olarak karıştırılırsa, yani seyircinin gözünde karışım meydana getirilirse, meydana gelen karışımda hiçbir donukluk olmaz. Ve her iki renk, kırmızı ve sarı, birbiri ile karıştırılmadan, tuval üzerinde yan yana konacak olursa, bir 'optik' karışım elde edilir ve böylece, her iki renk, sahip oldukları parlaklığı kaybetmemiş olurlar.»[89] Ama böyle bir resme belli bir uzaklıktan bakmak koşulu ile.

Ancak böyle optik-fizyolojik bir renk karışımı yoluyla, impressiön'lar, *canlılık* ve *şiddetini* koruyabilirler. Bu ise, impressionizmin varmayı *hedef* ve *erek* olarak bildiği bir şeydi. Çünkü, canlı duyumlardan meydana gelen bir resim, bir tablo gerçek bir sanat yapıtıdır ve böyle bir gerçek resim olarak da, *doğadan* bir parçadır. İmpressionistler, bütün optik yasaları elde ettikten ve bu optik yasalara göre resim yapmak için tekrar atölyelere döndükten ve bir 'konstruktivizm'e vardıktan sonra da, yine *natüralist* olarak kalmışlardır. Her ne kadar onlar, doğrudan doğa gözlemine artık dayanmıyorlarsa da, ancak doğa yasalarına, optik yasalara göre çalıştıkları için, onları yine de natüralist olarak görmek yanlış değildir. Çünkü, impressionistler için, *doğaya göre* resim yapmak, *doğa yasalarına*, optik yasalara uygun resim yapmak anlamına gelir (neo-impressionizm).

Doğa yasalarına göre resim yapmak için de, doğanın doğrudan bir gözlemine *artık* gerek kalmamıştır. Çünkü, doğadan öğrenilmesi gereken her şey öğrenilmiştir, optik yasalar ortadadır. Yapılması gereken şey, bu yasalara uygun olarak tuvali doldurmaktır. Bu, doğanın ortasında olabileceği gibi, atölyede de olabilir. Bunun içindir ki, örneğin bir neo-impressionist, bir pointillist olan «Seurat, hiç de impressionist anlamda bir 'açık hava ressamı' (pleinairist) değildir; o, bir atölye ressamıdır. Böylece resim tekrar rationel olan atölyeye geri dönüyor.»[90] Bununla da, atölye resmini ve onun rationalizmini parçalayarak doğaya çıkan impressionizm, sonunda bir pointillizm olarak *tekrar* atölyeye dönmüş oluyor.

Ama, şunu tekrar belirtelim ki, bu iki hareket arasında bir çelişme yoktur; tersine, ikincisi, birincisinin *doğal* bir sonucudur. Nasıl ki, aynı gelişme çizgisini, impressionist bilgi objesinin belirlenmesinde de görüyoruz. Duyu verilerinden, duyumlardan hareket eden E. Mach, sonunda duyu verilerinin rationel bir sentezine varmakla, pozitivist-idealist bir varlık anlayışına varır. Gerek estetik impressionizmi ve gerekse felsefi impressionizmi aynı sonuca götüren faktör, onların hareket prensibi olan duyum ve duyumların analizi olmuştur. Duyum, tek real olan şey, tek gerçek olan diye kabul edilince, bu, hem felsefe ve hem de sanat için bir Archimedes noktası olarak anlaşılıyor; ve dünya, bunların çeşitli konstruktionları olarak kavranıyor. Bu dünya tablosu, gerçi *pozitiv*dir, çünkü, o duyumlardan, duyu veri'lerinden meydana gelmiştir; ama, aynı zamanda *rationel ve konstruktivdir*, çünkü, bütün var olan'lar aynı basit elemanların, yani duyumların çeşitli sentezlerinden meydana gelmiştir. Bu duyum sentezleri bilgi objesini meydana getirdikleri gibi, estetik objeyi de meydana getirirler. Bunun içindir ki, biz, impressionizm kavramını yalnız belli bir sanat anlayışı için değil, aynı zamanda *aynı dönemin* felsefesi için de kullanmayı doğru bulduk. Çünkü, impressionist bir bilgi objesi ile impressionist bir estetik obje arasında tam bir *prensip beraberliği* olduğunu görüyoruz. Her ikisi de, aynı çıkış noktasından kalkıyor ve aynı varış noktasına ulaşıyorlar; her ikisi de, *empirist* ve *pozitivist* olarak işe giriyor, ama her ikisi de sonunda *konstruktiv* oluyor.

*
**

Bununla, impressionist estetik objeyi belirleyen kategorilerden ikincisini de görmüş ve tamamlamış oluyoruz. Şimdi, ışık ve renk kategorilerinden sonra estetik objeyi belirleyen üçüncü bir temel kategoriye geçiyoruz. Bu kategori, «*zaman*»dır.

3) ZAMAN

Zamanı, impressionist resmi belirleyen *bir temel kategori* olarak almamız belki şöyle bir soruya yol açabilir: Resim, genel olarak sanat, zaman ile ilgili değil midir? İlkin hemen şu kadarını söylemeliyiz ki, zaman, gerçi her sanat için bir belirleyicidir; ancak, her sanat için bir belirleyici olan zaman, yine de her sanatta, her dönem sanatında çok farklı bir rol oynar.

Bunu görmek için, Renaissance ve Barok sanatlarına bakalım: Leonardo ya da Rafaello'nun herhangi bir tablosunu ele alalım, örneğin Gioconda'yı. Burada sanatçının işlediği *zaman*, artık içinde *yaşanan bir hareket* zamanı değildir; hatta, zamanın ölçüsü burada hareket olarak görülemez. Gioconda soyluluğunu küçük düşürecek her çeşit hareketin dışında, *statik, donmuş* bir figür halinde karşımızda duruyor; böyle bir figür olarak da, her çeşit değişmenin ötesinde olduğu gibi, ona bakan süjede de, o hiç hareket etmemiş ve hiç hareket etmeyecekmiş gibi bir duygu doğar. Gioconda, insanların *içinde yaşadığı, değişmelerin hakim olduğu* bir dünyanın insanı değildir; Gioconda, *ebedi bir hareketsizliğin* hüküm sürdüğü bir dünya içinde yaşıyor, hareketin değil, *hareketsizliğin* belirlediği *rationel, mantıksal* bir «zaman» içinde yaşıyor. İşte yalnız Gioconda'yı değil, hemen hemen bütün Renaissance sanatını belirleyen zaman, böyle mantıksal,rationel bir zamandır. Çünkü, Renaissance sanatçıları, değişeni değil, değişmeyeni yapıtlarında ifade etmek istediler.

Barok resmine gelince, durum tamamen değişiyor. Renaissance'ın *mantıksal* zaman anlayışına karşı, burada *harekete dayanan* bir zaman anlayışı ortaya çıkıyor. Hatta diyebiliriz ki, resmin ana konusu, hareketi tespit etmek oluyor. Hareket, bazen o kadar şiddetleniyor ki, hareket halindeki figürler tuvalden fırlayacakmış gibi insanda bir duygu yaratıyor. Barok ressamlarından bir Annibale Caracci'yi, bir Guido Reni'yi hatırlayalım, derhal böyle bir duygu duyarız. A. Caracci'nin «Domine quo vadis?» adlı tablosunu bir an düşünelim. Koşarak uzaklardan gelen İsa'nın bizi *çiğneyecekmiş* gibi üzerimize doğru geldiğini hissederiz. Bu, bütün Barok sanatı için böyledir. Yani zaman, *bir hareket zamanı* olarak Barok sanatını belirliyor. Ancak zamanın bir hareket zamanı olarak sanatı belirlemesi, şüphesiz yalnız Barok sanatı için geçer değil, aynı zamanda bütün *'pittoresk'* stil için geçerlidir. «Hareket kavramı, pittoresk görmenin özüne girer: Pittoresk gören göz, her şeyi *titreyen* bir şey olarak kavrar.»[91] Barok sanatı da, bir pittoresk sanat olması nedeniyle, hareketi, aslında ise, hareketin belirlediği bir *'empirik'* zamanı resmetmek ister. Bu zamana, biz, *empirik* diyoruz, çünkü, onu bir *hareket algısı* olarak kavrıyoruz.

Şimdi, impressionizmi kategorial olarak belirleyen zaman, ne çeşitten bir zamandır? Onu, Renaissance'ın anladığı gibi bir mantıksal zaman olarak mı anlamalıyız? Yoksa, Barok stilde olduğu gibi empirik bir zaman olarak mı? Diyebiliriz ki, impressionist bir kategori olarak zaman, ne mantıksal ne de empirik bir zamandır. İmpressionizm, *yeni bir zaman* teorisi geliştiriyor ve bu zaman teorisi de, her şeyden önce impressionist *görme* ve impressionist *'obje'* anlayışı ile derinden ve içten bağlıdır. Bundan ötürü, impressionist zaman anlayışını belirleyebilmek için zorunlu olarak yine *impressionist görme*'den ve impressionist *obje anlayışından* hareket etmeliyiz. Burada, impressionist görmenin ve impressionist obje'nin (hem bilgi objesi olarak ve hem de bir estetik obje olarak) ne olduğunu hatırlayalım: İmpressionist görme, *değişeni, akıp geçeni* görme idi. Akıp geçen şey, doğrudan doğruya benim dış dünyadan almış olduğum duyumlar, impression'lardır. İmpression'lara, duyumlara dayanan bir görme, objektiv

görmenin dışında olduğu gibi, aynı zamanda objektiv görmeden de tamamen sıyrılmalıdır. «Ve bunu da impressionistler bir yandan belli bir *'akıcı'* görüş tarzı ile, öte yandan da nesneler karşısında *özel* bir tavır alma ile, yani dikkatin yalnız görünüşlerin renkliliğine çevrilmesi ile başarırlar; böyle bir görme, yalnız renk yüzeyine bağlandığı için bir renk yüzeyi görmesi olur ve rengi, objeden (nesneden) ayırır.»[92] Duyum, tek real, tek gerçek olarak kabul edilince, burada her şeyden önce tek tek renk duyumları başta gelir; ve bu tek tek renk duyumları, kendilerinin dışında bulunan objektiv bir dünyayı bize bildirmeyip, onlar tamamen sübjektiv akt' lardır ve belli bir sübjektiv içeriğe sahiptirler. Duyumlar, bize iki boyutlu bir yüzey verirler; bu yüzeyin karakteristiği, onun renkli, ışıklı bir yüzey oluşudur. Bu ışık ve rengin belirlediği bir yüzeydir. Işık, real bir gün ışığı, renk de, yine bu güneş ışığının tayf'larıdır. Işık, güneş ışığı, renk de güneş ışığının nesneler üzerine düşmüş tayfı olarak anlaşılınca, bu renk yüzeyi mutlak olarak değil, *relativ* olarak kavranıyor demektir. Çünkü, güneşin nesneler üzerine düşen tayfları ve bu tayf renkleri daima değişmektedir. Biraz önce kırmızı bir tayf altında gördüğüm ağaç, şimdi pekâlâ mavimsi görünebilir. Şu halde renk: Nesnelerin kendi başına sahip olduğu bir değer değil, güneş ışığına göre her an değişen, *relativ* bir değerdir ve aynı zamanda sübjektiv bir duyum ve yaşantıdır. «Bir objenin yaşantı içerikleri, sonsuzdur; çünkü, daima değişen renk duyumları sonsuzdur.»[93] O halde deney bize daima değişen duyumlar, impression'lar vermektedir. Bu duyumlar ve yaşantılar, içinde bulunulan duruma göre değişmektedir. Bu duyumlar dile getirdikleri nüanslar bakımından değil, onları algılayan süje bakımından da farklıdırlar. Her duyum, bireysel bir karakter taşır, çünkü, her duyum akıp geçen fenomenler ırmağından sadece bir damladır.

Şimdi, bu nüansları, bu tek tek impression'ları kavramak isteyen, onları tuvale geçirmek isteyen bir ressamın, bir impressionist ressamın, bu büyük bir hızla akıp geçen nüanslar karşısındaki tavrını düşünelim. Bu tavır, nasıl bir tavır olmalıdır? Bu tavır, diyebiliriz ki, *enstantaneleri* çekmek isteyen bir fotoğrafçının aldığı tavır olacaktır. Hızla giden objeleri, örneğin bir otomobil yarışında uçarcasına giden bir otomobilin fotoğrafını çekmek isteyen bir fotoğrafçının ilk yapması gereken iş, fotoğraf makinesinin enstantane zamanını, otomobilin hızına ayarlamak olacaktır. Uçarcasına giden bir otomobil saniyenin 1/1000'i bir zaman bölümü içinde, daha az hızla giden objeler ise, yine saniyenin 1/500 veya 1/250'si, vb. içinde tespit edilebilir. Böyle bir zaman ayarı yapılmadığı takdirde, örneğin hızla giden bir otomobil, saniyenin 1/100'ünde çekilmek istenirse, bunda hiçbir başarı sağlanamaz. Dikkat edilirse, dışardaki harekete göre, daha doğrusu hareketin *hızına göre* resmin çekileceği *zaman bölümü de ayarlanıyor*. Başka bir deyimle: Zaman burada *analiz ediliyor*, parçalanıyor.

İşte, impressionist bir ressamın tutumu da tıpkı, böyle bir fotoğrafçının tutumuna benzemektedir. Hızla akan bir duyumlar ırmağı karşısında ressam, yakalamak ve tespit etmek istediği impression'u, *aynı hızla kavramak* gereğindedir; çünkü, bu gibi sübjektiv duyumlar ve yaşantılar, ancak «çok hızlı bir bakışla kavranabilir ve değişmeden alıkonur.»[94] Hızlı

bir bakışla kavramak ne demektir? Bu, sanatçının, zamanını, duyumların impression'ların hızına göre ayarlaması demektir. Bu ayarlama ve uygunluk meydana geldiği takdirde, ancak, duyumlar, impression'lar kavranabilir. Çünkü, «impressionizmde, 'bütün tazeliği içinde nüans'lar resmedilmek isteniyor. Ancak, renk değerlerinin doluluğunu ışık meydana getirdiğine ve ışık taşıdığına ve güneşin gökyüzündeki hareketi gibi, bu nüanslar da hızla değiştiğine göre, eğer, duyum ya da yaşantı bütün tazeliği içinde tespit edilmek istenirse, yapılacak şey, geçen her dakikayı kullanmaktır.»[95] Kısaca söylersek, zamanı en küçük parçalarına ayırmak ve her en küçük zaman parçası, yani *'an'* içinde belli bir duyumu, belli bir impression'u kavramak.

Renaissance sanatı, değişmeyeni, duranı resmetmek istediği için onun kullandığı zaman, hareketsizliğe dayanan bir mantıksal zaman'dır. Barok' un kullandığı zaman ise, yer değiştirme şeklinde, yer değiştirme olarak anladığı harekete dayanan bir zamandır. Oysa, impressionist zaman, her ikisinden de farklıdır. İmpressionizm, pittoresk stil içine girdiğine göre, sürekli olanı değil, olanı, değişeni arar; ve bu bakımdan Renaissance sanatından tamamen farklıdır. Olanı, değişeni, görüneni resmetmek istemesi bakımından da, acaba Barok sanatına yaklaşmaz mı? Dıştan yaklaşıyor gibi görünürse de, aslında *ondan da farklıdır.* O halde, bu fark nerede temellenir? Bu fark, onların her şeyden önce *hareket kavramını farklı* olarak anlamalarında temellenir. Barok resminin anladığı hareket, figürlerin *mekânda koşuşmaları,* yer değiştirmeleridir. Bunun için onların mekânı bir hareket mekânı olduğu gibi, zamanı da yine bu yer değiştirme içinde doldurulan *empirik* ve *aktüel bir süre*dir. Oysa, impressionizm hareket deyince, bütün bunlardan ayrılan bir şey anlar: İmpressionist için hareket, *mekânın* belirlediği bir fenomen olmayıp, *zamanın* belirlediği bir fenomendir; hareket, mekân içinde değil, *zaman içinde* meydana gelir. Burada, hareket deyince, kuşkusuz mekân içinde bir yer değiştirme anlaşılmıyor; ve mekân, hareket için artık bir tayin edici değildir. İmpressionizmde, hareket deyince, bir *ışıma,* bir *görünüp kaybolma* anlaşılır. Görünüp kaybolan şey, nesneler üzerine düşen tayflardır; bu tayflar ise, sübjektiv duyu veri'leridir, duyumlardır, impression'lardır, yaşantılardır. İşte sorunun çekirdeği bu noktada bulunur: Sanatçı, bu duyumları, impression'ları, onlara uygun olan bir hız içinde kavrar ve tespit eder. Tayf renklerinin değişmesi, belli bir zaman bölümü içinde meydana gelir. Buna göre, sanatçı da onları kavrama yetisini, yani gözünü, aynı zaman değerine ayarlamalıdır. «Deneyin bize verdiği kişisel yaşantıları tespit etmek için, yalnız bir olanak vardır: Bu da yaşantıların, duyumların süresini kısaltmaktır.»[96] Çünkü, renk tonlarında meydana gelen bir değişme, yani renk nüanslarındaki değişiklik en küçük bir zaman bölümünde meydana gelen bir değişme olduğuna göre, duyularımız onları kavrayabilmek için, çalışma hızını yine bu zaman bölümüne göre ayarlamalıdır. Ama bu en küçük zaman bölümü nedir? Ve nasıl oluyor da o, görünüşleri a priori olarak belirleyen bir reel kategori olabiliyor? Bu kategori, bir *oluş* kategorisidir ve bu da, an'dır. 'An', sanatçının içinde objeleri kavradığı bir boyuttur. An'ı çıkarınız, bütün impressionist resim yok olmaya mahkûmdur. Burada yine bel-

li bir analoji yaparak şöyle diyebiliriz: İmpressionist sanatçının gözü en hızlı hareketleri bile tespit edebilecek zaman ayar sistemine sahip bir *fotoğraf* makinesine benzer. Nasıl en hızlı hareketler yalnız zaman ayar sistemine sahip olan bir makine tarafından kavranabilir, tespit edilebilirse, impressionist göz de böyle zaman ayar sistemi olan bir foto objektifidir. İmpressionizme gelene kadarki sanat, geleneksel sanat, yalnız *statik* objeleri ya da *ağır kaba* hareketleri tespit edebilen bir foto objektifine benziyordu. İlk defa impressionistlerle göz, sonsuz bir duyarlık kazanır ve en küçük zaman bölümlerine, an'lara göre ayarlanır ve görünüşleri, *an*'ın belirlediği bir görüş hızı içinde kavrar: «Ve *'an' içinde bakış*, bu olabildiği kadar bir defalık olan bireysel yaşantıları, olabildiği kadar fazla bir hızla yakalamayı sağlar.»[97] Bunun için bütün impressionist resimlerde daima 'anlık duyumları, anlık yaşantıları buluruz. İster Monet'nin «Impression-soleil levant»ına, isterse Signac'ın «Le Château des Papes»ına ya da Degas'ın «Balerin»ine bakalım, onlarda daima şunu görürüz: Bize bu resimlerde verilmek istenen şey, onları yapan sanatçıların bir 'an' içinde *kavradığı* ve *yaşadığı* bir ışık ve renk duyumları komplexidir.

Demek oluyor ki, doğa karşısında başlıca iki tavrımız vardır: Biri, duran, değişmeyen varlığı yakalamak, kavramak ve tespit etmek; bu tavır, her şeyi hareketsizlik içinde, bütün değişmelerin ötesinde görür. Buna karşılık, an'a göre ayarlanmış olan bakış ise, an içinde meydana gelen değişmeleri, *en küçük ayrıntılarına varıncaya kadar yakalamk ister. Bütün* görünüşleri an'a bağlamak, bu an içine düşen görünüş parçalarını ve yine onlardan, yani görünüşlerden başka bir şey olmayan duyum ve yaşantıları başlı başına bir gerçek, bir bireysel değer olarak görmeyi ifade eder. Geleneksel ressamların *bölünmez bir realite* olarak gördükleri varlık dünyası, doğa, böylece *bölünmezliğini kaybettiği gibi*, bölümlü, bireysel, sübjektiv duyumlar ve yaşantılar olarak çözülüyor. Varlık karşısında böyle bir tavır almak, tamamen *individüalist ve sübjektivist* bir tavırdır. «Böylece yaşantıda (duyum ya da impression'da) zaman faktörünün kısalığı, dünyanın deney ile bize verdiği görme içerikleri karşısında ruhun aldığı bu an'lık tavır, bireysel bir tavrın en temelli bir sonucu olarak ortaya çıkar.»[98] Bu bireysel tavır alma, özellikle zamanın en küçük bölümü olan an'ı, zorunlu ve temel bir kategori olarak görür. Çünkü, an'ın belirlediği görünüş zamansal sınırlarını kaybettiği vakit, bireyselliğini ve yine bir bireysellik olarak sahip olduğu gerçeklik ve değeri de kaybeder. Bunun için, an'lık görünüşe göre ayarlanmış bir bireysel tavır almanın temel şartı, bu *zaman* boyutudur. «Ama bu bireysel tavrın figürativ sanatlarda özellikle ne şekilde ifade edilebileceği sorulacak olursa, o zaman şöyle denebilir: Her bir bireyi diğerinden ayıran bu kişisel sapmalar (yani, bireysel yaşantılar) ancak sürekli bakış'a terkedildiği takdirde, tespit edilebilir.»[99] Bunun içindir ki, *anlık bakış*, bireysel yaşantıları, renk nüanslarını, impression ve duyumları yakalayabilmek için zorunlu bir tavır almalıdır. *'An'*, değişmeleri kucaklayan, bireysel tonları çevreleyen ve bize onları ifade olanağı veren *bir temel kategoridir.*

Bu kategoriyi bundan önce ele aldığımız diğer iki kategori ile karşı-

laştırırsak, şöyle diyebiliriz: *Zaman* veya *an kategorisi*, en temel bir kategoridir. Çünkü ışık ve renk, ancak bir *'an' bölümü içinde kavranabilen* gerçeklerdir. «Çünkü objeler, mümkün olduğu kadar hızla görülmeye başlandıktan sonradır ki, bu bireysel renkler ve form ayrılıkları kavranabilmiştir.»[100] Bu an kategorisine dayanarak bireysel yaşantılar, duyumlar, impressionlar kavranabilir. Günümüz psikolojisi, zaman algısının ne kadar *relativ* olduğunu bize gösteriyor. Bizim hareket gördüğümüz yerde bazı canlılar hareketsizlik görür; bizim hareketsizlik gördüğümüz yerde ise, onlar hareket görürler. Aynı şekilde, impressionistler, zamanı en küçük parçalara böldükleri içindir ki, *yeni* bir zaman algısı, *an*'lara dayanan bir zaman algısı ile nesneler dünyası karşısına çıkıyorlar; eskilerin statik olarak kavradıkları varlık bütününü, onlar, *an*'dan *an*'a *değişen* bir oluş, bir değişme, bir dinamizm, içten içe bir başkalaşma, bir hareket olarak görüyorlar. Bunun için, «impressionist olan her şey, hareketlerden, an'lardan ibarettir.»[101] Oysa, geleneksel sanat için zaman, hiç de böyle temel bir belirleyici değildir. Çünkü, orada resmedilen varlık, statik olan, bütün gözlerin önünde açık ve hazır olarak bulunan bir dünyadır. Burada ise, yeni ve analitik bir zaman ile *an* içinde bize verilmiş olan *oluş*'u, *görünüş*'ü kavrıyoruz. Zaman, burada, pasif bir ekran görevi görmüyor; zaman, *aktiv* bir analizcidir; ve o, karşılaştığı objeleri, en küçük reallere, gerçeklere, yani impression'lara böler. Diyebiliriz ki, bu sübjektiv olarak anlaşılan ve belirlenen zamanın belli bir *yaratma gücü* var. Varlığı, objeler haline getiren budur; hatta ben'i, süjeyi yapan da yine budur. Çünkü, objeler, bireysel impression'lardan, yaşantılardan başka bir şey değildirler. İlk kez impressionizmle zaman, objektiv olarak değil de, sübjektiv olarak yaşantı, duyum olarak kavranıyor ve bu yaşantı, impression, duyumlardan ibaret olan zaman, *Bergson*'dan geçerek, zamanımız *existens felsefesine* ulaşıyor.

Şimdi şöyle bir soru sorabiliriz: Bir 'an' içinde belirlenen ve duyulan, yaşantı, impression olarak kavranan bir gerçek, bir real tuval üzerine nasıl geçirilebilir? 'An' içinde kavranan bir içeriğin yine 'an' içinde tespit edilmesi gerekir. «Yaşantı (impression, duyum) ve onun tasviri arasındaki ilgi, hemen hemen reflex tarzında *çok kısa bir zaman bölümü* içinde olmalıdır, eğer, resimler doğayı doğrudan doğruya kavramanın bu yüksek güvenine ve impression gücüne sahip olmak isterlerse.»[102] *Zaman* kategorisinin belirlediği impressionist görme yanında, böylece yine bir impressionist *resim tekniği* doğar. Bu teknik, impression'u olabildiği kadar çabuk tuvale işlemeye dayanır. Şu halde, değişme yalnız görmede değil, resim tekniğinde de kendini gösteriyor. «Nesnelerin an'lık değişmelerini kavramak için impressionistin belli bir ifade aracına, bir tekniğe ihtiyacı vardı; bu teknik, yaşantı (impression, duyum) kadar hızlı olmalıdır. Ama, yaşantı (impression), primer, teknik ise sekunder'dir, teknik, yaşantıdan doğar.»[103] Biz, buna katkı olarak şunu söyleyebiliriz: Her ikisi de, zaman kavrayışından doğar. Çünkü ikisi de belli bir zaman kategorisi, yani 'an' tarafından belirlenir.

Şu halde ressamın nasıl bir çalışma yolu tutması gerekir? Bu yol şöyle olmalıdır: Ressam, doğanın karşısına geçmeli ve doğadan aldığı im-

pression'ları, duyumları *aynı 'an'* içinde tuvale işlemeli. Çünkü, her an'ki doğa, başka ve yeni bir doğadır; çünkü, her an'ki doğa, yeni bir duyumu, yeni bir yaşantıyı dile getirir. Resimde «göz duyumlarından başka bir şey ifade edilmek istenmediğine göre, çalışma tarzı *spontan* olmalıdır.»[104] Bunun için, her impression'u, her duyumu, ani ve keskin tuşlarla tuvale geçirmek lâzımdır.

Nitekim impressionistler de bu yolu tutmuşlardır. «Çünkü ressamın, örneğin, Monet'nin on saatte on kez gördüğü, yaşadığı ve resmettiği obje, aynı obje değildir.»[105] Bundan ötürü impressionizmle beraber mevsimleri resmetmenin yanında *saatleri* resmetmek de yer almaya başlıyor. «Cl. Monet, yalnız mevsimleri ve günün bölümlerini resmetmek istemedi, aynı zamanda özellikle saatleri resmetmek istedi; ve böylece, saatlerin değişik aydınlıkları içinde aynı motivi işleyen bir sürü resim meydana geldi.»[106] Bunu yaparken de ressam, bütün gününü doğaya veriyor, doğanın an'lık yaşantılarını, impression'larını yakalayabilmek ve tespit edebilmek için. Bundan ötürü impressionist bir resim, statik değil, dinamik bir resimdir. «İmpressionist, daima bir hareket resmi vermek ister.»[107] Ama, burada hareket deyince, eskilerin anladığı anlamda bir mekândaki hareket, bir koşma, mekânda bir yer değiştirme anlaşılmamalıdır. Buradaki hareket, bir değişme, zamani bir nitelik olarak anlaşılmalıdır. Bunun içindir ki, dikkat edilirse, impressionist obje, şimdiye kadar incelenirken mekân bir belirleyici olarak ele alınmadığı gibi, yine onun kategorial bir eleman olduğundan da hiç söz açılmadı. Çünkü, impressionizm her ne kadar bir optik sanat, bir resim sanatı olarak ortaya çıkıyorsa da, onun temel belirleyicisi *mekân değil, zaman oluyor.* Objeleri biz mekân varlıkları olarak kavrayamıyoruz; objeler, her şeyden önce zamanda olan, zamanda geçen fenomenlerdir, sübjektiv, bireysel yaşantılar, impression'lardır. Örneğin, belli bir renk nüansı nedir? Belli bir renk nüansı, herhangi bir objenin kendi başına sahip olduğu objektiv bir nitelik olmayıp, sübjektiv bir şey, bir impression, bir duyum, bir yaşantıdır; ve o böyle bir duyum ve yaşantı olarak da *mekâna ait* değil, zamana ait bir fenomendir.

İmpressionist bilgi objesini belirlerken söylemiş olduğumuz gibi, nasıl E. Mach, duyumdan, duyu verisinden hareket ederek sonunda bir *duyum monizmi*'ne ve bir *solipsizm*'e varıyorsa, estetik impressionizmde de ressamlar, estetik objeyi meydana getirirken yine sübjektiv bir fenomen olan impression'a, duyum'a dayanıyor ve estetik objeyi, bir duyumlar komplexi olarak belirliyor. Ama, impression'lar, duyumlar, objeye ait nitelikler değil, süjeye ait niteliklerdir. O halde, estetik obje de tıpkı bilgi objesi gibi, sübjektiv görünüşler haline geliyor. Böylece, sanat yapıtı, resim, sübjektiv birtakım elemanların, impression ve duyumların meydana getirdiği bir komplex oluyor. Sanat yapıtı, estetik obje, yalnız duyuma dayatılınca, yani yalnız sübjektiv bir eleman olan impression'a dayatılınca, yine bir *solipsizme* varılmış oluyor. Bu solipsizmi, onu bilgide bulduğumuz solipsizmden ayırmak için, *estetik solipsizm* diyebiliriz. Yine buna dayanarak impressionist sanata, impressionizme de, 'solipsist bir sanat' diyebiliriz.

Üçüncü Bölüm

Axiolojik Bakımdan İmpressionizm ya da İmpressionist Güzellik Teorisinin Prensipleri

Bundan önceki iki bölümde impressionizmi iki ayrı yönden ele almış bulunuyoruz. İlkin Birinci Bölüm'de, *impressionizmi gnoseolojik* yönden, bilgi bakımından ele aldık, yani impressionist bir bilgi objesini inceledik. Daha başka bir deyimle, impressionist bir bilgi anlayışının prensiplerini araştırdık. İkinci Bölüm'de ise, impressionizmi estetik yönden, estetik obje yönünden ele aldık. İmpressionist bir estetik obje nedir ve ne gibi kategoriler tarafından belirlenir? Bunu gördük.

Şimdi, bu Üçüncü Bölüm'de impressionist değer teorisini ele almak istiyoruz; ve bunu da, bundan önce gördüğümüz iki bölümle belli bir ilgi içinde yapmayı düşünüyoruz. İmpressionist değer, yani güzel nedir? İmpressionist değerin ana çizgileri nelerdir ve ne gibi prensipler onu belirler? Bu bölümde doğrudan doğruya bu sorunları ele almayı, impressionist güzellik anlayışını belirlemeyi istiyoruz. Böyle bir değer teorisi ise, bundan önceki iki bölümün doğal bir sonucudur. Çünkü, değer, bir değerler kosmos'unda kendi başına bulunan ve varlığını kendi özünden alan bir varlık değildir. Tersine, her dönemin değer anlayışı, değer teorisi, aynı dönemin bilgi ve obje anlayışı ile derin bir ilgi içinde bulunur, çünkü değer, ancak real bir obje ile bir ilgi içinde ortaya çıkabilir. Başka bir deyimle, değer, *real objeler* tarafından *taşınır*. Değer, tinsel varlığın real objeler içinde görünüşe ulaşmasıdır. Bundan ötürü bilgi objesi ile değer birbirine *yapışık* iki alandır. Bu nedenden, onları *birlikte* ele almak gerekir. Real objeden yoksun bir değer düşünülemez. Böyle soyut bir değer, bir değer değil, bir fiktion olabilir. Bunun için değere giden yol, zorunlu olarak değer taşıyan *real objeden*, yani *bilgi objesinden* hareket eder.

İşte, impressionizmi bilgi objesi ve estetik obje yönünden incelediken sonra, şimdi onu *axiolojik* bakımdan, değer objesi yönünden ele almak istiyoruz. Böyle bir araştırma yönü izlemek, bize, hem fenomenlere uygun hem de daha sağlam bir metod olarak görünüyor. Bundan ötürü, impressionist bir güzellik teorisinin araştırılmasını, araştırmamızın son bölümüne bıraktık.

Böyle bir impressionist güzellik teorisini beş nokta üzerinde toplayıp incelemek istiyoruz. Bu beş nokta, impressionist değeri belirleyen, im-

pressionist bir güzellik anlayışını temellendiren *beş ilke, beş prensip* diyebiliriz. İmpressionist değer bunlar tarafından belirlenir. Ancak, impressionist değeri belirlerken, aynı dönemin *sübjektiv psikolojist estetiğine* dayanmak istiyoruz. Bu estetik de *değeri, duyumlara ve duygulara* dayatır ve güzelliği *duyulur* (hassî) bir *hoşlanmanın objesi* olarak anlar. Bu estetik, *Th. Lipps* ve *J. Volkelt*'in psikolojik estetiğidir. Ama, şu kadarını söyleyelim ki, bu estetik bütünü ile, *özdeşleyim (Einfühlung)* kavramı ile burada söz konusu edilmiyor. Ancak, duyuların estetik değeri belirlenirken ona başvuruluyor.

1. PRENSİP: GÜZELLİK, VARLIK İLE DEĞİL, GÖRÜNÜŞ İLE İLGİLİDİR.

Ünlü sanat tarihçisi *Heinrich Wölfflin*, sanat yapıtlarının stil analizinde kullanılmak üzere beş kategori öne sürer. Bunlar, sırasıyla: 1. *Çizgi-pittoresk* (Linear-Malerisch); 2. Yüzey-derinlik; 3. Açık form-kapalı form; 4. Çokluk-birlik; 5. Açıklık-kapalılık kategorileridir. Bu beş kategoriden, burada impressionist bir güzellik anlayışını belirlemede kendisine dayanacağımız temel kategori, birincisidir, yani, çizgi-pittoresk kategorisidir. Şimdi, ilkin bu kategorinin ne olduğunu görelim ve bu kategoriye dayanarak, impressionist güzelliğin görünüş ile olan ilgisini belirlemeye çalışalım.

Her sanat olayı, bir sanatçı süjesi ile, onun yöneldiği obje arasındaki ilgide ortaya çıkar. Başta da söylediğimiz gibi, o, bu bakımdan bir *bilgi olayına* benzer. Bilgi sorununda nasıl süje, kendi dışında bulunan bir objeye yönelir ve onu yorumlamak, kavramak isterse, sanat olayında da sanatçı ile onun yöneldiği obje arasında, bilgi olayında olduğu gibi bir kavrama ve yorumlama söz konusudur. Sanatçı dediğimiz süje, objesini kavramak, onu tuval üzerinde yorumlamak ister. Bilgi olayında objeyi bu kavrama, bu yorumlama, objeyi, ya bir var olan ya da bir görünüş olarak temellendirir. O halde, obje, ya daima kendi kendine var olan bir şeydir ya da değişen, oluşan, hiçbir zaman kendi kendine eşit olmayan bir görünüş, bir fenomendir. Bu iki ayrı obje yorumunun başlangıcını gerilere doğru gidersek *Parmenides* ve *Herakleitos*'ta buluyoruz. Parmenides için, obje, var olan, yani değişmeyen, kendi kendisi ile aynı kalan bir varlıktır. «Nasıl yok olabilir var olan öyle ise? Nasıl doğabilir? Doğduysa var değildir, ilerde doğacaksa da öyle. Böylece doğuş sönmüştür ve ölüm yok olmuştur.»[1] Böyle bir var olan olarak kavranan, yorumlanan obje, her zaman *var olan*, değişmeyen *bir varlıktır.*

Buna karşılık, *Herakleitos*'un obje yorumu şöyledir: Herakleitos, objeyi var olan bir şey olarak değil, ama *olan, değişen* bir şey olarak kavrar ve yorumlar: «Olduğu yerde kalan hiçbir şey yoktur. Aynı ırmaklara girenlerin üzerine hep başka sular akar gelir. Aynı ırmaklara giriyoruz, hem girmiyoruz; hem biziz, hem değiliz.»[2]

Bu iki farklı ve birbirine karşıt obje yorumu, felsefede bir *'varlık'* felsefesi ve bir *'oluş'* felsefesi yolu açmıştır.

Varlık felsefesi ne demektir? Varlık felsefesi, var olanı, var olan olarak kavramak demektir. Varlığın var olan olarak kavranması, varlığın *rationel* olarak belirlenmesi ile mümkün olur. Ancak, rationel ve mantıksal sfer'de oluş ve değişme ortadan kalkar. Buna karşılık, objenin, olan, değişen bir fenomen olarak kavranması, *fenomenal* bir obje yorumunu ortaya koyar. Yani, böyle bir değişme içindeki obje, var olan bir şey değil, *'görünen'* bir şeydir, bir fenomen, bir görünüştür. Ratio, bize, değişmeyen, kendi kendine daima eşit kalan bir varlık dünyası tanıtıyordu; buna karşılık, *duyularımız*, bize, olan, değişen, akan bir fenomenler dünyası tanıtır. Diyebiliriz ki, bu iki obje yorumu, insan düşünmesi için iki temel obje yorumudur.

İşte sanatçı da, bir süje varlığı olarak bir objeler dünyası karşısında bulunur; yöneldiği objeyi kavramak, onu tuval üzerinde yorumlamak ister. *Her sanat bu bakımdan bir varlık yorumudur.* Sanatçı, objeyi, tıpkı bilgi objesinde olduğu gibi, *ya* bir var olan olarak kavrar ve onu, rationel -mantıksal şemalarla, yani geometrik-matematik figürlerle tuvale geçirir: *Ya da* onu bir fenomen olarak kavrar ve bu fenomeni, onu bildiren duyulardan aldığı duyumlara, impression'lara dayanarak tuvale renk ve ışık impression'ları halinde işler, onu resmeder. İşte sanatçılarda bulduğumuz bu iki ayrı tavır, aslında birbirlerinden farklı iki obje yorumunu dile getirir: Objenin, ya bir *var olan* olarak ya da bir *fenomen* olarak kavranmasını. Bu iki ayrı obje yorumuna, sanatta *iki kategori* karşılıkatır: Objeyi, rationel olarak kavrayan ve onu bir var olan olarak yorumlayan, sağlam rationel formlarla, konturlarla tuvale geçiren sanat kategorisi ki, buna, *H. Wölfflin, çizgi kategorisi* adını verir.

Buna karşılık, objeyi, doğrudan doğruya duyu yoluyla kavrayıp, onu bir fenomen, substans'tan yoksun bir görünüş olarak kavrayan ve yorumlayan sanat kategorisi ki, *H. Wölfflin,* buna da *«pittoresk»* kategorisi adını verir. Bu şemalar, o halde, objeleri kavrama, yorumlama ve aynı zamanda onları ifade etme formlarıdır. «Kategorilerimizin yalnız kavrama ve ifade formları olduğunu unutmak istemiyoruz. Burada, o halde, içinde yalnız belli bir güzelliğin şekillenebildiği bir şema ile, yine yalnız içinde doğadan alınan duyumların kavrandığı bir kabuk söz konusudur.»[3] Şöyle ki, çizgi kategorisi ile biz, yalnız rationel bir obje yorumuna değil, aynı zamanda bu yorum ile, yine rationel bir *'güzellik'* anlayışına varır ve bunu da, matematik-geometrik formlarla tuval üzerinde gerçekleştiririz. Buna karşılık, «pittoresk» kategorisinde *nesnelerin kendilerinden* değil, nesnelerin dış yüzeylerinden, yani onlardan aldığımız *duyumlardan* sanatçı hareket eder ve duyumlara, nesneleri bir kabuk gibi saran görünüşlere dayanır ve onların güzelliğini, ışık, renk lekeleri halinde tuval üzerinde gerçekleştirir.

Yine bir başka sanat tarihçisi de, bu birbirinden farklı iki obje yorumunu, sanatta *«objektiv natüralizm»* ve *«sübjektiv natüralizm»* diye ayırır. Max Deri'nin objektiv natüralizm dediği şey, objeyi, değişmez bir form içinde kavramak (Dauerform) ve yorumlamaktır; sübjektiv natüralizm ise, objenin bir *fenomen* olarak *anlık* değişmeler içinde kavranması ve yorum-

lanmasıdır (Momenteinstellung). Objektiv natüralizm, objeyi rationel bir düzeyde ele alır ve onu, sağlam, kapalı formlar içinde ifade eder. «Bu objektiv natüralizmin temelinde, okul felsefesinde naiv realizm denen bir dünya görüşü bulunur; bu naiv realizm denen dünya görüşü, bu dünyanın içeriklerinin ve objelerinin doğrudan kavranabileceğine inanır; ve ona göre, bu objeler, çok basit bir şekilde burada vardırlar ve gerçektirler; onların varlığı, onları algılayan kişiden ve bizden tamamen bağımsızdırlar.»[4] Böyle bir obje yorumu, doğrudan doğruya *H. Wölfflin*'in 'çizgi kategorisi' ne uyar. Çünkü, her ikisinde de obje ve objeler dünyası, var olan olarak kavranır ve yine *var olan* olarak tuvale geçirilir. Böyle bir var olan, ancak rationel formlar içinde yakalanabilir ve tuval üzerinde tespit edilebilir. Böyle bir varlık dünyası, duyularımızdan tamamen bağımsız olduğu gibi, aynı zamanda, değişmelerin de dışındadır, o, kendi başına olan bir varlık dünyasıdır. «Nesneler ve olaylar, bütün dış dünya, onlar görülmese, duyulmasa, koklanmasa, tadılmasa bile yine vardırlar. Eğer dünya terkedilse, ölünse, hatta kişi olarak asla yaşanmamış olunsa bile, bütün nesneler, bizim varlığımızdan bağımsız bir 'gerçeklik' olarak devam ederlerdi.»[5] Görülüyor ki, burada obje dünyası, oluş ve yok oluşun dışında, mutlak bir varlık dünyası olarak açıklanıyor. Böyle bir dünya, sübstantiel, objektiv bir dünyadır. Böyle bir dünyanın güzelliği sübjektiv değil, objektiv bir güzelliktir; böyle bir dünya, kendi başına, süjeden bağımsız bir dünyadır; böyle bir dünyanın tuvale geçirilişi de, yine bazı *objektiv normlara* gereksinme gösterir. Bu objektiv normlar, *geometrik şemalar, rationel formlardır.* Bunun içindir ki, «resim yapmak, dünyayı, *herkesin gördüğü bir şekilde* ifade etmektir.»[6] Yani rationel, substantiel bir nesne düzenini, yine objektiv olarak tuval üzerinde tekrarlamaktır. Objektiv natüralizm ya da çizgi kategorisi, demek oluyor ki, duyu üstü bir nesneler düzenini, kendi başına olan bir varlık dünyasını, *kesin* ve *yalın* formlar içinde ifade eder.

Şimdi, bunun karşıtı olan kategoriye, 'pittoresk' kategorisine geçebiliriz. Bu kategori, nasıl bir obje yorumunu ifade eder? Biraz önce de işaret edildiği gibi, obje burada doğrudan doğruya *duyularla* kavranır ve çizgi kategorisinde olduğu gibi bir var olan olarak değil, ama, bir *fenomen,* bir görünüş olarak kavranır ve yorumlanır. Görünüş olarak yorumlanan bir obje, artık sağlam ve kesin geometrik formlarla ifade edilemez. Fenomen, görünüş, değişme içinde meydana gelir ve değişmeyi de, biz, *yalnız duyularla* kavrayabiliriz. Gerçek, o halde yalnız duyularımızın bize bildirdiği görünüş'lerdir, fenomenlerdir. Böyle bir obje yorumu, sanatçıyı, doğrudan *duyu veri'leri,* renk, ışık duyumları ile çalışmaya götürür; objektiv natüralizmin *form sanatı* çözülür, konturlar erir ve kaybolur; resim, renk ve ışığın belirlediği *sübjektiv bir fenomenler* dünyasını ifade eder. Varlığın yerini, oluş alır. «Objektiv natüralizmin güzel orantı ideali kaybolur; artık ilgi, varlığa değil, olan'a yönelir.»[7] Çünkü, çizgi sanatı, objektiv natüralizm, objektiv ve değişmez nitelikleri ile var olan'ı, süjenin dışında ve süjeden bağımsız olan bir substantiel, kendi kendisi ile aynı kalan varlığı, matematik formlar halinde ifade ettiği halde, 'pittoresk' kategorisi, olanı, görünüşü, duyularımızın bize bildirdiği bir değişmeler dün-

yasını, bir *oluş, hareket* resmi halinde ifade eder. «Hareket illusionu meydana gelsin diye, *formlar, birbiri içine* girer, *birbiri içinde erir.*»[8] Bundan ötürü, pittoresk sanatı, daima değişmez formlardan, kapalı, sağlam, kesin konturlardan kaçar. Çünkü o, var olanı değil, olanı, fenomeni resmetmek ister. «Çizgi sanatı, nesneleri, nasılsalar o şekilde ifade eder; pittoresk sanatı ise, onları, göründüğü gibi ifade eder.»[9]

Diyebiliriz ki, bu iki sanat kategorisi, aslında birbirinden farklı iki obje yorumuna dayanıyor. Birincisi, objeyi bir var olan olarak akıl yoluyla kavrıyor ve onu, yine çizgi, kesin konturlar ve kapalı formlar halinde ifade ediyor; öteki ise, objeyi, bir fenomen olarak açıklıyor ve duyulardan hareket ederek bir obje yorumuna varıyor. Bu çizgi ve pittoresk basit birer karşıtlık olmayıp, kökleri objede temellenen *gnoseolojik* bir karşıtlıktır. Onun anlamı, dünya ile olan *bir ilgiyi* dile getirmesidir. «Çizgi ve 'pittoresk' stillerinin büyük karşıtlığı, dünya ile *prensipçe farklı* iki ilgi tarzına dayanır. Çizgi stilinde, *sağlam* bir şekil, pittoresk sanatında ise, *değişen* bir görünüş; birincisinde, değişmeyen bir form, ölçülülük, sınırlılık, ötekinde ise, hareket, fonktion içinde form; birincisinde kendi başına olan nesneler, ötekinde, birbirleriyle ilgi içinde nesneler.»[10] Çünkü, birincisi, duyuların ötesinde *substantiel,* değişmez, kendi kendisi ile aynı kalan bir dünyayı, ikincisi ise, *empirik* bir dünyayı, görülen bir dünyayı resmeder. M. Deri, nasıl çizgi sanatına, objektiv natüralizm diyor ve bunu da, doğayı, değişmenin ötesinde kavramak olarak temellendiriyorsa, aynı şekilde H. Wölfflin'in pittoresk dediği sanatı sübjektiv natüralizm olarak adlandırıyor ve bunu da, doğayı değişme içinde, *anlık* değişme içinde kavramak olarak temellendiriyor. «Doğayı süre içinde kavramaya, objektiv natüralizm, anlık bir tavır içinde kavramaya da, sübjektiv natüralizm diyoruz.»[11]

O halde, objektiv natüralizm, nasıl değişmeyeni, var olanı tuval üzerine geçiriyorsa, aynı şekilde sübjektiv natüralizm de, olanı, fenomeni, görünüşü tuvalde yakalamak ve tespit etmek ister. Ama, dediğimiz gibi, gerek çizgi sanatı ve objektiv natüralizm ve gerekse pittoresk sanatı ve sübjektiv natüralizm, temelleri obje yorumuna dayanan, ayrı iki gnoseolojik prensipten hareket eder ve birbirinden farklı iki sanat stilinin adıdır.

Şimdi, impressionizmin bu iki ayrı ve hatta birbirine karşıt kategorilerle, sanat stilleri ile ne gibi bir bağlılığı vardır? Yani, impressionist sanat, br çizgi sanatı mıdır, bir objektiv natüralizm midir? Yoksa, impressionizm, bir pittoresk kategorisine mi girer? Yani, sübjektiv bir natüralizm midir? Şimdi, bu sorunu ele alalım.

İmpressionizmin obje yorumu, tamamen duyu alanında meydana gelir. Obje, rationel olarak değil, duyu yolu ile kavranır. Obje, bir var olan değil, bir görünüştür. «İmpressionizm, dünyanın duyulara dayanan görünüşünü gördü, özel yasalar içinde elle tutulabilir olan nesneleri değil. Ve nesneler, değişik akortlardan meydana gelmiş tonlar halinde kavrandı.»[12] Çizgi kategorisinde, objektiv natüralizmde olduğu gibi, nesnelerin görünüşünü parantez içine alıp, duyu üstü, rationel bir dünya kavranmak istenmiyor. Süje-obje ilgisi, burada tamamen duyu düzeyinde oluşuyor. «İm-

pressionizm, 'görünüşlerin arkasına', veri'lerin 'arkasına' gitmek istemiyor. Çünkü, aksi halde, gerçeği yanlış tanıyacağını ve bir fetişizme düşeceğini sanıyor. İmpressionizm, mümkün en son gerçek olarak 'görünüş'e yapışıyor.»[13] Şu halde impressionizm, var olanı değil, görünüşü yakalamak ister. Gerçek diye yalnız nesnelerin görünüşünü alır. Böyle bir gerçeklik, her şeyden önce, duyularımızla kavradığımız bir gerçekliktir. Ama, duyularla kavradığımız bir görünüş, hiçbir zaman varlığın kendisi ile *özdeş* değildir. Var olanı biz rationel olarak kavradığımız halde, görünüşü, duyularla kavrarız. Nesnelerin rationel yanı, görünüşün arka planında kalır; o, duyu üstü bir dünyadır ve duyuların bize bildirdiği görünüşün ötesindedir. «Yalnız duyulara dayanan gerçeklik (yani, görünüş), nesnelerin dış yüzünü teşkil eder. Nesnelerin özü, duyularla bilinmeden kalır. Nesneler, duyuların bize bildirdiği görünüşün arkasında kalır.»[14] İmpressionizm, bu çizgi-pittoresk kategorisinden hangisine girer? sorusu, bu şekilde cevaplandırılmış olur. İmpressionizm, görünüşü, duyularımızın bize bildirdiği bir dünyayı resmetmek ister; o, var olanı değil, görüneni, olanı, değişme içinde kavrar ve tuvale geçirir: «Böylece de impressionizm, arkasında gerçek dünyanın kaybolduğu bir ön-plan tiyatrosu (Vordergrundtheater) olur.»[15] O halde impressionist teori, görünüşe bağlı, *pittoresk* kategorisi içinde yer alan, *sübjektiv natüralist* bir sanattır.

Şimdi, bu noktada yeni bir soru doğuyor: İmpressionist sanat, görünüşle ilgili bir sanat olarak *pittoresk kategorisi* içinde yer alır ve sübjektiv natüralist bir sanattır. Ama, görünüşe dayanan sübjektiv natüralist sanat yalnız impressionist sanat değildir. Bir Barok, bir Flaman sanatı, bir romantik sanat da yine aynı kategori içinde yer alır. Bir Guido Reni, bir E. Delacroix da, örneğin bir Monet kadar sübjektivist olduğu gibi, yine görünüşü, oluşu resmeder ve renge dayanır. Bu bakımdan onlar arasında belli bir ayrılığın olmaması gerekir, belli bir ayrılık olsa bile, bunun belirlenmesi herhalde oldukça güç olur. «Eğer pittoreskin daha yüksek dereceleri impressionizm olarak adlandırılıyorsa, o zaman bununla, impressionizmin temelde yeni bir şey ifade etmediği fikrine varılır. Saf pittoreskin nerede bittiğini, impressionizmin nerede başladığını kesin olarak söylemek güçtür.»[16] Buna göre, stller arasındaki ayrılıklar, yalnız «*inter-kategorial*» (kategoriler-arası) ayrılıklardır; «*Intra-kategorial*» (kategori-içi) ayrılıklardan söz açmak oldukça güç bir sorun oluyor. Ama, bize öyle geliyor ki, «inter-kategorial» ayrılıklar kadar, «intra-kategorial» ayrılıklar da önemlidir. Aksi halde, aynı kategori içine giren stillerin, örneğin Barok, romantizm ve impressionizm arasında hiçbir temel ayrılığın olmaması gerekirdi. Oysa biz, hiçbir zaman impressionizmi Barok sanatının bir devamı saymadığımız gibi, üstelik onu, modern bir sanat olarak *geleneksel sanatın karşısına* koyuyoruz. O halde Barok veya romantizm ile impressionizm arasındaki ayrılık, gerçi «inter-kategorial» bir ayrılık değildir; ama, «*intra-kategorial*» bir ayrılıktır. Şimdi, bu «intra-kategorial» ayrılığın neden ileri geldiğini görelim.

Barok sanatı gibi, impressionist sanat da aynı obje yorumundan hareket eder; yani, objeyi, bir var olan olarak değil, ama, bir görünüş ola-

rak kavrar ve böyle bir görünüş olarak onu tuvale geçirir. İşte, bu iki resim okulu arasındaki ayrılık da, yine bu *görünüş* kavramı ile başlamış olur. Çünkü, görünüş, fenomen de, yine yorumlanması gerekli bir kavramdır. Fenomen, görünüş nedir? Görünüş, fenomen, duyularımıza çarpan ve duyularımızın bize bildirdiği olaylardır ya da olayların gerçekliğidir. Bunu, Barok da böyle anlar, impressionizm de böyle anlar. Ama, bu görünüşlerin, fenomenlerin *gerçekliği* nedir? diye sorulduğunda, bu gerçekliğin birbirinden farklı olarak yorumlandığı görülür. Barok için, bu gerçek, algılarımızın bize bildirdiği bir *görünüş bütünlüğü* olarak kavrandığı halde, impressionizm için, görünüş ya da görünüşün sahip olduğu gerçeklik, tamamen *analitik olarak* kavranır. Çünkü, bundan önceki bölümde de görmüş olduğumuz gibi, estetik obje ve onun temelinde yükseldiği bilgi objesi, tek tek duyumlardan meydana gelmiş bir komplex'tir. Ancak, bu komplexte hakim olan da, yine ışık, renk gibi görme duyumlarıdır. Bu Barok ve impressionizm arasındaki «intra-kategorial» ayrılık başta görmüş olduğumuz gibi, bir 17. yüzyıl Locke empirizmi ile bir 19. yüzyıl pozitivizmi, özellikle E. Mach'ın neo-pozitivizmi arasındaki ayrılığa benzer. Gerçi, Locke için de, bütün bilgi deneyden gelir ve yine E. Mach için de bilginin kaynağı deneydir. Ancak, birincisi deney deyince, dış deney yanında iç algıyı, *düşünmeyi* de anladığı halde, E. Mach, deney deyince, yalnız *duyu veri*'lerini, yani tek tek duyumları, impression'ları anlar. Kuşkusuz, yalnız duyulara dayanan deneyin ortaya koyduğu bilgi objesi ile düşünmenin de deneyden sayıldığı bir deneyin belirlediği bilgi objesi aynı değildir ve olamaz, her ne kadar her iki anlayış için de bilgi objesi empirik bir temele dayanıyorsa da. Birincisinde obje, bir algı eyleminin, ister bu algı bir dış algı, isterse bir iç algı, yani düşünme olsun, ortaya koyduğu *bütünlük* karakteri başta gelen bir objedir. Buna karşılık, pozitivist ya da neo-pozitivist bir kavrayışın bilgi objesi ise, tek tek impression'lardan, duyumlardan meydana gelir ve bu tek tek duyumlar, bilgi objesi için belirleyicidir ve *objeden önce* gelirler. Demek oluyor ki, her ikisi de empirik bir temele dayanmakla beraber, her ikisi de nesneleri var olan olarak değil, fenomen, görünüş olarak kabul etmekle beraber, bu görünüş kavramını anlayışları birbirlerinden farklı olduğu için, empirizm temelinde farklı sonuçlara varmışlardır.

Pittoresk kategorisinde de aynı şeyi görüyoruz. Bu kategori içinde de prensip olarak alınan görünüş kavramı, birbirinden farklı yönlerde yorumlanmıştır. İmpressionizm, bu obje yorumunu, daha önce göstermeye çalıştığımız gibi, duyum, impression olarak ortaya koymuştur. Ancak, burada objeyi belirleyen, doğrudan doğruya bireysel süje ya da bilinçtir. «İmpressionizme göre, bilen bilinçten bağımsız, bilgimizin objesi olan bir gerçek var mıdır? sorusu reddedilir.»[17] Süjenin, bireysel bilincin belirlediği bir görünüş ise, süjeden bağımsız, değişmez bir varlık olmayıp, o, bir fenomendir, olan, oluşan bir şeydir. Süjenin belirlediği bir impression'lar, duyumlar akışıdır. «İmpressionistler, doğayı, saf bir yansıma, impression, yani aslında substans'tan yoksun olarak gördüler.»[18]

Demek oluyor ki, bilgi objesi gibi, estetik obje de, impression'ların,

duyumların *'an'* kategorisi içindeki bir komplexidir ve bu komplex de, görünüşten, fenomenden başka bir şey değildir. O halde, impressionizm stili içinde yer alan her yapıt, böyle impression'lardan meydana gelmiş bir görünüşü gerçekleştirir. Estetik obje, bu duyumların, bu impression'larm dışında, bu *duyu dünyasının arkasında bulunan* bir anlamı, bir gerçeği ifade etmiyor. Çünkü, impressionist bir estetik obje, yani sanat yapıtı, yalnız bu duyu dünyasına dayanır, çünkü, duyu dünyası, impressionist bir estetik objenin dayandığı biricik boyuttur.

Şimdi buradan impressionist güzellik anlayışının görünüşle nasıl derinden ilgili olduğu kendiliğinden anlaşılır. Çünkü, nasıl estetik obje, doğrudan doğruya duyumların, impression'larm meydana getirdiği bir fenomen ise, aynı estetik objeyi güzel olarak değerlendirmemiz de, yine onun bir *fenomen oluşu* ile ilgilidir. Güzel dediğimiz şey burada nedir? Güzel dediğimiz şey, doğrudan doğruya bir fenomen olan estetik objenin bu fenomeni oluşturan *tek tek duyumların, impression'ların harmonik bir bileşimidir.* Bu fenomenler, daha önce de gördüğümüz gibi, doğrudan doğruya renk ve ışık kurallarına göre, bizde bir *hoşlanma duygusu* meydana getirecek bir şekilde tuval üzerine geçirilir. Ancak, süje ile estetik obje arasındaki ilgi, süjenin duyu dünyasında meydana gelir, düşünsel dünyasında değil. Estetik obje hakkında, bizi güzel duygusuna ve yargısına götüren, her şeyden önce estetik objenin, *impression'lardan, duyumlardan* meydana gelmiş bir görünüş olmasıdır. Güzel, o halde impressionist teoriye göre, hiçbir zaman var olan ile değil, zorunlu olarak *görünüş ile* ilgilidir. Çünkü, her güzellik anlayışının hareket ve dayanak noktası, *estetik objenin* kendisidir. İmpressionist bir estetik obje ise, yalnız pittoresk kategorisi içinde yer almakla kalmaz, aynı zamanda, impression'lardan, duyumlardan meydana gelmiş bir görünüşe dayanır. Bu nedenden, böyle duyum ve impression'lardan meydana gelmiş bir estetik objenin götüreceği güzellik anlayışı da, yine *zorunlu* olarak görünüş ile ilgili olacaktır. Böyle bir güzel, *hem duyularda temellenir,* hem de *bir hoşlanmanın objesidir.*

2. PRENSİP :
GÜZELLİK, DUYULAR İLE İLGİLİDİR.

Bundan önceki bölümde, impressionist sanatın, görünüşten hareket eden, fenomenlere dayanan bir sanat olduğunu ve güzelliğin de fenomenlerle ilgili olduğunu açıklamaya çalıştık.

Güzelliğin dile getirdiği bir fenomen, görünüş, realitesini tek tek duyumlarda, tek tek impression'larda buluyor. Güzellik, şu halde, impression komplexlerinden, duyum birliklerinden meydana gelmiş görünüşle, fenomenle ilgilidir.

Şimdi, bu noktadan hareket ederek, güzelliği biraz daha yakından ve *ikinci bir perspektivden* belirlemeye çalışalım. Görünüşlere dayanan ve görünüşleri de, impression'larm, duyumların akışı olarak kabul eden bir

anlayış için, güzel dediğimiz şey dayanağını *duyu* temelinde bulur. Gerçekten de, impression'lara, duyumlara dayanan impressionist sanat, bu anlamda bir sensualist ve bir psikolojik estetik ortaya koyar. Böyle bir estetik için, güzelliğin temeli, doğrudan doğruya duyularda aranmalıdır. Gerçi, buna karşılık *her sanatın* belli bir duyu ile ilgili olması bakımından duyulara dayanması kadar doğal bir şey olamaz. Ama, buna karşı şöyle diyebiliriz: Gerçi, her sanat, ister istemez duyularla ilgilidir: Resim, göz algısı için; edebiyat, görme-işitme; müzik, işitme algısı için vardır. Ancak, bu adı geçen sanatlar, duyulara, görme, işitme duyularına dayanmakla beraber, bu duyular, süje ile yapıt arasında bir bağ, onları bir birleştirme aracıdır. Örneğin, rationalist bir estetik için, güzelliği belirleyen duyular değil, sadece ratio'dur; çünkü, her güzellik anlayışının dayandığı 'çoklukta birlik', 'simetri', 'denge' gibi temel elemanlar, ancak ve ancak rational olarak kavranabilir. Bu anlamdadır ki, rationalist estetik, bu adı geçen kavramlara dayanır ve güzelliği, duyusal olarak değil, *düşünsel* olarak kavrar.

Duyular, bize, karmaşık ve düzensiz bir dünya verirler, oysa, güzellik, *en yüksek bir düzeni* dile getirir. Buna göre, en yüksek bir düzen olan güzelliği belirleyen duyu üstü bir prensibin olması gerekir; bu prensip de akıldır.

Görülüyor ki, her ne kadar her sanat, duyularla ilgili ise de, bu hiçbir zaman güzelin duyusal bir fenomen olduğu anlamına gelmez. Nitekim, rationalistler için bu, tamamen düşünsel bir sorundur. Diyebiliriz ki, ilk kez en kökten bir şekilde impressionizmle beraber, *duyusal* bir *güzellik anlayışı* ortaya çıktı. Gerçi, daha çok önceleri, örneğin, 18. yüzyılda H. Home'da ve hatta D. Hume'da empirist bir estetiğin temellendirilmek istendiğini görüyoruz. Ama, diyebiliriz ki, kökten bir duyu estetiğinin kuruluşu için her şeyden önce, duyulara dayanan bir sanatın ortaya çıkması gerekirdi. Oysa, 18. yüzyılda henüz böyle bir sanat etkinliği ile karşılaşmıyoruz. İlk kez impressionizmledir ki, kökten bir *duyu sanatı* doğuyor; ve bu sanata dayanarak, duyulardan hareket eden psikologist bir estetik ortaya çıkıyor. Böyle bir psikolojik estetik, örneğin en tutarlı içeriğini *Th. Lipps* ve *J. Volkelt*'in estetik'inde elde ediyor. Hatta diyebiliriz ki, bu estetik, döneminin sanatı olan impressionist sanattan hareket eder; ama, sonunda özdeşleyim (Einfühlung) ve anlam tasavvuru (Bedeutungsvorstellung) gibi kendine özgü birtakım kavramlara varır. Ancak, bizim burada özellikle ifade etmek istediğimiz şey, bu adı geçen estetik'in, impressionist sanatın temel prensiplerinden hareket ettiğidir; örneğin, o da, impressionist sanat gibi, estetik olayı duyu dünyasında temellendirmek ister.

Bu nedenden, impressionist güzellik anlayışını belirlerken, bu psikolojik estetik'e başvuracağız.

Şimdi, tekrar çıkış noktamıza dönelim: Estetik obje, ışık, renk ve an gibi kategorilerden meydana gelmişti. Işık, renk gibi estetik objeyi oluşturan elemanlar, süjeden bağımsız değerler olmayıp, süjeye ait elemanlar, duyumlar, impression'lardır. Şu halde estetik obje, tek tek duyumların sentezinden, onların bir komplexinden başka bir şey değildir. Ancak, es-

tetik obje, böyle bir obje olarak, *ya* hoşumuza gider *ya da* gitmez. Gittiğinde, biz ona güzel deriz; böylece, estetik obje, pozitiv bir estetik değeri gerçekleştirmiş olur; bunun karşıtı ise, çirkin'dir. Güzel dediğimiz bu pozitiv değer, şu halde temelini, duyumların kendilerinde, yani duyu dünyasında bulur. «Benim anlayışıma göre, estetik olan, genel olarak sanıldığından çok daha fazla ve çok daha sıkı olarak insanın duyu yanı, hatta aşağı duyumları denen duyumlarla ilgilidir. Ve ben, duyum ile olan bu ilgiyi kesin olarak araştırmaya, duyusal olanın, estetik olan için karakteristik ve pozitiv değerini belirlemeye çok önem veriyorum.»[19] Volkelt, bunda haklıdır; çünkü estetik olan, biraz önce söylediğimiz gibi temelde tek tek duyumlara dayanır. Bu bakımdan, her sanat, bir çeşit duyumlardan *işe* başlamak gereğindedir. Volkelt, haklı olarak şimdiye dek duyuları ele almadan, estetik değerin duyular ile olan ilgisini dikkate almadan estetik olanı belirlemeye çalışan estetikçilere şaşar: «Duyulur algının öneminin atlanıp geçilmesi, çok şaşılacak bir olaydır.»[20] Oysa, estetik sözcüğü bile (aisthesis=duyulur algı) temelde duyularla olan bu doğrudan ilgiyi işaret ediyor. İmpressionist bir estetik, duyulardan kalkan ve bütün estetik olayı duyu dünyasında meydana gelen bir olay olarak gören bir estetik, *'original'*, özgün bir estetik olmuş oluyor. Çünkü, özgün, original sözcük anlamına estetik, burada, impressionizmde kavuşmuş oluyor. Bir çeşit, estetik *asıl anlamına geri dönüyor* da diyebiliriz. «Buna göre de, biz, şu cümleye sıkıca bağlanabiliriz: Estetik objeler, onlarda fantazi formlar söz konusu olmadığı sürece, varlığını *duyusal algı temelinden* alırlar.»[21] Çünkü, sanatın bütün kullandığı içerik, duyusaldır, renkler, şekiller, tonlar, vb. bütün bunlar hep duyu dünyasına giren sübjektiv nitelikler olup, estetik objeyi belirleyen, onu meydana getiren basit elemanlardır. «Renkler, mekâna ait formlar, tonlar olmasın, o zaman estetik objeden *söz açmanın* anlamı kalmaz.»[22] Estetik objenin en temel belirleyicileri, işte bu psişik elemanlardır. Estetik obje, süjeden bağımsız, onun dışında bulunan bir varlık dünyası değildir. «Hatta, süjeden bağımsız olarak onun dışında bulunan nesne, süje dışı bir nesne olarak bir estetik obje değildir. Süje dışı olan, estetik bakımdan *hiçbir şey ifade etmez.*»[23]

Görülüyor ki, estetik objenin ve dolaylı olarak da estetik olanın dayandığı temel, doğrudan doğruya *duyular*dır, duyulur (hassî) algıdır. Bunlar, yalnız resim, heykel gibi figürativ sanatlar için bir temel değildir. Aynı zamanda, edebiyat gibi, en fazla duyu dünyasından uzaklaşmış, tinsel -düşünsel olana dayanan, soyut bir sanat bile, yine genelde duyulara ve duyumlara dayanır. «Edebiyat da, duyulur algı temeline dayanan bir estetik fenomendir; ve bu duyu temeli, onun estetik değerinin en temel bir yanını teşkil eder.»[24] Edebiyatın, duyu temeline dayanması nereden ileri geliyor? Edebiyat, tek tek tonlardan, duyumlardan değil, tinsel-düşünsel anlamdan doğan bir sanattır. Onun duyusal temele dayanması, doğrudan doğruya onun edebiyat yapıtlarından ibaret olmasında temellenir; her edebiyat yapıtı, bir estetik obje olduğundan, o da zorunlu olarak duyu temeline dayanır. Çünkü, *estetik olma,* zorunlu olarak *duyusal olmayı* gerektirir. «Böylece, o halde edebiyat yapıtları dile dayanan bir estetik objedir

ve bu bakımdan da, duyusal algıya dayanır.»[25] Edebiyatın, duyusal alana dayanması, kaynağını ondan alması, birçokları için gerçeğe aykırı gibi gelir; ama bir an impressionist bir edebiyat olarak belirleyebileceğimiz *sembolist* edebiyatı hatırlayalım: Beaudelaire'i, Mallermé'yi, Verlaine'i bir an gözümüzün önüne getirelim. Bu sanatçılar yapıtlarında ne ifade ederler? Büyük bazı düşünceler mi? İnsan kaderi ile ilgili felsefe konularını mı işlerler? Buna karşılık diyebiliriz ki, onlar, sadece küçük şiir parçalarından, sonnet'ten başka hiçbir edebiyat türüne önem vermemişlerdir. Bu bakımdan, impressionist ressamlar nasıl küçük peyzaj'lardan, gündelik yaşamdan başka şeylere, yüksek düşüncelere, tarihsel olaylara önem vermemişlerse, nasıl sadece impression'ları, duyumları işlemişlerse, aynı şekilde sembolist şairler de, yaşam ve doğadan aldıkları impression'ları sonnet'ler halinde işliyorlar. Nasıl impressionist resmin, bu impression'ların dışında bir *anlam dünyası* yoksa, bu şiirlerin de impression'ların dışında bir *anlamı* yoktur.

Böyle impressionist bir edebiyat, yalnız duyu temeline dayanmakla kalmıyor, daha ileri gidip, onun dışında bir başka anlama da sahip olmak istemiyor. Estetik değer, güzel, yalnız duyu dünyasında, duyumlarla, impression'larla bir ilgi içinde doğmakla kalmaz, aynı zamanda, onun etkinlik alanı da, yalnız bu duyu dünyası olur. «Ancak, estetik ihtiyacın duyu üstüne, aşkın olana, Tanrısal güzelliğe, Platon'da olduğu gibi, bir istek olarak ortaya çıktığı yerde, estetik olanın (yani, güzelin) algı temeli bilinmezlikten gelinir.»[62] İmpressionizm gibi estetik objeyi yalnız duyu alanına sınırlamış bir anlayış için, estetik değer, yani güzel, yalnız bu *duyu temelinde* görünüşe çıkar. «Estetik özelliklerin, ton ve renk mekânı ile olan bu ilgisi süje dışı bir dünyaya estetik değerler yüklemenin anlamsızlığını gösterir. Renk ve ton'un, yalnız duyulara dayanan bir bilinç ile meydana geldiği ne kadar açıksa, yine bütün doğa ve sanat şekillerinin de yalnız duyusal bilinç ile estetik bir karakter kazandığı da o kadar açıktır.»[72] İmpressionist bir sanat objesini göz önüne getirirsek, bu ifadelerin anlamı biraz daha derinleşir ve biraz daha doğruluk elde eder.

Estetik obje, impressionist sanata göre, renk ve ışık tuşlarından meydana gelmiştir ve o, bunların ortaya koyduğu bir yüzeydir. Bu yüzeyin arkasında, artık bir *arka plan*, bir *kendi başına* varlık, bir *metafizik* dünya yoktur. Resim, bütün varlığını, bu tek tek renk tuşlarından ve onun bağlılığından alır. Tek tek duyumlardan, impression'lardan. Resmin bütün anlamı, işte bu impression alanıdır; resim, estetik obje, orada başlar ve orada biter. Duyumlara, impression'lara dayanmayan bir estetik obje olamaz. «Bize, doğa ve sanatta 'güzel' olarak görünen şeyler, renkler ve tonlardır ve buna göre de, duyulur (hassî) bilinçle meydana gelirler. Renksiz ve tondan yoksun bir şey, çeşitli isimler alabilirler, ama, onlara estetik değer yüklemek, anlamsızdır.»[28]

Estetik değer, yani güzel, zorunlu olarak duyulara dayanır. Duyu üstü olan bir şey, düşünsel bir şeydir, matematik gibi. Ama, matematik, hiçbir zaman bir estetik değeri gerçekleştiremez. Estetik değer, yani güzel için bir tek yol vardır ve yalnız bu yol bizi 'güzel'e götürebilir; bu yol,

duyulardır. «Estetik obje'de, güzel'de, duyu verileri'nde 'bulunan' şey, ancak, estetik objenin değerini oluşturur.»[29]

Bütün bu söylediklerimizden, estetik değerin, yani güzelliğin objektiv değil, ama *sübjektiv* bir fenomen olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü, güzellik, duyulara, duyulur algıya dayanır. Estetik değer, güzellik, duyusal bir fenomen olarak daima sübjektivdir ve hiçbir zaman süjeden bağımsız olarak düşünülemez. «Estetik değerler, kendi başlarına değil, ama, benim için vardırlar.»[30] Bu bakımdan güzel dediğimiz şey, tamamen *süjeye bağlı* ve yalnız *süje ile bağlılık* içinde açıklanabilen bir fenomendir.

Şimdi estetik değeri, güzel'i, duyularla bağlılığı bakımından biraz daha yakından belirlemeye çalışalım.

Kuşkusuz, güzel, estetik değer, doğrudan doğruya duyumlara dayanır. Ama, güzelde hiçbir zaman *gelişigüzel* bir duyumlar topluluğu, impression' lar komplexi söz konusu değildir; tersine, güzelde, bir duyumlar, bir impression'lar *harmonisi* söz konusudur. O halde güzellik, bir *duyumlar harmonisidir.* Şimdi bu harmoninin ne olduğunu görelim:

A — Güzellik, Bir Duyumlar Harmonisidir.

İmpressionist bir estetik objenin, renk ve ışık impression'larından meydana geldiğini uzun uzun görmüş bulunuyoruz. Sanatçı, güneş ve doğanın uzun gözlemlerinden sonra, basit elemanlar olarak aldığı bu ışık ve renk impression'larını tuvale geçiriyor. Şimdi şunu sorabiliriz: Sanatçının gelişigüzel vurduğu bu renk ve ışık tuşları, nasıl oluyor da bir estetik değer meydana getirebiliyor? İlkin, bu soruya şöyle bir geçici yanıt vermeliyiz: Sanatçı, bu renk tuşlarını, gerçi çok hızlı bir şekilde vuruyor, ama yine biliyoruz ki, vurulan renk tuşları, keyfî ve gelişigüzel değil, tersine, optik yasalara uygun olarak vuruluyor. İmpressionist sanatçıların, bu bakımdan nasıl titiz olduklarını, renk ilgilerini nasıl inceden inceye araştırdıklarını çok iyi biliyoruz. O halde, impressionist bir resim, ilk bakışta üst üste gelişigüzel yığılmış renk lekeleri impressionu verir. Ama, estetik obje, inceden inceye araştırılırsa, o zaman, bu impression'lar yığını, düzenli bir bütün halini alır. Çünkü, tek tek renk tuşları sanatçı tarafından o şekilde tuvale vurulmuştur ki, bu renk tuşları arasında bir simetri, geleneksel bir birlik, objektiv bir birlik olmamakla beraber, bu mavi gölgeler ve sarı ağaçlar, vb. arasında optik yasalara dayanan bir düzen doğar. İlk bakışta dağınık görünen tuşlar, optik bir zorunlulukla bir birlik halinde ortaya çıkarlar. Onların, bu anlamda bir optik zorunluluğu ve hatta sağlam bir optik mantığı vardır. «Gerek edebiyat ve gerekse resim sanatında asıl sorun, varlık ve veri'lerin duyu ile kavranan dış yüzeylerini ifade etmek olmayıp, bu *veri'lerin ilgilerini,* bağlılıklarını ifade etmektir.»[31] İşte, impressionist bir tablonun da, böyle renk elemanlarından meydana gelen ve *renk elemanlarının bağlılığına* dayanan *bir mantığı* vardır. Renk elemanları, o şekilde tuşlar halinde tuvale vurulmalıdır ki, bu tuşların karşılıklı ilgisinden, tıpkı bir piyanonun tuşlarına vurunca, onlardan doğan bir harmoni

gibi, bir düzen doğabilsin; bu düzen, tek tek impression'ların, tuvale tek tek vurulan ve birbirinden ayrıymış gibi görünen renk tuşlarının, bir optik *zorunlulukla* birleşmelerinden, birbirine bağlanmalarından meydana gelir. «Bundan şu çıkar ki, bu tek tek elemanlar arasında bir *zorunlu bağlılık* ve sağlam bir birlik vardır; ve bu da, bu basit elemanların basit bir birleşmesi olarak anlaşılması gereken zorunlu bir *harmoni*'dir.»[32] Şu halde, diyebiliriz ki, bütün estetikler gibi impressionist estetik de güzel dediğimiz fenomen için *dayanak* noktasını, *'harmoni'* kavramında buluyor. İmpressionistler için de, düzen problemi en başta gelen bir sorundur. Bunun için, onlar, dağınık ve birbirleri ile bağsız birtakım impression'ları gelişigüzel olarak tuvale keskin tuşlar halinde vurmuyorlar; onların tuvalde ortaya koymak istedikleri şey, *duyum* veya *impression'ların harmonik bir birliğidir.*

Ancak, burada harmoni deyince, rationalist filozofların anladığı gibi, simetri, denge, vb. gibi rasyonel bir şey anlamıyorlar; tersine, bu, tamamen duyusal olan bir şeydir. Harmoni, düzen deyince, kuşkusuz, akla, *«çoklukta birlik»* (unitas in multitudine) anlayışı gelir. Gerçi, impressionizm de, harmoni deyince, yine çokluktan doğan bir birliği kasteder. Sayısız çokluktaki renk tonlarından, biz, sadece genel bir akşam ya da bir şafak impression'u elde ederiz. Tek tek renk impression'ları, bu genel impression içinde erir. Th. Lipps'e göre, bu, bütün sanat yapıtları için *zorunlu bir yasadır.* «Bunu, ben, bir bütünün elemanlarının bütün içinde erimesi, absorbtion'u yasası olarak adlandırmak istiyorum. Bu yasa şunu ifade eder: Bir bütün olarak karşımıza çıkan ya da bir bütün olarak gördüğümüz bir şeyin elemanları, o bütün içinde kaybolurlar.»[33] Tek tek tuşlar, tablonun bütünlüğü içinde bireyselliğini kaybeder ve bir birlik halini alır. «İster çan sesleri, bülbül sesi ya da isterse Wagner'in bir yapıtı olsun, estetik impression, ancak bu tek tek duyumların kendinden önce ya da sonra gelenlerle *bağlılığı* ile, onların birleştirilmesi veya sınırlandırılması ile meydana gelir. Ancak, benim bilincimin bu karmaşık etkinliği ile bu tonlardan meydana gelen parça, bir sanat yapıtı olur.»[34]

Ne var ki, bu çeşitli tonları, bu estetik impression'da birleştiren, *akıl, ratio* değildir. Böyle olsa idi, o zaman estetik değerin, güzelin, *rationel* olarak açıklanması gerekirdi. Oysa, burada güzeli belirleyen *harmoni,* rationel olmayıp, tamamen *duyularla ilgilidir.* Buna göre, o halde, bu harmoni için akıldan başka bir prensip, bir şekillendirici prensip daha olmalıdır. Lipps, akla karşı böyle bir prensibin varlığını öne sürer. «Biz daha çok eskiden beri, çokluk'u, birlik haline getirme eğilimini biliyoruz. Bu eğilim, genel bir *estetik form prensibidir.*»[35] O halde, harmoni, rationel olan bir şey değil, ama, belli bir eğilim ile meydana getirdiğimiz bir prensibe dayanır. İnsanda, çokluğu birlik olarak kavramak *eğilimi* vardır. İşte, harmoni, bu eğilimin etkinliğinin sonucudur; ve yine bir form prensibinin ürünüdür. «Bu form prensibine, daha doğru olarak ben, çoklukta birlik prensibi ya da *differantial birlik yasası* diyorum.»[36] Harmoni, rationel, düşünsel, simetri ve denge, vb. değil, ama, *algı'ların* bağlı olduğu bir yasaya dayanır. İmpressionist bir tabloda, çeşitli duyumlar, çeşitli impression'lar,

tek bir *estetik algıda* erir. Bu estetik algı, bu sayısız renk ve ışık tuşlarını, bir birlik halinde kavrar ve bu kavrama ile de tablo, bir harmoni kazanır.

İmpressionist estetik için de o halde güzellik, harmoniye bağlıdır. İmpressionist bir estetik obje, estetik değerini, güzelliğini, sahip olduğu bu harmoniden alır. Ama, tekrar ediyoruz: Harmoni deyince, burada, rationel bir prensip anlaşılmamalıdır. Nasıl impressionist obje, duyulardan ve duyumlardan, impression'lardan meydana gelmişse, aynı şekilde, impressionist değer de, güzellik de yine duyusal bir karakter taşır. Güzel, duyulara dayanır; ve tek tek impression'ların, duyumların bir birliğini, onların harmonisini şart koşar. Burada daha iyi belirtmek için Renaissance'ın anladığı harmoni'yi bir an düşünelim: Renaissance'ta harmoni deyince, kitlelerin dengesi anlaşılırdı ki, bu, simetri'yi de içine alır. Oysa, impressionizmde artık, kitlelerin dengesi, simetri, vb. gibi matematik-geometrik bir harmoni söz konusu değildir; ama, burada tek tek *renk tuşlarının birliği, uyumu, harmonisi* söz konusudur. Ancak, ister klasik sanat için, isterse impressionist estetik için olsun, harmoni bir *temel* kavramdır, çünkü, *estetik haz*, ancak *bu harmoni* ile ortaya çıkar. O halde, güzellik, harmoniye dayanan bir hoşlanmanın, bir estetik hazzın objesi olur. Doğal olarak bu, tamamen duyulur bir hoşlanmadır.

B — Güzellik; Bir Hoşlanmanın Objesidir.

Güzellik dedik tek tek impression'ların, duyumların bir genel estetik algıda erimesinden doğan bir harmoniye dayanır. Ancak, bir estetik objenin, bir sanat yapıtının güzelliğini sağlayan harmoni, benim dışımda var olan bir nesnenin düzeni ile değil, ama, doğrudan doğruya *benimle*, yani süje ile ilgilidir. Güzellik, benim dışımda değil, *ben*'de ve süjenin bilincinde meydana gelir. Çünkü, güzelliğin belirleyicisi olan harmoni, sübjektiv psikolojik bir *akt*'a, bir *kavrama*'ya dayanır. «Ve bu kavrama da, benim duyum, algı ve tasavvurlarımı gerçekleştirmemle olur.»[37] İşte bu gerçekleştirme ile beraber, ben'de, süje'de bir *duygu* doğar; bu duygu, bu gerçekleştirmeye eşlik eder. Bu duygu, *hoşlanmadır*. Estetik algı boyunca estetik objeyi algılayan süjede bir hoşlanma duygusu doğar. Ancak, bu hoşlanma duygusunun temel faktörü, temel belirleyicisi *harmonidir*, estetik objeyi meydana getirmiş olan tek tek elemanların, tek tek impression ve duyumların ortaya koyduğu bir uygunluk, bir uyumdur. «Bu, öyle bir harmonidir ki, yalnız var olmakla kalmaz, aynı zamanda bir hoşlanma duygusu tarafından da yönetilir.»[38] Bu harmoni ile birlikte doğan hoşlanma duygusu acaba nedir?

Bu hoşlanma duygusu, duyulara dayanan, onlardan hareket eden bir duygudur. Çünkü, onun eşlik ettiği harmoni de, düşünsel bir harmoni olmayıp, duyulara dayanan bir harmonidir. Bu nedenden, bu harmoninin doğuracağı hoşlanma duygusu da yine *duyularla* ilgili, duyulara dayanan bir fenomendir. «Estetik hazzın temeli, psişik olaylarda ya da bunların komplexinde verilmiştir.»[39] Ama, bu estetik hazzın kaynağı, *duyusal bir hoşlanmadır*. Bu duyusal hoşlanma, estetik hazzı belirler. Bu duyusal öz-

deki duygunun belirlediği estetik haz, düşünsel hazdan tamamen farklıdır. «Deneye, empirik birliğe ya da akla uygunluktan doğan haz, genel olarak söylenirse, düşünsel hazdır; ve bu düşünsel haz, özel çeşitten bir hazdır ve duyulur hoşlanmadan prensipçe farklıdır. Bu ikisi, bizim haz ya da değer duygumuzun en aşırı iki karşıtlığını temsil ederler.»[40] Estetik haz ve düşünsel haz, o halde birbirlerine taban tabana karşıt iki hazdır. Bu karşıtlık, onların kaynaklarının farklı oluşundan ileri geliyor. Estetik haz, *duyularla* ilgili olduğu halde, düşünsel haz, tamamen *rationel*dir. O halde, impressionist bir değer, impressionist güzellik, hiçbir zaman düşünsel olarak temellendirilemez, tersine, onun tek kaynağı *duyu*'dur.

Güzelliği, duyusal bir hazza, bir hoşlanmaya bağlaması, objektiv temeller üzerinde *psikolojik* bir estetik'in ilk kurucusu olan *Kant* ile, impressionist estetik'i belli bir anlaşmazlığa götürür. Çünkü, Kant için, şu iki kavramın birbirinden ayrılması zorunludur: Hoş (Angenehm) ve haz (Geschmack). Güzel hiçbir zaman hoş ile ilgili değildir ve olamaz da. Güzellik, haz ile ilgilidir, çünkü, Kant'a göre, hoş, duyularla ilgilidir ve bu bakımdan belli bazı 'interese'lere, ilgilere bağlıdır. «Duyumlar yoluyla duyuların hoşuna giden şey, hoştur.»[41] Duyular, ilgilere bağlıdır ve bu bakımdan da, hiçbir zaman bir güzellik meydana getiremez. Çünkü, biliyoruz ki, Kant'a göre güzel, bütün ilgilerin dışında, kavramsız olarak hoşa giden şeydir. Böyle ilgilerden uzak olan bir hoşlanma ancak güzeli meydana getirir. «Birine zevk veren bir şey, onun için hoş'tur; güzel ise, buna karşılık, onun salt hoşuna giden bir şeydir. Hoş, akıldan yoksun bütün hayvanlar için de var olduğu halde, güzellik, yalnız insanlar için, akıl sahibi varlıklar için vardır.»[42] Kant, güzeli, hoşun karşısına, ona bu kadar karşıt bir şekilde koyarken, belli bir araştırmanın peşindedir: Estetik a priori'yi bulmak. Kuşkusuz böyle bir a priori'yi duyulur hoşlanmada bulamazdı, çünkü, hoşlanma, sübjektiv, relativ bir fenomendir. Bunun içindir ki, Kant'a göre, hoş, hiçbir zaman güzel değildir.

Oysa, impressionist estetik, böyle o priori, değişmez genel ve tümel birtakım *prensipler peşinde* değildir. Böyle olsa idi, o zaman impressionist sanatın son derece formalist bir sanat olması gerekirdi. İmpressionist sanat ise böyle birtakım a priori formlar aramadığı gibi, aynı zamanda onun pozitivist bir sanat olduğunu, yani duyu verilerinden hareket ettiğini ve yine duyu verilerine dayandığını biliyoruz. Bilgi objesini bile, duyumlara, impression'lara geri götüren bir anlayış, elbette ki estetik objeyi de, bundan önce gördüğümüz gibi, yine impression'ların, duyumların bir komplexi olarak göreceği gibi, estetik değeri, güzel'i de, duyularda temellendirecektir ve onu, *hoş* ile *özdeş* tutacaktır. Estetik obje, estetik değer, duyumlarla, impression'larla ilgilidir. Örneğin, bir impressionist tablo, tuval üzerindeki renk tuşlarından ve bunların bağlılığından başka bir şey olmadığı gibi, bunların dışında, onun anlam taşıyan, insanın tinsel varlığına seslenen bir yanı da yoktur. Monet'nin «Çöp Yığını» tablosu, bizi hiç de *derin bir anlam ülkesine* götürmez; onun değeri, güzelliği, bir çöp yığını olmasında değil, daha doğru bir deyimle, bir çöp yığınını ifade etmesinde değil, ama, *ışık* ve *renk ilgilerinin* bizde, *hoşlanma* meydana getirecek bir şekil-

de çözülmüş olmasında bulunur. Işık ve renk ilgilerinin bu şekilde çözümü, bir *harmoni* doğurur ki, süje'de meydana gelen hoşlanma, işte buna dayanır. Ancak, bu hoşlanma, düşünsel bir hoşlanma değil, doğrudan doğruya duyulur (hassî) bir hoşlanmadır. Bizde böyle bir hoşlanma duygusu meydana getirdiği için, «Çöp Yığını» tablosuna 'güzel' deriz. Buna karşılık, David'in bir «Marat», bir «Seneca» adlı yapıtlarını hatırlayalım: Burada büyük bir dram'la karşılaşıyoruz; bu dramı, biz, yalnız duyu yanımızla değil, bütün *kişiliğimizle* kavrarız. Konu ile birlikte, figürlerin ağırlığı, simetri ve renklerin dengesi, tasvir edilen konu, yapıtı, düşünsel olarak tekrarlamamızı bizden isterler. Diyebiliriz ki, bu çeşit yapıtlar zorunlulukla rationel olarak kavranabilirler. Onlardan alman hazda da, bu nedenle düşünsel yan ağır basar.

Görüldüğü gibi, impressionizm için, estetik haz sadece *hoşlanmadır.* İmpressionist bir estetik obje, bütün kişiliğimize, varlığımıza değil, sadece *duyu yanımıza* seslenir ve bizde bir hoşlanma duygusu meydana getirir. İşte bu hoşlanmaya dayanarak, biz onu, *güzel* diye adlandırırız.

Buradan şöyle bir sonuç çıkar: İmpressionist estetiğin güzellik anlayışı, son derece sübjektivdir. Çünkü, onu hiçbir objektiv formel şart bağlamamakta ve belirlememektedir. Her sanat, yeni bir estetik ve yeni bir güzellik anlayışını beraberinde getirir ve bu anlayışı gerçekleştirir. Fakat, aynı zamanda bunu sağlam formüller halinde ifade eder. İmpressionizm ise, hiç de böyle *objektiv formüller* aramıyor; çünkü, onun obje olarak aldığı dünya, aslında objektiv bir dünya değildir. Böyle bir dünyanın tuval üzerindeki ifadesi de, onun tuval üzerinde tekrarı da, yine sübpektiv bir dünya olmakta devam edeceği gibi, böyle sübjektiv bir dünyanın estetik değerlendirmesi de, yine sübjektiv olacaktır. Yani, 'hoş' duygusu ile özdeş olarak kabul edilecektir. *Güzel, hoş'tur;* ya da başka bir deyimle söylersek, *güzel, hoşlanmanın objesidir.* İmpressionizmle modern sanatın başlamış olduğunu gösteren en önemli fenomen de, *budur.* Çünkü, modern sanatın en temel karakteristiği, onun *aşırı bir sübjektivizmi* beraberinde getirmiş olmasıdır. İmpressionizme gelinceye kadar hemen hemen bütün sanat okulları, az çok farklı olmakla beraber, objektiv bir değeri gerçekleştirmişler ve rationel birtakım prensiplerle eylemlerini belirlemişlerdir. Oysa, impressionizm için tek prensip sadece şudur: «Gördüğü şeyi resmetmek». Gördüğü şeyi resmetmek sanatçıya sonsuz bir *çalışma özgürlüğü* sağlar; ve bu özgürlük içinde klasik formlar parçalanır. Parçalanan yalnız klasik ve geleneksel formlar değildir, aynı zamanda onlarla beraber, bütün objektiv ölçüler de atılır. Bu objektiv ölçüler arasında, geleneksel sanatın, simetri, denge, açıklık gibi güzellik kanon'ları da vardır. Güzel olan, tümel birtakım kanonlara göre yaratılan, objektiv temellere dayanan bir estetik obje olmayıp, *sübjektiv* olan, *hoşlanmaya* bağlı ve hoşlanma tarafından yönetilen bir fenomendir. Real objeyi bile sübjektivleştiren bir varlık kavrayışı, bir estetik obje yorumu, elbette ki sübjektiv bir değer teorisine, sübjektiv bir güzellik kavrayışına gidecektir. Bu, impressionizm için, doğal ve tutarlı bir gidiştir. Aksi olsa idi, kendi prensipleri ile kendisi çelişmeye düşmüş olurdu.

Zamanımız *expressionist* sanat okullarının güzellik teorilerini de yine impressionist güzellik teorisi ile bir ilgi içinde ele almak gerekir; çünkü, geleneksel güzellik teorisini ilk parçalayan impressionistler olduğu gibi, expressionistler de, onların açtığı yolu geliştirmişler ve en ileri sonuçlarına kadar götürmüşlerdir.

3. PRENSİP : GÜZELLİK, HAKİKAT DEĞİLDİR.

Bütün idealist filozoflar, ta Platon'dan zamanımızın existentialist Heidegger'ine kadar *güzellik* ve *hakikat* kavramları arasında belli bir yakınlık görmüşlerdir. Nasıl Platon'a göre, güzellik, bir ide ise, aynı şekilde Hegel'e göre yine ide ile ilgilidir. Hegel'e göre, «güzellik, idenin bir görünüşüdür.» Ama, ide, hakikatle ilgilidir; ve «var olan her şey idenin varlığı olması bakımından bir hakikate sahiptir.» O halde, yine bir var olandan başka bir şey olmayan güzel de, zorunlu olarak yine hakikatle ilgilidir. Nitekim, bu Hegel için de böyledir. «Biz, güzelliğin ide olduğunu söylüyoruz; o zaman, güzellik ve hakikat, bir yandan aynı şeydirler, yani güzel olan aynı zamanda doğrudur da.» (Vorlesungen über die Aestetik). Görüldüğü gibi, idealist Hegel için, her şey nasıl ide ve hakikatle ilgili ise, aynı zamanda 'mutlak tinin' bir görünüşü olan güzellik de, yine pek doğal olarak hakikatle ilgilidir. Diyebiliriz ki, bütün idealistler için, hakikat, en yüksek bir değer olup, bütün öteki değerler, onunla bir bağlılık içinde, ondan pay almakla bir varlık elde ederler.

Aynı şeyi M. Heidegger için de söyleyebiliriz. M. Heidegger'e göre de güzellik, varlığın bir çeşit ışıklanışı, aydınlanmasıdır; ve bu da, hakikatten başka bir şey değildir. «Hakikat, var olan'ın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatıdır. Güzellik, bu hakikatın yanında ortaya çıkmaz. Eğer *hakikat, sanat yapıtı içine* girerse, o zaman *güzellik* olarak görünür. Güzellik, hakikatın sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüştür.»[43] Bu anlamda da güzellik, hakikatın *var oluş türlerinden* biridir. «Güzellik, hakikatın varlık tarzlarından biridir.»[44] Tıpkı, Hegel'de olduğu gibi, M. Heidegger de, güzelliği, hakikatın bir tarzı, modusu olarak anlamakla, onu daha yüksek ve genel bir prensibe, ontolojik bir prensibe sıkı sıkıya bağlar.

Acaba, impressionizm için, güzellik ve hakikat kavramlarının birbiriyle ilgisi nedir? Ya da onlar arasında gerçekten bir ilgi var mıdır? İmpressionist estetikte güzellikle hakikat arasında böyle bir ilgi bulmak, gerçekten güçtür, hatta idealistlerin anladığı anlamda bir özdeşlik görmek imkânsızdır. Bu, her şeyden önce, bu her iki görüşün düşünme tarzlarındaki ayrılıktan ileri gelir. İdealizm, bir tümel prensibe, ide'ye dayanarak, bütün varlığı bu tümel prensiple açıkladığı halde, impressionizm, sadece tek tek *duyu veri'lerine* dayanır ve onlardan hareket eder. İde, bir varlık prensibi olarak kabul edilince, her şey, bu mantıksal olan, bu düşünsel prensibe geri götürülür ve her şey ide'yi gerçekleştirdiğine göre, ide'den pay

aldığına göre, her şey aslında hakikatı gerçekleştirir, hakikatten pay alır. Oysa, impressionizm için böyle bir durum yoktur. Doğada her şeyi kendisine *geri götürebileceğimiz* hiçbir *tümel* ve *genel geçer prensip* yoktur. Varlık, bir görünüş olduğuna göre, biz bu görünüşü ancak, *anlık* olarak, duyu verileri olarak kavrayabiliriz. Ancak, kuşkusuz bu duyu verilerinin de gösterdikleri bir hakikat vardır. Ama, bu hakikat, idealistlerin anladığı gibi tümel bir hakikat, ontolojik bir hakikat değil, ama, *bir bilgi* hakikatı, yani *mantıksal* bir hakikat, *veritas*'tır. Burada, veritas deyince, bir duyumun objesi ile olan uygunluğu kastediliyor, yani tamamen bir bilgi hakikatı. Bunu impressionist düşünür E. Mach'ın dili ile söylesek: «Gerek kendi verdiğimiz, gerekse başkasının verdiği ve fizik ve psişik bir olaya uygun olarak kabul ettiğimiz bir yargıya, biz, doğru, yani hakikat deriz; ve o, bizim için yeni ve önemli ise, onu, bilgi olarak kabul ederiz.»[45] O halde, impressionizmde hakikat, idealizmde olduğu gibi, tümel bir prensibin, ide'nin hakikatı değil, ama, *görünüşler, fenomenler* dünyası hakkındaki *bilgimizin* hakikatıdır.

Ancak, bu hakikat, idealizmin anladığı gibi mutlak bir hakikat değildir; hatta, *hata* ile derin ve aşılmaz bir uçurumla da birbirinden ayrılmış değildir. İlkin, her ikisi de, yani hem hakikat ve hem de hata, aynı kaynakla, duyularla ilgilidir. «Bilgi ve hata, aynı psişik kaynaktan doğar; yalnız başarı yönünden onlar birbirlerinden ayrılabilirler. Çok açık bilinen bir hata, pozitiv bir bilgi gibi, bilginin gelişmesine yardım eder.»[46] Hakikat, doğrudan doğruya pozitiv bilginin, *olaylara uygun olan* bilginin kendisidir. Bu anlamda, olaylara uymayan bilgi de hatadır. Bunların her ikisi de, bilgi ile, duyu veri'leri, olaylar ile ilgilidir. Hakikatın, doğru bilginin tek ölçüsü de deney'dir. «Uygun olmayan koşullar dikkatimizi önemli olmayan şeylere ve düşünce bağlılıklarına götürebilir; ve bunlar da olaylara uymazlar ve 'hata'ya götürebilirler.»[47] Demek oluyor ki, bu her iki kavram doğrudan doğruya deney ile, duyu verileri ile ilgilidir. Bu yalnız fizik hakikatler için böyle değildir. «Duyulur (hassî) olay, fizikçinin sahip olduğu bütün düşünce bağlılıklarının çıkış noktası ve hedefidir.»[48] Aynı zamanda matematik hakikatler de, deney üstü hakikatler değildir. Tersine, onlar da deneyden doğarlar. «Bilimler tarihi, matematik, aritmetik ve geometrinin, sayılabilir ve ölçülebilir olan maddi objeler üzerindeki tek tek deneylerin tesadüfi bir toplamından geliştiği hakkında hiçbir şüphe bırakmıyor.»[49] Bütün hakikatler, o halde, birer doğru bilgi olarak duyusal deneylerden meydana gelmişlerdir. Mutlak değil, relativ yargılardır.

Pozitivist-impressionist felsefede hakikatın nasıl belirlendiğine kısaca işaret ettikten sonra, şimdi, impressionist estetikte hakikat sorununu ele almak istiyoruz. Biliyoruz ki, impressionist sanat, *anti-rationalist* bir sanattır ve aynı zamanda transcendental metafizik düşüncelerden de uzaktır. Bu nedenle, impressionist estetik de, bu gibi metafizik düşüncelerden uzaktır. Hatta, impressionist sanatın prensibi 'sanat, sanat için' prensibi olduğu gibi, aynı şekilde, estetik de, impressionist estetik de, güzel deyince, estetik fenomeni, yalnız bir estetik fenomeni anlar. «Estetik'in ereği, metafizik birtakım hipotezler olmadan ve metafizik ereklere dokunmadan,

deneylere uygun olan olaylarla ortaya çıkan sorunları araştırmaktır.»[50] Bu deneylere uygun olaylar, doğrudan doğruya duyu veri'leridir. Estetik o halde, burada, impressionizmde en 'original', en özgün anlamında, yani 'aisthesis' anlamında anlaşılıyor. Türlü metafizik-mantıksal serüvenlerden sonra estetik'in, impressionizmle tekrar bu *ilksel, original* anlamına *geri döndüğünü* görüyoruz. Acaba, bu original anlamında bir estetik fenomen olan güzelliğin hakikat ile belli bir ilgisi var mıdır? Metafizik estetikçilerin anladığı anlamda, kuşkusuz, bir ilgi söz konusu olamaz. Çünkü, sanat, hiçbir zaman duyu üstü bir varlığa, ontolojik anlamında bir hakikate yönelmez ve bu anlamda da sanat bir 'philosophia prima' (ilk felsefe) değildir *(Jaspers)*. Öte yandan bilgimizle objeler arasındaki uygunluk anlamındaki mantıksal hakikate gelince: İmpressionist resimlerin hiç de objelerine uygun olmadığını, doğadan hareket etmekle beraber, hiç de geleneksel anlamda, onların natüralist olmadıklarını görüyoruz. İmpressionizm, *doğaya sadakat prensibine* dayanan bir natüralizm değildir. Mavi ağaçlar, sarı bulutlar, kırmızı ağaçlar, vb., objektiv bir doğaya ait elemanlar değildir. Buradan, M. Deri gibi impressionizmin sübjektiv bir natüralizm olduğunu çıkarabilir miyiz? Kuşkusuz ki, impressionizm, sübjektiv bir natüralizmdir. Doğa, onu kavrayan göze göre sübjektivdir, ama, bu sübjektivizmi belirleyen faktörler, ışık, renk, an gibi belirleyicilerdir. Doğa bu faktörlerin, bu kategorilerin belirlediği 'görünüş'tür. Her impressionist resim, bu görünüşten belli bir an içindeki bir parçadır. Ancak, o an ile birlikte, görünüş yeni 'değer'ler elde eder. Kuşkusuz, böyle anlık değişmeleri tespit eden bir resim, her şeyden önce, objektiv olması beklenen hakikat ile özdeş olmadığı gibi, bu resme verdiğimiz estetik değer de, yine hakikat değildir. Böyle olmuş olsa idi, sübjektiv bir hakikat anlayışına varılmış olurdu ki, bu da mantıksal bir çelişme olurdu. Çünkü, bilgiyi hakikat yapan şey, onun olgulara uyması ve objektivitesidir. Gerçi, E. Mach, bu impressionist filozof için mutlak bir hakikat yoktur; ama, her hakikat zorunlu olarak objektivdir ve yine her hakikat, duyum bağlılıklarından, impression komplexlerinden başka bir şey olmayan düşünceler ve kavramlarla ilgilidir. Oysa, impressionist sanatın bütün eylem alanı, sadece bu duyumlar alanıdır. O, anlık görünüşleri önümüze serer, ondan hoşlanmamızı bizden ister, ama, onu *akıl* ile temellendirmemizi bizden istemez. İmpressionist sanatın ereği budur; yani, her çeşit *bilgi* ve *hakikat* düşüncelerinden uzak olarak, görünüşleri tuvale 'göründüğü gibi' geçirmek. Böyle bir fenomen, impression'lar harmonisinden meydana gelmiş olan böyle bir fenomen, bizim hoşumuza gidebilir. Hoşumuza giden bu fenomen, *güzel*'dir. Çünkü, güzel, bir hoşlanmanın objesidir, bir düşünsel fenomen olmadığı için, *hakikatle* belli bir ilgisi de yoktur. O halde, impressionizmin çalışma prensibi sadece, *'l'art pour l'art'*tır. Eğer, mutlaka, geleneksel sanattan gelen bir alışkanlıkla impressionist sanatı da bir hakikate bağlamak gerekirse, o zaman şöyle diyebiliriz: İmpressionizm için tek hakikat, *«sanatın sanat için olduğu»* temel prensibidir.

I. İMPRESSİONİZM

GİRİŞ

(1) Hermann Bahr, Expressionismus, s. 51, München, 1920

(2) Gnoseoloji kavramını bilgi teorisi anlamında kullanıyoruz.

(3) C. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, I, s. 365. 81. Aufl. München, 1950

(4) Aynı kitap, I, s. 365. Gerçi, O. Spengler 'impressionist kültür' deyince, bugün bizim anladığımız bir sanat ve kültürü anlamıyor. Onun 'impressionist kültür' dediği şey, Renaissance'tan sonra başlayan, özellikle Barok'un temellendirdiği, zamanımıza kadar sürüp gelen kültürdür.

BİRİNCİ BÖLÜM

(1) David Hume, Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, s. 27, Reclam Ausgabe.

(2) Aynı kitap, s. 26

(3) Aynı kitap, s. 28

(4) Aynı kitap, s. 26

(5) Aynı kitap, s. 28

(6) Federigo Enriques, Zur Geschichte der Logik, s. 50, Leibzig, 1927

(7) Aynı kitap, s. 205

(8) Bunun için bak: Robert Bouvier, La Pensée d'Ernst Mach, s. 169, 228, 256, 265, Paris, 1923

(9) E. Mach, Die Analyse der Empfindungen, s. 299. 9 Aufl, Jena, 1922

(10) E. Mach, Erkenntnis und Irrtum, s. 8. 5 Aufl. Leibzig, 1926

(11) Aynı kitap, s. 8

(12) E. Mach. Anlys. d. Empf. s. 294

(13) F. Enriques, Zur Geschichte der Logik, s. 203

(14) E. Mach. Anlys. d. Empf. s. 294

(15) E. Mach. Anlys, der Empf. s. 295

(16) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 145

(17) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 5

(18) E. Mach, Erk, u. Irrtm. s. 23

(19) E. Mach. Erk, u. Irrtm. s. 44

(20) Aynı kitap, s. 15

(21) E. Mach, Anlys, d. Empf. s. 23

(22) Aynı kitap, s. 254

(23) Aynı kitap, s. 9

(24) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 12

(25) Aynı kitap, s. 296

(26) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 74

(27) E. Mach, Erk. u. Irrtm. 132

(28) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 270

(29) Aynı kitap, s. 297

(30) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 11
(31) E. Mach, Anlys, d. Empf. s. 52
(32) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 163
(33) Aynı kitap, s. 266
(34) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 144
(35) Aynı kitap, s. 145
(36) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 192
(37) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 23
(38) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 19
(39) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 15
(40) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 3
(41) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 462
(42) Aynı kitap, s. 65
(43) E. Mach, Anlys. u. Empf. s. 3
(44) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 23
(45) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 299
(46) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 22
(47) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 12
(48) E. Mach, Anlys, d. Empf. s. 253
(49) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 14
(50) Aynı kitap, s. 298
(51) Aynı kitap, s. 268
(52) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 132
(53) Aynı kitap, s. 276
(54) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 270
(55) Aynı kitap, s. 19
(56) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 19
(57) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 148
(58) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 255
(59) Aynı kitap, s. 23
(60) Aynı kitap, s. 50
(61) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 50
(62) Aynı kitap, s. 50
(63) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 13
(64) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 300
(65) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 18
(66) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 9
(67) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 295
(68) E. Mach. Erk. u. Irrtm. s. 9
(69) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 255

İKİNCİ BÖLÜM

(1) J. Locke, Über den menschlichen Verstand, I. s. 187, Reclam Ausgabe.
(2) J. Locke, Über den menschlichen Verstand, I. s. 187
(3) Richard Hamann, Impressionismus in Leben u. Kunst, s. 27 Köln, .907
(4) Max Deri, Malerei im 19. Jahrhundert, I. s. 136

(5) Georg Marzynski, Die Methode des Expressionismus, s. 23. 2. Aufl. Leibzig, 1921

(6) Aynı kitap, s. 24

(7) Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrhundert, I, s. 137

(8) Wölfflin'in «Malerisch» deyimini Türkçeye, az çok dilimize girmiş bulunan «pittoresk» kelimesi ile karşılamağa çalıştık. Her ne kadar bu kelime de «Malerisch»i tam olarak karşılamıyor ve üstelik Türkçe değilse de. Öte yandan bugünkü olanaklarla Türkçede onu karşılamak da mümkün değil. Gerçi bu deyimin Türkçeye 'gölge-ışık-resmi' diye çevrildiğini görüyoruz. Almanca 'Hell-Dunkel-Malerei' karşılığı olan bu ifade, temelde 'Malerisch'ten farklıdır. Üstelik Wölfflin de bu iki kavramı birbirlerinden özellikle ayırmak istemiştir. 'Malerisch' kavramı içine gölge-ışık-girer, ama onlardan başka elemanlar da girer. Bu bakımdan 'Malerisch' ile 'Gölge-ışık-resmi' aynı anlama gelmez. Bakınız bunu Wölfflin şöyle belirtiyor: «Gölge-ışığın tek başına varlığı, onlara ne kadar önemli bir rol verilirse verilsin, bir resmin 'Malerisch' olmasını sağlayamaz.» (Wölffl. Grundbegrf. s. 20) Yine bir başka yerde aynı şeyi bir örnekle şöyle anlatıyor: «Leonardo, haklı olarak gölge-ışık resminin babası sayılır; ve onun 'Akşam yemeği' yapıtında gölge ve ışık, bir kompozisyon faktörü olarak ilk defa yeni sanatta geniş ölçüde kullanılır. Fakat bu ışık ve gölgeler, eğer çizginin ihtişamlı ve emin yönetişi olmasaydı, ne ifade ederdi?» (Aynı kitap, s. 21) Bu nedenden biz 'Malerisch' için pittoresk deyimini kullanmayı daha uygun bulduk.

(9) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, s. 22. 7 Aufl. München, 1927

(10) M. Marangoni, Die Kunst des Schauens, s. 264, Zürich, 1944

(11) R. Hamann. Imp. in Leb. u. Kunst, s. 37

(12) G. Marzynski, Die Meth des Exp., s. 23

(13) Aynı kitap, s. 42

(14) Aynı kitap, s. 21

(15) Dieter Wyss, Surrealismus, s. 11, Heidelberg, 1950

(16) Karl Scheffler, Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts, s. 163, München, 1942

(17) G. Marzynski, Die Meth. d. Exp., s. 22

(18) R. Hamann, Impress. in Leb. u. Kunst, s. 27

(19) G. Marzynski, Die Meth. d. Exp., s. 13

(20) M. Deri, Mal. im 19. Jhrh. I, s. 143

(21) Hermann Bahr, Expressionismus, s. 51

(22) Bunu Nic. Harrtmann'ın sanat ontolojisine dayanarak yapmak istiyoruz. Bak: İ. Tunalı, İntegral bir estetik olarak ontolojik estetik, Felsefe Arkiv. III: 3, Sanat Ontolojisi, İstanbul 1973, 2. Basım.

(23) Nicolai Hartmann, Aesthetik, s. 195, Berlin, 1953

(24) Ch. Baudelaire, zur Aesthetik der Malerei und der bildenden Kunst, s. 185, Minden in Westf.

(25) Aynı kitap, s. 182

(26) Delacroix, Tagebuch (Baudelaire, zur Aesthetik., s. 36)

(27) Mazhar Ş. İpşiroğlu - Sabahattin Eyuboğlu, Avrupa resminde gerçek duygusu, s. 150, İstanbul, 1952

(28) Max Deri Mal., im 19. Jahrh. s. I, s. 142

(29) W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, s. 18, München, 1954

(30) P. Ferdinand Schmidt, Geschichte der modernen Malerei, s. 63 5. Aufl. Stuttgart, 1954

(31) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 149
(32) P. Ferdinand Schmidt. Geschichte d. modernen. Malerei, s. 70
(33) Karl Scheffler, Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts, s. 109, München, 1942
(34) Max Deri, Mal., im 19. Jahrh. I, s. 142
(35) K. Scheffler, Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts, s. 109
(36) Max Bense, Aesthetica, s. 45, Stuttgart, 1954
(37) J. Volkelt, System der Aesthetik, I, s. 5, München, 1903
(38) M. Deri, Mal., im 19. Jahrh. I, s. 151
(39) M. Şevket İpşiroğlu - S. Eyuboğlu, Avrupa resminde gerçek duygusu, s. 152
(40) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, s. 56
(41) M. Deri, Mal., im 19. Jahrh. I, s. 145
(42) Cézanne (K. Scheffler, Die grossen franzsösischen Maler des 19. Jahrhunderts, s. 157)
(43) Max Deri, Mal., im 19. Jahrh. I, s. 148
(44) Max Deri, Mal., im 19. Jahrh. I, s. 145
(45) Aynı kitap, s. 142
(46) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh., I, s. 145
(47) Aynı kitap, s. 147
(48) Aynı kitap, s. 147
(49) Aynı kitap, s. 145
(50) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 151
(51) G. F. Hartlaub, Abstraktion u. Invention, Die neue Schau, Stuttgart, 1952
(52) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 149
(53) Aynı kitap, I, s. 149
(54) Aynı kitap, s. 150
(55) G. Marzynski, Meth. des Expr. s. 14
(56) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 142
(57) E. Utitz, Überwindung des Expressionismus, s. 25, Stuttgart, 1947
(58) E. Utitz, Überwindung des Expressionismus, s. 25
(59) G. Marzynski, Die Meth. des Exp., s. 13
(60) Aynı kitap, s. 13
(61) G. Marzynski, Die Meth. des Exp., s. 13
(62) Aynı kitap, s. 14
(63) G. Marzynski, Die Meth. d. Expr., s. 14
(64) Aynı kitap, s. 12
(65) Leonardo, Trattato della pittura, Paris, 1651
(66) H. von Helmholtz, Handbuch der Physiologischen Optik, II, s. 227. 3. Aufl. Hamburg, 1911
(67) H. von Helmholtz, Handbuch der Physiologischen Optik, II, s. 228
(68) Aynı kitap, s. 227
(69) Aynı kitap, s. 229
(70) Aynı kitap, s. 230
(71) Aynı kitap, II, s. 227
(72) Aynı kitap, II. s. 227
(73) G. Marzynski, Die Meth. des Exp., s. 17
(74) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 146
(75) Aynı kitap, s. 144

(76) Aynı kitap, s. 144
(77) Aynı kitap, s. 144
(78) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 144
(79) Chr. Baudelaire, Zur Aesthetik der Malerei und der bildenden Künste, s. 17
(80) G. Marzynski, Die Meth. des Exp., s. 16
(81) K. Scheffler, Die grossen Französischen Maler des. 19. Jahrhs. s. 109
(82) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 144
(83) G. Marzynski, Die Meth. d. Expr. s. 16
(84) Werner Haftmann, Malerei im 20. Jhrh. s. 24
(85) Aynı kitap, s. 24
(86) G. Marzynski, Die Meth. d. Exp. s. 20
(87) P. F. Schmidt, Geschichte der modernen Malerei, s. 72
(88) G. Marzynski, Die Meth. d. Exp. s. 19
(89) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 147
(90) W. Haftmann, Mal., in 20. Jhrh. s. 26
(91) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, s. 29
(92) G. Marzynski, Die Meth. d. Exp. s. 15
(93) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 146
(94) Aynı kitap.
(95) Aynı kitap, s. 146
(96) Aynı kitap, s. 138
(97) Aynı kitap, s. 138
(98) Aynı kitap, s. 139
(99) Aynı kitap, s. 138
(100) Aynı kitap, s. 138
(101) K Scheffler, Die grossen französischen Maler des. 19. Jhrhs. s. 136
(102) Aynı kitap, s. 147
(103) Aynı kitap, s. 138
(104) K. Scheffler, Die gross. fr. Maler ds. 19. Jhrhs. s. 110
(105) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 146
106) K. Scheffler, Die gross. franz. Maler ds. 19. Jhrhs. s. 126
(107) G. Marzynski, Die Meth. des Exp. s. 43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

(1) Parmenides, Antik felsefe, W .Kranz, s. 110
(2) Herakleitos. Aynı kitap, s. 82
(3) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, s. 245
(4) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 136
(5) Aynı kitap, s. 136
(6) Aynı kitap, s. 137
(7) H. Wölfflin, Kunstgescht. Grundbegr. s. 10
(8) Aynı kitap ,s. 72
(9) Aynı kitap, s. 22
(10) Aynı kitap, s. 31
(11) M. Deri, Mal., im 19. Jhrh. I, s. 112
(12) E. Utitz, Überwindung des Expressionismus, s. 4

(13) Aynı kitap, s. 29
(14) Aynı kitap, s. 38
(15) Aynı kitap, s. 13
(16) H. Wölfflin, Kunstg. Grundbegr. s. 25
(17) R. Hamann, Impress. in Leb. u. Kunst, s. 116
(18) K. Scheffler, Das Phaenomen der Kunst, s. 26
(19) Johannes Volkelt, System de Aesthetik, Vorwort I, s. 4
(20) Aynı kitap, s. 90
(21) Aynı kitap, I, s. 7
(22) Aynı kitap, s. 5
(23) Aynı kitap, s. 5
(24) Aynı kitap, s. 86
(25) Aynı kitap, I, s. 84
(26) Aynı kitap, I, s. 90
(27) Aynı kitap, s. 5
(28) Aynı kitap, s. 6
(29) Th. Lipps, Aesth. I, s. 158
(30) Aynı kitap, I., s. 94
(31) Hippolyte Taine. Philosophie d. Kunst, s. 28. 2. Aufl. Jena, 1907
(32) Aynı kitap, s. 44
(33) Th. Lipps, Aesthetik, I, s. 30, Hamburg, 1903
(34) J. Volkelt, Syst. d. Aesth. I, s. 10
(35) Th. Lipps. Aesth .I, s. 193
(36) Aynı kitap, s. 194
(37) Th. Lipps. Aesth. I, s. 11
(38) Aynı kitap, I, s. 41
(39) Aynı kitap, s. 10
(40) Aynı kitap, s. 22
(41) Kant, Kr. d. Urtk. s. 46
(42) Aynı kitap, s. 51
(43) M. Heidegger, Holzwege, s. 67 2. Aufl. Frankfurt, a. M. 1952
(44) M. Heidegger, Holzwege, s. 4
(45) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 115
(46) Aynı kitap, s. 116
(47) Aynı kitap, s. 88
(48) E. Mach, Anlys. d. Empf. s. 267
(49) E. Mach, Erk. u. Irrtm. s. 198
(50) J. Volkelt, Syst. d. Aesth. I, s. 31

II
Soyut Resim

Giriş

Yirminci yüzyıl, geçen yüzyılın sübjektiv-natüralist evren kavrayışına, genellikle objektiv-idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar. Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesneler dünyası ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda *duyarlık* ilgileri de girer. Bir yandan bu ilgiler bilim ve felsefede dışlaşırken, öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori, *soyutluk*tur. Buna göre, insanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi 'soyut' olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtları da yine 'soyut' tur. Buna göre, soyutluk, insanın yalnız bilme ve düşünme dünyasını değil, aynı zamanda insanın yaratma, sanat dünyasını da belirler. Bunun için, sözgelişi, bilim ve felsefe evreni soyut bir varlık olarak temellendirdiği gibi, insanın yaratmaları da *'soyut'* sanat biçimleri olarak objektivleşirler. Kısaca, insan soyut bir dünyada soyut bir değerler sistemi içinde yaşar. Ancak, tüm bu soyut evren, soyut değer sistemleri ile insanı aşan, insanın dışında ve bu anlamda transcendent (aşkın), objektiv bir varlık dünyasını oluşturur. İnsan, böyle soyut bir dünyada giderek empirik gerçeklik dünyası ile ilgisini yitirir, hatta onu yok farzederek, *asıl varlığı* bilerek, düşünerek ve yaratarak yaşamak ister. Böyle bir istemle insan, empirik bir dünyadan çıkarak soyut bir dünyaya katılır.

Ancak, böyle bir varlık kavrayışının temelinde, bilen bir süje olarak insanın nesnelerle kurduğu ilgi, bilgi ilgisi bulunur. Başka bir deyişle, insanın nesneleri kavrayışı, obje yorumu bulunur. Çünkü, bu obje yorumu, onun tüm bilme, düşünme ve yaratma etkinliğinin temelini oluşturur. Soyut sanatı anlamak, bu anlamda, onun temelinde bulunan bu nesne-varlık kavrayışını, obje yorumunu bilmek demektir. Bunun için, daha önce impressionist sanatı belirlerken uyguladığımız yöntemi, şimdi soyut sanatı belirlerken de uygulamak istiyoruz. Bu yöntem, bir bilgi teorisi sorusu olan 'soyut sanatın varlık kavrayışı, obje yorumu nedir?' sorusundan hareket etmeye dayanır. Böyle bir soru, doğal olarak bizi ilkin soyut sanatın bilgi teorisine götürecektir. Bu önerdiğimiz ve İmpressionizm'de uyguladığımız yönteme uyarak, şimdi burada da ilkin soyut sanatın bilgi sorununu çağın bilim ve felsefe anlayışı içinde belirlemek ve sonra bu temel üzerinde soyut sanatın estetik varlığını ele almak istiyoruz.

Şimdi, bir çağı tüm bilme, düşünme ve duyarlık biçimleri ile belirleyen bu 'soyutluk' nedir ve ne zaman ortaya çıkmıştır? Çalışmamıza bir hazırlık olmak üzere, bu sorular üzerinde biraz durmak istiyoruz. Hiç şüphesiz, 'soyut' sözcüğü ilk kez yaşadığımız yüzyılda kültür dünyasına girmiş değildir. Çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion'a göre, «'Soyut sanat' deyimi, Romantizm'de ortaya çıkmış ve Jugendstil'de herkesçe bilinip kullanılır bir sözcük olmuştur. Ama, 'soyut sözcüğü. belirsiz bir anlama gelir. Buna rağmen, ben onu kullanıyorsam, bunun nedeni, ondan daha uygun bir sözcüğe sahip olmadığım içindir. 'İçeriksiz sanat (non-figürativ)' ya da 'bir şeyi temsil etmeyen sanat' deyimleri de aynı şekilde böyle keyfidirler. Çünkü, her sanat yapıtı, kendi başına bir obje'dir ve herhangi bir şeyi, hiç olmazsa kendi kendini temsil eder.»[1] Hiç şüphesiz, 'soyut' sözcüğü bir güçlüğü beraberinde getiriyor, ama elbette ki, bu güçlük, yalnız 'soyut' sözcüğüne özgü bir güçlük değildir. Sanat tarihinde karşılaştığımız pek çok üslûp deyimlerinde de aynı durumu görürüz. Hatta, belki de, bu, tüm üslûplarla onları dile getiren kavramlar arasında söz konusudur. «Uygun bir deyimin genellikle bulunup bulunmayacağından şüphe ederim, çünkü, bu deyimlerin kapsamına alacağı görünüşlerin çokluğu öyle karmaşık ki, bu, filologların sözcük icat etme gücünü aşar. Buna göre, 'soyut sanat' deyimi de hiçbir şekilde, örneğin, 'barok sanat' deyiminden daha iyi ve daha uygun bir deyim değildir. 'Soyut sanat' deyimi bir etikettir ve çok farklı anlamlara sahip sanat yapıtlarını sözcül olarak anlaşılır kılmak için onlar bir etiket ile ifade edilir.»[2] Marcel Brion'ın bu söylediklerinden, 'soyut' sözcüğünün anlamı daha çok sanat yapıtlarını birbirinden ayırmada kullanılan bir pratik değer olarak anlaşılır. Bunun dışında, onların gerçek anlamları üzerinde durup düşünmeye gerek yoktur. Onlar birer etiket olduklarına göre, yalnız etiket olarak kullanılırlar. Bu ilgi içinde Marcel Brion şöyle devam ediyor: «O halde biz, bu kavramları, alışıldığı anlamda kullanırız, çünkü, onlardan daha uygun deyimlere sahip değiliz, tıpkı, Gotik, Barok ya da Rokoko kavramlarını, onların gerçek anlamlarını araştırmadan kullandığımız gibi: Gündelik dilde onların aldıkları anlamda, aşağı yukarı bir değer olarak.»[3] Böyle 'aşağı yukarı', belirsiz bir değer olarak 'soyut' deyiminin gösterdiği güçlük acaba nerden ileri geliyor? Yine Marcel Brion'a göre, bu güçlük her şeyden önce 'soyut' ile 'soyutlayıcı' deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü, 'soyut sanat' başka şeydir, 'soyutlayıcı sanat' başka şeydir. «Bundan ötürü,» diyor Marcel Brion, «biz, eğer 'soyut sanat'tan söz açıyorsak, o zaman burada 'salt soyut sanat' mı, yoksa, psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden 'soyutlayıcı sanat' mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır.»[4] Buradan anlaşıldığı gibi, salt soyut sanat, kendine özgü, doğadışı bir salt biçimler dünyasıdır. Buna karşılık soyutlayıcı sanat ile, doğa biçimlerinden hareket ederek, nesneleri sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile, biçim ilgisi içinde bulunan bir sanat anlaşılır. Burada söz konusu olan güçlük, kimi üslûpların doğa ile böyle bir biçim ilgisi içinde bulundukları halde, soyut sanattan sayılıp sayılamaya-

cağı olgusudur. Sözgelişi, bu, özellikle kübizm için geçerlidir. Başka türlü dendikte, kübizm salt soyut anlamında bir 'soyut' sanat mıdır? «Kübizm, soyut sanatın öncüsü ya da yakını olarak değil de, tersine, 'soyutlayıcı sanatın' sadece bir temsilcisi olarak görülmelidir... Bu açıdan bakınca, kübizm, belki de 'ikinci' dereceden bir soyutlama olarak adlandırılabilir.»[5] Böyle bir ikilem açısından bakınca, 'soyut sanat' kavramının varlığında bazı güçlüklerin olacağı şüphesizdir. Marcel Brion'un ve daha başkalarının 'soyut' kavramına yönelttikleri eleştiriler elbette tutarlı ve doğrudurlar. Ama, böyle bir değerlendirme, yalnız böyle bir açıdan belki geçerli olabilir. Ancak, biz, soyut sanata böyle bir açıdan yaklaşmıyoruz ve bunun için de onda Marcel Brion'un bulduğu güçlüklerle karşılaşmıyoruz. Bize göre, ister 'soyut', isterse 'soyutlayıcı' sanat olsun, bunların her ikisi de 'soyut' kavramının içeriğinde birleşerek, 'soyut sanat'ın bütünselliğini oluştururlar. Ama, yeter ki, 'soyut sanat'a böyle bütünsel ((integral) bir görüş açısından bakılmış olsun. Bizim hareket noktamız Picasso'nun şu sözüdür. «Sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır.»[6] Soyut sanat, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım, empirik-duyusal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında bir başka varlığa dayanmaz. O, olduğu gibi olan şeydir ve böyle olduğu gibi olan şey olarak da salt biçimdir.

Ancak, bu salt biçime ulaşma yolu farklı olabilir. Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan da ona varılabilir. Her iki halde de, 'soyutluk' söz konusudur. Şöyle ki, sözgelişi, kübizm'de olduğu gibi, nesnelerin biçimlerinden kalkarak ortaya konan biçimsel düzen, biçimsel varlığının dışında bir başka varlığa sahip değildir. Nesneler, yalnızca uygulanan yöntemin sonucu olarak vardırlar. Bunun için, bir Picasso'nun, bir Braque'ın yapıtlarında biz doğa ile, empirik gerçeklik ile değil, salt biçimlerle karşılaşırız. Bu biçimlerin arka planında bulunan şeyler bizi artık ilgilendirmezler. Bunun için, sanat yönünden böyle bir 'soyut' ve 'soyutlayıcı' sorunu, bize aslında biraz zorlama ve yapma bir sorun gibi görünüyor. Bundan ötürü, bu araştırmamızda biz böyle gereksiz bir güçlükle karşılaşmamak için, 'soyut' kavramından hareket ediyor ve bu 'soyut'a ulaşma yöntemlerini birer sorun yapmıyoruz. İster bu yöntem kübist yöntem, isterse non-figürativ (içeriksiz) yöntem olsun, bizi 'soyut'a ulaştırıyorsa, önemli olan budur. Meydana gelen sanat yapıtı bir soyut düzeni gösteriyorsa, nasıl bir yöntemle meydana gelirse gelsin, o soyut bir yapıttır. Bunun için biz, kübizmi de, non-fügirativ sanatı da ve suprematizm'i de aynı 'soyut' kavramı altında ele alıyoruz. Onların hepsinin ortak olarak sahip oldukları 'soyutluk'u çözümlüyoruz.

Ancak, bu çalışma yalın bir sanat tarihi çalışması değil de, soyut sanat üzerinde daha çok felsefi-estetik bir araştırma olduğu için, burada soyut sanatı, tüm dışlaşma türleri içinde ele almıyoruz, tersine, soyut sanatı, aslında çağı belirleyen bir temel kategori içinde incelemek istiyoruz. Çağı belirleyen temel kategori, *geometri*dir. Bu açıdan bakınca, yüzyılımızın or-

talarına kadar çağın yapısında ağır basan niteliğin geometri olduğunu görürüz ya da geometrik yasalılık. Bu ağır basan nitelik bir temel çizgi olarak, özellikle *kübizm*'de, *stijl* sanatında ve *suprematizm*'de belirginlik kazanır. Bu nedenle biz de bu çalışmamızda Birinci Bölüm'de soyut sanatı özellikle bilgi teorisi ve felsefe açısından ele aldıktan sonra, İkinci Bölüm'de de soyutluğu kübizm, stijl ve suprematizm'de inceliyoruz. Bütün bunları yaparken göz önünde bulundurduğumuz amaç, çağın düşünsel-sanatsal bütünlüğünü somut olarak ortaya koymaktır. Bunu daha açık söylersek: 20. yüzyılın ilk yarısı, geometrik-konstruktiv bir sanatı idol' leştiriyordu. Bu idol, her şeyden önce, resim-mimari bütünleşmesine dayanıyordu. Resmin amacı, olabildiği kadar mimarileşmek olduğu gibi, mimarinin amacı da, olabildiği kadar resimleşmekti.

Örneğin, bir Doesburg'un, bir Malewitsch'in resmi, üç boyutluluğa dayalı bir resim, bir mimari resim olduğu gibi, aynı dönemin mimarisi de, Bauhaus mimarisinde olduğu gibi, gerek cephede, gerekse iç mekânların düzenlenmesinde bir Mondrian'ın yatay ve dikey düzlemlerini yansıtır. İşte, çağa özgü böyle bir resim-mimarlık bütünlüğü düşüncesi, çalışmamızda bize kılavuzluk ediyor. Bundan ötürü, çalışmamız daha çok bu 'bütünleşme'nin felsefe temeline dayalı bir sergilenmesini ortaya koymak istiyor.

Birinci Bölüm

Genellikle 'Soyutluk' Üzerine

I. İMPRESSİONİST RESİMDEN SOYUT RESME

A — 'Gerçeklik' Üzerine Tartışma

İmpressionizm, bir natüralizm idi. Gerçi bu natüralizm, doğanın mekanik taklidine dayanan objektiv bir natüralizm değildi, tersine, doğanın duyusal olarak kavranmasına dayanan sübjektiv bir natüralizm idi. İmpressionizm için, duyusal olarak kavranan bir doğa dışında sanatın bir başka obje'si olamazdı. İlk impressionistlerden son impressionistlere dek doğa ile olan bu duyusal ilgi titizlikle korunmaya çalışılmıştır diyebiliriz. Doğaya, doğa görünüşlerine bu bağlılık, hiç kuşkusuz yalnız impressionizme özgü bir sanat mantığı değildi. Aslında Renaissance ile yola çıkan Avrupa sanatı daha bu ilkeler yönünde gelişmişti. «Hemen hemen beş yüzyıldır Avrupa resmi obje'den hareket etmişti. Obje, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. İmpressionizm, bu gelişmenin doruk noktası idi.»[1] Artık ne var ki, bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileriye gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve sanatın da tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir 'gerçeklik', yeni bir 'varlık' yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi. Beş yüzyıl boyunca Avrupa sanatında egemen olan obje'nin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık *'süje'* olacaktı. Çünkü, 19. yüzyılın objektiv-materialist gerçeklik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Doğa varlığı üzerinde bulunan Archimedes noktası, yavaş yavaş süje'ye, varlığı kavrayan süje'ye kayıyordu. Bu, bilimde ve felsefede en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözgelişi, fiziğin dayanağı olan 'madde' birdenbire büyük bir değişime uğrayarak 'katılığını' yitiriyor ve quantum'lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu

olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu.

Bilimde meydana gelen bu değişmelere koşut olarak, felsefede de benzer değişmeler kendini gösterir. Sözgelişi, geçen yüzyıl Feuerbach ve Büchner'de bulduğumuz natüralist evren tablosu ile Marx-Engels'in tarihsel varlığı açıklayışı, yerini şimdi ben'e dayalı, ben'den, süje'den hareket eden bir sübjektivist-idealist evren ve varlık anlayışına bırakıyordu. Bilimde ve felsefede meydana gelen bu değişmeler sanatta da tekrarlanacaktı. Buna göre, sanat da çağın konstellation'u içindeki yerini alacaktı. Bu, gerçekte de böyle olmuştur. Daha 1890'larda, henüz impressionizm gücünü sürdürürken çağın yeni ide'lerinin sanatta yansıdığını görmeye başlıyoruz. «1891'de sanat galericisi Le Bare de Bouttevil, 'İmpressionist ve Sempolist Ressamlar' sergisi ile yeni bir galeri açıyor. Bu sergiye, Pont -Aven okulu ve onun Paris'teki yeni filizi olan Nabis de katılıyor: Bernard Bonnard, Denis, Serusier, Vuilland, vb... Bu genç ressamların tüm yapıtlarında dile gelen, doğanın nefret dolu yadsınması çağdaşlarını şaşkına çevirir.»[2] Bununla, çağa egemen olan doğa tutkusu ve natüralizmin giderek gücünü yitirdiğini ve onun yerini insan süje'sinin ve ben'inin almaya başladığını görüyoruz. İnsan, şimdi yeni bir 'gerçeklik' arıyor ve tüm varlığı bu yeni 'gerçekliğe' indirgemek istiyor. «Geçen yüzyılın sonunda sembolizm ile birlikte şöyle bir istek ortaya çıkıyor: 'Nesneler değil, nesnelerin anlamları resmedilmelidir.'»[3] Bu istek, doğaya bakış tarzında çok önemli bir değişmenin meydana geldiğini gösteriyor. İmpressionist sanat ne yapmak istemişti? Doğayı duyularıyla kavradığı gibi olan doğa olarak resmetmek istemişti. Oysa, şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kayıyor. Burada, nesne ile nesnelerin anlamının ayrılığını belirtmek gerekir. Nesne, duyusal olarak kavranan gerçekliktir, empirik varlıktır. Buna karşılık, nesnenin anlamı, empirik bir gerçeklik, duyularımızla kavradığımız bir varlık olmayıp, bizim bir ben, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz düşünsel varlıktır. Bundan ötürü, nesne bir duyusal gerçeklik olduğu halde, nesnenin anlamı soyut düşünsel bir varlıktır, bir idealite'dir. Nesneye değil de nesnenin anlamına yönelen sanat bu soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girecektir ve bu soyut düşünsel varlık, duyusal gerçekliğe karşıt bir varlıktır. «Görünebilir (duyusal) gerçeklik düşmancadır, bağlayıcı zincirdir, görüntü dünyasıdır. Ben-dünya antinomisi bu zincir içinde öyle dayanılmaz bir gerilime ulaşır ki, Van Gogh, Munch, Ensor gibi dehalar, içine düştükleri bu gerilime karşı patolojik bir tepkide bulunurlar. Tüm on yılı belirleyen yaşam tasavvuru gerçeklik içinde canlanır.»[4] Görünebilir olan, duyularımızın bize bildirdiği dünya, duyusal ilgiler ortadan kalktığında, daha doğrusu insan artık yalnız bir duyu varlığı olarak değil de, bir düşün varlığı olarak doğanın karşısına çıktığında, doğa, görünebilir olan yanını, duyusallığını tümüyle yitirir ve buna koşut olarak sanat da varlıkla yeni ilgiler içine girer. Daha önce duyusal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyusal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak is-

ter.Paul Klee'nin söylediği gibi: «Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar.»[5] Bu 'görünür kılınacak' şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur.[6]

B — Yeni Bir Resim Anlayışına Doğru

Sanat, içinde yaşadığımız çağa natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış içinde girer. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cézanne üstlenir. Şimdi Cézanne, bu görevi nasıl yerine getirir, bunun üzerinde biraz duralım. Çünkü, bu görevin nasıl yapıldığını göstermek, bir anlamda tüm yeni sanatın niteliğini ve onun evren tablosunu belirlemek anlamına gelir. 20. yüzyılın hemen hemen ortalarına kadar tüm sanat anlayışları, bu evren tablosu ile ilgi içinde gelişirler. «Cézanne'ın resimlerinden yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır.»[7] Yalnız bu adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cézanne'ı koymak gerekir. Hatta, daha ileri giderek: «Paul Cézanne, bugün 'soyut' denen resmin babası olarak kabul edilebilir»[8] de diyebiliriz.

Şimdi Cézanne'ın neden böyle değerlendirildiğini sorabiliriz. Buna verilecek en kısa yanıt, Cézanne'ın içinde yaşadığı dönemin sanat istemini iyi kavramış olması olgusudur. Bu dönemin sanat istemi ne idi? «İmpressionizmin beri yanında kazanılan görüşleri birkaç karakteristik sözcük ile şöyle özetleyebiliriz: Sanat, doğa değildir; sanat, doğanın, biçim veren tinle işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır.»[9] İşte, Cézanne'ın resminde bu renkli biçimler örneği somutlaşır. Cézanne, bunu, dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini öğrencisi Emile Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: «Emile Bernard'a, Aixen Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektiv içine koy ki, bir obje'nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün.»[10] Doğanın, nesnelerin küplere, silindir ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyusal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder. Düşünülen bir doğa, artık duyusal olarak kavranan bir doğa değildir, ama, o, *doğanın anlamı*dır. Bu anlam, düşüncede somutlaşır. Böyle bir anlam varlığı olarak doğan sanat da, duyusal doğanın karşıtı bir varlık olur. Çünkü, silindir, küre ve konilere göre kavranan bir doğa, duyusal

olarak kavranan bir doğa değil, düşünsel olarak 'kurulan' bir 'kurgusal soyut' dünya olacaktır. Böyle soyut kurgusal bir dünyayı düşünürken Cézanne, doğayı deforme etmeyi düşünmüyor, tersine, onu, kurduğu bu düşünsel soyut dünyayı 'doğaya koşut' olarak temellendirmek istiyor. Burada, Cézanne'm bir çağın tüm düşünsel etkinliğine kılavuzluk edecek şu anıtsal sözünü anımsamalıyız: «Sanat, doğaya koşut olan bir harmoni' dir.»[11] Bu harmoni, her şeyden önce, bir renkli biçimler organizmasıdır, doğanın aktarıldığı bir renkli biçimler. Bundan ötürü, «onun resminin temelinde, doğanın bir resim organizmasına dönüştürülmesi bulunur.»[12] Bu resim organizması, aslında renkli biçimlerin meydana getirdiği bir yapıdır ve bu yapı, bugüne kadar doğada 'nesne', 'obje' dediğimiz şeyin bir karşılığıdır. Bu noktada, impressionizm ile bir karşılaştırma yaparsak, sanıyoruz ki, bununla kastedilen şey daha iyi anlaşılacaktır. Anımsanacağı gibi, impressionizm nesneleri 'renk ve ışık' duyumları komplex' leri olarak çözümlemiş ve resmi de, bu duyumların, üçüncü boyutu bulunmayan, kontursuz bir titreşimi olarak düşünmüştü. Bu anlık titreşimlerden oluşan obje'lerin ne bir tözü ne de bir yapısı, architektura'sı vardı. Yapısallıktan, belli bir biçimsellikten yoksun olan bu obje'ler, ancak, onları kavrayan bir süje bilincinde bir biçime kavuşuyorlardı.

Buna karşılık Cézanne'ın evren tablosunda ve resminde yapısal biçimler varlık kazanıyorlar. Evren, statik sağlam yapılardan oluşan obje' lere dayanır ve resim bu düşünsel-yapısal obje'lerin resmin mekânı içinde elde ettiği *düzenler* olarak biçimlenir. Böyle bir anlayış, elbette ki sanatı yeni bir biçim vermeye götürür. Daha sonra Mondrian'ın söyleyeceği gibi: «Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni 'biçim verme'ye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur.»[13] Bu yeni biçim verme, Cézanne' ın, doğayı, silindir, küp ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde sözcül kaynağını bulan soyut sanat olarak somutluk kazanır. Cézanne'dan kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır. Tüm bu farklılıklar içinde, soyut sanat anlayışı, ortak bir niteliği de daima sürdürür. Bu ortak nitelik, resmin resim olarak yalnız biçim öğelerini kullanma olgusudur. «Resim (soyut resim), kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı ile ifade etmeye çalışır. Yani, salt renk, düzey üzerinde düzeysellikle. Resim, 'sanat yapma yolu'nda biçim verici bir eylem olur.»[14] Böyle bir biçim verme, kendine özgü, düşünsel soyut bir yasalılığı ifade eder. Yine Mondrian'a göre: «Derin ve geniş anlamında, biçim verme, yalnız 'bir yapıtın yasal birlikli' bir obje olarak biçimlendirdiği şeydir, bundan daha fazla bir şey değil.»[15] Böyle bir yasal yapıya dayanan sanat yapıtı aynı zamanda salt resim öğelerinden meydana gelmiş bir düzendir. Böyle soyut bir düzende elbette duygu ve tutkuların hareketliliği görülmeyecektir. Soyut sanat yapıtı tüm bunların dışında, sanki insan dışı bir hareketsizlik içindedir. «Günümüz soyut anlayışının bu sert tutumu Apollo'ca ya da çoğu söylendiği gibi, Platon'ca bir tavra sahiptir.»[16] Bu Apollon'ca ya da Platon'ca tavır, doğal olarak soyut sanatı yaşamın

dışına çıkarır, onu transcendent (aşkın), real yaşamı aşan bir sanat etkinliği yapar. Ama, bu aşkın nitelik, soyut sanatı bir yandan güncel hareket ve sıkıntıların dışına çıkarırken, ona Tanrısal bir ağırbaşlılık sağlarken, aynı zamanda onu real insana ve real topluma karşı yabancılaştırır. Bir sanatın insan ve toplum dışı kalarak uzun süre yaşaması olanaksızdır. Er geç insan, yine kendi yaratışı olan sanatta yine kendini, insanı, insan sıcaklığını ve insan topluluğunu arayacaktır. İnsan, sanat karşısında bu gereksinmeyi duyduğu zamansa, o sanat bir sanat olarak artık yaşamının sonuna gelmiş demektir. Bu yönden hemen belirtmemiz gerekir ki, sözgelişi, yaşadığımız şu günler, insanın sanatta kendini, yine insanı aradığı günlerdir. Bu arayış içinde insan tekrar 'figürativ bir sanat' ardına mı düşecektir? Son yirmi yılların sanat etkinliğine bakacak olursak, sanatın sürekli olarak obje olarak insanı ve çevresini aramakta olduğunu görürüz. Ancak, sanatta geçmişi aynen tekrarlamak olanakdışı olduğuna göre, doğmakta olan sanat da hiçbir zaman eskinin bir tekrarı olmayacaktır.

II. 'SOYUT' NEDİR? ÇAĞIN ANLAYIŞI İÇİNDE 'SOYUT'UN BELİRLENMESİ

Çağın başında Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *özdeşleyim* (Einfühlung)içtepisi, öbürü de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *'soyutlama'* (Abstraktion) içtepisidir. Özdeşleyim kavramını, Theodor Lipps'ten alan Worringer, bununla; doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üslûplarını açıklamak ister. Şöyle ki, özdeşleyimde insan, kendi varlığının dışında bulunan obje' lere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve tinsel etkinliğini, özgürlüğünü yaşar. Ancak, bunun olabilmesi için, önce insan ile insan süje' si ile doğa ve doğal nesneler arasında bir güven ve bir sempati ilgisinin doğmuş olması gerekir. Böyle bir güven ve sempati ilgisi, insanı doğaya ve nesnelere götürür. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğan bir ürün olur. Çünkü, estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar.[17]

Ancak, Worringer, Th. Lipps'ten aldığı ve Lipps'in de tüm sanat yaratmalarına uyguladığı bu özdeşleyim içtepisinin tüm sanat yaratmalarına uygulanamayacağını, yalnız bir tür sanat yaratmalarına, natüralist sanat yaratmalarına uygulanabileceğini saptamak ister. Buna göre, anti-natüralist sanat anlayışları özdeşleyim kavramı ile açıklanamaz. Bu anti-natüralist sanat anlayışları ise 'soyut' kavramı altında toplanır. Şu halde, soyut sanat anlayışı özdeşleyim ile açıklanamadığına göre, soyut sanatı açıklayacak bir başka kavrama gereksinme vardır. Bu kavramı Worringer 'soyutlama' içtepisinde bulur. Soyutlama içtepisi, özdeşleyimin natüralist

sanat üslûplarını açıklamasına karşılık, soyut sanat üslûplarını açıklayacaktır. Böylece, Worringer, tüm sanat üslûplarını ve sanat tarihini açıklayabilecek iki temel içtepi ve iki temel kavram ele geçirmiş oluyor. Bu iki kavram iki psikolojik yetiyi ifade ettiğine göre, tüm sanat üslûpları ve bu üslûplardan oluşan tüm sanat tarihi, psikolojik bir temele oturtulmuş oluyor. Genellikle sanat fenomenini böyle psikolojik olarak açıklama, ki bu, Worringer'e göre, biricik mümkün açıklama biçimidir, çağdaş en sağlıklı araştırma yöntemidir. Hatta bu, Worringer için estetik'i modern bir bilim olarak belirleyen en önemli bir niteliktir. Worringer bunu şöyle belirtir: «Estetik objektivizm'den estetik sübjektivizm'e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje'nin biçiminden değil de, estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket eden modern estetik»[18] derken, modern estetik'in bu ana niteliğini, sübjektivist-psikolojik niteliğini vurgulamak ister.

Buna göre, iki içtepimiz var: Özdeşleyim ve soyutlama içtepileri. Bir de bunların karşılıkları olan iki üslûp var: Natüralizm ve soyut üslûp. Yukarıda, natüralist üslûp ile özdeşleyim arasındaki ilgiye kısaca değinmiştik. Bu ilgi, insan süjesi ile doğa varlığı arasında kurulan mutlu bir ilgiye dayanıyordu. Şimdi, soyutlama içtepisi açısından insan ile doğa arasındaki ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sorabiliriz. Hemen söylememiz gerekir ki, bu ilgi, insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu bir iç huzursuzluğunu ve tinsel bir korkuyu dile getirir. İnsanın, bağlamsız, karmaşık ve sınırsız dünya olayları karşısında duyabileceği en belirgin duygu, iç huzursuzluğu ve korku duyguları olacaktır. Ama, öte yandan, insan, evrende güven ve huzur içinde, korkusuz yaşamak ister. İnsan bu huzur ve güven ihtiyacını nasıl karşılayacaktır? İnsan, bu huzur ve güveni sanatta, sanat biçimlerinde bulacaktır. Ancak, sanatta huzur ve güven bulma olanağı, artık özdeşleyimde olduğu gibi, «dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onlar aracılığıyla kendi kendinden haz duymak değildir; tersine, her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır.»[19] İnsanı dış dünyanın keyfilik ve korkusundan kurtaracak olan bu huzur noktası, ancak keyfi ve tesadüfi olan her şeyi sanatta 'mutlak' değerlere götürmek ile elde edilebilir. Bu mutlak değerler, real yaşamın dışında, soyut biçimler dünyasında, soyut sanatta ancak kavranabilir. Yalnız soyut sanat biçimleri, mutlak değerler olarak, insana huzur ve mutluluk sağlarlar. Şimdi, insana mutluluk sağlayan bu soyut sanata insanın nasıl ulaşabildiğini sorabiliriz.

Bu sorunun karşılığı toplumlara göre değişir. İlkel toplumlarda dış dünya olaylarının gösterdiği belirsizlik ve değişiklik, onların evren hakkındaki bilgilerinin yetersizliğinden ötürü bu toplumları soyut sanata götürmüştür. Çünkü, ilkel toplumlar, dünya tablosundaki bu karışıklık karşısında duydukları korku nedeniyle güvenilecek sağlam bir nokta, bir huzur noktası ararlar ve bu huzur noktasını da değişmez, mutlak biçimlerden oluşan soyut sanatta bulurlar. Soyut sanat biçimlerinde bulduk-

ları bu değişmez, mutlak düzen, onları empirik dünyanın değişmelerinden ve belirsizliklerinden kaçıp, soyut sanatın değişmez biçimlerinde huzur duymaya götürür. Worringer'e göre, bundan ötürü insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. Çünkü, natüralist sanat, insanın evren ile kuracağı bir dostluk, bir sempati ilgisi ile ancak kurulabilirdi. Bunun için, her şeyden önce, doğanın ve nesnelerin, bir korku objesi olmaktan çıkmaları gerekirdi. Buna göre de, natüralist sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekirdi. Worringer için bu gerçekten de böyle olmuştur.

Ama, buradan hiçbir yolda, soyut sanata ilkel budunların dışında uygar insan toplumlarında rastlanamaz gibi bir sonuç da çıkarmamak gerekir ve böyle bir çıkarım büyük bir yanlış olur. Elbet uygar toplumlarda da yine soyut sanat üslûbuna rastlarız. Ama, ne var ki, ilkel toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler ile uygar toplumlarda soyut sanatı doğuran nedenler birbirinden farklıdır. Şöyle ki, ilkel toplumlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gittikleri halde, uygar toplumlar daha başka nedenden soyut sanata giderler, çünkü onlar, bilim ve uygarlığın gelişmesi ile evren hakkında yeterince bilgi sahibidirler. Worringer, uygar toplumları soyut sanata götüren nedeni 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 alınyazısı 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 görünüş dünyasını' maja'nın 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 olan şeyi (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitik ve çaresiz kalır.»[20]

Uygar insan da tıpkı ilkel insan gibi, bu yitiklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için mutlak, kendi başına varlığa ulaşmak ister. Bunun olanağını da, tıpkı ilkel insan gibi, soyut sanatta bulur. Soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ancak insan özlemini duyduğu huzur ve mutluluğa kavuşabilir.

Görüldüğü gibi Worringer, soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepisi ilkellerde bilinçsiz bir mekanizm ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü, kendiliğinden şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Böyle bir geometrik yasal dünya, ana niteliği ile nesneler dünyasında 'kendiliğinden şey'i bize gösteren ve daha Platon'dan, Aristoteles'ten beri felsefede 'eidos, essentia' adı verilen metafizik şeydir. Buna göre, soyut sanat, özü gereği metafizik bir sanattır.

Worringer'in, tüm soyut sanatın ana niteliği olarak gösterdiği bu empirik 'realiteden mutlak değişmeyene kaçış', bir değişmeyen öz arama

özelliği, bu metafizik özellik acaba çağdaş soyut sanat için de geçerli midir? Böyle bir soru, bizi, soyut sanatı özce belirlemeye götürecektir. O halde, soyut sanat özce nasıl bir sanattır?

A — Çağdaş Soyut Sanatta 'Soyutluk'

Daha Cézanne, doğanın küp ve konilere göre resmedilmesini ister. Böyle bir isteğin temelinde değişen bir evren tablosu düşüncesi bulunur. Bu değişme, doğanın yeni bir açıdan, öze yönelik bir açıdan yorumlanması olarak kendini gösteriyordu. Nesneleri bize veren duyusal niteliklerin dışında, evrende duyularla kavranamayan duyu üstü bir özler dünyası vardır. İnsan, duyu gerçekliğini, duyularda bize verilen görünüşleri 'parantez alarak', duyusal görünüşleri ortadan kaldırarak bu özlere (essentia) ulaşabilir. Bu özleri kavrama yolu, Cézanne'da, nesneleri salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak kavramadır. Buna göre, salt geometrik biçimler, duyusal doğanın ve nesnelerin özlerini oluştururlar. Nesnelerin geometrileştirilmesi ile, yeni bir dünya, nesnelerin özünü oluşturan bir özler (essentia'lar) evreni elde edilir. Bu özler evreni, biçim ve yapı yasaları ile kendine özgü olan, Cézanne'ın deyimi ile, 'doğaya koşut' olan bir evrendir. Ancak, başlangıçta böyle bir özler evrenine gidiş yalnız doğadan hareket edilerek gerçekleştirilir. Başka türlü söylersek, doğa ve nesneler yeni bir biçim içinde, geometrik biçim içinde kavranmak istenir. Giderek bu yaklaşım doğa ve nesnelerin deformation'unu içerir ve sonunda doğa ve nesneler, ortadan kaldırılması gereken bir varlığı ifade eder. Ama, hemen belirtelim ki, tüm bu özsel tavır almanın başında Cézanne'ın, Mondrian'm dile getirdiği şu düşünceyi buluruz: «Cézanne'a göre, resim sanatı gitgide doğanın dış görünüşünden kurtulur: Fütürizm, kübizm ve pürizm yeni bir biçim vermeye ulaşır.»[21]

Soyut sanatın doğuşunda, Cézanne'ın yukarda işaret ettiğimiz «doğayı silindir, küp ve konilere göre al» sözünün yanında, bize göre, en önemli bir diğer düşünce, Kandinsky'nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncedir. Bu gözlemi Kandinsky şöyle dile getirir: «Henüz başlayan bir gurub vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlkin hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe 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, ama, bunu ancak yarı yarıya başarabildim; yanlamasına da olsa, tabloda obje'leri daima farkettim ve şimdi artık gurubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Obje, resimlerime zararlı olmaktadır.»[22] Obje'nin, nesnel biçimin resme zararlı olması düşüncesi, diyebiliriz ki, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Bu, Kandinsky'ye göre, yalnız günümüz sanatı için değil, gelecek sanatlar için de geçerlidir. «İnsan,» diyor Kan-



Cézanne, Estaque Manzarası, 1894.



Klee, Afrodit Vazosu, 1921.



Braque, Şömine Rafında Klarnet ve Rom Şişesi, 1911.



Picasso, Soytarı, 1915.



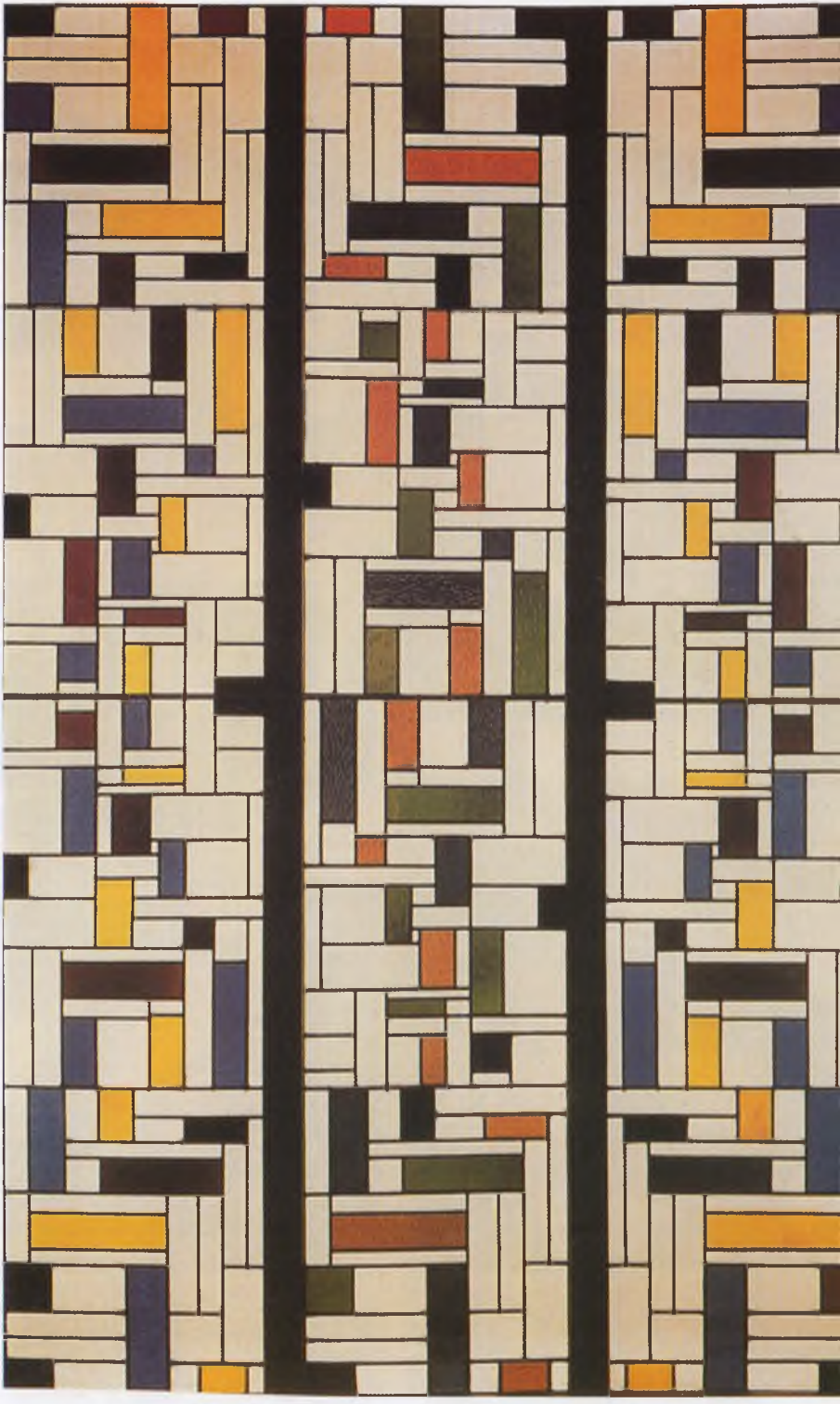
Miró, *Le Carnaval d'Arlequin*, (1924)



Léger, Kent, 1921.



Salvador Dalí, *Uyku*, 1937



Theo van Doesburg, Kompozisyon, 1921.

dinsky, «çevresinden vazgeçemez, ama, o, obje'den nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur.»[23]

Şimdi, çağdaş sanat ve geleceğin sanatı için bu derece önemli olan «obje'den kaçmak» sorunu nereden doğmakta? Soyut sanatın obje'den, gerçeklikten kaçmak istemesinin nedeni nedir? Acaba onun obje'den kaçmak istemesi, realiteden kaçmak istemesi anlamına mı gelir? Realiteyi yalnız bir duyusal gerçeklik olarak anlarsak, bu doğrudur. Ama sorabiliriz: Neden Kandinsky böyle bir realiteden kaçmak istesin? Bu soru, soyut sanatın anahtar sorusudur diyebiliriz. Bu soruya ilerde tüm ayrıntıları ile gireceğiz. Ancak, burada şimdilik şunu belirleyelim ki, Kandinsky, bu yeni sanatın ve bunun dayandığı realite anlayışının temsilcilerinden biridir. «Kandinsky, bilindiği gibi, soyut sanatı icat etmiş değildir, ama soyut sanatı uygulamıştır, hem teorik yazıları ile, hem de derin ve kendine özgü, düşünsel, yüce bir tinselliği ortaya koyan resimleriyle.»[24] Burada hemen işaret edelim ki, soyut sanatın güncelleşmesinde ve tutunmasında onun soyut resimleri kadar, soyut sanatın teorisini yaptığı kitaplarının ve yazılarının da büyük payı vardır. Tüm bu çalışmalarında Kandinsky'nin dile getirdiği ve savunduğu düşünceler nelerdir? Bu soruya verilecek bir karşılık, yukarda sormuş olduğumuz, «Kandinsky neden realiteden kaçıyor?» soyut sanatın anahtar sorusuna verilecek bir geçici yanıtı ifade eder. Tüm yazı ve kitaplarında, resimlerinde Kandinsky'nin dile getirmek istediği şey, sanatın obje'sinin 'duyu yoluyla kavranan gerçeklik' olmadığı, tersine, sanatın obje'sinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir. Ancak, bu tinsellik anlamındaki soyutluğu, «doğal objektiv (nesnelerle) karşılaştırma olanaklarından soyutlama olarak anlamamalı, tersine soyutlama bütün bu olanakların, (nesne ilgilerinden) bağımsız olarak, sanatsal ilgilerin çözümüne dayanır. Tasvir edilen şey, örneğin bir kadın gibi, bir yumurta gibi, bir küp gibi görünür. Sanatsal salt ilgiler: Işığın, rengin gölge ve ışığa, rengin renge, uzunun kısaya, genişin dara, belirlinin belirsize, solun sağa, yukarının aşağıya, arkanın öne, dairenin kareye ve üçgene ilgisi.»[25] Resmin konusu, buna göre, belli bir nesneye ait içerikler, empirik duyusal obje'ler değil de, obje'ler arasındaki ilgilerdir. Bu ilgiler, objektiv bir değeri değil de, tinsel bir değeri gösterir. Çünkü, obje'ler arasında bu tür ilgiler ancak tinsel -sanatsal yönden kurulabilir. Sanatın obje'sinin nesneler dünyasından tinsel-sanatsal bir dünyaya geçişi, aynı zamanda yeni bir biçim dünyasını kavrama anlamına gelir. Bu biçim dünyası, şimdiye kadar sanatta karşılaştığımız biçim anlayışından bütünüyle başka bir biçim anlayışına dayanır. Bu yeni biçim anlayışı, «artık biçim veren düşünmede görünebilir olanın (empirik nesnel olanın) geçerliğine karşı duyulan şüphe»[26] nedeniyle, duyularla kavranan obje'lere dayanmayacaktır, tersine biçimi bir başka yerde, dış dünyanın dışında bir başka yerde arayacaktır. Bunun için, ilkin yapılması gereken şey yapılacaktır. «Doğa, nesnelerin biçimi yeni resimde tüm bozulur.»[27] Biçimin arandığı yer, artık nesneler dünyası değil, tersine, insanın iç dünyası olur. «Yaratıcı tin (buna, soyut tin dene-

bilir), ruha, giderek de ruhlara giden bir yol bulur ve yeni içsel bir atılıma neden olur.»[28] Bu tinsel-ruhsal olana yönelme, çağın bilimsel yönelimine de uygun düşer, özellikle çağdaş psikolojinin. Sözgelişi, Kandinsky'ye göre: «Freud tarafından psiko-analizin bir bilim olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur.»[29] Sanatın, insanın iç dünyasına sokulması, onu içinden kavraması, bir anlamda, onu ifade etmesi ve dışlaştırması demek olur. Bunun için «*ifade*» (expression) kavramı, 1900'lerin ilk onyıllarının en gözde kavramı olur. Bir yandan sanatta expressionizm, öbür yandan felsefede, özellikle B. Croce felsefesinde expressionizm, çağa tinsel-estetik niteliğini verirler. Croce felsefesi, özellikle bu «*ifade-expression*» kavramına dayanır.[30] Genellikle ifade deyince, ben'in obje'ye, iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücü anlaşılır. Evrene 'ben' açısından, 'ifade' açısından bakan bir sanatçı, örneğin Klee'ye göre, «kendi kendine şöyle der: Bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir.»[31] Çünkü artık 'görünen' dünya duyusal olarak kavranan dünya değildir, tersine, tinsel olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır. Bu anlamda sanat yeni bir 'idol' bulmuş olur. Bu idol, ifade'dir. Bunu çağdaş soyut sanatın temsilcisi ve teoricisi Theo van Doesburg şöyle dile getirir: «Sanat, ifadedir. Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir.»[32] İfadeyi, ancak biçim verme olarak anlayabiliriz. İfade etmek, biçim vermek demektir. Biçim vermekle sanat, deney obje'sinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. «Bu görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derece güçlü olur.»[33]

Şimdi bu metafizik nitelikteki ifade ya da biçim verme nedir? Burada ilkin şu denemez mi ki: İfade, biçim verme sanatın oldum olası bir varlık nedenidir. Her sanat, isterse bu figürativ-natüralist bir sanat olsun, daima biçim sorunu ile uğraşmış, biçim ortaya koymuştur. Buna göre, nasıl oluyor da, ilk biçim verme eylemi soyut sanata özgü bir eylem olarak nitelendiriliyor? Buna karşı, denebilir ki, gerçi biçim her sanatı sanat yapan temel elemandır. Ama, bu biçim verme, figürativ-natüralist eğilimli sanat anlayışlarının anladığı biçim'den temelden farklıdır. Yukarda işaret edildiği gibi, onların çıkış noktası, doğa varlığı ve doğal biçimlerdi. Ama, sanat, bu doğal biçimlerin dışında sanatsal bir biçim dünyası yaratmalıydı. Bunu çağdaş bir soyut sanatçı Jawlensky'nin sözleri ile söylersek: «Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir.»[34] Böyle bir biçim anlayışı, sanatı doğadan, nesnelerden ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaştıracaktır. «Figürativ sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide şu amaca yönelmişlerdir: Algı obje'lerinin ve görünüş biçimlerinin bir kopyası olmanın dışına çıkmaya. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmaya uğraşmıştır, ama, sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değildiler.»[35] Bu bilinç, ilk kez sanatçıda soyut sanatla başlamıştır, diyebiliriz. Bunu yine Jawlensky'nin dili ile söylersek: «Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri de-

ğil.»[36] Bununla da, sanatın obje'si dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymış olur. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik, soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Bu biçim dünyası, estetik-sanatsal bir varlık dünyasını oluşturur.

Buna göre, soyut sanat, ifade'nin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifade'nin obje'si, *iç dünya, ben dünyası*dır ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile hiçbir ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, «simgesel bile olsa dış dünya obje'lerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır.»[37] Ancak, bu ben dünyasını görünür kılma basit bir olay olarak görülmemeli. Bu, yeni bir evren yaratmak anlamında anlaşılmalıdır. «Her yapıt, teknik olarak evrenin meydana gelmesi gibi, çalgıların kaotik gürültüsünden, sonunda küreler (sfer'ler) müziği denen bir senfoni oluşturan felâketlerle doğar. Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır.»[38] Soyut sanat, ifade sanatı, Kandinsky'ye göre, işte böyle bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar. Elbette, bu sanatın biçim dünyasından özce farklı olacaktır. Bu yeni, kendine özgü biçim verme, yeni bir kavramda somutluk kazanır. Bu kavram *'soyut'*tur. 'İfade' ve 'soyut' bir anlamda birbiriyle örtüşürler ve birlikte yeni bir evren tablosunu oluştururlar. 1900'lerden sonra biçim kazanmaya başlayan bu evren tablosu tüm bir çağa giderek egemen olur. Soyutluk, tüm bir dünya görüşünü, bu arada bilme ve duyma tarzını da belirleyen bir kategori olur. Bunun için, çağın sanatı soyut olduğu gibi, bilim anlayışı ve felsefesi de soyuttur. Bu soyutluk kategorisi ile insan birdenbire somut bir dış dünya evreninden çıkar ve yeni bir evrene, soyut bir evrene girer. Kandinsky'nin deyimi ile, «bir küreler müziğinin» egemen olduğu yeni bir evrene.

B — Bilimde 'Soyutluk'

Sanat, doğadan ve nesnelerden uzaklaşır ve kendine özgü bir soyut biçimler dünyası kurarken, öbür tinsel etkinlikler de aynı koşutluk içine girerler. Sözgelişi, bilim ve felsefe de aynı eğilimi gösterir. Bu yönden, bu üç tinsel etkinlik bir bağlam özelliği taşırlar. Şöyle ki, sanatta böyle temelden bir değişme meydana gelirken, yani sanat 'soyutlaşırken', aynı soyutlaşma niteliğini bilimde ve felsefede de görürüz. «Teknik ve fizik buluşlar, çoğu daha sonra meydana gelirler ve sanatta meydana gelen devrime paralel bir görünüş gösterirler.»[39] Burada bizim için önemli olan, bu değişmenin hangi alanda daha önce başlamış olması olayı değildir; tersine bunlar arasında bir koşutluğun bulunduğu olayıdır. Şimdi sanatta soyutlaşma süreci olurken, bilimde ve felsefede de buna paralel bir soyutlaşma süreci kendini gösterir. Hemen işaret etmek istiyoruz ki, her dönem sanatı ile, bilim ve felsefe anlayışları arasında paralel etkinlikler bulunur. Ama, çağdaş kültür fenomenleri arasındaki paralellikler çok daha fazla köktendirler diyebiliriz.

Şimdi, ilkin bilim ve sonra da felsefede, düşün yaşamında sanat sürecine koşut ne gibi oluşumlar kendini gösteriyor? bunu görmek istiyoruz.

Çağdaş bilime baktığımız zaman, özellikle fizikte, fizik-evren tablosunda büyük değişmeler olduğunu görürüz. Bunlar ne gibi değişmelerdir? «Çağın ilk on yılı içinde nesnelerin, nesnelere özgü katılığı ile ilgili tasavvuru değiştiren iki değişik buluş olur: Bunlar, atom çekirdeğini parçalama ve mekân-zaman kavramının bilime sokulması. Birincisi, madde kavramını enerji kavramıyla değiştirir. Nesnelere dayalı, geometrik-organik örneklerin yerini kuvvet alanları alır. İkincisi de, Renaissance'tan beri nesneleri içine soktuğumuz bizim statik ve perspektivli dünya tablomuzu yıkar ve onu dinamik ve perspektivsiz bir dünya tablosuna değiştirir. Ama, her ikisinde ortak olarak bulunan yan, daha en baştan bu tablonun ifadesi için ince cebirsel sayı ilgilerinin geometrinin nesnel yönden tasavvur edilebilir biçimlerinin yerini almalarıdır.»[40] Nesnelere ait geometrik biçimlere oranla, cebirsel sayı ilgileri olarak düşünülen varlık, evren ve nesneler dünyası, evren tablosunun daha soyut olarak kavranması anlamına gelir. «Doğa biliminde yeni bir evren tablosu biçim kazanmaya başlar, tinsel yaşamdan çözülmüş olmayıp da, kendi alanında bu kuşatıcı tinsel olayı yansıtan doğa biliminde.»[41] Bu değişen dünya tablosunun en önemli niteliği, yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi, klasik doğa bilimlerinin anladığı anlamda *'madde'* kavramının değişmesidir. Madde, katılığı olan varlık demektir. «Katılığı olan madde bugün çözümlenmiştir, 'maddilik' artık mevcut değildir. Bizim madde dediğimiz şey, kuvvet alanlarıdır ve birbirini izleyen olaylar değil, tersine bir bütüne ait olan olaylardır, sürekli biçim alan bir değişmenin dinamik yapısıdır.»[42] Bugün fizikte artık klasik fiziğin anladığı anlamda bir katılığı içeren madde kavramı yoktur, onun yerini sürekli değişen ve bu değişmeler içinde sürekli biçimler alan bir 'yapı tasavvuru' vardır.

Çağdaş doğa biliminde önemli bir başka değişiklik de, *'zaman'* kavramında kendini gösterir. Bugün artık zaman deyince, geçmiş, şimdi ve gelecek gibi bölümlü bir zaman tasavvurunu anlamıyoruz. «Fizikte gelişen yeni zaman kavramı, geleceğin asıl etkili bir 'şimdi' olduğunu söyler. 'Gelecek', şimdi başlar. Bu, fiziğin ortaya koyduğu bir yasadır. Buna göre, artık gelecek perspektivinden görülen bir zaman yoktur, tersine her ikisi de (gelecek ve geçmiş) şimdi'nin merkezleşmesi içinde vardır. Şimdi olarak 'eşzamanlık' vardır.»[43]

Madde ve zaman kavramlarında meydana gelen bu değişmeler, kendiliğinden bir dünya tablosu değişikliğine götürür. Bu yeni dünya tablosu, artık klasik fiziğin yüzyıllardır çizdiği dünya tablosundan farklıdır. Bu farklılık, özellikle eski dünya tablosunun somut olmasına karşılık, yeni fiziğin dünya tablosunun soyut niteliğinde kendini gösterir. Bunun için artık dünya deyince, belli ilgiler içinde bulunan somut bir varlık anlaşılmaz. Bu anlamda artık «hiçbir 'dünya' mevcut değildir, tersine birbiriyle ilgi içinde bulunan ve böylece de geometrinin kurduğu bir ilgiler bütününü oluşturan bir 'dünyalar bütünlüğü' vardır. Bugün fizik, evren hakkında bir düzen öğretisi olarak, geometriye dönüşür. Artık bir empirik fizik de

yoktur, ancak mekân-zamanın algıda kurulamayan, ama yalnızca tekil olarak belirlenen biçimlenmesi vardır.»[44] Tüm şimdiye kadar madde, nesne dediğimiz ve belli bir süreklilik yüklediğimiz evren, şimdi birden değişir ve sürekli bir değişim içinde kuvvet noktalarının meydana getirdiği soyut geometrik bir evren tablosu olur. Böyle bir fizik evren tablosu, özellikle relativite fiziğinde ve atom fiziğinde belirgin niteliğini elde ediyor. Her iki fizik evren tablosu da, evreni soyutlaştırmayı en son sınırına kadar götürüyor. Bugün fiziğin aldığı 'matematik-fizik' adı da bunun yine en somut örneği oluyor.

Şimdi, çağdaş sanatı böyle bir soyut evren tablosu karşısında düşünelim. Çağdaş sanatın böyle bir evren tablosu karşısında alacağı tavrın, bu evren tablosuna uygun olacağı kolayca düşünülebilir. «Modern sanatın çabasının bu yeni fizik tabloya biçim vermeye çalıştığını, uzay görünüşlerini ve hareket evrelerini resim alanı içinde kavramaya uğraştığını düşünelim. Burada dikkat edilecek nokta, dünya mekânına uygun tavır almanın bir ödev gibi ciddiye alınmasıdır... Gerçekten de, dünyanın bu fizik çehresinden doğan modern sanatın bu ödevi yerine getirdiğini görüyoruz.»[45] Buna göre, modern sanat, çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyar. Bu uygunluk, her ikisinin de soyutlamaya dayanmalarından ileri gelir. «Doğa bilimlerinde meydana gelen değişmeler, sanatta da elbette eski biçimleri parçalayıp atacak ve sanatçıyı yeni biçim vermelere götürecekti.»[46] Gerçekten de bu böyle olur.

Doğa bilimlerinde teorik alanda meydana gelen bu kökten değişmeler, sanata da yansıyarak soyut sanatın biçim dünyasını etkilerler. Bilimlerdeki soyutlaşma sanattaki soyutlaşmayı meydana getirir. Buradan gerek bilim, gerekse sanatın ortak bir evren tablosu oluşur: *Soyut* bir evren tablosu.

C — Felsefede 'Soyutluk'

Bilim ve sanatta böyle kökten bir soyutlaşma hareketi meydana gelirken, felsefenin bir kültür fenomeni olarak böyle bir hareketin dışında kalması düşünülemezdi. Çünkü, tüm bu kültür değişmesi, çağın tinsel varlığında kaynaklanan bir zorunluluğu ifade eder. Bu nedenden ötürü felsefede de, sanat ve bilimde gördüğümüz değişmelere paralel etkinlikler kendini gösterir. Bu etkinlikler aynı şekilde bir 'soyutlaşma' sürecinde gerçeklik kazanır. Bu süreç felsefede yeni bir felsefenin doğmasına neden olur. Bu felsefe *'fenomenoloji'* felsefesidir. Çağdaş soyut sanatın ünlü temsilcisi ve kuramcısı Wassily Kandinsky'nin soyut sanat üzerine olan düşüncelerini geliştirdiği 'Über das Geistige in der Kunst (Sanatta Tinsel Olan Üzerine)' adlı kitabı ile fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl' in fenomenoloji felsefesini temellendirdiği 'Ideen zu einer reinen Phaenomenologie (Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler)' adlı kitabının aynı yıllar içinde yayınlanması (1912-1913), herhalde rastlantıyı aşan bir olay olarak kabul edilmelidir. Fenomenoloji felsefesinin de felsefe için göster-

diği erek, soyut sanat anlayışının sanat için gösterdiği erek ile büyük bir yakınlık gösterir. Bu erek, bireysel olanı, tesadüfi olanı ve bu anlamda real olanı 'paranteze almak', özü (eidos, essentia) kavramaktır. «Ne türden olursa olsun, bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tesadüfidir.»[47] Ama, felsefe tesadüfi olanı değil, zorunlu olanı, özü araştırır. Bu öz, bu essentia, bu mutlak olan şey, soyut sanatın da kavramak istediği 'temel varlık'tır, salt gerçekliktir.

Şimdi felsefe bu öze, bu salt mutlak varlığa nasıl yaklaşmak ister? Bunu fenomenoloji felsefenin ışığı altında görmeye çalışalım.

a) Fenomenoloji Felsefesine Göre 'Var Olan'ın Belirlenmesi

Fenomenoloji felsefesi, çağın başlarında Edmund *Husserl* (1859-1938) tarafından kurulmuştur. Bir tümel felsefe anlayışı olarak fenomenoloji, bir bilgi felsefesi, bir varlık felsefesi, bir değer felsefesi olduğu kadar, aynı zamanda bir düşünme yöntemini de beraberinde getirmiştir. Ancak, her felsefe anlayışı gibi, fenomenoloji için de en önemli sorun ve çıkış noktası, 'obje' ya da 'nesne' sorunudur. Bu bakımdan fenomenolojinin ne olduğunu ya da fenomenolojik yöntemi tanımak, fenomenolojinin 'obje-nesne' anlayışını bilmeyi zorunlu kılar. O halde obje, nesne nedir? Bu soruya ilkin verilecek en yalın karşılık, bütün diğer felsefe anlayışlarında olduğu gibi, nesnelerin bir empiri konusu ve nesneleri bize duyusal deneylerimizin vermesidir. Bu, fenomenoloji için de böyledir. «Burada daima şuna dikkat edilmelidir: Nesnelerin ne olduğu hakkında ifadelerde bulunduğumuz, var oluşları ya da yok oluşları, özleri ya da başka türlü var oluşları üzerinde yalnız tartıştığımız ve aklımızla karar verebildiğimiz nesneler, bunlar, deneyin verdiği şeyler olarak vardırlar. Yalnız deney, bu şeylere anlamını dikte eder ve burada olgularla ilgili şeyler söz konusu olduğuna göre, gerçekten de belli şekilde düzenlenmiş olan deney bağlılıkları içindeki aktüel deney.»[48] Nesneler, obje, buna göre bir deney veri' sidir. Ama, bu deney verisi, bize bir 'görünüş' içinde verilir. Başka türlü denildiğinde, kavradığımız görünüşler, aslında bir duyu verisidir. «Bir nesne, zorunlu olarak salt 'görünüş' tarzları içinde verilmiştir.»[49]

Şimdi çevremizi oluşturan, bizi her yanımızdan saran, bir deney veri'leri ve bir görünüşler dünyası olan bu 'nesneler dünyası'nı nasıl kavrayabiliriz? Bu nesneler dünyasına hangi kategori'ler ile yaklaşabiliriz? Tümüyle bireyselliğe dayalı bu 'şey' dünyasını, tek tek nesneler dünyasını biz, Husserl'e göre, belirli bir kategori ile kavrayabiliriz. Bu kategori «*tesadüf*» kategorisidir. Bilincime bağlı olan bu tek tek şeylerin dünyası tümüyle tesadüfidir. «Ne türden olursa olsun, bireysel varlık, genel olarak konuşulursa, tümüyle tesadüfidir. O, böyledir, ama, özce başka türlü de olabilirdi.»[50] Ama, nesneler dünyasının, görünüşler dünyasının bu tesadüfiliğine karşı, nasıl olur da doğa yasalarından söz açabiliriz? Çünkü, doğa yasaları görünüşleri tesadüfi değil, tersine *zorunlu* bağlılıklar içinde düşünür. Oysa, doğada tesadüf egemendir demek, doğada hiçbir zorunluluk yoktur demektir. Doğada bir zorunluluk yok mudur? Doğada

bu anlamda olaylar belirlenmiş değil midir? Fenomenolojiye göre, gerçi doğada doğa yasaları vardır, ama, doğa yine de tesadüfi bir varlıktır. «Belki doğa yasaları da geçerli olabilir, bu yasalara göre, real koşullar olgularla ilgili ise, belli sonuçların da olgularla ilgili olması gereklidir; bu gibi yasalar, bununla beraber yalnız olgularla ilgili kuralları ifade ederler; bu olgu kuralları, hatta tümüyle başka bir şey de ifade edebilirlerdi ve daha önce de, bu kuralların kural koyduğu obje'lerin, kendi başlarına bakıldığında, tesadüfi oluşlarının, mümkün deney obje'lerinin oldum olası özüne ait bir şey olmasını koşul olarak öne sürerler.»[51] Bu ifadeyi daha açık söylemek gerekirse; doğada, real koşullar altında olgular gerçi belirlidir. Ama, buradaki belirlilik, olguların koşulları ile real sonuçları arasında görülen bir belirliliktir. Burada, mutlak anlamında bir belirlilik değil de, olguların bir kural içine sokulması anlamında bir belirlilik söz konusudur. Koşullar değişince, olayları belirleyen kurallar da, belirlilik de değişir. Bu bakımdan, burada söz konusu olan belirlemede bir mutlak geçerlik olmadığı gibi, ayrıca olgulara dayanan bu belirlilik, olgular real koşullardan soyulup, kendi başlarına ele alındıklarında, tesadüfilik içinde ortaya çıkarlar. Belli real koşul ve ilgilerin dışında, onlarda ne doğa yasasından ne de doğa yasalarının sahip olduğu bir belirlilik ve zorunluluktan söz açılabilir. Böyle bir durumda, doğada ancak tesadüften söz açılabilir. Başka türlü söylersek: Nesneler, olgular dünyası ancak tesadüf kategorisi içinde düşünülebilir.

Şimdi, bilincin dışındaki (transcendent) empirik dünyanın, olgular dünyasının, zorunlu değil de, tesadüfi olan bu dünyanın bir realitesi var mıdır? Daha doğrusu, böyle tesadüfi bir dünyanın gerçekliğinden söz açabilir miyiz? Bu, öyle bir noktadır ki, bu noktadan bu tesadüfi, bilinçdışı nesneler dünyasının reddine de, kabulüne de gidilebilir. Acaba fenomenolojinin bu seçenekler karşısındaki tavrı nasıldır? Bu tavır ilkin, fenomenolojik *'naiv tavır'*da dile gelir.

b) Fenomenolojik 'Naiv Tavır'

Fenomenolojik 'naiv tavır', her şeyden önce bir 'doğal tavrı' ifade eder. Doğal tavır, ilkin, insanın bir duyu ve algı varlığı olarak dünya karşısında aldığı tavrı gösterdiği gibi, daha geniş anlamında kültür objeleri karşısında aldığı tavrı da dile getirir. «Görme, dokunma, işitme, vb. ile duyulur algının aldığı tavrı da dile getirir. Görme, dokunma, işitme, vb. ile duyulur algının türlü tarzlarında maddi şeyler herhangi bir mekân dağılımı içinde *benim için yalın olarak* vardırlar, ister ben onlara özel olarak dikkat edeyim, ister etmiyeyim, onları ele alarak, düşünerek, hissederek, isteyerek onlarla meşgul olayım ya da olmıyayım, sözcül ya da figürativ anlamında vardırlar.»[52] Bu doğal tavrın dünyası içine yalnız mekân ve zaman kategorileri ile belirlenmiş nesneler girmezler, onun dünyası çok daha geniştir. «Bu dünya, benim için salt nesneler dünyası olarak mevcut değildir, tersine aynı doğrudan doğruyalık içinde bir *değer dünyası*dır, *değer verilen şeyler dünyası*dır, *pratik dünya*dır. 'Şey' özellikleriyle ol-

duğu gibi, değer karakteriyle de, güzel ve çirkin, memnun edici ve memnun edici değil, hoş ve nahoş, vb., ben onları önümde..... bütün bunları yüklenmiş olarak bulurum. Kullanım eşyası olan nesneler de doğrudan doğruya burada vardırlar, üzerinde kitaplar olan masa, su bardağı, vazo, piyano, vb. Değer karakterleri ve pratik karakterler de, temelleyici olarak var olan obje'ler olarak var olan obje'lerdir, ister ben onlara böyle obje'ler olarak yöneleyim ya da yönelmiyeyim. Aynı şey, doğal olarak *'salt şeyler'* için geçerli olduğu gibi, çevremin insanları ve hayvanları için de geçerlidir. Onlar benim dostlarımdır ya da düşmanlarımdır, benim emrimdedirler ya da ben onların emrindeyimdir, bana yabancıdırlar ya da akrabadırlar.»[53]

Şimdi, içinde doğup büyüdüğümüz ve yaşamımız boyunca karşılıklı ilgi içinde bulunduğumuz bu nesneler dünyası, değerler dünyası karşısındaki duruşumuz nasıldır? Gerçi, biraz önce bu duruşu bir doğal tavır olarak adlandırmıştık. Ama, bu doğal tavır, belirsiz bir kavram olarak görünüyor. Bu tavrı daha belirgin kılacak bir başka kavrama gereksinme var. Fenomenoloji felsefesinin kurucusu Edmund Husserl, bunu *genel-doğal-tez* kavramında bulur. Doğal tavır, genel-doğal-tez kavramında asıl içeriğini elde eder. Çünkü, doğal tavır, doğaya uygun olan, doğanın nesneler ve kültür obje'leri dünyasının kendisiyle ilgi kurabilmemiz için bizden beklemiş olduğu bir tavırdır. Böyle bir tavır içinde biz, duyu ve algılarımızı eyleme geçirir, nesneleri ve kültür obje'lerini kavrarız. Ancak, bu tavır içinde biz, nesneler dünyası, insanın içinde yaşadığı dünya hakkında herhangi bir savda bulunmayız, herhangi bir 'tez' öne sürmeyiz. Bir savda bulunma ve bir tez öne sürme, ancak bu doğal tavır almanın sonucunda ortaya çıkar. Bu sav, bu tez, genel-doğal-tez'de objektivleşir. Genel-doğal-tez; açık olarak anlaşıldığı gibi, doğal dünya karşısında ortaya atılmış bir sav ve görüşü ifade eder. Şimdi, bu sav ve tezin içeriğinin ne olduğunu sorabiliriz. Genel-doğal-tez'de ifade bulan şey nedir? Buna Husserl şöyle bir karşılık verir: «Yardımıyla real çevreyi sürekli olarak yalnızca genellikle kavrayarak değil de, *var olan bir gerçeklik* olarak bildiğim genel-tez, doğal olarak bir *özel eylemden*, varlık üzerine verilmiş bir yargıdan ibaret değildir. Genel-tez, doğal tavır bütünüyle sürdüğü sürece, yani doğal canlı yaşam boyunca sürekli olarak vardır.»[54] Husserl'in bu sözlerinden, genel-doğal-tez'in ne ifade ettiğini oldukça açık olarak anlıyoruz. Buna göre, genel-doğal-tez, doğal tavrın obje'sinin var olduğunu tümüyle eleştirisiz olarak önceden kabul ediyor. Yani, algı obje'lerimiz, bizi her yanımızdan saran bu nesneler ve şeyler dünyası vardır. «Mekâna ve zamana ait gerçekliği, karşımda bulunan bir şey olarak daima var olarak bulurum, onda bulunan ve onunla aynı şekilde ilgi kuran bütün öbür insanlar gibi, benim kendim de bu gerçekliğe aidim. 'Gerçekliği', bunu daha gerçeklik sözü de ifade eder, *var olan* olarak önümde bulurum, kendini bana vermiş olduğu gibi, onu var olan olarak kabul ederim. Doğal dünyanın veri'leri karşısında duyulan şüpheler ve onları reddetmeler, doğal tavrın genel tezinde hiçbir değişiklik yapmaz. 'Dünya', gerçeklik olarak daima vardır, dünya, burada ya da şurada, en çoğu, kasdettiğimden

'başka'dır, dünyadan bu ya da şu 'görüntü', 'birsam' (hallucination) adı altında, bir deyime yok edilebilir, dünya-genel-tez anlamında daima var olan dünyadır.»[65] Doğal-tezde objektivleşen içerik, şu halde, geniş anlamında dünyanın her çeşit şüphe ve reddinin dışında var olmasıdır. Bize kendini bir veri olarak veren dünya vardır. Biz, ister onun varlığından şüphe edelim, istersek yalnız şüphe etmekle kalmayıp da, varlığını kökten reddetmeye kadar gidelim, bu genel-doğal-tez'de ve bu tezin dile getirdiği nesneler, şeyler dünyasının varlığında hiçbir değişiklik meydana getirmez. Kısacası, dünya, var olan bir şey, bir gerçeklik olarak varlığını sürdürür. Böyle bir sav, genel-doğal-tez gibi bir görüş, hiçbir temellendirmeye dayanmadan öne sürülmüş bir savdır. Bu temellendirilmemiş ve daha çok bir inanca dayalı gibi görünen görüş, çocuksu (naiv) bir görüştür. Ama, genel-doğal-tez, yalnız naiv bir görüş de değildir, o, aynı zamanda, savının doğruluğuna hiçbir şüpheye yer vermeksizin inanan dogmatik bir görüştür de. Bunun için biz, genel-doğal-tez'i, naiv-dogmatik bir dış dünya görüşü olarak belirlemek istiyoruz. Bu görüşe göre, dış dünya, her çeşit şüphenin ve eleştirinin dışında bir varlığa sahiptir. Nesneler, real olan bir dünyayı gösterirler. Biz istesek de, istemesek de bu nesnelerin gerçekliğini kabul etmek zorundayız. Bu anlayış, bilindiği gibi, felsefede *'naiv realizm'* diye adlandırılır. Bu yönden bakıldığında, fenomenoloji bir naiv realizm'dir. Ama, bu noktada şöyle bir soru haklı olarak sorulabilir: Fenomenolojik naiv realizm, fenomenolojinin hareket noktası ile acaba tutarlı bir sonuç mudur? Fenomenoloji, her şeyden önce bir kritik, bir eleştirici tavrı beraberinde getirir ve ona dayanır. Şimdi nasıl olur da, tenkitçi bir felsefe olan fenomenoloji nesneler dünyası karşısında naiv -dogmatik bir sonuca ulaşabilir? Ve bu sonuç, fenomenolojinin ilkeleri ile bir çelişkiyi göstermez mi? Buna karşı diyebiliriz ki, sorun, yalnız nesneler dünyası yönünden ortaya konmuş olsaydı, burada bir çelişki söz konusu olabilirdi. Oysa, sorun genellikle varlık yönünden ortaya konduğunda bu çelişkiymiş gibi görünen durum ortadan kalkar. Çünkü, fenomenoloji için varlık, asıl varlık, gerçek varlık denilince anlaşılan şey, artık nesneler dünyası değildir, tersine nesneler dünyası için aşkın (transcendent) olan bir dünyadır. Buna göre de, nesneler dünyasının varlığı ya da yokluğu fenomenoloji felsefesi için ön planda bir sorun değildir. Hatta, fenomenoloji felsefesi, bu naiv tavır içinde bulduğu dünyayı, bilinç için aşkın (transcendent) olan bu dünyayı bilmezlikten de gelir.

Bilinç için aşkın olan bu nesneler dünyasının asıl varlık olmadığını söylemek, duyularımızın, genel-doğal-tez'in, naiv tavrın bize gerçek varlığı bildirmediği anlamına gelir. Doğal tavır bize asıl gerçek varlığı veremediğine göre, asıl varlığı bize veren bir başka tavır olması gerekir. Gerçekten de fenomenoloji felsefesine göre, böyle bir tavır vardır ve yalnız bu tavır bize asıl varlığı verebilir. Fenomenoloji, doğal tavra karşıt olan bu tavra *'fenomenolojik tavır'* adını verir. Şimdi bu tavrı görmeye çalışalım.

c) *Fenomenolojik 'Tavır'*

Fenomenolojik tavır, doğal tavırdan farklı ve ona tümüyle karşıt bir tavırdır. Şöyle ki, doğal tavır, genel-doğal-tez'i ile naiv-dogmatik bir tutumu ifade ediyordu. Oysa, fenomenolojik tavır her şeyden önce bir eleştirel (kritik) tavırdır ve ilk planda doğal tavrı değiştirmek ereği ile ortaya çıkar. Doğal tavrı değiştirmek, ancak belli bir yöntem ile gerçekleşir. Bu yönteme Husserl *reduktion* (indirgeme), fenomenolojik reduktion adını verir. Fenomenolojik tavır, aslında fenomenolojik reduktion'a dayanan bir tavırdır. Başka bir deyimle söylersek, fenomenolojik tavır, fenomenolojik reduktion'da objektivleşir. Buna göre, fenomenolojik tavrı incelemek, bu anlamda fenomenolojik reduktion'u incelemek anlamına gelir. O halde ilk sormamız gereken soru şu oluyor: Fenomenolojik reduktion nedir?

Fenomenolojik tavır, her şeyden önce, doğal tavrın değiştirilmesine dayanır. Doğal tavır, genel-doğal-tez'i ile bir naiv-dogmatik tavırdı. Fenomenolojik tavır, kritik bir tavır olarak yalnız doğal tavrı değiştirmek ereğini gütmüyor, aynı zamanda bu naiv-dogmatik görüşü de değiştirmek ereğini güdüyor. Bunu yaparken, gerek doğal tavrın, gerekse genel-doğal -tez'in karşısına belli bir tavırla çıkıyor: Bu tavır, oldum olası her dogmatizmin can düşmanı olan *şüphe*dir. Fenomenolojik tavır ya da reduktion, ilk planda bir şüphe eylemi ile ortaya çıkıyor. Ama, bu şüphe, şüphe etmek için şüphe değil de, Descartes'ın anladığı anlamda bir metod (yöntem) şüphesidir. «Bu (doğal) tez üzerinde kalmayıp biz onu değiştirmek istiyoruz. Burada izlenmesi her zaman mümkün olan yöntem, Descartes' ın şüphe edilmez, mutlak varlık sfer'inin (dünyasının) ortaya çıkarılabilmesi için kullandığı şüphe yöntemidir.»[56] Şüphe, neden ve neye karşı şüphe? Şüphenin yöneldiği obje, şüphe edilecek varlık nedir? Buna karşı verilecek en yalın karşılık, duyu veri'lerinden, nesneler dünyasından şüphe biçiminde olacaktır. Aynı zamanda, duyu veri'leri, nesneler dünyası yalnız şüphenin obje'si olmayacaktır, aynı zamanda reduktion'un, fenomenolojik reduktion'un da uygulanacağı obje dünyası olacaktır. «O halde, deneyde naiv olarak yaşamak ve deneyin verdiği şeyi, transcendent doğayı teorik olarak araştırmak yerine, biz, 'fenomenolojik reduktion'u' gerçekleştiriyoruz.»[57] Fenomenolojik reduktion, fenomenolojik tavra geçiş, doğal tavırdan kurtulmayı ifade ediyor. Bu da, ancak Husserl'e göre, Descartes'çı şüphe ile gerçekleştirilebilir. Ama, burada kendiliğinden zorunlu bir soru doğar: Fenomenolojik reduktion ile Descartes'çı şüphe ne derece birbirleri ile örtüşebilirler? Gerçi, onlar arasında, her ikisinin de bir yöntem olmaları bakımından bir ortak yanları olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Şöyle ki, Descartes, varlığından hiçbir şekilde şüphe edemeyeceğimiz varlığı ararken, şüphenin kılavuzluğunda bu eylemi gerçekleştirir. Ama, felsefesinin Archimedes noktası olarak ilk temel varlığı, *'cogito ergo sum'u* (düşünüyorum, o halde varım) elde ettikten sonra, buna dayanarak Tanrı'nın ve dış dünyanın varlığına ulaşır. Bunu Descartes, uyguladığı şüphe eyleminin karşıtı olan bir geri dönüş hareketi ile yapar. Bu geri dönüş hareketi, daha önce kendilerinden şüphe ettiği şeyleri şimdi

kanıtlama hareketidir. Descartes'ta, şüphenin böyle dönüşlü bir anlamı da vardır. Ama, hemen belirtmemiz gerekir ki, fenomenoloji felsefesinde bulduğumuz şüphe, onun Descartes'çı niteliğine karşın, böyle bir şüphe değildir. Fenomenolojinin yöntem olarak aldığı ve kullandığı şüphe, ilkin şüphe edip, sonra şüphe ettiği şeylerin varlığını kanıtlamak anlamında bir şüphe değildir. Fenomenolojinin kurucusu Husserl, şüpheye çok daha özel bir anlam verir. Bu özel anlamı ve onu öbür anlamlardan ayıran farkı, o, Grekçe iki sözcüğü kullanarak göstermek ister. Buna göre, fenomenolojik şüphe bir *skepsis* (şüphe) değil, ama bir *epoche*'dir. Gerçi, Husserl, bu deyimi Eski Yunan'da şüpheci (skeptik) felsefenin kurucusu *Pyrrhon*'dan (M.Ö. 360-270) alır ve ona cartesien (Descartes'çı) şüphenin yöntem özelliğini katarak onu fenomenoloji felsefenin temel kavramı yapar.

'Epoche' nedir? Pyrrhon, epoche kavrammi, genel olarak, bilginin, doğru bilginin imkânsızlığını göstermek için kullanmıştır. Pyrrhon'a göre, verdiğim her yargı yanlış olacağına göre, yapılması gerekli olan şey, yargı vermemektir, yargı vermeyi ertelemektir. Kısacası, yargı vermekten kaçınmaktır. Bu anlamda 'epoche' skepsis (şüphe) ile aynı anlamdadır. Oysa, fenomenolojinin anladığı anlamda 'epoche', skepsis ile aynı anlamda olmayıp, kendine özgü bir anlamı içerir. Şimdi, fenomenolojinin 'epoche' kavramına verdiği bu yeni içerik nedir? Bunu sorabiliriz. Bu soruya Husserl şöyle bir karşılık verir: «Descartes'çı tümel bir şüphe denemesi yerine biz, çok kesin bir şekilde belirli ve daha yeni bir anlamda tümel bir epoche'yi koyuyoruz.»[58] Buna göre, 'epoche', Descartes'çı şüpheden özce ayrıdır. Ama, 'epoche'yi, öbür yandan pozitivistlerin spekulativ bilgiye karşı yönelttikleri şüphe ile de içerikçe karıştırmamalıdır. «Burada söz konusu olan 'epoche'yi pozitivizmin önerdiği epoche ile de karıştırmamalıdır. Çünkü, kanımıza göre, o, pozitivizme de karşıdır. Burada, bilimsel araştırmanın salt nesnelliğini bulandıran bütün önyargıların ortadan kaldırılması söz konusu değildir.»[59] Böylece, Husserl, 'epoche'yi bir yandan Descartes'çı şüpheye karşı, öte yandan da bilimsel bilgiyi önyargılardan ve spekulativ nitelikten kurtarmak amacını güden pozitivist şüpheye karşı sınırlıyor.

Bu sınırlamalarla belirlenmek istenen 'epoche' nedir? Onun kendine özgü bir şüphe olduğunu göstermek için, Husserl, onu, yakın bazı kavramlarla karşılaştırmak ister ve bununla da 'epoche'yi içerikçe belirlemek amacını güder. «Bütün özgürlüğümle hareket edersem, o zaman bu dünyayı reddetmem, aksi halde sofist olurdum. Bu dünyanın varlığından şüphe etmiyorum, etseydim, septik olurdum. Ama ben, mekân-zaman varlığı üzerine verilecek her yargıyı bana kapayan 'fenomenolojik epoche'yi uyguluyorum.»[60] Şimdi, Husserl'in bu sözlerinden, bizi fenomenoloji felsefesinin derinliğine götürecek bazı çıkarımlar yapabiliriz. İlkin, 'epoche' yapmak, nesneler dünyası hakkında yargı vermekten kaçınmak, sofistik anlamda varlıktan şüphe etmek demek değildir. Burada bir an sofist Gorgias'ın şu sözleri hatırlansın: 1) Hiçbir şey mevcut değildir. 2) Olsaydı bile bilemezdik. 3) Bilseydik bile başkasına bildiremezdik. Bu anlamda Husserl, bir septik olmadığı gibi, fenomenoloji felsefesi de varlığı ve ha-

kikatı tümüyle reddeden bir septisizm değildir. Tersine, 'epoche', yalnız zaman-mekân varlığı üzerine vereceğimiz yargıların ertelenmesini, yargı verilmemesini ifade eder. Bu anlamda 'epoche', nesneler varlığını gerçeklik olarak reddetmeyi değil de, onu bilmezlikten gelmeyi önerir.

Ancak, mekân-zaman varlığı hakkında yargıda bulunmamak ne anlama gelir? Ve bu nasıl mümkün olur? diye soracak olursak, bu sorular bizi fenomenolojinin bir başka temel kavramına götürür. Bu kavram *'paranteze almak'*, *'yok etmek'* kavramlarıdır.[61]

'Paranteze almak' nedir? Bu, yok etmek, ortadan kaldırmak anlamına gelir. Ama, yok etmek için, yok edilecek bir şeyin olması gerekir. İlkin hemen şunu işaret edelim ki, 'paranteze almak' nesneler dünyası ve nesneler dünyasının genel-doğal-tez'i ile ilgilidir. Genel-doğal-tez, naiv bir tavır ile ilgilidir; yani, nesneler dünyasının var olduğunu hiçbir temellendirmeye girmeden, önceden kabul eden bir anlayışla. Şimdi bu 'naiv tavır' ile ilgili olarak şöyle bir soru doğar: Genel-doğal-tez'in bildirmiş olduğu dünya, mekân-zaman dünyası gerçekten *var mıdır?* «Doğal tavır içinde, deneyde gerçekten var olan tüm dünya, gerçekten denendiği, deney bağlılıklarında açık olarak kendini gösterdiği gibi, tümüyle 'teoriden uzak' olarak alınırsa, bizim için artık geçer değildir; o, denetlenmeden, ama tartışmasız parantez içine alınmalıdır; ama aynı zamanda böyle sağlam, pozitivist ya da başka yönden temellendirilmiş bu dünya ile ilgili teoriler ve bilimler de aynı kadere baş eğmelidirler.»[62] Genel-doğal-tez, bir deney dünyasını dile getirir. Nesneler dünyası dediğimiz bu dünya, deneyde bize verilir. Doğal-tez için açık, tartışmaya gerek göstermeyen bir gerçeklik alanı olan nesneler dünyası, fenomenolojik tavır için bir açık gerçeklik dünyası olmaktan çok uzaktır. Çünkü, fenomenolojiye göre, doğal-tez'in dünyasının hiçbir apaçıklığı yoktur. Buna göre de, nesneler dünyasına 'epoche'yi uygulamak gerekir. Epoche'ye uğrayan bir şeyin zorunlu sonucu ise, 'parantez içine girmek', böylece de var olan bir şey olarak varlığını yitirmektir. Nesneler dünyası, doğal-naiv tezin bildirdiği dünya karşısında, mümkün ve biricik zorunlu tavır, epoche yöntemine dayalı fenomenolojik tavır olacaktır. Gerçi, empirist ve pozitivistler, fenomenoloji felsefesinin ortaya koyduğu anlayışın, 'epoche' ve 'paranteze alma', 'yok etme' yöntemi ile bir metafizik olduğunu öne sürerek, nesneler dünyasının gerçekliğini savunacaklardır. Ama, beklenen böyle bir savunmaya karşı, Husserl, yalnız pozitivistçe temellendirilmiş bir dünyayı değil, onu temellendiren bu pozitivist bilim ve teorileri de epoche'ye sokmak ve paranteze almak gerektiğini öne sürer. Yalnız nesneler dünyasının kendisi değil, bu dünyayı inceleyen ve temellendiren bilimler de, örneğin fizik, kimya, biyoloji, vb., aynı kadere uyacaklar ve temellendirmeye çalıştıkları nesneler dünyası ile birlikte 'paranteze alınacaklar'dır. «Şu halde, bu doğal dünya ile ilgili tüm bilimleri, onlar benim için ne kadar sağlam olursa olsun, onlara ne kadar hayran olursam olayım, onlara aykırı bir şeyi öne sürmeyi ne kadar az düşünürsem düşüneyim, ortadan kaldırıyorum, onların doğruluğunu mutlak olarak geçersiz kılıyorum. İsterse tam bir apaçıklığa sahip olsun, bu bilimlere giren hiçbir cümleyi ken-

dime maletmiyorum, hiçbirine tahammül etmiyorum, hiçbiri bana bir temel vermiyor — işaret etmeli ki, böyle bir cümle, bu bilimlerde, bu dünyanın gerçeklikleri ile ilgili bir hakikat olarak anlaşıldığı sürece. Böyle bir cümleyi, onu paranteze aldıktan sonra ancak kabul edebilirim. Yani, yargıyı ortadan kaldırmanın değişen bilinci içinde, yoksa geçerlik isteyen, geçerliğini kabul ettiğim ve geçerliğinden faydalandığım, bilimde var olan bir cümle olarak değil.»[63] Bu sözleri ile Husserl, epoche'yi geniş ölçüde doğa bilimlerine de uygulamaktadır. Doğal-tez'in dünyası, onu temellendiren, pozitiv bilim denen bilimlerle birlikte ortadan kaldırılmaktadır.

Nesneler dünyası hakkında bütünüyle söylenenler, bu dünyanın içinde yer alan tek tek nesneler için de geçerlidir. Nasıl bütünüyle doğal-tez'in dünyası 'paranteze' alınıyor ve 'ortadan kaldırılıyor'sa, aynı şekilde tek tek nesneler de 'paranteze alınacak' ve 'ortadan kaldırılacak'tır. Örneğin: «Görme algısı bakımından her bir nesne hakkında da aynı şekilde söylüyoruz: Onun normal bir görünüşü vardır; renk, biçim, normal gün ışığında gördüğümüz ve bizimle normal bir yön içinde —nesne, gerçekten böyle görünür— bütün nesne hakkında, renk gerçektir, vb. deriz. Ama, bu, bütün nesnenin objektivation'u çerçevesinde ikinci dereceden bir objektivation tarzını gösterir. Ama, şu açıktır ki, 'normal' görünüş tarzının özellikle kavranmasında öbür görünüş türleri karşısındaki temel ilgiyi kesip attığımızda, o zaman nesnelerin veri'sinin anlamından geriye hiçbir şey kalmaz.»[64] Çünkü, geriye kalan şey, sübjektiv bir renk 'görünüş'ü olup, bunun herhangi bir anlamı oluşturamayacağı da açıktır. 'Görünüş', nesne objektivleşmesi ile hiçbir zaman aynı değildir. Buradan fenomenolojik obje yorumu ile ilgili olarak bir adım daha ilerleyebiliriz. Görünüş, bütün empiristlerin, pozitivistlerin ileri sürdüklerinin aksine, varlıkla aynı şey değildir. Duyularımız bize yalnız görünüşleri, fenomenleri verir. Bu görünüş ve fenomenler de analiz edildiğinde, tek tek duyumlara ulaşırız. Fenomenoloji için de hareket noktası, adından anlaşıldığı gibi, *fenomen*'dir. Hatta, fenomenlerden hareket etmek fenomenoloji için bir parola değeri taşır. Ancak, ne var ki, fenomenolojinin 'fenomen' deyince anladığı şey, duyu veri'lerine dayanan görünüşler değil, tersine varlık objektivleşmeleridir. Bunu daha açık söylersek: Fenomenolojinin 'fenomen' deyince anladığı şey, 'parantez içine alınan' duyusal görünüşlerin arkasında kalan, artık kendisini paranteze alamayacağımız şeydir. Bu şeyin ne olduğu ilerde daha açık olarak belirlenmeye çalışılacaktır.

Şimdi burada önemli olan, görünüşlerin, hakiki fenomeni, varlık objektivleşmesini, mutlak olan şeyi veremeyeceğini tespit etmektir. «Benim pratik ilgilerim çerçevesinde belli bir görünüş tarzının normal bir görünüş tarzı olarak ne derece belli bir üstünlüğü olursa olsun, hiçbir görünüş tarzının mutlağı veren bir şey olmak gibi bir savı yoktur.»[65] Buna göre de, duyularımızın bize bildirdiği her fenomenin, her görünüşün, mutlağı veremediği için yok edilmesi, paranteze alınması gereklidir.

Yalnız, Husserl bu ortadan kaldırma işlemini görmede kullandığı sözcükler arasında, 'paranteze almak', 'yok etmek' ve 'kullanımından kaçınmak' gibi, başlangıçta belli bir ayrılık gözetmeye başlar. Gerçi, bu

deyimlerin tümü genel-doğal-tez'in dünyasının ortadan kaldırılmasını gösterir. «Bundan başka şu da işaret edilmelidir ki, hangi alan ve kategoriden olursa olsun, korrelativ olarak bir nesne karşısında 'parantez içine almak'tan söz açmayı hiçbir şey engellemez. Bu durumda kastedilen şey, bu nesnellik ile ilgili her tezi ortadan kaldırmak ve onu parantez içine almaktır.»[66] Ama, bütün bu farklı deyimlerin dile getirdiği ortak bir işlem vardır: O da, genel-tez'in dünyasını bilmezlikten gelmek, onu bir tür ortadan kaldırmaktır. «Doğal tavrın özüne ait genel-tez'i eylemdışı bırakıyoruz, ontik bakımdan bu doğal-tez'in kapsadığı her şeyi paranteze alıyoruz: O halde, sürekli olarak bizim için 'burada' olan, 'var olan' bilince uygun bir 'gerçeklik' olarak daima var olmada devam edecek ve ne kadar hoşumuza gitse de, bütün bu doğal dünya parantez içine alınacak.»[67] Burada 'paranteze alınan' şey, yalnız duyulur dünya, nesneler dünyası değildir, paranteze alınması gerekli olan aynı zamanda doğal bir varlık olan 'bilinç'tir. Çünkü, genel-doğal-tez, bize yalnız nesneler dünyasını değil, aynı zamanda doğal bir varlık olan sübjektiv ben'i verir. Bunun için, paranteze alma ya da eylem dışı bırakma, bu ruhsal ben için de geçerlidir. «Ben kendim, günlük anlamda benim kendi ben'im (ruhum, sübjektivitem, içim, şuurum) de artık epoche'ye uğramış, parantez içine alınmıştır. Çünkü, psişik ben'im, bir yandan zamanlı yaşantılardan meydana gelmektedir; öte yandan da, şu veya bu şekilde, yer kaplayan real dünyadan olan vücudumla birlikte var olmaktadır; dolayısıyla da olsa, real dünya ile münasebet halindedir; bunun için de, zamanlı-mekânlı dünyanın bir parçasıdır.»[68] Doğal-genel-tez, bütün zaman ve mekân fenomenleri ile böyle bir epoche'ye uğruyor, parantez içine almıyor.

Görüldüğü gibi epoche, 'parantez içine alınma' gibi bir işlemi de beraberinde getirir. Epoche, yalnız bilgi yönünden bir yargıda bulunmayı ertelemeyi değil, aynı zamanda varlık hakkında da bir yorumu dile getiriyor, varlık hakkında bir yorumda bulunuyor. Bu yorum, varlığın zaman ve mekândan, empirik gerçeklikten soyulmasını ifade eder. Doğal-tez'in içine giren her şey, bu eylem dışı bırakılmanın, bu parantez içine alınmanın genel kaderine boyun eğiyor. Çünkü, nesneler ve psişik bilinç, mutlaklıktan yoksundur.

Şimdi, genel-doğal-tez'in gösterdiği bütün fenomenleri, yani duyulur varlığı ve psişik ben'i parantez içine aldıktan sonra geriye ne kalır? Ve yine bütün bu epoche'nin ve parantez içine almanın anlamı ve ereği nedir? diye sorulmalıdır. Aynı soruyu pek haklı olarak Husserl de sorar: «Eğer bütün dünya, bütün cogitare (düşünmek) ile kendimiz de dahil, parantez içine alınırsak, geriye ne kalabilir?»[69] Husserl'in kendisine sorduğu bu soruya yine kendisinin vermiş olduğu karşılık, epoche ve parantez içine almanın hem anlamını hem de ereğini belirler. Husserl şöyle devam eder: «Okuyucu daha önceden bu düşüncelerde egemen olan ilginin yeni bir *eidetik* olduğunu bildiğine göre, ilkin şu beklenecektir: Gerçi, dünya olgu olarak yok edilecektir, ama, *eidos* olarak dünya yok edilmeyecektir ve aynı şekilde başka herhangi bir öz dünyası da.»[70] Demek oluyor ki, parantez içine almanın, eylem dışı kılmanın, kısacası, epoche'nin belli bir an-

lamı ve belli bir ereği vardır. Bu anlam ve erek, *eidos* kavramında tam ifadesini bulur. Doğal-tez'in dünyası, tüm nesneleri ve psişik ben'leri ile yok edilirken, bu epoche'ye kılavuzluk eden belli bir düşünce vardır: Varlığı *eidos* olarak yeniden kazanmak; dünyanın özünü, varlığından soyarak nesneleri, dünyayı bir öz (essentia), bir eidos alanı olarak kavrayabilmek. Bir metafizik nitelik taşıyan bu kavramlarla fenomenoloji, hiç şüphesiz, empirist ve pozitivist görüşlerle bir uzlaşmazlığa ve bir çatışmaya düşecekti. Nitekim, gerçekten de bu böyle olmuştur. «Doğrudan doğruya bu ilgi yönünden empirizmle bir tartışmaya girmek gereğindeyiz, epoche kavramımız çerçevesinde pekâlâ sonuna kadar çaba harcayacağımız bir tartışma, çünkü, burada doğrudan saptanması gerekli olan noktalar söz konusudur... Bizi tartışmaya zorlayan sorun, 'ide'lerin, özlerin, öz bilgilerinin empirizm tarafından inkâr edilmesidir.»[71] Empirizme ya da pozitivizme karşı yapılması gerekli olan bu tartışma, fenomenolojik bilgi teorisinin özünden ve onun obje yorumundan ileri gelmektedir. Empirist ya da pozitivist bir bilgi görüşüne göre, obje, ancak duyularla kavranabildiği halde, fenomenolojik bilgi görüşüne göre, duyulur obje böyle bir obje olarak parantez içine alınması, ortadan kaldırılması gerekli olan bir şeydir. Duyulur obje'ler, varlık karakterinden, gerçeklikten soyulunca, o zaman yeni bir gerçeklik, hakiki bir varlık dünyası aramak gerekir. Açıktır ki, artık böyle bir dünya *duyu üstü* bir alanda aranacaktır. Bu alan, ide'lerin, eidos'un ve öz'lerin alanıdır.

Şimdi, genel-doğal-tez'in bize verdiği nesneler ve psişik 'ben' dünyası parantez içine alındıktan sonra, geriye kalan şey 'eidos dünyası' oluyor. Buna göre, fenomenolojik epoche'nin, fenomenolojik reduktion'un ereği, nesneler dünyasını ortadan kaldırdıktan sonra öz'e, eidos'a ulaşmaktır, yani mutlak varlığa, zaman-mekân üstü varlığa.—

Görüldüğü gibi, çağın sanatının soyut bir sanat olarak empirik gerçekliği değil de, empirik gerçekliğin üstünde bulunan düşünsel-soyut bir varlığı obje olarak almasına paralel olarak, aynı dönemin felsefesinde de aynı yönde, duyu üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çabayı görmekteyiz. Sanat, aradığı duyu üstü, zaman-mekân dışı mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde ediyordu. Evrende değişmez, mutlak olanı arayan aynı dönem felsefesi de, fenomenoloji felsefesi olarak empirik gerçekliği 'parantez içine alarak', 'ortadan kaldırarak' yine salt düşünsel bir dünyada, 'eidos', 'öz' dünyasında bu mutlak olanı bulur. Sanat ile felsefe arasındaki bu paralelizmden haklı olarak şöyle bir sonuca varabiliriz: Bir düşünsel düzeyde salt geometrik bir yapı olarak temellendirilen sanat yapıtı, içinde yaratıldığı dönemin felsefesinde temellenen bir bilgi objesi üzerinde yükselir. Bunu daha somut olarak söylersek: Her sanat yapıtı, daha önce impressionist sanatta gösterdiğimiz gibi, bir bilgi obje'sine dayanır. Sanatçı, resmettiği bir obje'yi bir bilgi obje'si olarak nasıl kavrıyorsa, öyle resmeder. Sözgelişi, impressionist sanatçı evrene baktığında gördüğü nesneleri duyum komplex'leri olarak kavradığı ve aslında böyle gördüğü, böyle bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, estetik obje'yi de bir duyumlar komplex'i olarak resmeder. Sanatçının resmet-

tiği obje, aslında evrene bakarken kavradığı bilgi obje'sidir. Aynı şey soyut sanat için de geçerlidir. Sözgelişi, soyut sanatçı da, evrene, nesneler dünyasına baktığında, nesneleri *'özsel'* (essential) yapıları içinde gördüğü, yani nesneleri soyut-geometrik bir bilgi obje'si olarak kavradığı için, tuval üzerinde onları soyut-geometrik biçimler olarak resmeder. Soyut sanatçı da, buna göre bilgi obje'sini resmeder. Örneğin, kübist döneminde Picasso'nun yapıtlarını hatırlayalım. Bunlar, empirik gerçeklikten, realitede gördüğümüz biçimlerinden arındırılmış, geometrik biçimler içine sokulmuş obje'leri ifade ederler. Picasso, nesneleri neden böyle resmediyordu? Bunun karşılığı, Picasso, nesnelere baktığı zaman nesneleri böyle geometrik biçimler içinde kavradığı, yani nesneleri böyle soyut-düşünsel bir bilgi obje'si olarak kavradığı için böyle resmediyordu, tarzında olmalıdır. Buna göre Picasso, bilgi obje'sini resmediyordu.

Buradan araştırmamızın ilk kitabına dönersek, bir sanatı iyi tanımak için, her şeyden önce onun dayandığı felsefi temeli, bilgi obje'sini belirlemek gerekir, diyoruz. Bu, incelemekte olduğumuz soyut sanat için de geçerlidir. Biz, soyut sanatın dayandığı bu felsefi temeli, aynı dönemin felsefesi olan fenomenolojinin bilgi obje'sinde buluyoruz. Bu ortaya koymaya çalıştığımız fenomenolojik bilgi obje'si anlayışının ışığı altında, sanıyoruz ki, soyut sanatın getirdiği sistem ve yapı daha belirgin olarak gün ışığına çıkacaktır.

III. SOYUT SANATTA 'DERİNLİK' VE 'ÖZ'

Geçen bölümde gördüğümüz gibi, çağdaş düşün, duyusal-doğal obje dünyasından uzaklaşıyor ve yeni bir soyut-düşünsel obje dünyası kurmaya yöneliyor. Bu düşün, çağın bilim ve felsefe anlayışlarında somutluk kazanıyor. Aynı kültür varlığının bir başka parçasını oluşturan sanatta da buna paralel bir oluşumun gerçekleşmesi beklenirdi, çünkü çağının düşün biçimlerine ters düşen bir sanat anlayışı geçmişte olmadığı gibi, günümüzde de olamazdı. Bunun için, çağdaş sanat biçimleri, çağdaş düşün biçimleriyle ontolojik olarak (varlıkça) ilgi içinde ele alınmalıdır. Biz de, bu araştırmamızda bu yöntemi uyguluyoruz.

Şimdi çıkış noktası olarak şu sorudan hareket etmek istiyoruz: Çağdaş düşün, çağdaş bilim ve çağdaş felsefe hangi ereğe yöneliyor? Daha önce saptamış olduğumuz gibi, bu erek, duyusal gerçeklikten kaçarak soyuta, varlığın özüne yönelmekte somutluk kazanır. Yine sanatın da aynı ereğe, soyuta, duyusallıktan kaçıp mutlak'a ulaşmak istediğini biliyoruz. Bu mutlak, varlığın özünde, varlığın derinliğinde somutlaşır. «Şimdi şaşıran ve hayranlık duyan bakışların önünde yeni bir alan açılır; görünebilir olan gerçekliğin karşıtı olan bir dünya ve ancak insan yapıtlarında yavaş yavaş yaratılabilen bir dünya, insanın *ifade dünyası.*»[72] Bu ifade dünyası, duyulur gerçekliği aşan, ona varlıkça karşı olan bir dünyadır. Ama, bu nesneler dünyasına karşıt olan dünyaya insan, duyu gerçekliğinden kalkarak adım adım ondan uzaklaşarak ulaşır. Worringer'in düşünüşünün

aksine, sanat soyuttan duyusala değil, duyusal olandan uzaklaşa uzaklaşa soyuta, öz'e ulaşıyor. «Figürativ sanat, gelişmesi içinde algılanan obje'lerin ve görünüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanmasından kaçmaya çabalar. Sanat, türlü yollarla asıl alanını elde etmeye yönelir.»[73] Sanatın bu asıl varlık alanı, duyusal gerçekliğe karşıt olan ifade dünyasıdır ve buna da ancak *biçim* yoluyla ulaşılabilir. Her yeni sanat yeni bir biçim verme demek olduğuna göre, aynı şey soyut sanat anlayışı için de geçerli olacaktır. «Yeni biçim vermede (soyut biçim vermede) resim, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine, yüzey içinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim, üç boyutlu maddeselliği yüzeyselliğe indirgemekle, salt bir biçimsel ilgiyi ifade etmiş olur.»[74] Nesnenin üç boyutluluğunun reddedilmesi, nesnelerin birer yüzey biçimi haline getirilmesi, başlangıçta çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor. Ama, bu yüzeysellik, nesneleri yalnız üç boyutluluk içinde kavrayan objektiv natüralizme karşıt olan bir evren kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor. Aynı noktadan bakınca, onun sübjektiv natüralizme de, sözgelimi impressionizm'e de karşıt olduğunu söyleyemez miyiz? Bir an impressionizmin doğayı ve nesneleri renk ve ışık duyumlarının bir komplex'i olarak çözümlediğini ve bunları da renk tuşları halinde resmin yüzeyine yansıttığını hatırlayalım. Başka türlü söylersek: İmpressionizm için de nesnelerin maddeselliği söz konusu değildi, ama ne var ki, tüm varlık ve nesneler kontur'dan, çizgiden ve biçimden yoksun renk yüzeyleri olarak kavranıyordu. Bu renk yüzeyleri, nesnelerin, varlığın görülebilir olan yüzeyleridir. Bunu, Paul Klee' nin anlatımı ile söylersek: «Daha önceleri, dünyada görülen, görülmek istenen ya da görülmesi gereken nesneler tasvir edilirdi. Şimdi ise, görülebilir şeylerin göreliliği açıklanır ve burada görülebilir olan şeylerin dünya bütünlüğü ile ilgisinde yalnız soyut bir örnek olduğu büyük ölçüde gizli olarak başka hakikatlerin de var olduğu inancı ifade edilir. Nesneler, genişletilmiş bir anlamda dünün rationel deneyi ile çoğu görünebilir bir çelişki içinde bulunurlar.»[75] Buna göre, soyut sanatın aradığı obje, impressionistlerin düşündüğü gibi, 'görülebilir olan' obje'ler değil de, tersine, bir anlamda 'düşünsel' olan obje'lerdir. Ama, obje'lerin düşünsel olarak kavranabilmesi için, ilkin 'görülebilir' olan obje'lerin ortadan kaldırılması gerekir. «Soyut sanatın, içinde nesnelerin *yok olup gitmesinin* artık gerçeklik kazanmaya başladığı bir dünyanın ifadesi olduğunu söylemeye cesaret ediyorum.»[76] Bu 'görülebilir obje'ler', impressionist sanatın varmayı amaçladığı ana erekti. İmpressionist, resim sanatının bir 'görme' sanatı olduğunu savunuyordu. Oysa, şimdi soyut sanat ile beraber, bir görme sanatı olan resim sanatı birdenbire bir *'düşünme sanatı'* olur ve geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri sanatta egemen olan 'doğayı görmeye' dayalı mantık, yerini doğayı 'düşünme' mantığına bırakır. Bu yeni mantık evrene, yeni bir biçim verme kurallarını ve yöntemini içeriyor. O halde, sorun burada kendiliğinden doğuyor: Bu yeni biçim verme nedir? Piet Mondrian'a göre: «Bu yeni biçim verme, yüzeysel görünüşlerden soyutlayarak yalnız 'içsel olanı' ifade etmekle, resimde yeni bir gerçeklik

bulur. Bu yeni gerçekliği, sınırları çizilmiş biçim tasvirinin yerini alan renk ve renk olmayışın dik açılı yüzeyli komposition'larıyla kurar. Bu evrensel ifade aracı büyük, ölümsüz bir yasalılığa bütünüyle ifade olanağı verir. Bu ölümsüz yasa ile ilgi içinde obje'ler ve tüm varlık, onun sadece önemsiz somutlaşmalarıdır. Yeni biçim verme, bu yasalılığı, bu 'değişmez olanı' dik açılarla ifade eder.»[77] Aranan varlık, mutlak olandır, değişmez olandır, Mondrian'ın deyimiyle, evrenin ölümsüz olan yasalılığıdır. Buna karşılık, insanın duyulur bir varlık olarak görünüşler dünyasında bulduğu şey, ölümsüzlüğün karşıtı olan değişmedir, ölümlülüktür. Mondrian'ın deyimiyle söylersek: *Tragik* olandır. İnsan, bu değişme ve tragik karşısında nasıl bir tavır alacaktır? «Yeni ruh, eskinin atmosferinden doğar, ama yalnız soyut olanın canlı realitesinde kendini ifade edebilir. O, bütün'ün bir parçası olduğuna göre, yeni ruh, tümüyle de kendini tragik olandan kurtaramaz, ama tragik olanın egemenliğinden kendini kurtarır.»[78]

Ancak, şimdi bu tragik yaşam biçiminin ne olduğunu sorabiliriz. Mondrian'a göre, bu, nesnelerin görünüşü ile yetinen, değişmeye göre belirlenen bir yaşam tarzıdır. Başka bir deyimle söylersek: Doğal olan tavırdır. Bu tavır almada insanın doğa yanı ağır basar. «Bireysel olan egemen olduğu sürece, tragik biçim verme zorunludur, çünkü, o, bu halde itici kuvveti oluşturur. Ama, büyük bir olgunluğa ulaşır ulaşılmaz, tragik biçim verme dayanılmaz olur. Soyut olanın canlı gerçekliği içinde yeni insan, yurt özlemi, sevinç, acı, korku, vb. gibi duyguları aşar. Güzel için duyulan 'sürekli' duyumda bu duygular arındırılır ve derinleştirilir. Yeni insan, duygu realitesinin çok daha derin bir kavrayışına dayanır.»[79] Bu tragik olandan, geçici ve değişici olandan kurtuluş, mutlağa, değişmez olana geçiş, evreni yeni bir açıdan görmeye götürür. Bu yeni açı, bu yeni boyut, *derinlik* boyutudur. Buna göre, şimdi, doğa bu derinlik boyutu içinde kavranıyor ve yorumlanıyor. Hemen işaret edelim ki, daha Cézanne bile doğadaki bu derinlik boyutunu görmüştü. «Cézanne: Doğa yüzeyselde değildir, tersine derinliktedir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir, renkler, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar.»[80] İşte, sanatın aradığı da, bu derindeki varlık olacaktır. Sanatın izlediği yol, bu derinliğe götüren yol olur. P. Mondrian'a göre, yine bunu çağımızda ilk kavrayan sanat adamı Cézanne olmuştur. «Cézanne'a göre,» diyor P. Mondrian, «resim gitgide doğanın dış görünümünden kurtulur... Fütürizm, kübizm ve pürizm başka bir biçim vermeye varırlar. Ne türden olursa olsun, nesne biçimini kullanana, biçim verme, salt ilgileri ifade edemeyecektir. Bu nedenden, 'yeni biçim verme, her bir nesne formundan kendini kurtarmıştır.»[81] Nesne biçimlerinin egemenliğinden böylece kendini kurtaran insan, evrenin yüzeysel görünüşlerinden çıkıp, derinliğe, varlıkta derinliğe uzanmak isteyecektir. Bu, içinde bulunduğumuz çağın, çağdaş modernizmin özünde bulunan bir istemdir. «Modernlerin resmetmek istediği şey, sanatta 'tinsel olan'dır, nesnelerin 'içyüzü'dür.»[82] Nesnelerin bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Ama, bu öz, varlığın yüzeyinde değil, tersine, varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın içyüzünü oluşturur. Bunu, Paul Klee

şöyle belirtiyor: «Ama, çarpan kalbimiz bizi aşağıya, temel varlığa doğru sürüklüyor. Bu sürüklemeden doğan şey, bunun adı rüya, ide, fantazi olabilir, eğer uygun araçlarla artıksız olarak bir biçim içine sokulursa, ciddiye alınmalıdır.»[83] Sanatın en ciddi bir sorunu, şimdi kendiliğinden ortaya çıkıyor; bu da, temel varlıktır, mutlaktır, varlığın derinliğidir, mutlak değişmezliktir. Hangi adla adlandırılırsa adlandırılsın, bu 'temel varlık' nedir?

A — Soyut Sanatta 'Temel Varlık'

Sanatta bulduğumuz soyutluğun yalnız sanata özgü bir nitelik olmadığını, aynı niteliğin bilim ve felsefenin de bir niteliğini oluşturduğunu daha önceki bölümde göstermiş bulunuyoruz. Felsefede bu soyutluk *'öz'*, *'eidos'* kavramlarında dile gelir ve bu da 'duyusal varlık', 'görünüşler' paranteze alındıktan sonra artakalan şey, yani 'asıl varlık'tır. Bu öz, bu asıl varlık, soyut sanat teorisinde *'temel varlık'* kavramında karşılığını elde ediyor.

Çağdaş soyut sanat yapıtlarına baktığımız zaman, bunlar karşısında şimdiye kadarki sanat anlayışları içine giren yapıtlar karşısında bulunmadığımız bir durumla karşılaşırız. Alışılagelmiş yapıtlarda, bunlar doğanın ne derece özgürce bir yorumu bile olsalar, doğadan bir nitelik buluruz. Bu, sözgelişi, en özgürce ve sübjektiv bir doğa yorumu olan impressionizm için de böyledir. Örneğin, impressionizm, doğayı renk ve ışık duyumlarına geri götürürken, doğanın tek yönlü bir yorumunu yapmaktadır. Böyle özgürce bir yorum, tüm sübjektivliğine karşın, yine doğanın bir yorumudur. Oysa, şimdi soyut sanatta doğa ve nesneler, 'parantez içine' alınmakta ve doğanın realitesinin dışında, kendine özgü, mutlak bir varlık düşünülmektedir. «Çağdaş sanat yapıtlarının karşısındaki deneyimiz, bu yapıtların uçurum derinliği içinde mutlak olanı karşımıza çıkarmıyor mu?»[84] Bu derinlik ve bu mutlak olan, şimdiye kadar hiçbir sanatta karşılaşmadığımız bir yeni duruma bizi götürüyor. Bu yapıtlar, elbette birer yapıt olarak bize bir biçim gösteriyorlar. Ama, bu biçim içinde karşılaştığımız şey, varlığın ne olduğudur, varlığın özüdür. «Tarihsel ve genetik bir temel üzerinde sanatın ereğini şöyle belirleyebiliriz: Sanatın ereği, sanat araçlarıyla (başka bir şeyle değil), gerçek öz temeline biçim vermedir.»[85] Böyle diyen soyut sanatın kurucusu ve kuramcısı Teo van Doesburg'a göre, o halde, sanat, varlığın derinliğini, varlığın özünü kavramak ve buna biçim vermektir. Derinlik, bizi sanat yapıtının götürdüğü öz'dür, varlığın özüdür. Buna göre de, öz, temel varlık, derinlik duyusal değil, *metafizik* bir dünyadır. «Yaratıcı gücün götürdüğü derinlik, salt ruhsal alanları aşar ve tinsel-metafizik bir dünyada spontan olarak kavranır.»[86] Bu metafizik-tinsel dünya, sanatın somut olarak ortaya koyduğu sanat yapıtında biçimsel olarak gün ışığına çıkar. Bu anlamda, sanat yapıtının biçimsel yapısında, bu tinsel dünya somutlaşır. «Sanat yapıtının varlığı, onun derinliği göstermesine dayanır. Derinlik, sanat yapıtının kaynağıdır. Cézanne'ın tablosundaki elmaların gerçek elmalardan daha gerçek görün-

mesinin nedeni burada bulunur... Sanat yapıtı, bu kaynağı, bu temel varlığı gösterdiği ölçüde gerçektir. Sanat yapıtında görünen öz, kaynak olarak derinliktir. Cézanne'ın resmine baktığımızda, bende şöyle bir anlayış doğar: Sanatça biçim vermenin tüm özelliğine karşın, elma burada zorunlu olarak göründüğü gibidir. O, kaynaksal olan şeyin zorunluluğunu içinde saklar.»[87] Nesneler duyusal bir gerçekliği gösterdiği halde, sanat yapıtları irreal, transcendent (aşkın) bir varlığı gösterirler. «Nesneler, genişliği gösterirler, buna karşılık sanat yapıtları derinliği gösterirler.»[88] Bunun için duyusal varlık, nesneler düzeyinde değil de, duyu üstü, nesneler yönünden aşkın bir dünyada biz ancak varlıktaki derinliği bulabiliriz. Çünkü, öz, temel varlık, derinlik ancak görünüşler bakımından transcendent olan bir varlıkta, sanat yapıtının varlığında gün ışığına çıkabilir. «Nesnelerin özünü ve hakikatı görünür kılmak, yalnız sanata özgü müdür? Her ikisi de gerçek elmada dile gelmez mi? Muhakkak. Sanat onları yalnızca daha açık olarak görünüşe çıkarabilir. Bunu, resme daldıktan sonra, oradan bakışını alışılmış dünyanın nesnelerine çeviren seyircinin deneyi gösterir. Gerçek elmanın, gerçek elma olmadığını söyleyemez. Ama, gerçek elmalar sanat yapıtındaki elma tasvirleri ile karşılaştırıldığında gerçek değillermiş gibi görünürler. Çünkü, gerçek elmalarda öz karmaşık olarak gün ışığına çıkar.»[89] Buradan, sanatın, özü, derinliği ortaya koyduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Sanatın ödevinin, mutlağın dünyayı nasıl temellendirdiğini, mutlağın nesnelerde nasıl içerildiğini göstermek olmalıdır. Bu, mutlağın yalnız uçurum derinliği ile kaynak arasındaki eşikte bulunduğunu göstermek için değil, aynı zamanda, onun tüm gerçekliğin temeli olduğunu gün ışığına çıkarmak olmalıdır.»[90] Görüldüğü gibi, sanat, soyut sanat, felsefeye paralel bir yol izlemektedir.

Şimdi sorabiliriz: Soyut sanat neden böyle bir yol izliyor? Bunu salt 'stilisation' olarak mı yapıyor? Sanıyoruz ki, bu nokta, soyut sanatın anlamını belirlemede çok önemli olsa gerek. Şöyle ki, soyut sanatla, örneğin, İslâm sanatları arasında yapılmak istenen bir analogie'ye değinmek istiyoruz. İslâm sanatında genellikle figüre karşı olan yasaklama, bunun doğal bir sonucu olarak İslâm sanatını soyut çalışmaya götürmüştür. Bu eğilim, özellikle yazı (hat) sanatında en açık bir biçimde dışlaşmış olur. Ancak, burada şunu belirtmeliyiz ki, İslâm sanatında karşılaştığımız soyutluk, figürden kaçma zorunluluğu ile varılmış bir stilisation'u ifade eder. Oysa, çağdaş soyut sanatta karşılaştığımız soyutlama bir 'öz' arama çabasına dayanır. Bunu, P. Mondrian'ın dili ile söylersek: «Soyut, stilisation ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü, soyut, daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel olanın da en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır.»[91] Mondrian'a göre de, soyut sanatta yalın bir stilisation değil, ama, iç ve dış, ruh ve doğa, immanens ve transcendens arasında meydana gelen bir hesaplaşma söz konusudur. Burada, iç, ruh ve immanens sözcükleri ile kastedilen şey, derinliktir, tümel-evrensel olandır, varlığın özüdür. Çağdaş soyut sanatta insan, bu derinliğe, öze, tümel-evrensele ulaşmak için soyuta gider. «Tü-

mel-evrensel olanın bizde gitgide bilinçleşmesine ve belirsiz olanın belirli olmasına karşılık, dışımızdaki nesneler belirsiz biçimlerini korurlar: Bilinçsiz olan (bizdeki tümel-evrensel) bilince yaklaşıp yaklaşmadığına göre, bizde de, doğa fenomenlerinin keyfi ve belirsiz görünüş biçimlerini değiştirmek ve onları en açık biçimde belirlemek zorunluluğu doğar.»[92] Bu zorunluluk, giderek insanı doğa görünüşlerinin dışına, daha derin ve değişmez bir gerçeklik aramaya, tümel-evrensel olana, mutlağa götürür. Böyle bir arama mantığı içine giren insan, duyusal-bireysel olandan kaçacak, bir mutlak varlığa ulaşmaya çalışacaktır. «Mantık, sanatın tüm özümüzün biçimsel bir ifadesi, buna göre de bireysel olmayanın biçim verici bir ifadesi olmasını ister. Öbür yandan sanat, mutlak olanın doğrudan ifadesi olmalıdır.»[93] Böyle duyusal-bireysel olanın dışında, tümel-evrensel olana, temel varlığa yönelen soyut sanat, şimdi yeni bir boyut, metafizik bir boyut kazanmış olur. Bu metafizik boyut, insanı da yine metafizik olarak belirlemek ister. «Sanat karşısında insan, özü bakımından bir *'animal metaphysicum'* olduğunu kavrar.»[94] Bu 'animal metaphysicum' olarak kendini kavrayan insan, sanatta yeni bir realiteyi, duyu üstü bir realiteyi arayacaktır. Bunun için, Mondrian'a göre: «Tümel-evrensel olan, insan için belirsiz bir ide değil, tersine, biçimlerde kendini görülebilir ve işitilebilir kılan ifade olarak canlı bir realitedir.»[95] Bu canlı realitenin, bu tümel-evrensel olanın somut bir biçim elde etmesi, onun biçim kazanması, aynı zamanda onun yeni bir nitelik kazandığını gösterir. Bu nitelik, *estetik olma*dır. Burada, estetik kavramının yeni bir içerik elde ettiğini kolayca görebiliriz. Bu yeni anlam, *ontolojik* bir anlamdır. Buna göre, estetik, tümel-evrensel olana, gizlide bulunan varlığa biçim verme yoluyla onu görünür kılmadır. «Estetik kavramını biz,» diyor Doesburg, «gerçek temel varlığın ifadesi olarak anlıyorsak, o zaman kolayca, bu ide'nin biçim kazanması bütün sanatın özü olarak kavranabilir.»[96] Buradan iki sonuç çıkarabiliriz: Biri, sanatın özü, mutlak olanı görünüşe çıkarmaktır. Çünkü, «sanat yapıtında görünen kaynaksal derinlik, metafizik gerçekliktir. Sanat yapıtı deneyi, metafizik deneydir. Sanat, dünyanın metafizik derinliğinin keşfine götüren büyük yollardan biridir.»[97] Ama, ne var ki, bu metafizik, gerçeklik belirsiz bir karanlıklar ülkesini değil, düzeni olan bir varlığı gösterir. «Sanatın varlığı, bu derinliğin bir kaos olmadığını, tersine, metafizik gerçekliğin ve ön plan (duyusal) gerçekliğinin oluşturduğu bir bütün, bir düzen dünyası olduğunu gösterir.»[98] Sanat, bize böyle bütünlüğü olan bir dünyayı, bir düzen dünyasını gösterir. Ama, bu düzen, sanat elemanlarıyla elde edilmiş bir düzendir. Bu düzen, sanat yapıtında somutlaşır. «Sanat yapıtı, metafizik gerçekliğin ağır bastığı bir yapıttır. Bu metafizik gerçeklik sanat yapıtında görünebilir ve işitilebilir bir biçime kavuşur. Sanat yapıtı, biçim içine giren derinlikitr.»[99] Bu, yukardaki ifadeden, genellikle sanat tarihi ile ilgili bir sonuç çıkarabiliriz: Sanat tarihi, genel olarak bir biçim verme tarihi olarak anlaşılırsa, bu anlayışın altplanında sanat tarihinin mutlak ile bir denkleşme tarihi olduğu düşüncesi bulunur. «Sanat tarihi, böylece, tarihsel insanın mutlak olanın isteğine uyup uymama konusunda verdiği bir cevaplar tarihini

gösterir. Bu cevaplar, sanat yapıtında gerçekleşir.»[100] Böyle bir sanat tarihi anlayışı, elbette idealist bir sanat tarihi anlayışı olacaktır.

İkinci sonuç da, soyut sanat, özellikle böyle bir metafizik eğilimle yola çıktığına göre, sanatın bu genel özü ancak soyut sanatta gün ışığına çıkabilir. Buradan anlaşıldığı gibi, sanatın ereği, tümel-evrensel olana, mutlağa, temel varlığa ulaşmak, ona biçim vermektir. Bu ereğe ise, ancak, soyut sanatta ulaşılabilir. Buna göre, soyut sanatın tüm sanatın ereğini varlığında gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü, ancak soyut sanatta metafizik gerçeklik biçim elde edebilir, biçimsellik kazanabilir. Şimdi bu biçimsellik nedir? bunu görmek istiyoruz.

B — Soyut Sanatta 'Biçim Verme'

Şimdiye kadar söylediklerimizden, 'temel varlığın', 'derinliğin' çağın bir bilinç obje'si olduğunu görüyoruz. Çağdaş bilim, felsefe ve psikoloji (burada özellikle derinlik psikolojisi) bu temel varlığa, derinliğe yöneldiği gibi, çağdaş sanat da aynı temel varlığa ve derinliğe ulaşmak istiyor. Özellikle soyut sanatta bu, sanatın ana ereğini oluşturuyor. Bu derinliğe, bu temel varlığa ulaşmada bilim ve felsefe kendine özgü birtakım kavramlar oluşturuyor. Şimdi sorabiliriz: Sanat, bu derinliğe, bu temel varlığa nasıl ulaşabilir? Bu soruya, sanat bu derinliğe, temel varlığa *biçim verme* ile ulaşabilir karşılığını verebiliriz. Buradan da, kendiliğinden bir başka soru ortaya çıkıyor: Sanat oldum olası bir biçim verme işi değil midir? Elbette sanat böyledir, ama, mutlağa, derinliğe ulaşmada 'soyut' sanatın geliştireceği biçim anlayışı kendine özgü bir biçim anlayışı olacaktır. Soyut sanata gelinceye kadar biçim verme deyince, ne anlaşılıyordu ve şimdi soyut sanat biçim verme deyince ne anlıyor? İlkin bu sorular üzerinde duralım.

Klasik ya da geleneksel sanat, belli bir obje'den hareket ediyordu. Bu obje, doğa varlığı ya da yine doğa varlığını oluşturan bireysel nesnelerdir. Doğa, onu oluşturan tek tek var olanlardan, belli bir biçimi olan tek tek nesnelerden oluşur. Sözgelişi, karşımda gördüğüm şu ağaç, şu insan, şu doğa parçası, şu gökyüzü, bütün bunlar belli bir biçimi, doğal bir biçim içindeki belli bir varlığı ifade ederler. Klasik ya da alışılmış sanat, bu doğaya ve doğal varlıklara yaklaştığı zaman, onları bu doğal biçimleri ile ele almak, bu doğal biçimleri gün ışığına çıkarmak ya da yorumlamak amacını güder. Bu doğa biçimine yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyacağı biçim verme de o derece güçlü olacaktır. Bu, yalnız natüralist eğilimli anlayışların değil, tüm sanatların biçim anlayışlarının temelinde bulunan bir ilkedir. O kadar ki, örneğin alışılagelmiş sanata büyük bir tepkiyle doğan impressionizm için de geçerlidir. Çünkü, impressionizm için de çıkış noktası, doğadır. Ne var ki, buradaki doğa, objektiv nitelikleriyle değil de, sübjektiv nitelikleriyle ele alınır ve yorumlanır. Başka türlü söylersek, 'olduğu gibi olan' bir doğa değil de, 'gördüğümüz

gibi' olan bir doğadır. Geleneksel, alışılmış sanatın biçim vermesi, ister objektiv, isterse sübjektiv bir doğa olsun, bizim için var olan bir doğaya biçim vermedir. Buna karşılık, soyut sanatta artık sanat için ne böyle bir doğa vardır, ne de böyle bir doğaya biçim verme söz konusudur. Soyut sanatın aradığı şey, duyusal doğanın arkasında, değişmeyen, mutlak bir temel varlık düşünmek, bunu aramak ve buna biçim vermektir. Ne bu temel varlık empirik, duyusal doğada somut olarak vardır, ne de bu biçim vermenin doğada hareket edilecek örnekleri vardır. Bu temel varlığa ulaşacak olan sanat, aynı zamanda, onu kendi biçim verme eylemi içinde somutlaştıracaktır. Başka türlü dendikte, bu temel varlık, değişmez olan varlık, ancak, bu biçim verme içinde somut bir gerçeklik elde edecektir. Mutlak, temel varlık, zamanca değişmez olan varlık, ancak, sanatın ona vereceği biçim içinde görünüşe çıkar. «Komposition'da değişmez olan şey (tinsel olan), çizgi ve renksiz renkli (siyah, beyaz, gri) yüzeylerde kendini ifade eder, oysa değişen şey (doğal olan) renkli yüzeylerde ve ritim'de ifade bulur.»[101] Bu, yalnız resim sanatı için geçerli olmayıp, tüm sanat için geçerlidir. Sözgelişi, Piet Mondrian'a göre, müzik için bile geçerlidir. «Tümel-evrensel bir biçim vermeye ulaşmak için yeni müzik yeni bir tonlar ve ton olmayanlar (belirli gürültüler) düzeni meydana getirme cesaretini göstermek gereğindedir.»[102] Bu bakımdan, soyut sanatta biçim verme, yalnız estetik bir anlamda değil de, aynı zamanda ontolojik bir anlamda anlaşılmalıdır. Daha önce değinmiş olduğumuz bu düşünceyi, yeniden ifade etmek istersek, şöyle diyebiliriz: Estetik olma, soyut sanat için yalnız bir estetik değeri ifade etmez, yalnız estetik değeri dile getiren bir kategori değildir, belki de daha fazla olarak, gizlide bulunan bir varlığı görünür kılmaktır, bu anlamda da bir ontolojik kategoridir. Çünkü, bu değişmez olan, temel varlık, ancak estetik bir biçim verme içinde kavranabilir bir gerçeklik elde etmiş olur. Bunun için, soyut sanatta biçim vermenin ontolojik bir anlamı vardır. Bu ontolojik anlam, biçim vermeye zorunlulukla bağlıdır. Onlar, soyut sanatta birbirlerinden ayrılamazlar. Bundan ötürü, soyut sanat için: «Biçimsel midir, ulusal mıdır, stilistik midir? Çağın temel anlayışına uygun mudur, değil midir? Bunlar önemli değildir. Biçim sorununda önemli olan, acaba biçim içsel bir zorunluluktan mı doğmuştur ya da doğmamıştır? bu sorudur.»[103]

Buna göre, estetik olmanın yanısıra, bir de ontolojik bir fonktion'ı üstlenen soyut biçim vermenin ilk adımda yapması gereken bir şey vardır: Şimdiye kadar alışılagelen biçim anlayışını parçalamak. Şimdiye kadar alışılagelen biçim anlayışı, nesnelerin biçimlerine dayanıyordu. «Sürrealizm ve 'soyut sanat', nesnelerin dünyasından — dış dünyanın görünebilir olan şeylerinin biçiminden az ya da çok vazgeçmek durumundadır. Nesne, artık önemli değildir, hatta sanat için artık var bile değildir.»[104] Önemli olan, evrenin, varlığın sahip olduğu, duyusal olarak kavranamayan biçim ilkesini, varlığın dayanağı tümel yasayı, zorunluluğu kavramaktır. Bu zorunluluk ve bu temel yasa, varlığın en derin hakikatıdır. Bu temel hakikat, bir yandan varlığı, öbür yandan da sanatı belirleyen bir temel ilke olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir ilkenin ışığında kavranan ev-

ren, artık, alışılmış bir evren olmaktan çıkar. «Özdeşleyim aracıyla algı obje'sinin içinde bulunduğu durumu kavramak yerine, soyutlama aracıyla sanatçı, nesneleri tüm tesadüfi özelliklerinden soyarak, genel evrensel ilgileri ve değerleri (denge, durum, ölçü, sayı, vb. bireysel bir durumun özelliği ile gizlenen ve örtülen değerleri) ortaya koyar.»[105] Bu değerler, doğada bizim için hazır olarak var olmadığına göre, zorunlu olarak sanatın doğa ile ilgisi de değişecektir. «Burada, artık taklit biter, şimdi estetik biçimi bir başka gerçekliğe, özel, tesadüfi olan bir realiteden çok daha derin olan bir evrensel realiteye aktarma başlar.»[106] Çünkü, soyut sanatın aradığı bu evernsel realite, içinde yaşadığımız bu duyusal gerçeklik olmadığı gibi, bu evrensel realitenin, bu hakikatin var oluş biçimi de, duyusal gerçekliği ve bu gerçekliği oluşturan nesnelerin var oluş biçiminden farklı olacaktır. Evrensel realite nasıl duyusal gerçeklik için bir temel varlık ise, aynı şekilde evrensel realitenin var oluş biçimleri için bir ilk örnek, bir *estetik ontolojik* ilk örnek, prototypus olacaktır. Bu ilk örnekler, varlığın ilk biçimleridir. Bu ilk biçimler nerede bulunurlar? diye sorduğumuzda, buna verilecek yalın bir karşılık, *geometride, geometrik biçimlerde* tarzında olacaktır. Soyut resmin geometrik biçim düzeninde mutlak olan, ontolojik ilk örnekler olarak somutlaşır. Ama, ne var ki, evreni böyle ilk örneklerin ışığı altında görmek, herkes için olağan bir görüş tarzı değildir. Piet Mondrian'a göre: «Yığın, sanatı yalnız doğa ile bir örtüşme olayı olarak değerlendirir. Yığın, bir 'içsel olan'ın 'dışlaştırılması'ndan ya da bir 'dışsal biçim' kazanan 'içsellik'ten hiçbir şey anlamaz. Buna göre de, yalnız bu 'birlik' katına yükseltilen ikilem yetkin bireyselliği ve tümel-evrensel bir bilinci biçimlendirerek ifade eder.»[107] Soyut sanatta dile gelen bu bilinç, yeni ifade biçimleri kullanır. Bunlar, yukarda da belirttiğimiz gibi, *geometrik biçimler*dir. Ancak, bu biçimler, bireyselliğe dayalı tümel-evrensel olanı dile getirirler. Başka türlü dendikte, tümel-evrensel olan ancak bireysel olanda somut olarak ortaya çıkar. Sanat yapıtının çevrelediği bu birlik, elbette ki doğa ve doğal biçimlerle hiçbir benzerliği içermeyecektir. Yığının, bu birliği ve bütünselliği taşıyan yapıtları yadırgamasının nedenini burada aramalıdır. Çünkü, yığın, şimdiye kadar alışageldiği sanatta daima doğayı ya da doğal biçimleri bulmuş ve bunları bulmaya alışmıştır. Oysa, soyut sanatta doğaya paralel, doğadışı bir düzen, estetik-ontolojik bir düzen geometrik biçim yasaları içinde ortaya çıkmaktadır.

Yalnız, burada hemen işaret edelim ki, soyut sanat temelde böyle ontolojik-metafizik bir nitelik içinde kavranmalıdır. Soyut sanatın, özellikle geometrik biçimler kullanmasının nedeni, hiç olmazsa Wilhelm Worringer'den beri biliyoruz ki, bu ontolojik-metafizik nitelikten ileri geliyor. Soyut sanatın geometrik biçimler kullanması, hemen belirtelim ki, bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü, soyutluk bir metod, bir yöntem değil, tersine, mutlağı, temel varlığı, derinliği bir düşünme ve bir biçimlendirmedir. Bu anlamda, soyutlukta yeni bir varlık, hatta yeni bir realite söz konusudur. Buradan, kendiliğinden bir *paradox*, bir *çelişme* doğmaz mı? 'Soyut' ve 'gerçeklik' (realite) gibi birbirine prensipçe karşıt iki varlık sanat-

ta, sanat düzeyinde nasıl uzlaşabilirler? Ama, soyut sanatta 'realite' ile neyin kastedildiği belirlenecek olursa, prensipte haklı görünen bu soru, görünüşteki bu paradox kendiliğinden ortadan kalkacaktır.

C — Soyut Sanatta 'Büyük Gerçek' ve 'Büyük Soyut'

Genel olarak felsefede 'gerçek' ve 'soyut' kavramları bir karşıtlık içinde düşünülür. 'Gerçeklik' deyince, çoğu duyularımızın bize bildirdiği empirik gerçeklik anlaşılır. Sözgelişi, duyularımızla kavradığımız tüm nesneler dünyası böyle bir gerçeklik dünyasıdır. Soyutlama ise, bu empirik gerçekliği, bir düşünce obje'si haline getirmedir. Bu anlamda, 'soyut olan şey' bir düşünsel varlık anlamına gelir. Sözgelişi, şu an karşımdaki bahçede gördüğüm, görme duyusu ile kavradığım bir bireysel ağaç, yani ağaç 'gerçeği' vardır. Bu gördüğüm ve belli bir mekân içinde empirik olarak kavradığım bu bireysel ağaç, gerçek bir ağaçtır. O, empirik bir gerçekliği gösterir. Bir de benim zihnimde, tüm bu tek tek real, gerçek ağaçların dışında 'düşündüğüm' ağaç kavramı vardır. İşte, bu düşünsel bir varlık olarak düşündüğüm ağaç, soyut ağaç varlığını ifade eder.

Şimdi nasıl olur da, biz, sorun burada ortaya çıkıyor, nitelikçe birbirinden farklı, biri empirik, öbürü düşünsel olan iki varlığı özdeş ya da örtüşük olarak kavrayabiliriz? Buna karşı hemen işaret edelim ki, sorunu empirik obje ve düşünsel obje açısından koyarsak, elbette bunlar birbirleriyle örtüşmek şöyle dursun, birbirleriyle uzlaşamazlar. O halde, sorun nasıl ortaya konmalıdır? Bize göre, sorun, 'soyutun gerçekliği' açısından konmalıdır. Buna göre, soru şöyle bir ifade elde eder: «Soyut, gerçek midir?» Bu soruya, *'Platonizm'* açısından karşılık aramak gerekir. Platon'a göre, idea'nın ve Platon'a dayanarak skolastik'te kurulan 'realizm'e göre 'universalia'ların reatilesi vardır, daha iyi söylenirse, onlar *real varlıklar*dır. Onların realitesi, asıl ve salt bir realitedir. Buna göre, sözgelişi, ağaç idea'sı, empirik olarak kavradığımız tek tek ağaçlara oranla asıl gerçek, salt real varlıktır.

Bu açıdan bakınca, soyut sanatta da 'soyut olan' ile 'real' ya da 'somut' arasında bir ontolojik ilginin, bir örtüşme ilgisinin söz konusu olması düşünülebilir. O halde soruna bu ışık altında yaklaşmak gerekir.

Şimdi, Piet Mondrian'dan alacağımız bir cümle ile soruna yaklaşmak istiyoruz. P. Mondrian şöyle diyor: «Değişen doğal biçimlerin arkasında değişmez salt realite (gerçeklik) bulunur. O halde, doğal biçimler salt değişmez ilgilere geri götürülmelidir.»[108] Böyle salt bir realite (gerçeklik), empirik realiteyi aşan, onun dışında bulunan, aşkın (transcendent) bir realite'dir. Nasıl bir empirik realite, gerçeklik varsa, bir transcendent, metafizik realite de vardır. İşte, soyut sanatın varmayı amaçladığı realite, empirik realiteye paralel, empirik realitenin dışında olan bu öz'ler (essentia'lar) dir. Soyut sanatta bu soyut realite, sanat yapıtının varlığı ile, onun realitesi ile özdeşleşir. «Bu yeni realite, resimde, renk ve renksizliğin, müzikte tonların ve belli gürültülerin meydana getirdiği bir kom-

position'dur. Komposition 'realite' olur. Sanat yapıtının 'bütün'ü, doğa olarak yalnız dışsal görünüşü oluşturan doğanın tamamlanmasıdır.»[109] Görüldüğü gibi, burada yeni, soyut realite ile sanat yapıtı özdeşleştiriliyor. Ne var ki, bu realite, empirik realitenin dışında da düşünülemez. Tersine onunla ancak belli bir ilgi içinde düşünülebilir. «Yeni biçim verme, nesneleri hem bütünlüğü, hem de birliği içinde ifade eden bir realite talep eder. O halde, bir denkleşmiş, bir yükseltilmiş düalite olarak. Bu, elle tutulabilir realitenin görünüşlerini dışarda bırakır.»[110] Ama, doğayı tamamlayan sanat yapıtı, gerçi doğa yönünden soyuttur, doğayı bu anlamda aşar, doğanın dışına çıkar, ama bu soyutluk bir sanat yapıtının varlığı olarak aynı zamanda *somut*tur da. Somut bir varlık ise, gerçeklikten yoksunluğu değil, tersine doğrudan doğruya gerçekliği ifade eder. Buna göre de, soyut olan, aynı zamanda somut olandır, gerçek olandır. «Soyut sanatta realitenin meydana getirilmesi, kendi içinde salt bir renk-biçim bütünü olarak uyumlu niteliklerin realiteleri, insanın iç dünyasının biçim kazanmaları olarak psişik karakterlerin realiteleri, modern doğa bilimlerinin veri'lerine uyan gerçekliğin realiteleri söz konusudur. Bu nedenden ötürü, sanatçı bütün ifadelerinde artık 'soyut' sözcüğünü kullanır; ama, daha isteyerek ve vurgulayarak da 'somut' sözcüğünü kullanır ve 'Realités nouvelles'ten söz açar.»[111] İşte, bu 'Realité nouvelle' denen yeni realite, soyut ile somut'un birbirleriyle özdeşleştikleri bir gerçeklik olarak ortaya çıkar.

Bu örtüşme, hiç şüphesiz yalnız sanat yapıtında ortaya çıkmaz, aynı zamanda bilim ve felsefede de kendini gösterir. «Böyle duyu dışı evren, en aşırı soyutluk içinde dünyanın hakikatıdır. Bu soyut hakikat, hakiki gerçekliktir. Dünya bütünlüğü genelleşir. Duyumlar dünyası gerçek bir dünya olmayıp, özel bir dünyadır.»[112] Gerçek bir bütün olan evren, bir yandan hem soyut oluyor, öbür yandan hem de somut ve real oluyor. «İçinde yaşadığımız dünyada 'büyük soyut', 'büyük gerçek' olarak görünür. Soyut ile somut'un (gerçeğin) temeldeki özdeşliği, bugün denemek gereğinde olduğumuz bir şeydir. Bu fenomene ben, formalizm diyorum. Bu formalizm, hem bilimde hem de felsefede etkilidir ve özellikle de fiziği belirler.»[113] Bu söylediklerimizden, bir paradox'u içeriyor görünen şöyle bir kavram oluşuyor: *Soyut-somut* ya da *soyut-gerçek*. Oysa, bu kavramlar, daha önce belirttiğimiz gibi, Platonizm'in ve objektiv idealizm'in dışında, daima karşıt olarak anlaşılmışlardır. Buna bakarak, soyut sanat ile beraber yeni bir Platonizm'in ya da yeni bir idealizm'in doğmuş olduğunu söyleyebilir miyiz? Çağın genel düşünme ve duyarlık kategorilerine bakacak olursak, bu soruya olumlu bir karşılık verebiliriz sanırız. Gerçekten de, soyut sanat, böyle bir idealizm ile besleniyor. Böyle bir idealizm, en açık ifadesini 'soyut-somut', 'soyut-gerçek' kavram *bütün*'lerinde elde ediyor diyebiliriz. Bu kavram bütün'lerine de, soyut sanat kendine özgü bir yöntemle ulaşmak istiyor. «Bugün figüratif olmayan sanatçının bir somut realite olarak anladığı biçime dayanma olgusu, şunu gösterir ki, doğa örneklerini artık soyutlayıcı bir yöntemle salt biçimsel bir alana götürmek söz konusu değildir, tersine, soyut olarak düşünülen ve yaşanılan bir şeyi

biçim içinde somutlaştırmak ve kavranabilir kılmak söz konusudur... Doesburg'un dediği gibi: Hiçbir şey, bir çizgiden, bir renkten, bir plandan daha somut ve daha gerçek değildir. Somut sanat, bu, günümüz soyut sanat tartışmalarında daima gündemde olan bir ifadedir.»[114] Yukardaki sözlerden anlaşıldığı gibi, soyut sanata giden yol, genellikle sanıldığı gibi, somut-duyusal olandan kalkan bir yol değildir, tersine, soyuta giden yol yine soyuttan kalkıyor, ama, bu soyut olarak düşünülen şey, çizgi, renk, vb. gibi sanat elemanlarıyla somutlaştırılıyor. Bundan ötürü, nerede soyut sanat varsa, aynı zamanda orada somut sanat vardır. «Yaratıcı tinin somutlştırılması için biçim aracı 'forme naturae' (doğa biçimi) değildir, 'forme art' da değildir, tersine, yalnız sert, mutlak biçimdir, 'forme esprit' (tinsel biçim) dir. Buna göre de, söz konusu olan soyut olarak yorumlayan bir sanat değil, tersine, somut olarak meydana getiren sanattır. Biçim ve resim, kendi dışında bir şey göstermezler, tersine, kendi kendilerini ifade ederler.»[115] Soyut ve somut (real), böylece bir bütünlük içinde birleşirler. Tüm çağdaş sanat üslûpları, soyut ile somut'un bu integration'una (bütünleşmesine) dayanır. Bu bütün, kimi zaman soyut, kimi zaman da somut adını alır. Bu, soyut-somut bütünlüğüne bakış tarzına göre değişen bir değerlendirmedir. Bu bakış tarzı, eğer 'sanat yapıtı'nda onun irreal niteliğini görüyorsa, bu değerlendirme 'soyut' olarak belirecektir. Yok eğer bütün'ün biçimsel yapısı göz önünde bulunduruluyorsa, o zaman bu sanat üslûbu somut (konkret) olarak nitelendirilecektir. Ama, aslında her iki kavramla da dile getirilmek istenen şey, bir ve aynıdır: Bu da söz konusu olan sanatın, doğayı aşan, doğaca transcendent, irreal bir varlık alanıyla ilgili olmasıdır. İster bu sanat 'art abstrakt', isterse 'art concret' olarak değerlendirilsin, burada söz konusu olan ve kastedilen şey, irrealitenin bir biçim içine sokulması ve somutlaştırılmasıdır. Soyut ya da somut sanatın, bunun dışında bir başka anlamı olmayacaktır. Ancak, böyle bir biçim verme, beraberinde yeni bir kavramı da getirir. Bu kavram *'harmoni'* kavramıdır. Çünkü, soyut-somut sanat, temelde bir harmoninin dışlaşmasıdır. Bu harmoni ve bu dışlaşan şey nedir? Şimdi buna değinmek istiyoruz.

D — Soyut Sanatta 'Harmoni'

Oldum olası harmoni kavramı sanatı belirlemede objektiv bir kıstas olarak anlaşılmış ve uygulanmıştır. Harmoni o halde nedir? Harmoninin ne olduğu genel bir tanımla belirtilmek istenirse, şöyle denebilir: Harmoni, iki ya da daha çok sayıda elemanın birlikli bir bütün meydana getirmeleridir. Bu geniş tanıma göre, her sanat, bir anlamda bir uyuma, bir harmoniye dayanır. Çünkü, her sanat yapıtı bir kompositum olduğuna göre, kompositum'un özünde uyum, harmoni bulunur. Soyut sanatta da bir sanat olarak sanat yapıtı meydana getirmek söz konusu olduğuna göre, onun özünde de içine aldığı elemanların bir harmonik birliği bulunmalıdır. Şimdi asıl sorun da burada ortaya çıkıyor. Bu sorun, şöyle ifade edi-

lebilir: Soyut sanatta karşılaştığımız harmoni nasıl bir harmonidir? Soyut sanat harmoni (uyum) deyince ne anlar? Bu sorulara bir karşılık bulmak amacıyla, Mondrian'dan alacağımız bir cümleden hareket etmek istiyoruz. Mondrian şöyle diyor: «Bizim gerçekten gördüğümüz ve işittiğimiz şey, evrenin doğrudan doğruya bir dışlaşmasıdır. Oysa, bizim kendimizin dışında biçim ya da ton olarak farkettiğimiz şey, yalnız zayıflamış ve gizlenmiş olarak görünen şeydir. Figürativ bir ifadeyi ortaya koymayı denediğimizde, biz evrensel algımızı ifade ederiz ve bununla da bizim evrensel özümüz birey olarak, yani biri bir başkasıyla denge içinde.»[116] İnsan, birey olarak burada evrene katılıyor, evrenle bir bütünlüğe ulaşıyor. İnsanın katılmadığı, pay almadığı bir evren anlamını yitiriyor. Sanatçının evrene yönelmesi de, yine evrene bir birey olarak katılması anlamında anlaşılmalıdır. Tüm bilgi değerleri, en başta hakikat olmak üzere, tüm estetik değerler, en başta güzellik değeri olmak üzere, bu evrene katılma olayı içinde ortaya çıkarlar. Bunu yine Mondrian'ın diliyle söylersek: «Hakikate yönelen düşünce salt zihin alanında kalır ve bu hiçbir zaman sanat değildir. Buna karşılık, yaratıcı düşünce biçim vericidir. Hem felsefe hem de sanat, evrensel-tümel olanı biçimlendirerek ifade eder: Birincisi *hakikat*, ikincisi *güzellik* olarak. Hakikat ve güzellik, temelde bir ve aynı şey olduğundan, her iki biçimin görünüşteki akrabalığını reddetmek mantığa uygun olmazdı.. Ancak, sanat, tümelliği içindeki insanın plastik ifadesidir. Bu, tastamam böyledir.»[117] Piet Mondrian'ın hakikatle güzelliği aynılaştırması düşüncesi çok eskilere gider. Sözgelişi, Platon'da, Baumgarten'da, Hegel'de, vb. gibi böyle bir düşünceye rastlarız.[118]

Ancak, hemen işaret edelim ki, soyut sanatın burada aradığı bütünlük (integration), bireyin duyusal olarak doğa biçimlerine katkıda bulunması anlamında anlaşılmamalıdır. Tersine, doğa biçimleri bu evrenselliğe ulaşmada bir engel olarak anlaşılıyor. «Bu doğa biçimi, evrensel-tümel olanın doğrudan ifadesini engeller, çünkü, onda süje ve obje plastik bir eşdeğerlilik içinde mevcut değildir. Birinin ve ötekinin biçim verici ifadesi birbirine karışırlar.»[119] Buna göre, doğa ve doğa biçimleri sanat için yansıtılacak bir obje alanı değildir. Sanatın ereği, doğayı ve doğa biçimlerini bir yansıtma eylemi içinde kavramak değildir. Gerçi, her sanat anlayışı, hiç şüphesiz belli bir realite ile belli bir ilgi içindedir, her sanat belli bir realiteye belli bir biçimde yaklaşmak ister. Bu belli realite, her sanat anlayışının belirlemesine göre biçim alacağı gibi, her yaklaşım biçimi de sanatın kullandığı biçim verme araçlarına göre değişebilir. «Biçim verici sanatçının hedefi, kendi estetik realite yaşantısına ya da *nesnelerin temel varlığının* yaratıcı yaşantısına biçim vermeden ibarettir. Figürativ sanatın gelişmesi yalnızca biçim araçlarının değerlendirilmesinden ya da saflaştırılmasından ibarettir. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar kesin olarak resim araçları değildir. Resim araçları: Renkler, biçimler, çizgiler ve yüzeylerdir.»[120] Sanatın aradığı ve yaklaşmak istediği realite, nesnelerin oluşturduğu doğa realitesi değildir. Ama, sanat araçlarıyla sanatçının kendisinin yarattığı, hatta kurduğu bir realitedir. Ancak, bu realiteye ulaşmak için izlenecek bir yol vardır: Doğa biçimlerinin bozul-

ması ve giderek ortadan kaldırılması. Diyebiliriz ki, bu nokta, yalnız kübizmin değil, tüm soyut sanat anlayışlarının ortak noktasıdır. «Böylece, yeni ruh, estetik ifade tarzının sınırlı biçimini yıkar ve içinde süje ve obje'nin, çevreleyen ile çevrelenenin eşdeğerli olduğu bir tasvir yaratır, bireysel ile evrensel-tümel olanın denkleşmiş bir düalitesi. Ve bu düalite ile yeni ruh, salt estetik bir denge yaratır.»[121] Bu estetik denge, vaktiyle Schelling'in, sanatın ana amacı olarak gösterdiği *süje-obje özdeşliği*dir.[122] Soyut sanatın da öngördüğü bu özdeşlik ile bir yandan doğa ve doğa biçimleri aşılıyor, öbür yandan da yeni bir realite, tinsel-kurgusal bir realite, bir estetik realite temellendiriliyor. Bu realite, özünü, *'soyut-somut'* olmada elde ediyor. Bu 'soyut-somut', tüm sanatların ana amacını oluşturur. «Tüm sanatlar, birey ve evrensel-tümel, süje ve obje, doğa ve tin arasındaki bu ilginin figürativ estetik'ine varmayı amaçlarlar. Kısaca: Tüm sanatlar, istisnasız, biçim vericidirler.»[123] Soyut sanata göre, biçim vermek demek, bu süje-obje, doğa-tin özdeşliğini kurmak demektir. Böyle bir soyut-somut özdeşliğinin dışında, sanat için bir başka realite mevcut olamaz. Buna göre de, doğayı taklit etmeye dayalı tüm sanat anlayışları, realist-natüralist sanat anlayışları, böyle bir sanat belirlemesinin dışında kalırlar. «Eski resim (biz buna, eski sanat da diyebiliriz), 'ruhun' ya da tragik olanın (yani, duyusal olanın) resmidir; buna göre de, tragik olan elemanlardan kurtulmuştur. Bu temel farklılık, tümüyle yeni bir estetik talep eder. Bu estetik, doğal ve tinsel olan, içsel ve dışsal olan şeyler arasında kurulacak dengeye dayanacaktır.»[124] Sanatın doğadan ve doğanın duyusal kavranışmdan, Mondrian'ın deyişiyle, tragik olandan kurtulması, sanatı salt bir sanat olma yolunda belirleyen en önemli etkenlerden biri olacaktır. Çünkü, sanatın ereği 'salt sanat' olduğuna göre, sanatın gelişmesi de bu saltlaşma (pürizm) amacı doğrultusunda olacaktır. Pürist olmayan sanat, doğanın egemen olacağı bir sanat olup, böyle bir sanatta bireysel olanla evrensel-tümel arasında bir denkleşme meydana gelmez ve bunun sonucu da, tragik olandır. «Tragik olan da bir tragik biçim içinde ifade bulur. İster bu biçimden, isterse maddesellikten oluşsun, onda doğasallık egemen olur ve bu da tragik olanı yaratır.»[125] Ancak, tragik olan, sanatın ana amacı olan süje-obje, doğa-tin denkleşmesine karşıt olan bir tavır almadır. «Tragik olan kaybolduğu ölçüde sanat saltlaşır» diyen Mondrian, bu saltlaşma ile sanatın o büyük dengeye, soyut-somut dengesine ulaşacağını söyler. Yine Mondrian'a göre: «Yeni biçim verme, tragik biçim vermeyi değil de, güzelin —tıpkı hakikatın olduğu gibi, güzelin— biçimsel ifadesini ister.»[126] Soyut güzelliğe ise, alışılagelmiş sanat elemanlarıyla, doğa elemanlarıyla ve bu elemanları taklit etme tutumu ile ulaşılamaz. Tersine, saltlaşma, daha ilk elde bu sanat araçlarının ortadan kaldırılmasıyla başlamış olur. «İfade araçlarında ve komposition'da doğal biçimin yok edilmesi, bunun yerini evrensel-tümel bir aracın alması ve denkleşmiş bir komposition'un yaratılması, bütün bunlar, yeni bir biçim vermenin tümüyle yeni bir sistemini oluşturur. Böylece, meydana getirilen dengede psişik-fiziğin (ruh ve maddenin) denkleşmesi ve bunu da sanatça gerçekleştirme imkânı doğar.»[127]

Bütün bu saltlaşma, psişik-fiziğin, süje-obje denkleşmesiyle sanat yapıtında görünüşe çıktığı zaman, sanat yapıtı, şimdiye kadar sahip olmadığı bir niteliğe, uyuma, harmoniye kavuşur. Bireysel ile tinselin denkleştiği sanat yapıtı, aynı zamanda harmoniye sahip olur. Ancak, şimdi şunu sorabiliriz: Bugüne kadar gelmiş geçmiş sanat anlayışları, sanat yapıtlarında hep 'harmoni'yi, uyumu aramamışlar mıdır? Klasik sanat dönemlerinin yapıtlarına baktığımızda, onların harmoniye dayalı yapıtlar olduklarını görmüyor muyuz? Bütün bu sorular, bizi harmoni (uyum) kavramı üzerinde biraz daha düşünmeye götürüyor. Çünkü, soyut estetik değer, soyut güzellik anlayışı, bu harmoni anlayışına dayanıyor.

E — Soyut Sanatta 'Harmoni' ve Soyut 'Güzellik' Anlayışı

Harmoni, daha Antikçağdan beri gerek felsefede, gerekse sanatta önemle üzerinde durulmuş bir kavramdır. Kosmos, evren bu harmoni kavramı ile açıklanmak istendiği gibi, sanat yapıtları da yine estetik değer ölçütünü harmoni kavramında bulur.[128] Bu bakımdan, harmoni, yalnız çağdaş soyut sanat için önemli bir sanat elemanı değil, tüm geçmişteki sanat anlayışları için de sanatı anlama ve belirlemede başvurulan önemli bir kategoridir. Ne var ki, geleneksel sanatın anladığı 'harmoni' ile çağdaş soyut sanatın anladığı 'harmoni' oldukça birbirinden farklıdır. Mondrian'a göre: «Eski harmoni, doğa harmonisini gösterir ve bu da yedi tonun harmonisini ifade eder. Ama, onda doğa ve tinin dengesi dile gelmez. Yeni insan için, yalnız, doğa ve tinin dengesi söz konusudur. Yeni harmoni, çift karakterlidir, tinsel ve doğal harmoninin bir ikilemidir. O, iç ve dış harmoni olarak kendini ifade eder, her ikisi içselleştirilmiş bir dışsallık içinde dile gelir. Çünkü, yalnız dışsal olan doğal harmoni ile kendini ifade edebilir, içsel olan hiçbir zaman. Yeni harmoni, hiçbir zaman doğa olarak kendini ifade edemez. O, sanatın harmonisidir.»[129] Mondrian'ın bu sözlerinde, ilkin harmoninin varlık alanı belirlenmek isteniyor. Bu varlık alanı, doğa değil, sanatın varlık alanıdır. Oysa, daha Herakleitos'tan (M.Ö. 535-475) ve Pythagoras'tan (M.Ö. 580-500) beri, harmoni daima doğada aranmış ve doğada kavrandıktan sonra, buradan sanata aktarılmıştır. Elbette doğada harmoni dendiği zaman da, burada doğa elemanlarının meydana getirdiği bir düzen anlaşılmıştır. Soyut sanat, anti-natüralist bir sanat olduğuna ve bu anlamda tüm doğa ve doğa elemanları sanatdışı bırakıldığına göre, buna uygun olarak harmoni kavramı da doğadan soyutlanarak ve varlığını doğa varlığının dışında bulan bir kavram olarak temellendiriliyor. Harmoninin kendini gösterdiği bu doğadışı varlık alanı, sanat dünyasıdır. «Sanatın 'harmonisi' doğa harmonisinden o kadar farklıdır ki, biz yeni biçim vermede harmoni sözcüğünün yerine daha çok *'dengeli ilgi'* sözcüğünü kullanıyoruz. Ama, aynı zamanda 'denge' sözcüğüne biz 'simetri' anlamını da yüklemek istemiyoruz. Dengeli ilgiler kontrast'larla, eski anlamda hiç de harmonik olmayan eşitleştirici karşıtlarla biçimsel yönden kendilerini ifade ederler.»[130] Mondrian'ın bu sözlerinden anlaşıldığı gibi,

böyle bir harmoni, yalnız sanata özgüdür ve yalnız sanat araçlarıyla elde edilebilen bir harmonidir. Bunu yine Cézanne'ın dili ile söylersek: «Sanat, doğaya paralel olan bir harmonidir.»[131] Buna göre, sanat yapıtında bulduğumuz harmoni, hiçbir zaman doğadaki harmoninin sanata bir yansıması değildir. Tersine: Sanattaki harmoni, doğa ile ilgisi olmayan, ona paralel olan ve yasasını kendinde bulan bir harmonidir. Bu yasa, sanat yapıtının biçim verme dediğimiz eylemine dayanır. Çünkü, soyut sanat için sanat yapıtı yaratmak, düşünsel olana düşünsel olarak biçim vermek demektir. «Biz, sanatın en derin özüne yalnız biçim verme ile ulaşabiliriz»[132] diyor Mondrian. Ama, sanatın bu en derin özü, tıpkı vaktiyle Platon'da ve tüm idealist düşünürlerde olduğu gibi, harmonidir, güzelliktir ve hakikattır.[133] Bunu, Theo van Doesburg'tan alacağımız bir cümle tüm açıklığı ile ortaya koyar. «Sanatçının amacı, biçim veren bir harmoni yaratmak, güzellik anlamında hakikat ortaya koymaktır. Sanatçı, düşüncesine dolaylı tasvirlerle biçim vermez: Simgeler, doğadan parçalar ve günlük yaşam sahneleri, vb. Tersine, o, düşüncelerine salt bunun için mevcut sanat araçlarıyla biçim verir. Sanat yapıtı, kendine özgü, sanatça canlı (biçim kazanmış) bir organizmadır. Bu organizmada her şey birbiri ile örtüşür.»[134] Karşıt elemanların örtüşmesi anlamına gelen bu biçim verme, sanat yapıtının özünü oluşturur. Bu öz, harmonidir ve böyle bir harmoni olarak da *'güzellik'*tir. Böyle düşünsel-yapısal bir anlamda anlaşılan ve kavranan harmoni ya da güzellik, yüzyıllardır sanatta harmoni deyince anlaşılagelmiş olan harmoni ve güzellik düşüncesinden temelde farklıdır. «Yeni biçim vermenin güzelliği, morfo-plastik biçim vermenin güzelliğinden *başka bir güzelliktir*, tıpkı, yeni biçim vermenin dayandığı harmoninin başka bir harmoni olması ve alışılmış harmoni duygusuna uygun olan bir harmoni olmamasıdır.»[135] Bu harmoni, biçimsel-yapısal bir varlığı gösterir. Böyle bir varlık, elbette bir *birlik*'tir, ama, denkleşen elemanların bir birliğidir. «İçsel olanın dışsal olanla gözle kavranabilir bir birlik içinde erimesi, denkleşen bir ikilem olup, bu, mutlak bir birliği oluşturur. Bireysel olan ve universal (tümel) olan, denkleşen bir karşıtlık içinde bulunurlar. Onlar, bir birlik içinde erirler. Biri, kendini öbürü ile tanır. Onlar, biçim talep etmeksizin plastik olarak kendilerini ifade ederler. Onların, doğrudan bir biçim aracı ile ilgi içine girmesi, biçim verme dediğmiz şeyi yaratır.»[136]

Soyut sanatın bu biçim dengesi, Kandinsky'ye göre, akıl ile sezginin dengesidir ve Kandinsky, bu dengede tüm yaratmanın evrensel yasasını bulur: «Genellikle kafa (bilinç elemanı) ile kalp ((bilinçsiz eleman, sezgi) arasındaki ideal denge, yaratmanın bir yasasıdır. Bu, insanlık kadar eski bir yasadır.»[137] İster içsel-dışsal elemanların, ister bireysel-tümel elemanların ,isterse akılsal-sezgisel elemanların bir birliği olsun, sanat yapıtının özü tüm bu karşıt elemanların dengesi ve harmonisidir. Ama, bu birlik, bu denge ve bu harmoni salt biçimseldir, salt yapısaldır. Sanat, bu yapısallığı, bu biçimselliği dile getirir. Doesburg'a göre: «Sanatçının görevi, estetik ide denen biçim verme ide'sinin bütün tonlarına biçim vermektir. Sanat yapıtının özü, bu tonları görülebilir, işitilebilir ve dokunulabilir kıl-

maktır.»[138] Bu estetik tonlar nedir? Bu tonlar ve ton ilgileri, Doesburg'a göre, figürativ sanatları böyle bir sanat olarak oluşturan temel ilkeler ve yasalardır. «Estetik ya da biçim verici görmede, yaratma yasaları görünüşe çıkar; örneğin, figürativ sanatlarda ölçü, renk, mekân, vb. gibi denge ilgileri. Bu ilgilere biz, *estetik tonlar* adını veriyoruz. Her sanat yapıtında onlar, eğer bu yapıt figüre dayanan bir yapı olup da, bir başka yapıt değilse, az ya da çok temel bir yer alırlar.»[139] Bu temel, bu yapısal tonlar ilgisi bir sanat yapıtını yalnız bir sanat yapıtı değil, aynı zamanda *güzel* bir sanat yapıtı yapar. Bundan ötürü, figürativ bir sanat yapıtı, bu temel elemanların yapısal bir dengesine dayanır. Bu denkleşme ve bu denge, sanat yapıtının dayandığı *harmoni*'dir. Ama, Doesburg'a göre, bu harmoni yalnız sanatta kendini göstermez, o, tüm evrende bir temel yasa olarak bulunur. Bu noktada Doesburg'un Mondrian'dan ayrıldığını görüyoruz. Çünkü, Mondrian'a göre, sanat yapıtındaki harmoni, Cézanne'ın diliyle söylersek, «doğaya paralel bir harmonidir.» Oysa, Doesburg için bu harmoni, bir evrensel (kozmik) harmonidir. «Eğer biz, yetkin harmoniyi, mutlak dengeyi evrende kavrayabilirsek, evrende her şeyin bu harmoni, bu denge yasalarına göre düzenlendiğini görürüz. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, bu evrensel dengeyi nesnelerde izlemek ve onlara biçim vermek, onların yasallığını göstermektir.»[140] Ama, ister Mondrian'ın söylediği gibi, bu harmoni yalnız sanatsal-estetik olsun, isterse bu denge, bu harmoni evrensel (kozmik) olsun, burada önemli olan, sanat yapıtının böyle biçimsel-yapısal bir dengeye dayanmasıdır. «Çünkü, elemanlar arasındaki *ilgilerin dengesi*, tine özgü bir harmoni ve birliği ifade eder.»[141] Buna göre, sanat yapıtındaki denge, birlik ve harmoni, tinsel bir harmonidir, tinin-aklın temellendirdiği bir harmonidir.

Sanat yapıtı, böyle bir harmoni olarak bir biçimsel düzeni gösterir. Bu biçimsel anlamda sanat yapıtı bir mimariye, geometriye dayalı bir yapıya sahiptir. Sanat yapıtında ön planda gelen bu düzen ve mimaridir. «Resmin bu geometrik mimarisinde insanın varlığı ve onun ifadesi, salt harmoninin ve onun biçim düzeninin arkasında kalır.»[142] Böyle bir tavır içinde, artık insanın, insan duygu ve hayallerinin yeri olmayacaktır. Hatta, böyle bir tavır için, biçim dünyasının dışında bir nesne dünyası bile olmayacaktır. «Cézanne ve kübistlerin yorumlarına göre, doğanın arkasında bulunan geometri, yapısal güzelliğin temel bir parçası olarak yaşanır. Ölçü ve sayıya dayalı ince bir harmoni, nesne-biçim ve resim-biçim'i, kuşatıcı bir yasalılığı ile belli bir birliğe götürmesini bilir. Bu geometri ile resim, özgün bir mimarlık olarak kurulur. Bundan nesnelere ait bir nitelik çıkarılacak olursa, o zaman geriye yalnız bir geometrik düzen kalır. Böylece, resim, ifade karakterini kaybeder ve yapısal bir karakter elde eder. İşte bu yapı ve bu yapıya bağlı harmoni'de resim, içeriğini ve özgün güzelliğini elde eder.»[143]

Buna göre, soyut güzellik, geometrik-yapısal bir güzelliktir. Elemanların denge ve denkleşmesine ve buradan doğan harmoniye dayalı bir güzelliktir. Bu güzelliğin ölçütleri, yine rationel-lojik alanda aranmalıdır. Bu ölçütler, rationel olarak *'mutlak açıklık'*tır ve *'sayı'*dır ve *'belirli ölçü'*

dür. Estetik düzen, bu rationel elemanlarla meydana gelir. Böyle bir düzene dayanan sanat yapıtı, artık kişisel-sübjektiv tonları olan bir yapıt olmayacaktır. Böyle bir sanat yapıtı, evrensel olacaktır. Çünkü, logos ve geometri, sayı ve ölçü, evrensel düşün elemanlarıdır. Bunu ve bunun güzelliğini belki de en güzel biçimde Maurice Denise dile getirmiştir: «Biçimler harmonisi ve düşünceler mantığı arasında bir karşılılık vardır. Sanatın tüm yaratıcıları, ölçü, sayı ve dengeye göre yaratırlar ve onlarda Tanrı'yı taklit ederler.»[144] Buna göre, soyut sanatçı sanat yapıtını, tıpkı Tanrı'nın evreni yaratırken uyguladığı ilkelere uyarak yaratır. Bundan ötürü, Kandinsky, «sanat yapıtı yaratmak, evren yaratmaktır» diyecektir. Çünkü, her iki yaratmada da aynı yasalar, sayı, ölçü ve açıklık gibi yapısal -geometrik yasalar egemendir. Varlık, orantı, ölçü ve sayıya göre meydana gelmiştir. Buna paralel olarak sanat yapıtı yaratmak da, yine aynı matematik yasalara göre olacaktır. Böyle bir sanat, matematik-tinsel bir sanat olacaktır. Ama, onun temelinde bulunan güzellik de, yine matematik -tinsel bir güzellik olacaktır.

Bu güzellik, kaynağını çok eskilerde, daha Platon estetik'inde bulur. Bu güzellik, biçimlere dayanan bir güzelliktir. Platon, Philebos diyaloğunda bu güzelliği şöyle temellendirir: «Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum.»[145] Platon'un bu sözlerinden yüzyıllar ve yüzyıllar sonra bir gün soyut sanat adına Mondrian, Doesburg aynı sözleri biraz değişik biçimde tekrarlayacaklardır.

İkinci Bölüm

Soyut Sanat Akımları

Şimdiye kadar ayrıntıları içinde belirlemeye çalıştığımız soyut sanat, kendine özgü, geniş kapsamlı bir dünya görüşüne, bir felsefe ve bir bilim görüşüne dayanır. Düşün alanında varlığı öze (essentia) indirgemek isteyen soyut anlayış, felsefede bu özü arayan fenomenoloji'de, bilimde çağdaş pozitiv doğa bilimlerinin evreni matematik olarak çözümlemek isteyen soyut-matematik evren tablosunda gün ışığına çıkar. Tüm bu nitelikleriyle bilim ve felsefede soyutçuluk, geniş kapsamlı bir evren görüşünü ortaya koyar. Aynı geniş kapsamlılığı soyut sanatta da görebiliriz. Şöyle ki, soyut sanat evrene bakışında ve yaklaşımında ortak niteliklere sahip birbirinden farklı akımlardan oluşur. Hatta, soyut sanatın ancak bu akımlarda kendini gerçekleştirdiğini ve soyut sanat deyiminin, tüm bu sanat anlayışlarını kuşatan bir genel kavram olduğunu söyleyebiliriz. Bu soyut sanat kavramı içine giren tek tek sanat anlayışları, örneğin *kübizm, stijl, non-figürativ* ve *suprematizm*, vb. gibi bellibaşlı akımlardır. Soyut sanatı incelemek, bir yerde bu tek tek soyut sanat akımlarını ele almak anlamına gelir. Biz de, bu düşünceye uyarak, geçen bölümde felsefe ve estetik dayanakları bakımından temellendirmeye çalıştığımız soyut sanatı, bu bölümde şimdi bu ilkelerin, bu felsefi ve estetik ilkelerin ışığı altında soyut sanat akımları içinde ele alacağız. Özellikle de, bu akımları çağımızdaki etkilerini göz önünde bulundurarak araştırmak için seçeceğiz.

I. KÜBİZM

A — Soyutluk ve Kübizm

Kübizm'in soyut özde bir sanat anlayışı olduğunu yukarda işaret etmiş bulunuyoruz. Kübizm'in bu soyutluk niteliği üzerinde ayrıntılı bir çözümlemeye girmeden önce, ilkin, 'kübizm' sözcüğü üzerinde biraz durmak istiyoruz. Genellikle sanat tarihinin bize bildirdiği gibi, sanat anlayışlarının adları çoğu bir tesadüfe dayanır. Pek çok zaman da bu adlandırmalar, olumsuz nitelendirmelerden kaynaklanır. Sözgelişi, daha önce barok ve impressionizm için geçerli olan bu durum, 'kübizm' için de geçerlidir. Kübist sanatın 'manifesto'sunu yazmış olan şair G. *Apollinaire*'den alacağımız bir-iki cümle ile soruna girmek istiyoruz. «Yeni resim okulu kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı 1908 Sonbahar Sergisi'nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse, kübik biçimleri özellikle dikkati çeken evleriyle bir resmi gördüğünde, 'kübist' sözcüğünü alay olmak üzere kullanır.»[1] Apollinaire'e göre, kübizm adı da bu sanat anlayışına alay olsun diye bir tesadüf eseri verilmiştir. Yine kübist sanatın yayılmasında büyük rol oynayan galerici Daniel-Henry Kahnweiller de bu olayı şöyle anlatır: «Gil Blas eleştiricisi Louis Vauxcelles nasıl 1904 -1905'te Avangarde ve 'le fauves' adlarını bulmuşsa, yine olumsuz bir anlamda *kübizm* adını da bu sanat akımına o bulup verir. Matisse, 1908'de adı geçen eleştirmene rastlar ve ona, Sonbahar Salonu'nda Braque'ın resimler sergilediğini söyler. Sonra, Louis Vauxcelles, Matisse'in *'cube'* sözünü 1909'da Indépendants Salonu üzerine yazdığı bir makalede olumsuz bir anlamda kullanır.»[2] Böylece, ilkin alaylı ve olumsuz bir anlamda kullanılan 'kübizm' sözcüğü, giderek bu olumsuz ve alaylı niteliğini kaybederek, bu sanat anlayışı için bir genel kavram olma niteliğine kavuşur. Ama, sözcük başta alaylı da olsa, tutunduktan sonra, sanat tarihinin önemli kavramlarından biri olur. Çünkü «Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamanın yeni türleriydi. Oysa, kübizm ile beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (autonom) bir olay olur ve kübist anlayıştaki farklı sanatçılarda bu temel anlatım ilkelerinin ve düşüncelerinin yalnızca değişik biçimleri bulunur. Bunlar ise, 20. yüzyıl öncesi tüm Avrupa sanatı ile bağlanamayacak bir kopukluğu ifade eder.»[3] Bu bakımdan, kübizm, 20. yüzyıl sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar. Ama, ne var ki, bu devrim hareketi daha çok Latin Avrupa'da gerçekleşir. «Kübizm, 20. yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratışı ile Latin dehasının çağın ruhuna çok büyük bir katkısı olarak meydana gelir ve Alman expressionizm'ine paralel gider. Almanlarda metafizik içerik resmin ruhunda bulunmasına karşılık, Fransızlar çağın kaos'unu ifade için klasik biçimi yaratırlar.»[4] Bu yeni ifade sanatı, hiç şüphesiz, bir anda birdenbire meydana gelmedi. Daha önce dile getirmiş olduğumuz gibi, bu hareketin başında Cézanne bulunuyordu. Cézanne, impressionizmin illüsionist

doğa anlayışından geliyordu. Ama, Cézanne için amaç, doğayı ve nesneleri duyusal görünüşlerinden soymak ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktı. «Kübizmin meydana gelişi, o halde Cézanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, obje'leri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve obje'ler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir mahfazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, kübizmde 'güzel görüntü' dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar.»[5] Nesneler, duyusal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlemektir. «Nesnelerin analizi ile biçim serbest kalır. Bu analitik yöntem, bu yeni ifade resmini tüm ön biçimsel, arkeolojik ve etnografik niteliklerden kurtarır. Cézanne'ın düşünceleri ile hesaplaşma içinde, Picasso ve Braque'da biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yönteme sonra biz analitik kübizm adını veririz.»[6] Bu bakımdan, Cézanne'ın resim anlayışını kübizm'in başına koyabiliriz. Bunu söylerken dayandığımız olgu, *Cézanne'ın resim sanatını impressionist illusion'dan kübist formalizme* geçirmiş olmasıdır; ve bununla da resim sanatının alınyazısının değiştiğini söyleyebiliriz. Ama, resim sanatında meydana gelen bu değişme süreci içinde temel ilke daima *nesnelerin biçimsel* analizidir. «Cézanne'ın ana düşüncesi, resim deneyini görme yoluyla doğaya uygulamaktır. Buradan Cézanne'm çok kullanılan ve 1906'da Bernard tarafından yayınlanan şu sözü doğar: Nesneleri, küre, koni, silindir gibi geometrik biçimlere göre biçimlendir. Bu sözlerde söz konusu olan, doğada keşfedilen duyusal, görsel düzenleri biçim içine sokmak, onları biçim içine sağlamca yerleştirmek ve böylece de onları görsel olarak gerçekleştirmektir. Biçim, düzenleyici tinin nesnelerle yaptığı hesaplaşmanın ürünüdür.»[7] Bu yeni biçimsel doğa düzenini kurmak, yeni bir çabayı, hem teorik hem de pratik bir çabayı gerektiriyordu. Bu iki yönlü çaba, kübizm adını alan sanat hareketinde somutluk kazanır.

Şimdi, bu yeni sanat hareketinin temel düşünce ve ilkelerinin ne olduğunu sorabiliriz. Bu soruya karşı ilkin şöyle yalın ve genel bir karşılık verebiliriz: Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yasasını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuran 'izlenim' (impression), şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır. «İmpressionist'lerde egemen olan görme duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar.»[8] Aklın kavradığı bir evren, artık, soyut, rationel bir evrendir. Böyle bir evrende vaktiyle impressionist'lerin buldukları ve büyülendikleri *'maia'*nın (nesnelerin görünüşünün) büyüsü ortadan kayboluyor, bir anlamda evren dinamizmini, hareketliliğini yitiriyor, statik, değişmez ve *soyut-mutlak* bir evren oluyor. Elbette böyle bir evrende de nesneler vardır, obje'ler vardır. Ama, artık bu obje'ler, bu nesneler impressionizm için olduğu gibi, birer duyumlar komplex'i değildir. Bunu kübist sanatçı André Lhote şöyle ifade ediyor: «Kübizm, res-

mi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelerin doğru, ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi obje' lere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli bir organisation'unun geometri içine sokulmasıdır.»[9] Nesnelerin sübjektiv niteliklerden kurtarılması, bu anlamda soyutlanması, resim sanatı için tutulacak en doğru yol olarak belirleniyor. Soyut resim, buna göre, evreni soyut-geometrik bir varlık, onu bütün tesadüflerin, değişmelerin ötesinde, değişmeyen, mutlak bir varlık olarak kavrayacaktır. Resim sanatı bunu yaparken, asıl görev alanını da bulmuş olur. Bu alan, *'salt resim'* alanıdır. Nitekim şair G. Apollinaire 'Les Peintres cubistes' adlı kübist sanatın bir manifestosu sayılan kitabında, Marcel Brion'a göre şöyle der: «Bu manifesto'da resim bir 'peinture pure' olarak, artık bir taklit sanatı olarak değil de, bir 'konseption (tasarım) sanatı' olarak, tüm saltlığı içinde bir resim olarak anlatılır. Bu 'tasarım sanatı' sanatı bir yaratma olarak anlar. Ancak, bu yaratma olayında akla büyük bir ağırlık verirken, doğadan ve insanlardan uzaklaşma tehlikesine de düşmez.» Yine Apollinaire'e göre: «Her şeyden önce, sanatçılar insan olmak istemeyen insanlardır. Ressam, her şeyden önce kendini kendi Tanrısallığı içinde görmelidir.»[10] Apollinaire'in bu sözlerinde dile getirmek istediği şey, Kandinsky'nin daha önce soyut sanatla ilgili olarak işaret ettiğimiz: «Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır» diyen sözleri ile bir bağlam içinde anlaşılmalıdır. Bütün bu sözlerle ifade edilmek istenen şey, sanatın nesnelerin bir taklidi olmadığı, tersine, sanatın, sanat yasalarına uygun, kendine özgü (sui generis'i) olan bir yaratma olmasıdır. Bunu yine G. Apollinaire'in diliyle söylersek: «Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir *tasarım* sanatı olması ile ayrılır.»[11] Gerçi, aynı zamanlarda kübizm'e paralel, onun ilkelerine benzer ilkelere sahip bir akımın yaşadığını görüyoruz: Bu akım, *expressionizm*'dir. Expressionizm de, kübizm gibi, dış realiteden değil de, süje'nin 'ben' dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Şöyle ki: «Sanatta, putları içtepisel expressionizm'e paralel bir kübist hareketin bulunduğu görülür. Her ikisinin ortak yönü, her ikisinin de natüralizmi reddetmesidir, ama farklı biçimlerde. Expressionizm'de akıcı bir ifade vardır. Kübizm'de ise sert, yasal bir bağlılık. Expressionizm'de realite içtepisel-duyusal olana bağımlıdır, kübizm'de ise matematik kurallara.»[12] Bunun için, doğaya karşı diye kübizmi çağdaş expressionizm ile bir tutmak yanlış olur, eğer doğal olarak expressionizm diye 'belli' bir hareket anlaşılıyorsa. Oysa, kübizm, yasal matematik sanat kavrayışı ile kendine özgü belli bir sanat teorisi olarak ortaya çıkar. «Buna göre, kübistler bir biçimler mimarisi kurarlar. Cézanne bu yolda örnekler verir, ama, kübistler, 'De Stijl' grubu ressamlarında salt mimarinin ortaya çıktığı ana kadar bu biçimler mimarisini sürdürür.»[13] Yalnız ne var ki, bu mimari salt bir biçim sorunu olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü, kübizm, bir soyut sanat biçimi olarak anlamını, evrenin içyapısını ifade etmede, varlığın özünü dışlaştırmada bulur. Bu, tüm soyut sanat anlayışlarının, bu arada çağdaş expressionizm'in de ana amacını oluşturur. «Expressionist'ler, kübistler ve öbür anlayışlar amaçlarının, nesnelerin içyüzünü

resmetmek, çizmek ve model almak olduğunu öne sürerler. Onların yapıtları 'öz resimleri'dir ve 'öz resimleri' olarak da gerçekliğin metafizik görünüşü altında düzenlenirler, yani, dış doğanın resminde içerilmeyen, hatta içerilemeyen özel bir görünüş altında.»[14]

Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin içyüzünü ve içyapısını kavramak için, elbette kübizm, nesneleri, varlığı göründüğü gibi değil de, *düşündüğü* gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesneleri, varlığı ve onların objektiv düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş, 'deforme olmuş' yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektiv düzeninin deformation'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. «Objektiv olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer.»[15] Nesnelerin, varlığın iç dünyasını, ama, yine objektiv yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür. Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, bir tinsel varlık da gizlidir. Bu tinsel varlık, görünüşlerin, nesnelerin arkasında bulunan, nesnelerin özünü oluşturan bir metafizik düzendir. Bunun için kübizmde, matematik ve metafizik bir uyum içinde bulunurlar, birbirini zorunlulukla tamamlayan iki varlık dünyası olarak.

Varlığın bu matematik ve metafizik kavranışı, temelde iki kavrama indirgenebilir. Bu iki temel kavram, *kubus* ve *özsel biçim* kavramlarıdır. Kübizmin matematik ve metafizik anlamını kavramak, bir anlamda bu iki temel kavramı belirlemek anlamına gelir. O halde, bu iki kavram ne ifade eder? Şimdi bunun üzerinde durmak istiyoruz.

B — Kubus ve Özsel Biçim

Sanatçının *'kubus'*u ele geçirişi bir tesadüf sonucu değil de, uzun bir arayışın sonucudur. Şimdi sorabiliriz: Sanatçı ne arıyordu? Hiç şüphesiz, her dönem sanatı belli bir şey arıyordu. Sözgelişi, Renaissance sanatı, hareket dışı, biçimsel bir varlık düzeni arıyordu. Barok sanatı, hareket içindeki varlık düzenini ve impressionist sanat, duyumların oluşturduğu, illusion niteliğinde bir doğa düzenini arıyordu. Kübizm de bir sanat olarak bir varlık düzenini arıyor. «Kübizmin ilk postulat'ı, nesnelerin düzenidir; ama, natüralist olarak kavranan nesneler değil de, soyut biçimlerin düzenidir. Kübizm, mekânı çizgi, mekân elemanları, dikdörtgen ve kubus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar.»[16]

Soyut biçimlerin oluşturduğu bu düzenin dışında, artık, bir başka varlık düzeni yoktur. Varlık, yalnızca salt biçimlerdir, yoksa onların oluşturduğu içerik dünyası değil. Buna göre, tıpkı Platonizmin ve çağdaş fenomenoloji felsefesinin anladığı bir anlamda, duyusal varlık, realitesinden soyuluyor ve varlık olarak salt biçime geri götürülüyor. «Resmin nes-

ne ile ilgisi, tasvirin bu temel şartı artık geçerliğini yitiriyor. Sözgelişi, Juan Gris'in ruhunda şişenin biçimi, şişenin kendisinden daha önce vardır ve nesnelerin ide'sini arkasında bırakarak nesnelerin maddesi ortadan kaybolur.»[17] Madde, tüm duyusallığı ile yerini soyut biçimlere bırakırken, aynı zamanda üç boyutluluğu, relief karakterini ve buna bağlı olarak tüm illusionist nitelikleri de bırakarak soyut bir biçimler evreni içinde erir, tıpkı, Platon'un idea'lar kosmosunda olduğu gibi. Ama, tüm bu süreç meydana gelirken, resim sanatında yapısal değişmeler de kendini gösterir. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, resim, artık bir taklit, doğayı bir taklit sanatı, real-duyusal düzeni yansıtan bir sanat olmaktan çıkar ve soyut biçimlerin oluşturduğu bir *'konstruktion'* olur. Bu konstruktion, doğa düzenine paralel, lojik-matematik bir düzeni gösterir.

Resim, 'kubus'ların oluşturduğu bir konstruktion olarak anlaşılınca, buradan kübizm için bir tehlike kendini göstermez mi? Buna göre resim, belli soyut çizgi ve biçimlerin oluşturduğu, cansız, ruh ve duygudan yoksun bir şematizm olmaz mı? Bu kuşkuya karşı, böyle bir tehlike imkânı olsa bile, bu tehlikenin gerçek kübist yapıtlar için değil, daha çok bunların taklitleri için geçerli olabileceği düşünülebilir. Çünkü, kübizm, prensipte *metafizik* bir sanattır, kübizmin temelinde bir *metafizik öz* bulunur. Kübistler, bu metafizik öze ulaşmak amacı ile empirik dünyadan ve onların biçimlerinden uzaklaştılar. Apollinaire'in dili ile söylersek: «Genç (kübist) sanatçılar, optik illusion'a ve lokal proportionlara dayanan eski sanattan, metafizik biçimlerin büyüklüğünü ifade etmek üzere gitgide uzaklaştılar.»[18] Bu metafizik tavır içinde, kübizm, doğanın görünüşünden, maia' dan[19] uzaklaşarak, değişmeyen, mutlak olanı kavramaya yönelir. Bunu, kübizmin teoricisi D. Henry Kahnweiler'in ifadesi ile söylersek: «Kabul edilen bir ön plandan hareket etmek ve bu ön plana göre perspektiv aracılığı ile görünebilir bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, kübist ressamlar, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı, belli bir biçim şeması içinde ön plana doğru çalışır.»[20] Ama, tüm bu çaba içinde, sanatçının ulaşmak istediği bir amaç vardır; bu da, *nesnelerin özü*dür. Bu bakımdan, yukarda değindiğimiz gibi, kübizm, bir şematizm olarak düşünülemez. Çünkü, tüm kübist konstruktion'u oluşturan *'kubus'* yalnız salt soyut bir biçimi değil, aynı zamanda varlığın özünü ifade eder ve özsel biçim olur. «Kübizm, o halde, ortaya koyduğu yapıtlarda cisimler dünyasının biçimlerini, onların temelinde bulunan özsel biçimlerine olabildiği ölçüde yaklaştırır. İnsanın nesneleri görme ve duymasının temelini oluşturan bu özsel biçimlere dayanmakla, kübist sanatçı, tüm biçimlerin bir açıklamasını ve bir temellendirmesini yapmış olur.»[21] Özsel biçim ya da öz, ne var ki, görünüşlerin arkasında bulunan ve belli bir bilme ile kavranabilen bir substans (töz, cevher) değildir. Eğer böyle bir substans olsaydı, onun sadece keşfedilmesi gerekecekti, tıpkı Platon'un idea'larında olduğu gibi. «Gerçekten de bu özsel biçim, hiçbir dış ya da iç kavramada verilmiş değildir ve o, obje'nin içsel bütünlüğünün ilk örnek ide'si olarak anlaşılamaz ve bunun için de Platoncu idealizm anlamında düşünülemez.»[22] Bilgi yönünden keşfedile-

meyen bu ilk örnek ya da özsel biçim, ancak *yaratılabilir.* Yaratma olayı, sanatı salt bir düşün, bir felsefe olayı olmaktan çıkarır ve onu kendine özgü bir olay kılar. Kübizm, bu yolda en yaratıcı bir sanattır diyebiliriz. «Sanat, ön planda parçalanmış olan bir dünyada, onda egemen olan yaratışın izlerini arar ve bu izleri de, aynı zamanda mutlağın iç düzenini ifade eden yalın nesne biçimlerinde bulur.»[23] Bu yalın nesne biçimlerinin ne olduğunu soracak olursak, o zaman karşımıza *geometrik* biçimler çıkar. «Böylece, kübizm, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulur ve biçimi de matematik özü içinde çözümler.»[24]

Bütün bu söylenenlerden, özsel biçim ile kubus'un, yani geometrik biçimin birbiri ile örtüştüğü sonucunu çıkarabiliriz. Kubus, varlığın özünü ifade ettiği gibi, özsel biçim de geometrik biçimi, kubus'u ifade eder. Böylece, yukarda dile getirdiğimiz geometri ve metafizik bütünleşmesi, kubus-özsel biçim kavramlarının örtüşmesinde gerçeklik kazanmış olur. «Üç boyutlu obje'nin yükseklik ve genişlik gibi iki boyuta indirgenmesini talep eden bu özsel biçim kavrayışı, kübist çabaların salt rationalist temellerini oluşturur.»[25] Bu rationalist temellendirme, bir yandan salt biçime dayanırken, öbür yandan da biçimde dile gelen, dışlaşan öze, özsel içeriğe dayanır. Bu bakımdan, kübist bütünleşmede karşılaştığımız geometri, kubus, konus, küp, vb. aynı zamanda varlığın özünü, metafizik bir içeriği dışlaştırmış olur. Kübist sanata ya da resme bu açıdan baktığımızda, onu salt bir geometrik konstruktion olarak göremeyiz. Gerçi, o bir konstruktion'dur, ama, o aynı zamanda metafizik içeriği olan bir konstruktion'dur.

Şimdi, kübizmin bu konstruktion'u nasıl oluşturduğunu sorabiliriz. Bu soruya iki açıdan karşılık verebiliriz. İlkin, kübizm, doğal biçimlerden hareket ederek bu konstruktion'a ulaşır. İkinci olarak da, kübizm, salt düşünsel biçimlerden hareket ederek bu konstruktion'a ulaşır diyebiliriz. Bu birbirinden farklı hareket tarzı, yine birbirinden farklı iki kübist tarzı oluşturur. Bunlardan biri, doğa biçimlerinin analizine dayandığı için, *analitik kübizm* adını alır. Öbürü de, salt düşünsel elemanların sentezine dayandığı için, *sentetik kübizm* adını alır.

Şimdi bu iki tür kübizmi ele almak istiyoruz.

C — Analitik Kübizm

Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama, bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa. Alışılmış deyimi ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de, bir *sözlük* olarak doğa. Bu anlamda, kübist için doğa bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama, meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir *düşünsel soyut*

varlık olacaktır. Böyle düşünsel soyut bir varlık da, şüphesiz artık bir organizma değil, tersine, bir arkitektonik yapıdır. Bu yapı, doğa varlıklarını doğal biçimsel ilgilerinden çözerek, soyutlayarak, onları düşünsel-soyut bir biçim düzeyine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyut biçim katında, doğal bir varlık olan nesne, şey, doğallığını, duyusallığını ve yüzeyselliğini yitirir ve soyut-üç boyutlu (stereometrik) bir yapı olur. 1910'larda Picasso ve Braque'ın evren kavrayışları bu yönde oluşurken, aynı zamanda yeni resmin gelişme çizgisi de belirlenmiş olur. Bu çizginin çevrelediği evren tablosu, artık, doğa niteliklerini yitirir ve düşünsel nitelikler elde ederek soyutlaşır. Bu, özellikle 1911 yıllarına kadar egemen olan *analitik kübizm* için geçerlidir. «Analitik kübizmin doruk noktası, 1911 yılı Sonbahar Salonu'dur. Burada, Vellon, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleizes, Metzinger, Duchamp, Marcoussis, homogen olmamakla birlikte bir ortak çalışmayı gösteren bir program ortaya koyarlar. Analitik olan bir program. Çünkü, bu programda söz konusu olan, biçimi çeşitli elemanlara ayırmak ve örneğini Cézanne'da bulan temel geometrik yapılara geri götürmektir. İki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi. Böylece, bir biçim ve renk irrealizmine ulaşılmış olur. Böyle bir biçim ve renk irrealizmi, resmi kendine özgü temel ilkesi ve en son ereği olan bir şey yapar.»[26] Bu şey, soyut dediğimiz şeydir. Ama, ne var ki, burada 'soyut', aynı zamanda 'somut'tur. Çünkü, meydana gelen biçimsel yapı, duyusal-yüzeysel bir varlık olmaktan kurtulmuş, üç boyutlu bir arkitektonik yapıdır. Özel deyimi ile söylersek: *'Büyük soyut'* aynı zamanda *'büyük somut'*tur. Kübizmin gerçekleştirdiği devrim, bu 'soyut-somut' evren kavrayışında dile gelir. Kübizm, bu anlayışı ile şimdiye kadar bir karşıtlık ilgisi içinde kavranan 'soyut' ve 'somut' evren kavrayışlarını, nesneleri arkitektonik bir yapıya geri götürmekle, böyle bir karşıtlık ilgisinden kurtarıyor. Bunu bir örnek üzerinde göstermek istersek şöyle diyebiliriz: Şu an karşımdaki masayı, yalnız bana bakan yüzüyle algılarım. Aynı masa karşısında bakış açımı değiştirdikçe, masanın algıladığım yüzü de buna uyarak değişir. Bunu felsefi terminoloji ile söylersek: Biz nesneleri yalnız bize görünüş olarak verildiği an ve açı içinde kavrarız. An'ların değişimi, art ardalığı içinde ve mekân içinde yer değiştirme içinde, nesnelerin bize veriliş biçimleri de sürekli olarak değişirler. Şu an gördüğüm, görme algısı ile kavradığım masa, bir an önce kavradığım masa olmadığı gibi, bir an sonra kavrayacağım masa da olmayacaktır. O, ancak, bu ve şu uzak görünüşü içinde kavradığım duyusal bir nesnedir, bir görünüştür. Hatırlanacağı gibi, impressionizm bu art ardalığı mutlaklaştırmış ve onu resmin temel konusu yapmıştı. Oysa, şimdi, soyut sanat bu an'ların art ardalığı ilgisini temelden parçalıyor. Bunun sonucu olarak da, soyut sanatta nesnelerin an'lık görünüşleri, yüzeysellikleri ortadan kalkıyor ve nesneler, biçimsel arkitektonik bir yapı halini alıyor, üç boyutlu oluyor. Soyut sanat, nesneleri duyusal görünüşlerinden kurtararak ve üç boyutlulaştırarak onları düşünsel bir varlık haline getiriyor. Üç boyutlulaştırmak, bu anlamda nesneleri yalnız an'lık görünüş ve yüzeyleri ile değil, tersine an'lık yüzeyselliğin dışında, bir nesneyi aynı zamanda tüm

yüzeyleri ile kavramak anlamına gelir. Şimdi böyle bir kavrayış ne ifade eder? Bunun üzerinde durmak istiyoruz.

Burada, yeni bir kavramın bir 'kategori' olarak dile getirildiğini görüyoruz. Bu kavram, *'aynı zamanda* (simultan) kavramıdır. Bu kavramla gerçi modern sanatta daha önce de karşılaşmış bulunuyoruz: İmpressionist sanatta, bir renk kontrastı fenomeni olarak karşımıza çıkıyor. Oysa, şimdi, soyut sanatta karşılaştığımız 'aynı zamanda' oluş, nesnelerin bir varlık tarzı olarak anlaşılıyor. Bu varlık tarzı içinde, nesneler yüzeyselliğini yitiriyor ve cisimleşiyorlar. Örneğin, Picasso'nun kübist dönemindeki yapıtlarına bakalım. Gördüğümüz 'Natur mort', artık yalnız tek bir perspektiv içinde bize görünüş olarak verilmiyor, tersine, 'aynı zamanda' farklı perspektivlerden veriliyor. Şimdiye kadar resmin kullanageldiği ve özellikle impressionizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk, yani 'art ardalık', yerini birdenbire üç boyutluluğa ve 'aynı zamanda'lığa bırakıyor. Bu değişim içinde, resim sanatında büyük bir devrim gerçekleşiyor. Bugüne kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak anlaşılan ve böyle uygulanan resim sanatı, şimdi, 'aynı zamanda' kategorisi ile bir mekân sanatı olmuş olur. Bu özelliğin, soyut sanat için bir temel kategori olduğunu belirtmeliyiz. 'Aynı zamanda' kategorisi, yalnız soyut sanat için değil, özellikle 1950' lerden sonraki sanat anlayışları için de önemli bir kategori değeri taşır. Bu önem, yalnız sanat açısından değil, genellikle felsefe, çağdaş felsefe açısından da karakteristiktir. Sözgelişi, günümüzün en güncel felsefe anlayışı olan ve semiologi'ye dayanan *strükturalizm* de, felsefesinin temel obje'leri olan varlık yapılarını bu 'aynı zamanda' kategorisi içinde kavramaya çalışır.

Demek oluyor ki, analitik kübizm, nesneleri duyusal-yüzeysel 'art arda' bağlılıklarından çözümlerken, amacı, nesneleri 'aynı zamanda' cisimsel birer varlık olarak yeniden kurmaktır. Bu konstruktiv varlık, hiç şüphesiz, soyut bir varlıktır, ama, aynı zamanda da somut bir varlıktır. Ancak, bu 'soyut-somut' varlık, doğadan hareket edilerek kurulur. Onu meydana getiren elemanlar, doğrudan doğruya doğada ve nesnelerde vardırlar.

Ancak, 1912'lerden sonra şöyle bir soru ortaya çıkar: Bu 'soyut-somut' varlık gerçi bir konstruktion'dur, ama, onun temelinde doğal nesneler bulunmaktadır. Acaba, şimdi resim sanatı, bu doğa ve nesneler temeli ile ilgisini en aza indirerek salt bir soyut-konstruktiv varlık olamaz mı? Böyle bir anlayış içinde meydana gelecek sanat yapıtı, doğadan olabildiğince bağımsız, salt soyut bir varlık olacaktır. Resim, salt bir biçim olduğuna göre, resmin özü böyle bir tavır içinde gerçekleşebilir. Doğa ile ilgisini koparmış, salt bir biçim konstruktion'u olarak anlaşılan kübizm, artık analitik kübizm olmaktan çıkarak *sentetik* kübizm olur.

D — Sentetik Kübizm

«Sentetik kübizm» sözcüğünden de anlaşıldığı gibi, 'sentetik kübizm', konstruktiv elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da

1911-14 yıllarını kapsar. Bu konstruktiv elemanlar artık, biraz önce söylediğimiz gibi, doğal elemanlar değildir, tersine, düşünsel soyut elemanlar, geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca, analitik kübizm ile sentetik kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin çıkış noktası doğa ve doğa biçimleri olduğu halde, öbürünün çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Bunu, Werner Haftmann'ın açıklaması ile söylersek: «Analitik kübizm'in bir şişeden soyut bir konus biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konus biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü, sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz.»[27] Ne var ki, amaç, doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor. Yukarda da söylendiği gibi, artık doğadan soyut-düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut-düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Başka türlü denildiğinde: Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıt doğa biçimlerini belirliyor. Böyle bir anlayış, felsefeye aktarılıp düşünülürse, *Kant felsefesi* ile karşılaşırız. Sözgelişi, Kant'a göre biz, nesneleri olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine, düşünce (zihin) kategorilerine göre biliriz. Eğer insan zihni, başka türlü olsaydı, yani insan deneyden gelmeyen (a priori) daha başka zihin kategorilerine sahip olsaydı, doğayı, nesneleri daha başka türlü bilecek ve doğa, bizim için, bugün tanıdığımız doğadan daha başka türlü bir doğa olacaktı. Kant'ın, bir-iki cümle ile özetlediğimiz bu düşünceleri, çağın düşünürlerini ve sanatçılarını kübizm üzerinde düşünmeye götürür. «Bu anda, ressamların resimleriyle ne yapmak istediklerini açıklayan kuramcılar ortaya çıkar. Apollinaire'in tavrı bunlar arasında en başta gelir. Apollinaire, kübizmi metafizik'in de pay aldığı bir sisteme götürür.»[28]

Öbür yandan, kübizmin gelişmesine ve tutunmasına hem galerisi hem de teorik çalışmalarıyla büyük katkısı olan Daniel Henry Kahnweiler, kübizmi, yalnız Renaissance'tan beri gelen sanat üslûplarının zorunlu bir tarihsel halkası olarak görmez de, aynı zamanda Renaissance'tan sonra gelişen düşün ve felsefe sistemlerinin zorunlu bir ürünü olarak görür ve kübizmi böyle temellendirmek ister. Kahnweiler, bu gelişmeyi şöyle ifade eder: «Sanatlar arasında 1900'lerde ortaya çıkan ve güçlü bir akımın başlangıcını işaret eden 'kübist devrim', plastik sanatların içinde bulunduğu kuşku ve karışıklık çağının bir sonucu idi. Plastik sanatların karmaşıklığı en sonunda yarı kapalı bir görüşün yapıları farkedilmeye başlayınca, yavaş yavaş değişikliğe uğradı ve plastik eleman bir kere daha üstün geldi. Batı resmini 1800'lerden hemen sonra sıkıntı içine sokan bu rahatsızlığın nedeni neydi acaba? Renaissance insanlarının etraflarındaki açık bulunan maddi dünyayı keşfetmek için, gözün görebildiği kadarıyla nasıl yola çıktıklarını gördük. Üç boyutlu mekânda hareket eden cisimlerin gerçekliğinden hiç şüpheleri yoktu onların; ve hiçbir zaman da mekânın kendisinin var olup olmadığını sormadılar. Descartes'ın 'cogito ergo sum'u, bu büyük ve güçlü yapıyı sarsmak için yetersiz kalan küçük ve önemsiz bir hareket gibi göründü onlara. Bu güçlü yapı, kendi dışındaki her şeye şüphe ile bakan ve 'nasıl olduğunu bilmediği herhangi bir şeyi hakikat

olarak kabul etme' ilkesini benimseyen insan tarafından yıkıldı. Bilgi ile yüklü olarak bu insan kendi varlığı ve düşüncelerinin bir kanıtını keşfedebilirdi yalnızca. Şimdi, duyularımızın sınırlı gücü aracılığıyla dış dünyadan algıladığımız bilginin değeri nedir? Berkeley, bunu açıkça şöyle ifade etmiştir: Bütün cisimler, mekâni bir illüsion'dur. Bildiğimiz her şey duyularımızın içeriğinden ibarettir; fakat Berkeley, dışsal bir nedeni postulat olarak öne sürer: Tanrı. Sonra, Kant gelir ve *'Salt Aklın Eleştirisi'*nde yan tutmadan yola çıkarak öz'ün, yani dış dünyanın 'kendinden şey'inin kolayca ele geçirilemeyeceğini kanıtlar. Biz, 'kendinden şey'in görünüşünden daha fazla bir şeyi hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bütün saldırılara ve yanlış anlamalara rağmen, bu görüş, Batı düşüncesine bir buçuk yüzyıl boyunca egemen oldu. Fichte ve Hegel'den Rickert'e, Husserl'in fenomenolojisine ve Jaspers'in existentializm'ine kadar etkisini sürdürdü. Çağımızın başından beri de (bu yüzden kübizm'in doğuşu ile aynı zamana rastlamaktadır) bu görüş doğa bilimleri alanında bile benimsenmiş ve onun etkisi altında fizik bilimi de değişikliğe uğramıştır. Sözgelişi, Max Planck, pozitivizmi reddedip fizik için daha geniş br temel ararken şunları söyler: 'İlk ve zorunlu adım, kişisel izlenimlerimizin fizik bir evreni kuramayacaklarına ilişkin hipotez'in ortaya atılması ile ilgilidir. Ama, buna rağmen, kişisel izlenimlerimiz başka bir dünyanın bellibaşlı kanıtlarmdandır. Öyle ki, bu başka dünya, onların arkasına gizlenmiştir ve bize bağlı değildir'. Bununla beraber bir fizikçi olarak Planck şunu da ekler: 'Bu durum da gerçek bir dış dünyanın varlığının kabulüne bizi götürür'.[29] Sanat anlayışları ile düşün sistemleri arasında kurulmak istenen böyle bir ilgi, yalnız kübist sanat teoricilerini, özellikle Kant sistemi ile kübizm arasında belli bir ilgi kurmaya götürmekle kalmamış, aynı zamanda kübist sanatçıların kendilerini de bu yolda düşünmeye götürmüştür. Bunlardan biri, örneğin, Juan Gris'tir. Bunu Kahnweiler yine şöyle belirtiyor: «Gris, Kant'ı hiç okumamış olmasına rağmen, kendisini bir kez daha Yeni-Kantçı olarak tanıtır. Mekânın a priori olarak var olduğunu keşfeder, yani Kant'ın sözleriyle söylemek gerekirse, (Gris'e göre) mekân, 'duyusal dünyadaki bütün obje'lerin birlikte düzenlenmelerini sağlayan zihnin yapısı içindeki belirli bir yasaya uygun olarak ortaya çıkan sübjektiv ve ideal bir diyagramdır âdeta. 'Kendi dışımızda biz bir mekân aramamalıyız; mekân, bizim görsel algımızın bir yapısını oluşturur...' Juan Gris, ölümünden az önce Kant'ı okumaya hazırlanıyordu; bu, ona aradığı zihinsel donanımı verebilirdi.»[30] Kant felsefesi ile kurulan bu ilginin dayanağı da, gerek Kant felsefesine, gerekse sentetik kübizme göre, obje'nin süje'den bağımsız bir realite olarak değil, süje'nin duyu elemanlarının zihin kavramları (kategoriler) ile meydana getirmiş oldukları bir sentez olarak anlaşılmasında bulunur. «Analitik bir tasvir yerine, ressam eğer isterse, bu yolla obje'nin sentezini de yaratabilir; ya da Kant'ın deyimi ile, 'farklı kavramları (anlayışları) bir araya getirir ve onların türlü çeşitliliğini tek bir algı içinde toplar'.»[31] Kahnweiler, pek haklı olarak, sanatçıların bu yöntemi nasıl elde ettiklerini de sorar ve buna şöyle bir karşılık vermek ister: «Obje'lerin tasviri sırasında, onların gerçek ya da görünüş olup olma-

dıkları yargısına göre, özelliklerinin bir çeşit sınıflaması yapılmıştır. Sırası gelmişken şu olguyu da vurgulamak isterim ki, bu ressamlardan hiçbiri (ne de çevrelerindeki edebiyatla ilgili ya da başka bir kimse) felsefi bir eğitimden geçmemiştir; filozoflarla kurulması mümkün bir paralellikten de habersiz bulunuyorlardı (özellikle Locke ve Kant ile). Onların sınıflamaları akılsal olmaktan çok içgüdüsel idi. Onlar için esas olan, sürekli bir nitelik olarak gördükleri obje'nin formu idi (çizgi ve hacim). Daha sonra onun rengi söz konusu idi; fakat onların bu yaklaşımı şüphe yaratan bir yaklaşımdı. Onun geçici niteliklerinden arındırılması zorunluydu ve sürekli olan renginin içinde sunulmalıydı: 'Lokal renk', bütün arizî lekelerden ayırt edilmeliydi.»[32]

Görüldüğü gibi, kübist sanatçılar ve kübizmin kuramcıları, kübist sanat için bir felsefi dayanak noktası ararken, bunu, Kant felsefesinde ve özellikle de Kant'ın 'kendiliğinden şey' kavramında bulmaktadırlar. Bunu yaparken de, hareket noktaları, kübizmin değişmez olan, asıl varlığı resmetmek istemeleri ve Kant felsefesinde, duyuların sağladığı görünüşlerin dışında, böyle bir varlığın 'kendiliğinden şey'de temellendirilmesidir.

E — Kübizmi Başka Sınıflamalar

Kübizmi, bu analitik ve sentetik olmak üzere sınıflamasının dışında başka sınıflamalara da rastlanır. Bu sınıflamalardan biri, kübizmin kuramcısı şair G. Apollinaire'in yaptığı sınıflamadır. G. Apollinaire, kübizm içinde ikisi salt olmak üzere dört eğilimi birbirinden ayırır. Bunlar, sırasıyla: 1) Bilimsel kübizm. 2) Doğal kübizm. 3) Orphik kübizm ve son olarak da: 4) İçtepisel kübizm. Şimdi bunlarla Apollinaire ne kastediyor? bunları görmeye çalışalım. «Bilimsel kübizm,» diyor Apollinaire, «bu salt eğilimlerden biridir. Bilimsel kübizm, görülen değil, bilinen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Herkes bu iç gerçeği hisseder. Örneğin, yuvarlak bir cismi algılamak için aydın olmaya gerek yoktur.»[33] Bu kübist eğilim, nesnel olanı, duyusal olanı dışarda bırakan, salt düşünsel-soyut bir eğilimdir. Bu kübist eğilim içinde yer alan sanatçılar arasında, Apollinaire'e göre, Picasso, Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin ve Juan Gris'in adını sayabiliriz.

İkinci eğilim, 'doğal kübizm'i Apollinaire şöyle belirlemek ister: «Doğal kübizm, çoğu seyredilen gerçeklikten alınan elemanlarla yeni bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu sanat konstruktiv disiplini nedeniyle, kübizmden sayılır. Tarihi resim olarak onun büyük bir geleceği vardır. Onun toplumsal görevi, pek çok vurgulanır. Ama, o salt bir sanat değildir. Çoğu, onda konu ile resimler birbirine karıştırılır. Bu eğilimde olan ressam Le Fauconier'dir.»[34] Buradan anlaşıldığı gibi, doğal kübizm, salt bir kübist resim anlayışı değildir. Ama, geometrik biçimleri kullanması ve böylece kurgusallığa girmesi ile kübist resim tarzından sayılır.

'Orphik kübizm'e gelince, bu, Apollinaire'e göre, modern resmin diğer büyük eğilimidir. «Bu orphik kübist eğilim, visuel gerçeklikten alın-

mış değil de, tersine, tümüyle ressam tarafından yaratılmış elemanlarla yeni bütünler resmetme sanatıdır. Orphik kübizm, bu bütünlüklere güçlü bir gerçeklik sağlar. Orphik ressamların yapıtları, berrak bir estetik haz uyandırırlar. Onların aynı zamanda sağlam bir konstruktion'u ve yüce bir anlamı vardır. Bu, salt bir sanattır. Picasso, Robert Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp bu eğilimden sayılır.»[35] Görüldüğü gibi, orphik kübizm, kübizmi en başarılı olarak temsil eden bir anlayış olup, daha çok sentetik kübizm niteliği taşır.

Dördüncü ve son kübist eğilim, Apollinaire'in belirlemesine göre, 'içgüdüsel' kübizmdir. «Bu, görsel olarak değil de, ressama içgüdü ve sezgi ile verilen gerçeklikten alınan elemanlarla bütünlükler resmetme sanatıdır. Bu, oldum olası orphizme yönelir. Bu eğilimdeki ressamlarda açıklık ve sanat inancı eksiktir. Bunlar arasında sayısız ressam vardır. Fransız impressionizminden doğan bu hareket, şimdi bütün Avrupa'ya yayılır.»[36] Bu eğilim de, salt bir kübizm değildir. Çünkü, onda düşünsel elemanların disiplininden daha çok doğal elemanların bir kaos'u söz konusudur.

Görüldüğü gibi, kübizm ister analitik, sentetik olarak isterse Apollinaire'in ayırdığı gibi dört temel eğilim türü olarak ayrılsın, hepsinde ortak olan bir nitelik vardır ve bu da, resmin az ya da çok bir düşünsel konstruktiv biçimler bütünü olmasıdır. Kübizm, bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür. İster *non-figürativ*, ister *'stijl'* sanatı olsun ve isterse *suprematizm* olsun, bir yerde hepsi kübizmde hareket noktalarını bulmuşlardır diyebiliriz. Yalnız, ondan hareket etmekle kalmamışlar, ilk çağdaş estetik eğitimi de kübizmde almışlardır. Bu eğitimin temelleri, ölçü, sayı ve orantıya dayanır, sağlam biçim ve biçimlerin oluşturduğu yapıda bulunur. Yine 'collage' sanatının öncüleri de kübist sanat çerçevesinde bulunurlar. «1914-19 yılları arasında, kübizmin üçüncü döneminde Picasso ve Gris gibi İspanyollar, kübist hareketi bir tür bir magik (büyüleyici) realizm'e dönüştürdüler. Bu 'magik realizm'de bir 'başka doğa' egemen olur, yani salt tasavvur gücünün doğası. *Collage*'larda kullanılan material, resimde önemsiz bir rol alır, örneğin bir sigara paketi parçası, bir kâğıt parçası üzerinde bir parça odun taklidi yapıştırılmış bir kâğıt parçası, kübizmin en karakteristik teknik elemanlarından biridir... Nesnelerin tekrarı, nesnelerin yaratılmasının yerini almalıydı.»[37] Teknik yönünde gelişen bir 'collage' sanatı, giderek başlıbaşma bir resim türü olacaktır.

II. NON-FİGÜRATİV YA DA KONSTRUKTİV RESİM

Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan 'soyut sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deyimi ile, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat,

doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgili olmayan, «kendine özgü» bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda, sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir 'deformation'u (analitik kübizm) olur, daha sonra da sentetik kübizmde salt kurgusal (speculativ-konstruktiv) bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, giderek kendine özgü (sui generis) bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir obje'yi ifade etmeyen ya da doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur. Sadece bu işaret edilen elemanların bir kompositum'u olarak, bu elemanların oluşturduğu bir yapısal düzen olarak anlaşılan sanat yapıtı, doğa obje'si ile ilgisi olmayan, *figürdışı (non-figürativ)* bir düzen olarak anlaşılacaktı. Yüzyılın yarılarına kadar, çağdaş sanatın bu non-figürativ çizgide asıl oluşmasını sürdürdüğünü rahatça söyleyebiliriz. Burada, non-figürativ deyince, ilkin bir kavram belirlemesi yapmak gerekir. Non-figürativ, sözcüğün de ifade ettiği gibi, figürsüz olmayı ifade eder, yoksa, obje'siz olmayı değil. Figür deyince de, doğa ya da nesneler varlığı anlaşılmalıdır. Bu anlamda, non-figürativ sanat elbette figürsüzdür, çünkü, onun ilgi kurduğu bir doğa ve bir real-empirik varlık mevcut değildir. O, empirik-duyusal bir varlığı ne ifade ne de bir taklit obje'si olarak alır. Non-figürativ sanat, bir soyut sanat olarak, empirik-duyusal varlığı, nesneler dünyasını, tıpkı fenomenoloji felsefesinde olduğu gibi, 'parantez içine almakta', 'ortadan kaldırmakta'dır. Ama, doğanın ve nesneler dünyasının figürativ olarak onun obje'si olmamasına rağmen, bu, non-figürativ sanatın yine de obje'siz olduğu anlamına gelmez. Onun elbette obje'si vardır, ama, bu obje, bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun obje'si, sözgelişi, Malewitsch ya da Mondrian'da olduğu gibi, *renk ve çizgilerin matematik düzeni*dir, ya da *Kandinsky*'de olduğu gibi, *renk -biçim düzeni*dir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka obje'si olmadığı gibi, bu obje'lerin bizi kendilerine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, *estetik-sanatsal* bir varlıktır.

Buna göre, non-figürativ, iki ana yön içinde oluşuyor. Biri, salt geometrik, konstruktiv bir resim anlayışı, öbürü de, sadece renk ve biçim ilgilerine dayalı bir resim anlayışı. Ama, burada hemen belirleyelim ki, bunlardan birincisi, matematik-konstruktiv resim anlayışı, özellikle Bauhaus ile çağımızda doğan yeni mimari ve gündelik yaşamın sanata açılması olgusu ile birleşerek çok etkili olmuş bir sanat anlayışıdır. Burada biz, bu nedenden ötürü, non-figürativ'i bu matematik-konstruktiv yönü içinde ele almak istiyoruz.

Sanatın geometrileştirilmesi, geometrik bir yapıya kavuşturulması ne ifade eder? Bu, temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, her şeyden önce insan ile dış dünya arasındaki empirik-duyusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan ötürü, geometrik sanat, yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder. Böyle

bir varlık olarak da: «O, duyumlardan tümüyle kaçan, duyusal tasavvurlar ve duyumlar yerine, düşünce süreçlerini soyut komposition elemanları olarak kullanan bir *hesap sanatı* olur.»[38] Böyle bir hesap sanatının beraberinde getirdiği estetik de, yine ilkelerini matematikte bulan bir estetik' tir. Böyle bir estetik'in imkânının ise, daha Platon tarafından teorik olarak gösterildiğini daha önce işaret etmiş bulunuyoruz. Böyle bir estetik, geometrik biçimlerin düzenine dayalı rationel bir estetik'tir. Böyle bir estetik'in imkânının ise, daha Platon tarafından teorik olarak gösterildiğini daha önce işaret etmiş bulunuyoruz. Böyle bir estetik, geometrik biçimlerin düzenine dayalı rationel bir estetik'tir. Böyle bir estetik temele dayanan geometrik sanat, sanat yapıtını soyut-düşünsel bir konstruktion olarak anlar. Böyle bir anlayışın, daha önce ele almış olduğumuz kübizm ile belli bir yakınlığı vardır, çünkü, her ikisi de, sanatı çizgisel bir konstruktion olarak anlar. Ama, öte yandan, onu kübizm ile de karıştırmamalıdır. Belki de daha doğrusu, onu kübizmin bir devamı olarak görmemek gerekir. Çünkü, geometrik soyut sanat, ilkece kübizmden ayrılır. Kübizm, sözgelişi, analitik kübizm olarak «bir şişeden bir konus'a» gidiyor, ya da sentetik kübizm olarak, «bir konus'tan şişeye gidiyordu.» Ama, her iki kübist anlayış için de, varlık düzeyinde, bir nesne, var olan bir obje söz konusudur, yukardaki örnekte «şişe» obje'sinde olduğu gibi. Buna göre, bir doğa parçası ya da bir nesne, sanat için ya hareket noktasıdır (analitik kübizm'de olduğu gibi) ya da varış noktasıdır (sentetik kübizm'de olduğu gibi). Ama, her iki durumda da, doğal varlık ya da nesne, kübist eylemin merkez noktasında bulunur. Buna karşılık, salt geometrik soyut sanatın, non-figürativ sanatın böyle bir kaygısı ve amacı yoktur. Çünkü o, «kurucu akıldan, matematik kavramlardan hareket eder ve yalnız çekici ve itici kuvvetlerin yer kaplama, saydamlık, gerilim, açıklık ve yasalılık gibi, en genel tasavvurları tarafından hareket ettirilir.»[39] Böyle bir sanat anlayışının ürünü olan sanat yapıtları da, salt bir *matematik düzeni* gösterirler. Böyle bir düzen, sadece yüzeysel bir düzen ya da üç boyutlu bir düzen olabilir. «Ama, onların kendi kendilerinden, biçim ve renkten doğan bir autonomi'leri (özerkliği) vardır. Sanat yapıtı, salt soyut bir tasavvurdan oluşur ve onun, matematik kavramların dışında empirik gerçeklik ile herhangi bir ilgisi yoktur.»[40] Konstruktiv sanatçı, bu matematik düşünüş tarzıyla çalışır ve matematik modeller ona bu çalışmasında kılavuzluk ederler. Bundan ötürü, non-figürativ ya da konstruktiv sanat yapıtları, birer matematik yasal biçimlendirmeyi gösterirler. Ancak, ne var ki, bu biçimlendirmeler aynı zamanda birer *sembol* (simge) değeri taşırlar. Bunu Max *Bill*'in diliyle söylersek: «Bu konstruktiv anlamında, çağın duygu dünyasını doldurabilecek yeni semboller yaratılmış olur.» Bunun sonucu olarak da, 'sanat olarak görünen şey', uyumlu, ölçülebilir geometrik biçimlerle yüzey üzerinde olan bir etkinliktir ve bu etkinlik, tüm illustration ve duygululuktan kurtulmuştur, yalnız belli bir ereğe bağlı olmayan bir biçimsel düzene kendini verir. Bu biçimsel düzen, zaman zaman kolayca iki boyutluluğu aşarak üç boyutlu biçimlere geçmek ister. Bu da, yine çok kolayca konstruktiv, non-figürativ sanatı, mimarlık ve hatta uygulamalı

sanatlarla yakın bir ilgi içine koyar. Böyle bir ilgiyi en çok somut olarak bir yandan *Le Corbusier*'in mimari anlayışında, öbür yandan da *Bauhaus*' un sanat ve yaşam anlayışında bulabiliriz.[41] Ama, hiç şüphesiz, konstruktiv sanatı en salt olarak Hollanda'da *'stijl'* resminde, Mondrian ve Doesburg' da, Rusya'da da Malewitsch'in *'suprematizm'*inde bulabiliriz.

A — 'Stijl' ve Sanat Görüşü

«Stijl» sanat anlayışı, «De Stijl» adlı derginin çevresinde oluşur ve yeni bir sanat görüşünü ve estetik'i beraberinde getirir. Bu sanat görüşü ve estetik, her şeyden önce yeni bir biçim anlayışına dayanır. Bu anlayışın temsilcileri olarak Theo *van Doesburg*, Piet *Mondrian* ve *Van der Leck* görünür. Anti-natüralizm'e ve soyuta dayanan bu sanat anlayışı, getirdiği estetik'i, «*neo-plastisizm*» adı altında savunur. «Doesburg, 1916 yıllarına doğru, doğa biçimlerini (dansçılar, inekler, vb.), doğal örneğin işaretlerini, sıkı sıkıya yanyana bulunan yatay ve dikey dikdörtgenler örneğine dönüştürmekle geometri içine sokmaya başlar. Üç ressam bir çalışma topluluğunda birleşirler ve J. J. P. Oud, Wils, van't Hoff gibi mimar ve Georges van Tongerloo gibi heykeltraşlarla birlikte 1917'de 'De Stijl' grubunu oluştururlar ve aynı yılın Ekim ayında da aynı adı taşıyan bir dergi yayınlarlar.»[42] Bu grup içinde, hiç şüphesiz 'stijl' sanat anlayışının ve estetik'inin tanınmasında ve geçerlilik kazanmasında en büyük payı, gerek sanat çalışmaları ve gerekse sanatlarının teorileri üzerine yazdıkları kitapları ile Doesburg ve Mondrian alır diyebiliriz.

Şimdi, 'De Stijl' adlı dergide onların önerdiği ve savunduğu sanat anlayışı ve estetik görüşü ne diyordu? Bu soruya hemen tek kelime ile, 'konstruktiv soyut' diye karşılık vermek gerekir. İlkin hemen belirtmemiz gerekir ki, buradaki 'konstruktiv soyut' kavramı, belli bir özgünlüğü dile getirir. Bu özgünlük, onu çağdaşı olan öbür 'soyut' sanat anlayışlarından, örneğin, Kandinsky'nin soyut anlayışından ayırır. «Burada (Stijl'de) 'soyut' mutlak olarak anlaşılıyordu. Kandinsky'de biçim, henüz bireysel bir duygu işareti olma niteliğine sahip; burada ise komposition, 'biçimlendirilen ifade' ve yapıt, biçimlendirilen obje idi... Soyut biçim, kendi başına var olan bir realite olarak kuruluyordu.»[43] Böyle rationel olarak kurulan bir realite, duygusal her yaklaşıma karşı olduğu gibi, bu duygusallığın katıldığı her soyut geometrik obje kavrayışından da ayrılıyordu. Sözgelişi, Malewitsch'in suprematizminden de bu yönden ayrılıyordu. «Ama, bu yeni ruh, Rusların heyecan ve anarşizminden de uzaktı. O, heyecan dışı, mantıksal, açık ve enerjik, hemen hemen bir mühendisin saltlığını ve nesnelliğini ön planda tutuyordu. Bu, onun püritanizminin, temizlik ve saflığının, burada yeni bir nitelik elde eden geometrik açıklığa olan eğilimi ile Hollanda ruhu idi... Bu geometrik açıklığı van Doesburg'un keskin akılcılığı ve Piet Mondrian'ın düşünsel yaşam yetisi ve önemli bazı mimarların ortak çabası belirlemiştir.»[44] Bu yeni ruhun ortaya koyduğu sanat anlayışı ve estetik, yeni bir kavramı da beraberinde getiriyordu. Bu

yeni sanat kavramı, 'neo-plastisizm' idi. 'Stijl' sanatı, neo-plastisist bir sanat olarak doğuyordu. «De Stijl dergisi, neo-plastisizm'in kavga organı idi; ve bu yönde gelişen anlayışlar kübizmi en aşırı noktaya kadar götürürler. Böylece Mondrian, Doesburg ve Van der Leck kübist bir dönem içinden geçerler. Burada, Mondrian'ın 'Ağaç'ında, Doesburg'un 'İnek'inde olduğu gibi, hazırlayıcı bir aşama söz konusudur ve önemli bir didaktik değer bulunur.»[45] Bu didaktik değer, bu sanat anlayışının soyut ve kübist bir sanat içinde yetişmiş olmasından ileri gelir. Konstruktiv-geometrik sanat, soyut bir sanattır. Ama, burada söz konusu olan soyutluk nasıl bir soyutluktur? «Burada dilden ileri gelen bir güçlük var. 'Soyut' kelimesi, doğadan ya da duygu dünyasından 'soyutluk' gibi belirsiz bir olayı ifade eder. Bu, dilde gerçek (real) sözcüğünün karşıtıdır. Buna karşılık, burada şimdi söz konusu olan biçim, olağandışı gerçektir ve somuttur. O, kendine özgü bir biçimde vardır ve tam bir sanat gerçekliğidir. Bundan ötürü, Mondrian kendisinin ortaya attığı 'neo-plastisizm' sözcüğünü kullanmadığı zaman, 'peinture abstraite réelle'den söz açar. Doesburg, bu dilemmayı 1930'da 'konkret' (somut) sözcüğüne kaydırır. O zamandan beri de bu kavram kavgası sona ermez. Ancak, bu sözcük belirlenmelerinde ifade edilmesi gereken şey, soyut biçimlerin ve ilgilerin tam bir gerçeklik değerine sahip olmalarıdır.»[46] Ancak, hemen belirlememiz gerekir ki, bu 'soyut-somut' dilemması hangi yönde çözümlemeye çalışılırsa çalışılsın, burada önemli olan, içinde yaşanan çağın tüm boyutları ile soyut olmasıdır. Bu soyutluk, ister kübist anlamda ister daha çok Kondinsky'nin renge dayalı soyutluk anlamında, isterse salt geometrik bir yapı anlamında anlaşılsın, çağ bir *soyutlama* çağıdır. Bu, bütün çağı belirleyen bir temel düşünme, hissetme kategorisidir. Bundan ötürü, bütün uluslar birbirine paralel olarak bu kategori içinde düşünürler, hissederler ve yaratırlar. «Rusya'da meydana gelen şey, aynen Hollanda'da 'Stijl' hareketinde tekrarlanır. Hollanda kültür merkezleri ise, Paris ile çok sıkı bir ilgi içindedir ve Paris'te de tüm sanatçı düşüncesini kuvvetle harekete geçiren kübizm'dir ve burada da aynı devrimci ruhtur.»[47] Soyut istem, çağa egemen bir genel istem olarak tüm kültür uluslarında geçerlik elde edecek ve tüm kültür varlığını soyut bir ereğe doğru yönlendirecekti. Bunun ürünü olarak, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, sanat gibi, bilim de, felsefe de soyutlaşacaktı. Soyutlaşma, buna göre, tıpkı bir *ideoloji* gibi doğacak ve yayılacaktı ve bunun doğal bir sonucu olarak da, tüm kültür olayı olarak aynı soyutluk ideolojisi içinde yer alır ve onun ilkeleri tarafından belirlenir. «Stijl ideolojisi, ahlâksal ve toplumsal sonuçlarına kadar, bütün bir mimar ve sanatçı kuşağının düşünme ve kavraması için gerekli temeli oluşturur. 'Bauhaus', Gropius, Mies von der Rohe vb. en kesin biçimde bu ideoloji ile gelişmişlerdir.»[48] Şimdi bu ideolojinin ilkelerinin neler olduğunu sorabiliriz. Bu ilkeler, bütün bir çağın sanatını belrleyen bazı temel kavramlardan oluşur. Bu temel kavramlara felsefi bir terminoloji ile *'kategori'* de diyebiliriz. «Bunlar, ahlâksal ve dünya görüşü niteliğinde bir kavramlar zinciridir. Bunlar, 'temel biçim verme' ile bağlı olup, Stijl'n ortaya koyduğu her şeyle tekrarlanırlar. Bunlar:

Hakkat, belirlilik, açıklık, basitlik, konstruktiv olma, fonktionel olma, ortaklık, objektivlik ve yasalılıktır. En temel kavram ise, 'biçim verme'dir.»[49]

Burada hemen belirtmemiz gerekir ki, bu ideoloji, yalnız resim sanatına yön vermekle kalmaz, giderek öbür sanat alanlarına da yayılır, çünkü, bu ideolojinin işaret edilen temel kavramları yalnız resim gibi bir sanat alanı ile ilgili olmayıp, tüm sanat alanı ile ilgilidir, bu arada en başta mimarlık ile. Çünkü: «Dikey-yatay, cisim-mekân gibi temel karşıtlıklara dayalı kübist cisimlerin denkleşmesinden doğan bir uyum (harmoni) sistemi, mimarlığın da temel ilkesi idi.»[50] Bu ideoloji, artık temel ilkeleri ile kişiyi ve kişiye bağlı sanat alanını tıpkı resim gibi aşıyor ve daha objektiv ve daha toplumsal değerlere yöneliyor. «Mondrian ve Doesburg için resim düzeyinde ortaya koydukları temel biçim vermenin üç boyutlu bir dünyaya aktarılmasıyla, giderek modern yapı sanatının temel modelleri olan arkitektonik komposition'lara doğru gelişir.»[51]

Bu gelişme süreci, ilkin sadece yeni bir resim biçimi istemi olan 'stijl' ideolojisi, getirdiği temel ilkelerle çok kısa bir sürede yeni bir görme, düşünme, hissetme ve inşa etme mantığı ve bu anlamda da tümel bir kültür ideolojisi olur. Yalnız resim sanatı değil, en başta mimarlık olmak üzere tüm sanatlar bu yeni görme ve düşünme mantığına uyarak yaratma eylemine geçerler. «Bu, böyle açık ve basit olarak elde edilen yeni biçim kararları, yalnız yeni bir estetik'i meydana getirmekle kalmaz, aynı zamanda tüm çevremizi mimarlık ve teknik biçimlere dönüştüren bir devrimci ideolojiyi de doğurur.»[52] Böyle bir ideolojinin yöneldiği alan, artık yalnız sanat ile sınırlandırılamaz, tersine, o, tüm bir yaşam çevresidir. «Buna göre de, bireysel ayrıntıları, tablo, ziynet eşyası ve bu tür özel şeyler yaratmak, artık sanatın nedeni olmaktan çıkar, tersine, toplumsal ilgilere ve ortak ihtiyaçlara uygun yapılar, kent bölümleri, kentsel yaşamın bütünselliklerini yaratmak görevini üstlenir. Ancak, resim, heykel, mimarlık birlikli bir biçim yapısını ortak olarak oluştururlarsa, sanatçının büyük rüyası, insanı resmin içine sokmak gerçekleşebilir. Bundan sonra ancak sanat ve yaşam bir ve aynı olur.»[53] Sanatın yaşamla bütünleşmesi, bu 'stijl' ideolojisinin varmayı amaçladığı bir temel erek olarak anlaşılır.

Şimdi, bu ereğe sanat nasıl ulaşacaktır? Bu, bir 'stijl' ideolojisinin estetik temellerine götürecektir. Buna göre, sormamız gereken soru: 'Stijl' in sanatsal ilkeleri ve temelleri nelerdir? sorusu olacaktır. Bu soruya karşılık vermek için, ilkin Mondrian'ın ve Doesburg'un resim deyince anladığı şeyden hareket etmek istiyoruz. Resim, her iki sanatçı için de, doğanın dışında, doğa ilgilerinin ötesinde vardır. Doğa başka bir varlıktır, sanat yapıtı başka bir varlıktır. Bu iki varlık alanının biçim düzenleri de birbirinden farklıdır. Bu farklılık, bir karşıtlık anlamında anlaşılmalıdır. Çünkü, doğanın sahip olduğu biçim düzeni, sanat yapıtının düzeni karşısında bir biçim yokluğunu ifade eder. Bunun için sanat, doğal orantıları ve ilgileri yıkarken, bunları estetik-sanatsal ilgiler ve orantılar uğruna yapar. Doesburg'un dediği gibi: «Doğa orantılarını yıkarken sanatçı, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır.» Bu temel sanatsal orantılar, her şeyden önce geometrik ilgilerde anlamım elde eder. Bundan ötürü: «Piet

Mondrian'ın ve Theo van Doesburg'un resimleri, birbirine katılmış kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu resimlerin anlamı, yüzey gerilimlerinin mutlak dikaçısında dile gelir.»[54] Bu ise, apaçık bir geometridir. Neoplastisizm, bu anlamda sanatın bir geometrileştirilmesidir.

Ancak, resim sanatı şüphesiz, yalnız bir biçimler sanatı değildir. Biçimin yanında rengin de önemli bir yeri vardır. Resmi bu derece geometrileştiren neoplastisizm'in renk karşısındaki tavrı ne olacaktır? Bu sorunun karşılığını, Mondrian'ın renk karşısındaki tavrında bulabiliriz. Şöyle ki: «1916'ya kadar Mondrian rengi renk skala'sına geri götürüyordu, ama, konstruktiv bir eleman olmasına değil. Ancak, Van der Leck'e rastladıktan sonra, Seurat'yı ve divisionizm'in salt renk hakkındaki öğretilerini hatırlar. Bu divisionizm'in varmayı amaçladığı temel biçim verme için temel renklerin —kırmızı, mavi, sarı— yeni yapıtaşları teşkil edebileceklerini öğrenir. Renk, şimdi, resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise, dikey ve yatay temel karşıtlığına dayanır. Harmoniye sahip resmin biçimsel yapısının temel yapıtaşı, salt yatay ve dikey, yüzey içindeki primer renkli dikdörtgenlerdir.[55] O halde renk de, bir yapı elemanı olarak resmin varlık düzenine katılır. Başka türlü denildiğinde, renk artık duyusal niteliğini yitirerek, bir biçim elemanı olarak komposition'un yapısına katılır. Bunun için, renk, bir geometrik biçim elemanı olmanın dışında başka bir fonktion'u üstlenmez.

Buna göre, sanat yapıtı, doğaya karşıt bir başka düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rationel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de bir müzik yapıtına benzer. Çünkü, her resim yapıtı, dikey çizgilerin, temel renklerin ve onların karşıtları olan yatay çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, 'denkleşmiş' bir yapısıdır, bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir. Bu 'denkleşmiş' yapı, bu 'harmoni' hem mimarlık, hem de müzik için geçerlidir. Bu anlamda vaktiyle Schelling, «mimarlığı taşlaşmış müzik» olarak anlıyordu. Mondrian ve Doesburg'un konstruktivizminde, resim de böyle bir harmoniye katılır. Bunun için resim, bir bakıma mimari olduğu gibi, bir bakıma da müziktir. Konstruktiv resmin yapıca rationel bir yasalılığa dayanması, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, onu bir yandan modern mimariye, 'Bauhaus'a bağlıyordu, öbür yandan da özellikle *caz* müziğine bağlıyordu. Burada, örneğin Mondrian'ın ünlü yapıtı «Boogy-Woogy», bir kanıt değeri taşır. Konstruktivizm, resimde dikey ve yatay biçimlerin bir komposition'u olarak özellikle caz müziğine paraleldir. Çünkü caz müziğinde de objektiv ve soyut ifadelerin aritmetik bir yasalılığı söz konusudur. Görüldüğü gibi, konstruktiv sanat, 'Stijl' estetik' inde amaçladığı 'denkleşmiş kosmik harmoni'ye ulaşmada çağın mimarisi ve caz müziği ile belli bir paralellik içinde bulunur. Bu, 'stijl' estetik'inin ve resmin sınırlarını aşar ve öbür sanat türleri ile de ontolojik bir ilgi

içinde bulunan tümel bir sanat istemine ulaşır. Bu niteliği ile de o, gerçek anlamında çağdaş bir sanat olur.

'Stijl', 1925'lere kadar etkisini sürdürür. Adı geçen tarihlerde Mondrian 'Stijl' dergisini terkeder ve bir yıl sonra da Doesburg, aynı dergide 'Stijl' prensiplerini daha dinamik bir anlayış içinde ele alır ve bu daha dinamik eyleme de *'elemantarizm'* adını verir. Ne var ki, bununla da, 'stijl' hareketi, tüm düşünce, duygu ve yaratma etkinliğiyle sona ermiş olmaz. Hatta, 1931'de Doesburg'un ölümünden sonra da, konstruktivizm halinde yaşamını sürdürür. Sözgelişi, 1931'de kurulan Paris 'Abstraction-Creation' birliğinde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı'nı geçerek yaşamını sürdürür.

B — Suprematizm

Çağdaş Rus ressamı Kasimir *Malewitsch* (1878-1938), 1912 yıllarına doğru, soyut ve stereometrik nitelikte bir resim anlayışına varır. Bu anlayışın özelliği, onun resmi, bir mimari yapı gibi görmesidir. Bu, bir anlamda konstruktiv bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malewitsch'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğunu da gösterir. Ama, Malewitsch'in getirdiği ve ortaya koyduğu bu resim anlayışı, Malewitsch'e göre, ne konstruktivizm' dir ne de kübizm'dir. Resmi yabancı elemanlardan arındırmak anlamında, buna belki «pürizm» denebilir. Buna göre, resmin dışında bulunan her şey resmin dışına sürülmelidir. Böyle bir anlayış, resmi, yalnız resim olduğu bir *'sıfır noktası'*na götürmek ister. Bu sıfır noktası, resmin bir Archimedes noktası olur. Böyle bir noktada ortaya çıkan resim, en basit bir geometrik eleman olarak düşünülür ve bu da yüzey üzerinde bir dikdörtgen olarak biçim kazanır. Malewitsch'in yaptığı şey, aslında bugüne kadar kübist ve konstruktiv resim de dahil, resim geleneği açısından resim olarak görülemezdi. Ama, Malewitsch'in ortaya koyduğu bu eylem çevresinde genç sanatçıların toplanmasıyla, 1922 yıllarına doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışı oluşur. Bu yeni sanat anlayışına Malewitsch, «*suprematizm*» adını verir. Ona neden bu adı verdiğini de Malewitsch şöyle ifade eder: «'Yeni sanat' kavramı, bu arada anlamca biraz belirsizleşmiş ve harcıâlem bir kavram olmuştur. Bu nedenden ötürü, ide' siz ve içeriksiz yaratmalar için suprematizm deyimini seçtim.»[56] Latince 'suprema' (en üst, en yukarı) sözcüğünden türetilen bu deyim, sanat için yeni bir çalışma alanını göstermek istiyordu. Bu alan, 'en üstün', 'en yukarı' bir alan olacaktı. Bu alan, salt geometrik-soyut elemanlarla çalışan bir sanat olacaktı. Bu açıdan suprematizm ile 'stijl' hareketi arasında bir paralellik olduğu kolayca görülebilir. Ayrıca, bu iki hareket, aynı yıllar içinde tüm Batı kültürünün ve sanatının (resim, heykel ve özellikle de mimarlık) eksenini oluşturur. «Malewitsch tarafından kurulan suprematizm hareketi, onunla aynı zamanda gelişen Hollanda'nın 'stijl' hareketi ile beraber Avrupa sanatı için 1922'lerde büyük bir öneme sahip olur. Lisstzky ve Mohaly-Nagy aracılığıyla bu ide'ler Bauhaus'a ulaşır (Bauhaus için bkz. Tunalı, *Estetik*). Kandinsky de Birinci Dünya Savaşı içinde

Rusya'da bulunduğu sırada suprematizm'den etkilenmişti. Malewitsch'in kendisi de, 1926'da 'Bauhaus'u ziyaret etmiş olduğu gibi, 1915'te Moskova' da yayınlanmış olan 'Die gegenstandslose Welt' (İçeriksiz Dünya) adlı kitabı da 1927'de 'Bauhaus Kitabı' olarak Almanca olarak çıkar. Modern düşüncenin bu birleştirici noktasından bakıldığında, bu yeni sanat, tüm modern mimarlığı, zanaat grafiğini ve indüstri tasarımlarını besler.»[57] Suprematizm, bu salt geometrik sanat ilkeleriyle, birdenbire çağdaş düşünce ve çağdaş sanata yön veren bir öncü sanat hareketi olur.

Ancak, geometrinin daha Cézanne'dan beri sanata yerleşmeye başladığını biliyoruz. Geometri neden sanata giriyor? Bunu çalışmamızın başından beri türlü açılardan cevaplandırmaya çalıştık. Burada bu soruya verebileceğimiz en kestirme karşılık, nesneler dünyası sanat için değerini yitirdiği için, tarzında olacaktır. Ama, söylemiş olduğumuz gibi, bu da ilk kez suprematizm ile olmuyor. «İçeriksizliğin kristalleşmesi, nesneler dünyasının değerini yitirdiği yerde ortaya çıkar. Resimde ve plastikte böyle bir kristalleşme, kübizm ile başlamıştır. Kübizmde nesnenin lüzumsuzluğu gittikçe artan bir ölçüde kendini hissettirir. Nesnenin yerini resimde simetri alır ve bu simetri anlayışı, şimdiye kadarki pratik simetri anlayışını ortadan kaldırır.»[58] Bu açıdan bakınca, acaba suprematizm, kübizm'in yeni bir uzantısı ya da kübist etkinin bir ürünü olarak görülemez mi? Malewitsch'e göre, görülemez, çünkü kübizm, içeriğini doğadan ya da nesneler dünyasından alan bir sanat anlayışıdır. Gerçi, bu içerik, nesnelerin deformation'undan, nesnelerin biçimlerinin bozulmasından oluşur. Ama, yine birer içeriktir. Oysa, suprematizm'in anladığı sanat, *içeriksiz* bir sanattır. Malewitsch'in deyişi ile: «Suprematizm, içeriksiz bir dünyadır ya da *'kurtarılmış hiçlik'*tir.»[59] Bundan ötürü, suprematizm, ilkece kübizm' den farklıdır ve bu farklılık, iki sanat anlayışını en kesin biçimde birbirinden ayırır. «Kübizm'de,» diyor Malewitsch, «gerçi nesnenin ortadan kaldırılması bellidir, ama, kübizm'de resim, resim sanatının en aşırı sınırına kadar ulaşır; bu sınırın arkasında ise içeriksizlik (nesnesizlik) başlar.»[60] Suprematizm, kübizmin ötesinde başlar. Kübizmin ötesi ise, içeriksizlik ülkesidir. Bundan ötürü: «Kübizm, içeriksizliğe ((nesnesizliğe) yaklaşır yaklaşmaz, konstruktion kavramı da ortadan kaybolur. Çünkü, ortada konstruktion'a sokulacak bir şey kalmaz.»[61] Bu nedenden ötürü, suprematizm, kübizme ve kübizme dayalı bir konstruktivizme geri götürülemez. Yalnız kübizme değil, Malewitsch'e göre, başka hiçbir sanat anlayışına da geri götürülemez. Malewitsch şöyle diyor: «Suprematizm ne kübizmden, ne fütürizm'den doğmuştur, ne Batı'dan ne de Doğu'dan. Çünkü, içeriksizlik, *hiçliktir* ve hiçlik, başka bir şeyden meydana gelemez.»[62] Böyle bir amaca yönelen yol, doğadan ve nesnelerden, görünüşlerden ve empirik gerçeklikten uzaklaşacak ve böyle bir anlayışa sahip olan sanatçı, duyusal nesneler dünyasının dışında, onun *üstünde* (suprema) olan bir dünyaya yönelecektir. Bu *'suprema'* dünyası, salt bir düzlem üzerindeki dikdörtgen'in dünyasıdır. Bu dünya, sürekli çaba ve deneyleme isteyen bir varlığa götürür. Bundan ötürü, Malewitsch'in söylediği gibi, o, «daha çok salt içeriksizliğin deneylenmesidir.»[63] Sanatçının ödevi, bu içeriksizliğe deneylemelerle ulaş-

maya çalışmaktır. Bunun için, bu amaç ve ereği ile yeni sanat, öbür sanatlarla karşılaştırıldığında, onun ne kadar özgün olduğu görülür. Bu yeni sanat, ortak bir nesneler dünyasını reddeder ve sanat için geometriye dayalı 'suprema' dünyasına varmayı amaçlar. «Yeni sanat, sanat için nesneyi ifade aracı olarak kullanmayı reddeder. O, insanı, nesneler ile ilgili şeyler düşünmekten kurtarmanın yolunu gösterir.»[64] Buna göre, sanat 'içeriksiz' olacaktır. Sanat, bize belli bir nesneyi, belli bir olayı anlatmayacaktır. Onun, içerikçe ne doğa ne de nesneler dünyası ile bir ilgisi olmayacaktır. Böyle bir ilgi yönünden, sanat içeriksiz olacaktır. Ama, bu, genelde sanatın içeriksiz olduğu anlamına gelmez. «Yeni sanat, 'sanatın içeriği sanatın kendisidir' ilkesini savunur. Bunun için, sanatta biz herhangi bir şeyin ide'sini bulmuyoruz, tersine sanat ide'sini, onun sanat olma içeriğini buluyoruz. Sanatın özüne ait ide içeriksizliktir. Bu ise, sürekli olarak özerkliğe (autonomie), nesnelerin pratik organisation'unun tüm görünüşlerinden bağımsız olmaya doğru gelişir.»[65] Yeni sanatın, suprematizm' in bu içeriksizliğe doğru gelişmesi ne ifade eder? Bu soruya verilecek karşılık, suprematizm'i temelden aydınlatacak nitelikte olacaktır. O halde şimdi bu sorunun karşılığını araştırmaya çalışalım.

a) Suprematizm ve 'Real Dünya'

İnsan, nesnelerle çevrilmiş bir dünya içinde, nesnelerin çokluğu içinde yaşar. Bu, pratik gerçekliklerin oluşturduğu bir nesneler düzenini gösterir. Bu dünya, pratik realizmin dünyası olup, burada salt ekonomik-pratik değerler egemendir. Bu değerler, biricik gerçek değerler olup, öbür değerler aldatıcı birer değer olarak bunlara bağımlıdırlar. Sanat değerleri ise, nesneler dünyasının hizmetinde, onun ve pratik-ekonomik değerlerin övgüsünü yapmak için vardır. Sosyalizm ile de birleşerek somutlaşan böyle bir pratik-gerçeklik dünyasında, elbette pratik-ekonomik değerin dışında bir başka özgün değer bulunmayacaktır. Bu pratik-ekonomik değer ise, insanın karnının tok olması değeridir. Bütün öbür değerler, sözgelişi, din, «halk için bir afyon» olmanın dışında başka bir şey olmayacaktır. Böyle bütünlüğü ve özgürlüğü kaybolmuş bir dünyada insan da kaybolur, özgürlükten yoksun olarak o da yitiktir. Ama, insan, insan olarak karnının tok olmasının dışında başka değerlerin de var olduğunu, özgürlüğün olduğunu bilir. Bunun için Malewitsch: «Eğer ben, yaratıcı bir alanda özgürlükten söz açıyorsam, burada özgürlük deyince herhangi nesnel hedeflerden bağımsız olan bir yaratmayı anlıyorum. Onun özgürlüğünün hiçbir sınırı yoktur... Suprematizm, insana, onu kurtaracak 'hiçliği' sağlayan bir kılavuz ilkedir.»[66] Bu özgürlüğe giden yol, bir hayvansal değer olan 'karın tokluğu' değeri ile arasına bir sınır çizmesi, başka türlü denildiğinde, insanın insansal bir kültüre, insansal değerlere geçmesi ile mümkün olur. Çünkü, tok olma değerinin egemen olduğu bir kültür, bir insansal kültür değildir. «İnsan, özgürlüğe ulaşmak isterse, o zaman kaba bir tabaka olan 'işkembe şişirme' kültürüne karşı savaşmak zorundadır. Hayvansal ilke ile insansal ilke arasında bir sınır çizmek zorundadır. Nesnel yem yeme

kültürü, insanın amacı değildir.»[67] Bu insansal kültür içinde, insan kendi amacını bulabilir. Bu, pratik realizmin ötesinde ve üstünde (suprema) bulunan *özgür hiçlik*tir. Böyle bir özgürlük, her şeyden önce hayvansal bir kültürden ve onun faydacı (utilitarist) değerinden kurtulmayı ifade eder. Ama, bu hiçlik, suprematizm'in ulaşmayı amaçladığı bu erek, bir gerçeklikten ve hakikatten yoksunluk demek değildir. Çünkü, pratik gerçekliğin dünyasında bulunan gerçekler, relativ ve sürekli olmayan gerçeklerdir. Bilimsel hakikatlerin sürekli olarak değişmesi, bu gerçekliklerin ne kadar relativ olduğunu gösterir. Buna karşılık, suprematik dünya, mutlak birlik ve mutlak hiçlik olarak tam bir gerçekliği gösterir. Bu gerçeklik, insansal gerçekliktir.

Görüldüğü gibi, suprematizm, yalnız bir özgün estetik değer sistemini meydana getirmekle yetinmeyip, özgün bir ahlâk, toplum ve kültür felsefesini de beraberinde getirir. Onda, çağın tüm açık ya da örtük mutlağa ulaşma, relativlikten kaçma, kurtulma ide'leri bir sistematik'e kavuşmuş olur. Bu sistem içinde çağın genel kanavası çizilmiş olur. Bu da, soyutluktur. Bu anlamda suprematizm, salt bir soyutçuluktur, her türlü pratik gerçeklikten kaçmaktır. «İçeriksizlik sınırına varılınca, zaman, mekân, yakın ve uzak gibi nesnelerle ilgili tüm tasavvurlar ortadan kaybolurlar.»[68] Çünkü bunlar, pratik realizmin kavramlarıdır. Bunlara karşı, üstün (suprema) bir dünyanın, asıl gerçekliğin dünyasını koymak bir çabayı gerektirir. Çağdaş insan, bunu bilmek ve savunmak gereğindedir. Çünkü, onun getirmek istediği düzen, var olan düzene, pratik realizmin düzenine *karşıt* bir düzendir. Ekonomik sistem ile var olan tüm bu düzen değişecektir. Bu da, elbette tepkisiz olamayacaktır, tersine, varlık kavrayışına karşı büyük tepkiler doğacaktır. «Soyutlamaya ve içeriksizliğe karşı acımasız savaş, aslında, hayvanın insana karşı savaşıdır.»[69] Çünkü, savunulan eski düzen, 'karın tokluğu' değerinin egemen olduğu hayvansal bir düzendir. Bu, suprematizm'in insansallık uğruna verdiği savaşın ne kadar yüce ve ahlâksal olduğunu ifade eder. Ama, çoğunluk, suprematizmin getirdiği yeni biçimlerin, alışılagelmiş sanat biçimlerinden olan ayrılığını yanlış yorumlar. Alışılagelmiş sanat biçimleri, nesnelerin pratik gerçeklerin taklidine dayanırlar ve bağımsızlıktan yoksundurlar. Yeni sanatın biçimlerinin ise, nesneler ve pratik gerçekliklerle hiçbir ilgisi yoktur. Eski sanatın biçimleri açısından yeni sanat biçimlerini değerlendiren çoğunluk, bunları sanat dışı olarak görmeye meyleder. Gerçekten de, bu biçimler, alışılmış yeni sanat biçimlerini değerlendiren çoğunluk, bunları sanat dışı olarak görmeye meyleder. Gerçekten de, bu biçimler, alışılmış sanat biçimleriyle aynı kategori içine girmezler. «Sanat, günümüzde nesnel-pratik-realizmden ayrılmaya ve içeriksizliğe yönelmeye başlar. Bununla da sanat, alışılmış anlamda sanat olmaktan çıktığı yere ulaşır. Sanatın özü, şimdi, bir başka düzeye yükseltilir. Bu başka düzeye yükseltme ise, nesnel olan görünüşlerin yıkılmasına ve onların tümüyle yok edilmesine götürür.»[70] Yeni sanat, elbette, eski sanat anlamında bir sanat değildir, çünkü, her şeyden önce onların ait oldukları dünyalar birbirlerinden farklıdır. Bu ontolojik farklılık, doğal olarak onların estetik kategorilerinin farklılığını da içere-

cektir. Bu ontolojik farklılık, şimdiye kadar biricik gerçeklik olarak kabul edilen pratik realizmin dünyasının bir gerçeklik olarak reddini ifade ettiği gibi, bu sanat alanında da eski sanat biçimlerinin bir sanat biçimi olarak reddini ifade eder. «Pratik real nesnelerin yeni sanat aracılığıyla 20. yüzyılda tahttan indirilmesi, çokluğu, pratik ruhun ve bununla sanatın parçalandığı biçimde yakınmaya götürür. Yakınanlar ise aldanıyorlardı: Nesneler dünyasını parçalamak henüz uzun süre sanatın parçalanması ya da sanat ruhunun parçalanmasını ifade etmiyordu. Tersine: O, sanat ruhunu yeniden asıl yerine koyuyor ve onu içeriksiz bir hakikat haline, yeni bir varlık gerçeğine yükseltiyordu.»[71] Bu yeni varlık alanı, içeriksizlik dünyasıdır. Ya da bunu 'stijl'in dili ile söylersek: 'Soyut-somut' varlık alanıdır. Bu yeni varlık alanı, pratik nesneler dünyasının, faydacı (utilitarist) gerçekliğin dışındadır. 'İçeriksiz varlık', bundan ötürü pratik gerçekliğin yalnız dışında değil, aynı zamanda onun üstündedir (suprema). «Sanatı utilitarist olarak kullanma yolunda yapılan tüm deneylere karşı durmak ile sanat ancak içeriksizliğe ulaşır. Sanat, tüm görünüşlerin çekirdeğinin ereklere bağlı faydalılıkta bulunmadığını bilir. Bundan ötürü, sanat, ne pratik ne de estetik anlamında faydalı olamayan yapıtlar yaratır. Bununla da, sanat, pratik yaşamın dışında bulunan alanlara ulaşır.»[72] Pratik-utilitarist yaşamın dışında bulunan bu yeni varlık gerçekliği, çağın genel isteminin temellendirmek istediği tümel bir gerçekliktir. Sanatta asıl gerçeklik, ikili dünyanın bir denkleşmesi, felsefede öz dünyası olarak, çağın insanını düşün ve yaratmalarında yöneten bir ana kılavuz olur. Böyle bir anlayış, yetkinleşmiş bir biçime ise, suprematizm'de kavuşur. «Suprematist içeriksizlikte 'yeni sanat' kesin biçimini elde eder. Onda, ben, salt sanatın özünü ifade eden ve erken ya da geç henüz bugün de nesneler arasında yaşayan insanlığın da hakikatı olan hakikatı görüyorum.»[73] Bu hakikat, aynı zamanda 'içeriksiz gerçeklik'tir, empirik-nesnel -faydacı gerçekliğin 'üstünde' (suprema) bulunan gerçekliktir. Ancak, empirik gerçekliği biricik gerçeklik olarak gören bilim ve çoğunluk, suprematist gerçekliği elbette yadırgayacaktır. «Ressam için gerçeklik, bilim ve çoğunluğun anladığından tümüyle başka bir şeydir. Onlar için gerçeklik, canlıda bulunur. Ressam için durum tam tersinedir: Ona göre, canlı gerçeklik doğada değil, resmin düzeyinde bulunur, yani tasvir edilen şey tüm gerçek doğasını yitirir yitirmez, ağırlığını, hareketliliğini, zaman ve mekânını.»[74] Böyle bir gerçeklik, suprematist deyimiyle, 'içeriksizlik', nitelikçe nasıl kavranabilir? Böyle bir gerçeklik ya da içeriksizlik, yalnız geometrik olarak ortaya konabilir ve yalnızca geometrik olarak kavranabilir.

Şimdi bu içeriksizliği bu niteliği içinde biraz daha yakından görelim.

b) 'İçeriksizlik' ve 'Kare'

Suprematizm'in alınyazısı 1913 yılında Malewitsch'in bir resmi ile belirlenir. Bunu, Malewitsch şöyle ifade eder: «1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada *'kare'*

biçimine sığındım.» 'Kare' biçimi, dış dünyaya, nesneler dünyasına karşı insanın, sanat yaratmalarının, 'yeni varlığı' dayatabileceği bir temel (substrat) olarak anlaşılır. Ama, bir 'kare' şimdiye kadar alışılmış resim geleneği içinde elbette hiçbir anlam ifade etmeyecektir. Aslında, bir 'kare' nin resim olup olmaması da tartışılabilir. Malewitsch'in kendi de böyle bir tartışmayı yaşar. «Suprematistik kare'yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni, 'resim alanının dışında' olmakla suçladılar. Ama, sorunun çekirdeği, birinin herhangi bir şeyin dışında ya da içinde olup olmaması, ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir, önemli olan kanıttır.»[75] Bu kanıt, suprematik bir gerçekliğin var olduğunun kanıtıdır. Bu suprematik gerçeklik, ilk kez Malewitsch'in 'kare'sinde, beyaz bir düzlem üzerindeki siyah kare'sinde bir kanıt elde eder. Bu resim, geometrik-soyut bir varlığı ifade eder. Bu soyut-somut varlık, doğaya karşı evrendeki dengeyi sağlayan bir *mutlak*'tır. 'Beyaz düzlem üzerinde bir kare', alışılmış, geleneksel resim anlayışı yönünden hiç şüphesiz bir 'resim' değildir, ama, ontolojik, metafizik açıdan doğanın insansal-tinsel bir korrelatıdır, karşılığıdır. Bugüne kadar doğa düzeyinden hareket ederek doğal biçimlerin (en optimal tarzda) bir yorumu olan sanat, şimdi, doğanın karşıtı olan bir varlığa yönelerek nesneler dünyasının üzerinde (suprema) yeni bir gerçeklik yaratıyor. Bu, aynı zamanda resim için 'sıfır noktası'dır. «Ama, bu 'sıfır noktası', tümüyle yeni bir soyut resim anlayışını ortaya koyar. İfadeci ve tasvirci soyut expressionizm kaybolur, konstruktiv olan, egemenlik kazanır, temel ve mutlak biçimleriyle resim, şimdi mimari ve salt bir harmoni olarak ortaya çıkar. Düzlem üzerinde kare, yalnız 'içeriksizliğin' spontan simgesi değildir, o, aynı zamanda mutlak bir resmin de ilk yapıtaşı olarak kendini gösterir.»[76] Mutlak resim, mutlak gerçekliğin resmidir. Başka deyişle, mutlak resim, suprematizm, nesneler üstünün, görünüş üstünün (suprema) resmi olarak *içeriksizlik*tir. İçeriksiz resim, bu anlamda, mutlak resimdir ve aynı zamanda mutlak gerçekliktir. Bu gerçeklik, Malewitsch'te ilk defa beyaz üzerinde siyah kare olarak ortaya çıkar. Ama, giderek, bu gerçeklik daha gelişmiş biçimler gösterir. «Yalın geometrik biçimlerden geçerek Malewitsch, zengin konstellation'lara varır. Trapez ve elips biçimleri ortaya çıkar. Ancak, tüm bunlar henüz düzlem üzerindedir. 1915'lere doğru Malewitsch mekânı üç boyutlu cisimlerin perspektivine dayalı çizimler içine koymayı dener ve 1919'da çizgisel bir tür soyut bir mimariye ulaşır. Bu, aynı zamanda, tamamen bağımsız olarak doğan Hollanda 'Stijl' grubunun yaptıkları ile karşılaştırılabilir.»[77] Bundan ötürü, bir 'mutlak gerçeklik' olarak suprematizm, geometrik bir düzeyde, geometrik konstruktion'lardan oluşur ve bu oluşum her tür nesnelliğe karşıdır. «Suprematizm içeriksizlik olarak ya da 'kurtarılmış hiçlik' olarak organize edici, idealize edici nesnelliğe karşı bir savaş ifadesidir.»[78]

İçeriksizlik öğretisi, 'beyaz bir düzlem üzerinde siyah bir kare', 'sıfır noktası', bütün bunlar yeni sanatın dayandığı varlık temelleridir. Nesnelerin varlığı ile karşılaştırıldığında, bunlar elbette empirik gerçeklikten yoksundurlar ve bu anlamda onlar hiçliktir. Ama, empirik anlamında hiçlik olan bu içeriksizlik, kendi içinde salt ve tümel bir gerçekliktir de.

Şimdi bu içeriksizlik nedir? Bunu biraz daha yakından görmek istiyoruz.

c) 'İçeriksizlik'in Belirlenmesi

Nesnelerin çevrelediği bu evrende nesnelerin arasında yaşayan insan, tüm bu ilgiler içinde bulunduğu nesneleri gerçekmiş gibi görür ve gerçekmiş gibi kabul eder. Buradan naiv realizm, Malewitsch'in deyimi ile, pratik realizm doğar. Pratik realizmin dünyası, birlikli, homojen bir dünya olmayıp, parçalanmış, bölünmüş bir dünyadır. Bu bölünme, insan yaşamında da kendini gösterir. «Bu yaşam üç ana pratik yöne ayrılır: Sanat, din ve bilimsel teknik-üç real, pratik ve teorik tasavvur. Ama, bu üçü sürekli olarak birbiriyle çelişirler, çünkü her biri tek başına doğru, gerçekten pratik hakikat olarak kabul edilmek ister.»[79] Bu parçalanmış varlık ve parçalanmış yaşam, kaynağını insanın varlıkta yalnızca nesneleri görmesinden ileri gelir. Ama, bu aldatıcı bir görünüştür. Çünkü: «Bütünüyle kavradığımız doğa, nesneden yoksun bir durumda bulunur. Yalnız pratik realizme bağlı olan düşüncemiz, onda, üç yöne karşılık olan üç büyük grup ayırır: Din, bilim ve sanat. Böyle bir bölümleme ile de 'hiçlik'ten bir 'şey' meydana getirilmiş olur.»[80] 'Bir şey'in meydana getirilmiş olması, nesneler dünyasının 'meydana getirilmesi' anlamına gelir. Buna göre, nesneler, aslında olmayan bir şeyin fiktion'larıdır. Yapay olarak oluşturulmuş şeylerdir. Çünkü, gerçekte 'bir nesne' diye bir şey mevcut değildir. «Bunun için, ben,» diyor Malewitsch, «her şeyin hiç olduğu düşüncesinden hareket ediyorum, ta ki, insan tüm tasavvurları, dünyayı tanıma denemelerini bıraksın. Dünyayı bilme denemeleriyle insan daima 'bir şeyin ne olduğu' gibi sürekli bir soru içinde yaşar. Suprematizm ise insanı, sorumluluğunu bütün bir yaşam boyunca duyduğu bu sorudan kurtarır. Doğada böyle hiçbir soru ve buna hiçbir cevap yoktur. Doğa, 'hiçliği' içinde özgürdür, salt pratik spekulation'dan başka bir şey olmayan her analiz ve sentezden özgürdür.»[81] Bunun nedeni, varlığın öz ve bir 'hiçlik' olmasıdır. İnsanın varlıkta, nesneler dünyasında bu hiçliği görebilmesi, bir çaba, bir uğraşı işidir. «Eğer özgür bir ruh, nesnelerin sınırlarını aşmayı denerse, o zaman o nesnel-pratik kültüre ait biçimleri bırakır ve içeriksizliği, sınırlı biçimlerin, türlerin, yetkinlikler bilinci ve kültür felâketinden kurtulmuş 'hiçlik' olarak açıklar.»[82] İçeriksizlik, varlığın, doğanın ve yaşamın özüdür. «Ama, kabul etmek gerekir ki, pratik realizmin varmayı amaçladığı gerçek yaşam da, bu içeriksizlik içinde bulunur. Ama, pratik realizm, bu içeriksizlikten nesneyi (içeriği) çıkarınca, böylece hakiki yaşam pratik varlık halini alır. Bu pratik varlık da, doğal olarak bizim bilincimizi nesnel-pratik realizme bağlar.»[83] Ancak, bu bir yanılgıdır, hatta, Malewitsch'e göre bu bir deliliktir. «Yalnız içeriksizlik, nesnelerin pratik anlamını yalan olarak ortadan kaldırmakla, insanlığın özünü böyle bir delilikten kurtarabilir.»[84]

Şimdi sorabiliriz: İnsanı, varlığın hiçlik olan özüne kavuşturan bu içeriksizlik nedir? Bu, bir hiçliktir ama, hiçlik olarak da *'içeriksiz eşitlik'* tir. Ancak, bu eşitlik, her şeyin denkliği olarak da anlaşılmamalıdır. «İçe-

riksiz eşitlik, denklik ile aynı şey değildir. Denklik, daima bir nesnel durumu şart koşar ve bu nesnel durum da hiçbir zaman yetkin ve kesin olamaz. Çünkü, onda daima bir sürpriz ve böylece de bir felâket bulunur.»[85] Bu eşitliği herhangi bir başka eşitlikten ayırmak için, Malewitsch, buna *'beyaz eşitlik'* adını verir. Suprematizm, böyle bir 'beyaz eşitlik'tir. «Suprematizm, içeriksiz, beyaz eşitlik olarak, anlayışıma göre, tüm pratik realizm çabalarının yönelmek gereğinde bulunduğu bir amaçtır. Çünkü, bu beyaz eşitlikte, insanın aradığı *'öz'* bulunur.»[86]

Ancak bu öz, kendine özgüdür. O, bir bakıma daha önce soyutluğun felsefi anlamını belirlerken işaret etmiş olduğumuz 'eidos' anlamında, varlığın özü olarak anlaşılmalıdır. Bu öz'ün ne olduğu ancak nitelikçe belirlenebilir, çünkü, onun hiçbir niceliği yoktur. Bunun için: «İçeriksizlik sonsuzlukla da aynı şey olarak görülemez. Çünkü, sonsuzluk kavramına, sonlu bir şeyin tasavvuru bağlıdır. Sonsuzun karşıtı olarak sonlu bir şey. İçeriksizliğin hiçbir boyutu yoktur.»[87] Bu açıdan bakınca, Malewitsch'in 'içeriksiz eşitlik' dediği zaman bununla anladığı şeyin, sözgelişi Mondrian'ın 'harmoni' kavramından ayrı olduğu görülür. Her ne kadar bunların ikisi de varlığın özü olmak bakımından ortak bir anlama sahip iseler de. Öyle ki, harmoni, bir ruh-madde karşıtlığına dayanır, bu bakımdan onda belli iki elemanın karşıtlığı söz konusudur. İçeriksiz eşitlik ise, elemanlardan mutlak bir yoksunluğu gösterir. Onun dayanacağı hiçbir eleman yoktur. Çünkü, o hiçliktir. Ama, bu anlamda da en büyük *hakikat*tır.

d) 'İçeriksizlik' ve 'Hakikat'

Hakikat, yalnız bilim ve felsefenin değil, aynı zamanda sanatın da, özellikle modern sanatın da temel bir kavramıdır. (Bkz. İ. Tunalı, *Estetik).* Örneğin, Mondrian'da temel varlık, kosmik harmoni ontolojik bir hakikattır. Malewitsch'in de ontolojik hakikat konusunda Mondrian ile birleştiğini görüyoruz. Şu farkla ki, yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi, içeriksiz eşitlik, nitelikçe 'kosmik harmoni'den ayrılır ve bu da onların temelde hakikat anlayışlarının farklılığına götürür.

O halde suprematizm için hakikat nedir? Buna verilecek kesin bir karşılık, suprematizm için bir tek genel geçer, mutlak hakikatın olduğudur. Ancak, ne var ki, insan parçalanmış bir dünyada ve parçalanmış hakikatler ile yaşamak zorundadır. Bu parçalanmış dünya, bilimin, dinin ve sanatın dünyasıdır. «Bunlardan her birinin de kendisi için doğru, gerçekten pratik birer hakikatı vardır. Bu birbiriyle kesişen yolda insan da sanki çarmıha gerilmiş gibidir ve yüzyıllar boyu bu çarmıhtan kendini kurtaramamıştır. Bu çarmıhta insan, bu üç hakikatın hangisini izlemek istediğine karar vermek zorundadır. Seçeceği yola göre, o, kendi dünyasını kurar... Yalnız bu üç hakikattan birine karar verebilir, çünkü, insan üç hakikatle birden yaşayamaz. Ama, bu üç hakikatte de en son çare olarak nesnelerin pratik realizmi egemendir.»[88] Bu üç hakikat, bilimin, tekniğin, dinin ve sanatın hakikatleridir. Dinin hakikatı Tanrı'dır, bilim-tekniğin hakikatı doğru bilgidir ve sanatın hakikatı da *güzellik*tir. «Buna göre, in-

san üç hakikate hizmet ediyor ve üç hakikatten çare umuyor. Ama, insan bu üçlü nesnel kültürü Kilise ile taçlandırsa bile, bir bütünlüğe ulaşamaz.»[89] Bu parçalılık, tüm insan yaşamında egemen olur.

İnsan, tüm bu parçalanmaktan kurtulmak ister; bu da ancak, pratik realizm'den ve onun hakikatlerinden kurtulmakla olabilir. Burada biricik yol, nesneleri bırakıp, içeriksiz, nesnesiz bir dünyaya ve onun hakikatına, 'içeriksiz eşitliğe' yönelmekle olur. «Bana göre, içeriksizliğin işareti, sanatta yeni bir dönemin başlangıç işaretidir. Bu işarette sanatın hakiki anlamı, nesnelere bağlı akıl tarafından yanlış olarak yorumlanmış olan onun gerçek hakikatı dile gelir. Belki de, gelecekte içeriksiz sanatın hakikatı nesnel gerçekliği aldatıcı bir imge olarak yok edecek ve bu bir tiyatro kulisinden, fiktion'dan başka bir şey olmayacaktır.»[90] İşte, o zaman tüm hakikatlerin üzerindeki hakikat, *içeriksiz eşitlik* ortaya çıkacaktır. Bu hakikatın ortaya çıktığı yer de, doğrudan doğruya *sanat*tır; *'içeriksiz sanat*tır'. Çünkü, Malewitsch'e göre: «Eğer bir hakikat varsa, bu yalnız içeriksizlikte, hiçlikte'dir.»[91]

Böyle bir hakikate giden yol ise, empirik gerçeklikten, nesnelerin dünyasından uzaklaşma ile başlar. Bu da ancak 'yeni sanat' yoluyla mümkün görülmektedir. «Sanat, bugün nesnel-pratik realizm'den ayrılmaya ve içeriksizliğe yönelmeye başlar. Bununla da sanatın, alışılmış anlamda sanat olmaktan çıktığı sınıra ulaşmış olur. Sanatın özü, başka bir düzeye yükseltilir. Bu başka düzeye geçiş, nesnel görünüşlerin bozulmasına, onların yok edilmesine götürür.»[92] Böyle bir sanat, içeriksiz sanat olacağı gibi, bu sanatın ulaşmak istediği değer de artık geleneksel sanatın anladığı anlamda güzellik olmayacak, tersine, bu sanat 'içeriksiz eşitlik' ya da 'hiçlik' olarak doğrudan doğruya *hakikat* olacaktıar.

II. SOYUT RESİM

GİRİŞ

(1) Marcel Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, s. 7, Köln, 1960
(2) Aynı kitap, s. 8
(3) Aynı kitap, s. 8
(4) Aynı kitap, s. 11
(5) Aynı kitap, s. 14
(6) Bkz. Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, s. 85 Frankfurt a. M. 1960

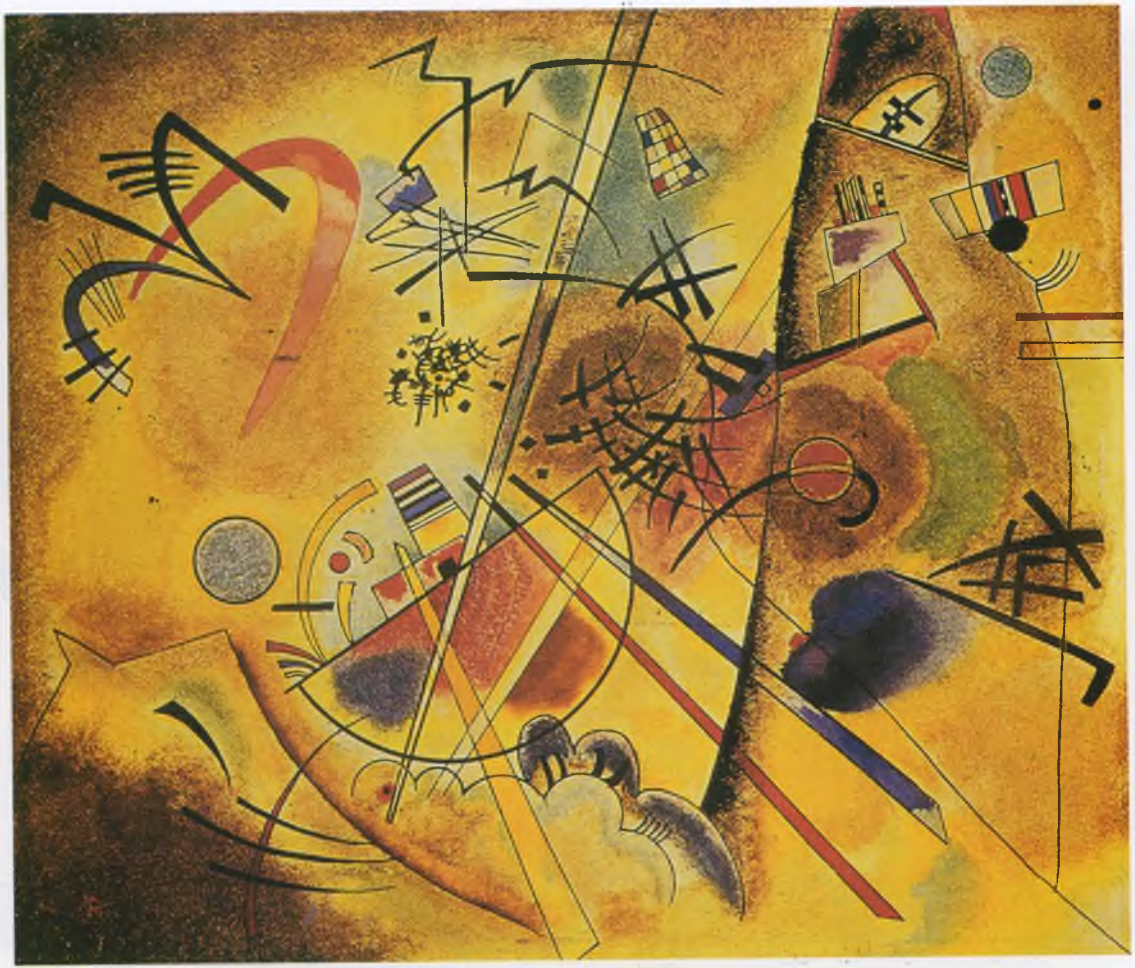
BİRİNCİ BÖLÜM

(1) Dieter Wyss, *Der Surrealismus*, s. 12, Heidelberg, 1950.
(2) Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, s. 59, München 1954.
(3) Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst?* s. 21, Stuttgart, 1949.
(4) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 95.
(5) Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, s. 43, Basel-Stuttgart, 1956
(6) Bu, çağdaş sanatın ne derece felsefeye dayandığının açık bir kanıtı olarak ortaya çıkıyor.
(7) Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, s. 92, 5. Aufl. Stuttgart, 1954.
(8) G. F. Hartlaub, *Abstraktion und Invention*, s. 185, Stuttgart, 1952.
(9) Werner Hartmann, aynı kitap, s. 45.
(10) Hermann Uhde-Bernays, Herausgeber: *Künstlerbriefe über Kunst*, München, 2. Aufl. 1956.
(11) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 46.
(12) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 92.
(13) Piet Mondrian, *Die neue Gestaltung*, s. 9, München, 1925.
(14) Aynı kitap, s. 32.
(15) Aynı kitap, s. 32
(16) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 459
(17) Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, s. 8, (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul, 1963.
(18) Aynı kitap, s. 8.
(19) Aynı kitap, s. 17
(20) Aynı eser, s. 18
(21) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 32
(22) Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, s. XV. Berlin, 1913.
(23) Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, s. 154, Stuttgart, 1915.
(24) Arnold Gehlen, *Zeitbilder*, s. 115, Frankfurt, a. M. 1960
(25) Paul Klee, aynı kitap, s. 72, Basel-Stuttgart, 1956.
(26) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 209
(27) Wilhelm Hausenstein, aynı kitap, s. 22
(28) Wassily Kandinsky, *Der Blaue Reiter*, s. 74, München, 1912.

(29) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 209.
(30) Bak: B. Croce, *İfade bilimi ve genel lingüistik olarak estetik*, Erzurum, 1960. Çev. İsmail Tunalı, Bkz. İsmail tunalı, *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul, 1973.
(31) Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, s. 43, Bern, 1945.
(32) Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, München, 1925.
(33) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 30.
(34) Alexej von Jawlensky, *Das Kunstwerk II.*, s. 51, in 'Der Blaue Reiter'.
(35) Theo van Doesburg, *Grundbergriffe*, s. 24.
(36) Alexej von Jawlensky, aynı kitap, s. 52
(37) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 204.
(38) Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, s. XIX.
(39) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 88.
(40) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 210.
(41) Leo Gabriel, *Das grosse Reale und das grosse Abstrakte'in 'Blaetter'*, 5 Mai 1955.
(42) Aynı kitap.
(43) Aynı kitap.
(44) Aynı kitap.
(45) Aynı kitap.
(46) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 88.
(47) Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und Phaenomenologischen Philosophie*, I., s. 6, Halle, 1928.
(48) Aynı kitap, s. 88.
(49) Aynı kitap, s. 80.
(50) Aynı kitap, s. 9.
(51) Aynı kitap, s. 9.
(52) Aynı kitap, s. 48.
(53) Aynı kitap, s, 50.
(54) Aynı kitap, s. 53.
(55) Aynı kitap, s. 53.
(56) Aynı kitap, s. 53.
(57) Aynı kitap, s. 94.
(58) Aynı kitap, s. 56.
(59) Aynı kitap, s. 57.
(60) Aynı eser, 56.
(61) E. Husserl, aynı anlama gelmek üzere, 'In Klammern setzen', ausschalten' ve 'kein Gebrauch machen' deyimlerini kullanır.
(62) Edmund Husserl, aynı kitap, s. 57.
(63) Aynı kitap, s. 56.
(64) Aynı kitap, s. 82.
(65) Aynı kitap, s. 81.
(66) Aynı kitap, s. 56.
(67) Aynı kitap, s. 56.
(68) Nermi Uygur, *E. Husserl'de Başkasının Ben'i Problemi*, s. 14, İstanbul, 1958.
(69) Edmund Husserl, aynı kitap, s. 57.
(70) Aynı kitap, s. 58.



Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917



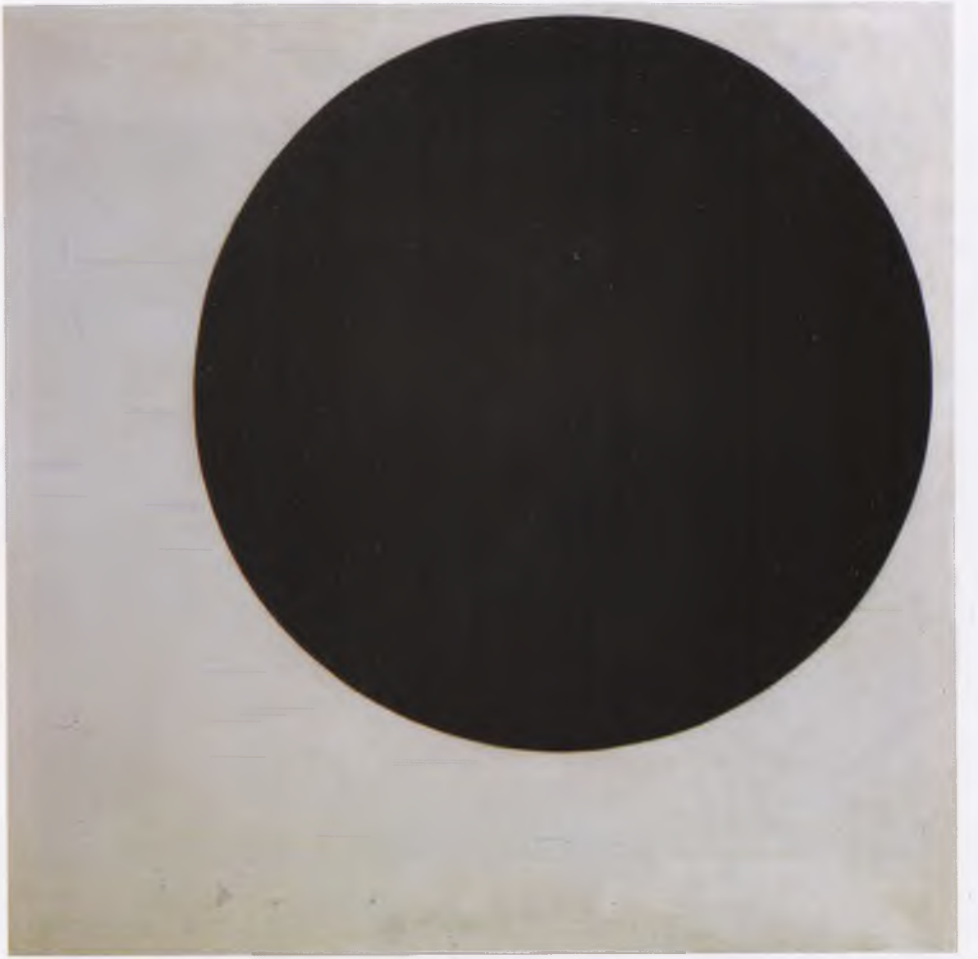
Kandinsky, Kırmızı Küçük Rüya, 1925.



Kandinsky, Doğaçlama No.14, 1910.



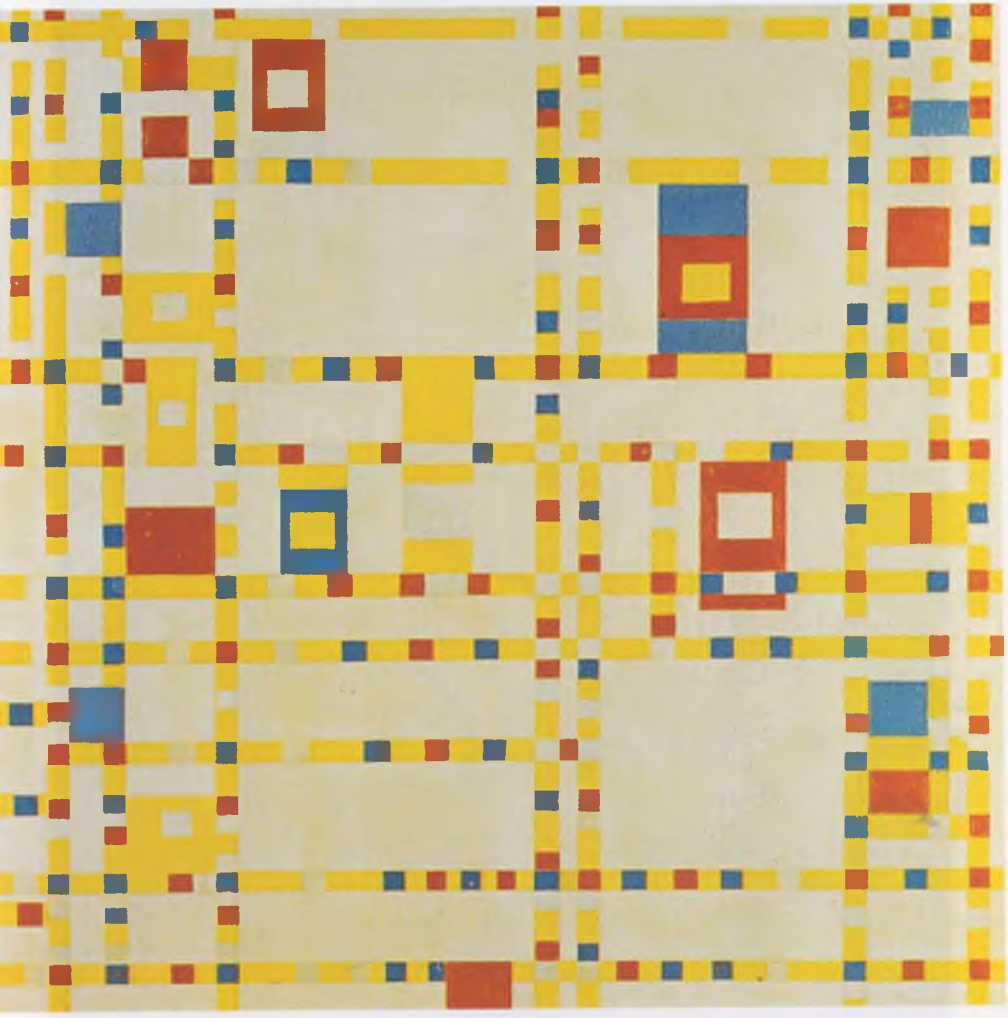
Malewitsch, Süprematizm, 1915.



Malewitsch, Beyaz Üstüne Siyah Daire, 1923-29.



Rauschenberg, *Monogram* (1959)



Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942-43.



Picabia, *Hera*, 1929

(71) Aynı kitap, s. 34.
(72) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 219.
(73) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 24.
(74) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 12.
(75) Paul Klee, Das Bildnerische Denken, s. 78.
(76) Wilhelm Hausenstein, aynı kitap, s. 36.
(77) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 30.
(78) Aynı kitap, s. 8.
(79) Aynı kitap, s. 8.
(80) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 45
(81) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 23.
(82) Wilhelm Hausenstein, aynı kitap, s. 23.
(83) Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, s. 47.
(84) Wilhelm Weischedel, *Die Tiefe im antlitz der Welt. Entwurf einer Metaphysik der Kunst*, s. 77, Tübingen, 1952.
(85) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 25.
(86) Giorgi Schischkoff, *Erschöpfte Kunst*, s. 30, München, 1952.
(87) Wilhelm Weischedel, aynı kitap, s. 32.
(88) Aynı kitap, s. 19.
(89) Aynı kitap, s. 28.
(90) Aynı kitap, 79.
(91) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 13.
(92) Aynı kitap, s. 6.
(93) Aynı kitap, s. 5.
(94) Wilhelm Weischedel, aynı kitap, s. 49.
(95) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 30.
(96) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 26.
(97) Wilhelm Weischedel, aynı kitap, s. 48.
(98) Aynı kitap, s. 53.
(99) Aynı kitap, s. 52.
(100) Aynı kitap, s. 75.
(101) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 31.
(102) Aynı kitap, s. 38.
(103) Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, s. 78, in *Der Blaue Reiter*.
(104) Wilhelm Hausenstein, aynı kitap, s. 35.
(105) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 21.
(106) Aynı kitap, s. 21.
(107) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 37.
(108) Aynı kitap, s. 100.
(109) Aynı kitap, s. 30.
(110) Aynı kitap, s. 30.
(111) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 437.
(112) Leo Gabriel, aynı kitap.
(113) Aynı kitap.
(114) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 454.
(115) Aynı kitap, s. 454.
(116) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 6.
(117) Aynı kitap, s. 21.

(118) Bak: İsmail Tunalı, *Estetik.*
(119) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 7.
(120) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 31.
(121) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 7.
(122) Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik.*
(123) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 6.
(124) Aynı kitap, s. 36.
(125) Aynı kitap, s. 8.
(126) Aynı kitap, s. 27.
(127) Aynı kitap, 48.
(128) Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*
(129) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 24.
(130) Aynı kitap, s. 24.
(131) Werner Hartmann, aynı kitap,s. 42.
(132) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 30.
133) Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik.*
(134) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 33.
(135) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 63.
(136) Aynı eser, s. 10.
(137) Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, s. 162.
(138) Theo van Doesburg, aynı kitap, s. 28.
(139) Aynı kitap, s. 17.
(140) Aynı kitap, 32.
(141) Piet Mondrian, aynı kitap, s. 16.
(142) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 459.
(143) Aynı kitap, s. 264.
(144) Aynı kitap, s. 58.
(145) Platon, *Philebos*, 51 st.

İKİNCİ BÖLÜM

(1) G. Apollinaire, *Die Maler des Kubismus*, Zürich, 1956.
(2) Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Stuttgart, 1958.
(3) Marcle Brion, *Meisterwerke der modernen Malerei*, s. 11
(4) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 132.
(5) Aynı kitap, s. 132.
(6) Werner Haftmann, aynı kitaps. s. 145
(7) Aynı kitap, s. 144.
(8) Marcel Brion, aynı kitap, s. 10.
(9) Aynı kitap, s. 10.
(10) Aynı kitap, s. 11.
(11) G. Apollinaire, aynı kitap, s. 35.
(12) E. Utitz, *Überwindung des Expressionismus*, s. 65, Stuttgart, 1949.
(13) Marcel Brion, aynı kitap, s. 10.
(14) Wilhelm Hausenstein, aynı kitap, s. 19.
(15) Aynı kitap, s. 30.
(16) Roger Allard, *Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei in 'Der blaue Reiter'*.
(17) Marcel Brion, aynı kitap,s. 11.

(18) G. Apollinaire, aynı kitap, s. 23.
(19) Bkz. Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung.*
(20) Dieter Wyss, aynı kitap, s. 12.
(21) Daniel-Henry Kahnweiler, *der Weg zum Kubismus*, s. 85, Stuttgart, 1958.
(22) Giorgi Schischkoff, aynı kitap, s. 32.
(23) Wilhelm Weischedel, aynı kitap, s. 79.
(24) Aynı kitap, s. 79.
(25) Giorgi Schischkoff, aynı kitap, s. 32.
(26) Marcel Brion, aynı kitap, s. 12.
(27) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 175.
(28) Marcel Brion, s. 12.
(29) Daniel-Henry Kahnweiler, Juan Gris, *His Life and Works*, s. 132, New York, 1947.
(30) Aynı kitap, s. 107, 27.
(31) Aynı kitap, s. 12.
(32) Aynı kitap, s. 71.
(33) G. Apollinaire, aynı kitap, s. 35.
(34) Aynı kitap, s. 30.
(35) Aynı kitap, s. 37
(36) Aynı kitap, s. 37.
(37) Marcel Brion, *Meisterwerke der modernen Malerei*, s. 12, Bremen, 1957.
(38) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 263.
(39) Aynı kitap, s. 263.
(40) Aynı kitap, s. 262.
(41) Bkz. İsmail Tunalı, *Estetik.*
(42) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 271.
(43) Aynı kitap, s. 279.
(44) Aynı kitap, s. 270.
(45) Marcel Brion, aynı kitap, s. 17.
(46) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 279.
(47) Aynı kitap, s. 270.
(48) Aynı kitap, s. 273.
(49) Aynı kitap, s. 273.
(50) Aynı kitap, s. 272.
(51) Aynı kitap, s. 272.
(52) Aynı kitap, s. 272.
(53) Aynı kitap, s. 274.
(54) Paul Ferdinand Schmidt, aynı kitap, s. 265.
(55) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 278.
(56) Kasimir Malewitsch, *Der Suprematizmus – Die Gegentandslose Welt*, s. 85, Köln, 1962.
(57) Werner Haftmann, aynı kitap, s. 267.
(58) Kasimir Malewitsch, aynı kitap, s. 125.
(59) Aynı kitap, s. 85.
(60) Aynı kitap, s. 148.
(61) Aynı kitap, s. 105.
(62) Aynı kitap, s. 160.
(63) Aynı kitap, s. 266.

(64) Aynı kitap, s. 164.
(65) Aynı kitap, s. 89.
(66) Aynı kitap, s. 139.
(67) Aynı kitap, s. 139
(68) Aynı kitap, s. 103.
(69) Aynı kitap, s. 145.
(70) Aynı kitap, s. 67.
(71) Aynı kitap, s. 67.
(72) Aynı kitap, s. 149.
(73) Aynı kitap, s. 89.
(74) Aynı kitap, s. 66.
(75) Aynı kitap, s. 159.
(76) Werner Haftman, aynı kitap, s. 267.
(77) Aynı kitap, s. 267.
(78) Aynı kitap, s. 86.
(79) Aynı kitap, s. 48.
(80) Aynı kitap, s. 75.
(81) Aynı kitap, s. 85.
(82) Aynı kitap, s. 67.
(83) Aynı kitap, s. 77.
(84) Aynı kitap, s. 47.
(86) Aynı kitap, s. 74.
(87) Aynı kitap, s. 75.
(88) Aynı kitap, s. 48.
(89) Aynı kitap, s. 55.
(90) Aynı kitap, s. 62.
(91) Aynı kitap, s. 64.
(92) Aynı kitap, s. 67.

III

Modern Resimden Avangard Resme

Giriş

Avangard (Fransızca avant-garde) sözcüğü, yürüyen bir askeri birliğin önünde giden, birliğe yol açan öncü grubu anlamında askeri bir deyim olarak doğar ve giderek bütün Batı dilerine, kültür ve sanat dünyasına yeni bir düşün, yeni bir yaşam tarzı olarak girer, belli bir hedef doğrultusunda yayılır ve etkili olur. Bu hedef, mantık dışılığı, saçmalığı, paradox'u, garabeti, çelişkiyi alışılmışın dışında, ahlak ve töre dışı olmayı, ama, temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır. Bu niteliğiyle de, kültür yaşamında, müzikte, edebiyatta ve plastik sanatlarda yenilikçi ve bir bakıma devrimci bir eylem olarak ortaya çıkar. Avangard anlayışı bir sanat stil'i değildir, belli bir sanat stil'inin adı da değildir. Tersine, o bir felsefedir, bir kültür felsefesidir. Yenilikçi ve devrimci bir düşünüş olarak avangard eylem, öncelikle sosyo-politik alanda etkili olur.

Örneğin, Marxizm, Leninizm geçmiş ve geleneksel sosyal ve politik formlara ve kategorilere bir başkaldırı olarak avangard bir hareketi ifade eder. Kültür yaşamında da farklı sanat stilleri uygulamalarıyla aynı şekilde avangard olarak etkili olur. Örneğin, Rus formalistleri, dadaizm, sürrealizm ve postmodernizm gibi. Hatta, onlar bir düşün ve yaşam tarzı olan avangardist diyebileceğimiz bir felsefenin, pratikteki somut örnekleridir. Bu nedenle, avangard'ı tanımanın, dadaizmi, sürrealizmi, postmodernizmi tanımakla ancak olanaklı olabileceğini söyleyebiliriz. O halde ilkin dadaizm nedir?

Dadaizm, 1916'da Romen şairi Tristan Tzara, Alman şairi Richard Hülsenbeck, ressam Hans Arp ve Macar ressamı Marcel Janco tarafından Zürich'te I. Dünya Savaşı ölümlerinin ve yıkıntılarının yarattığı şok içinde bir kabare girişimi olarak kurulur. Bu oluşum, geleneksel ahlak, sanat, kültür ve yaşam değerlerini yıkmak ve onların yerine yeni değerler ortaya koymayı amaçlar. Alay olsun diye de bu harekete, çocukların oyuncak tahta atı anlamına gelen "dada" adını verirler. Bu ifade içine, mantıksızlık, saçmalık, ilkellik, çelişki gibi avangard'ın temel değerlerini yüklerler. Dadaizm, bu yenilikçi ve devrimci eylemini değerli kültür ve sanat yaratılarıyla yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürdürür ve giderek bir nihilizme dönüşerek sona erer. Ama, aynı ideolojiyi, aynı düşünme kategorilerini, kültür ve sanat uygulamalarında aynı prensipleri benimseyen bir harekete mirasını bırakır. Bu yeni hareket, sürrealizmdir. Nitekim dadaizm içinde yer alan bazı sanatçılar da bu yeni harekete katılırlar, örneğin Marcel Duchamp ve Picabia gibi.

Hemen ifade edelim ki, sürrealizm de dadaizm gibi, bir kültür felsefe-

si, kısaca bir felsefedir. Bu felsefe, geleneksel kültür, duygu ve mantık kategorilerinin dayandığı realite anlayışına karşı çıkar ve onu yeni bir realiteye, bir "sür-realite"ye, bir "üst-gerçeklik"e dönüştürmek ister. Böyle bir amaç, çeşitli stiller tarafından uygulamaya konur. Böyle bir sürrealist girişimin anlam ve ereğini bu hareketin önderi André Breton 1924'te bir manifesto ile ortaya koyar. Burada o şöyle der: "Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik, bir realite daha vardır: Tasavvur, hayalgücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası. Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmelidirler."

Böyle bir gerçekliği görmek ve anlatmak, çağın temel buyruğudur. Bu buyruk uyarınca, bir yandan çağın bilim anlayışı, örneğin, M. Planck'ın quantum, A. Einstein'ın relativite, W. Heisenberg'in belirsizlik relasyonu teorileriyle fizik ve S. Freud'un bilinçaltı teorisiyle psikoloji, çok değerler sistemiyle yeni mantık, yeni aksiomlarıyla geometri, entüisyon (sezgi) ve elan vital (yaşam atılımı) görüşleriyle Bergson'un ve ben temelli düşüncesiyle Sartre'ın yenilikçi felsefeleri, öte yandan sanatta Duchamp'ın, Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dali ve Marc Chagall'ın yapıtları sürrealist bir vizyon, sürrealist bir evren tablosu ortaya koyar. Bu yeni evren tablosu, akla, mantığa dayalı geleneksel evren tablosunun yerini tümüyle almasa da onun yanında yerini alır. Bu evren tablosu, salt mantığa karşı, özgürlükçü değerleriyle günümüzde de geçerliğini korumaktadır.

Ama, bütün bu oluşumları belirleyen, diyebiliriz ki, geçen yüzyılda doğan özellikle avangard felsefenin ortaya koyduğu düşünme, yaratma ve yaşam kategorileridir. Avangard dünya-görüşüyle insan, yeni bir realite keşfeder ve bu keşifle de dadaist, sürrealist ve postmodernist bir vizyona ulaşır. Bu gün yeni bir duyarlıkla yaşadığımız ve çağdaş diye değerlendirdiğimiz dünya, geçen yüzyıl avangardizmin bilim, felsefe ve sanat erkiyle öncülük ettiği yeni bir dünyadır, bu gün de bizim olan dünyadır.

Modern Resimden Avangard Resme

I. ÇAĞDAŞ BİLİMDE, FELSEFEDE, SANATTA DEVRİM VE AVANGARD DEĞİŞİM

Rönesans'ta Newton'un ortaya koyduğu mekanist evren sistemi, bilimde, özelliklede fizikte kökten bir devrim yaratır. Bu sistem içersinde yer alan maddi kütleler, çekim yasası uyarınca birbirlerini çekerler. Maddi kütlelerin birbirini bu çekmeleri, evreni mekanist bir hareketler düzeni olarak temellendirir. Bu mekanist düzenin dayandığı Aristoteles'den kaynaklanan bir temel axiom vardır ve şöyle der: "Natura non facit saltus (doğada sıçrama yoktur). Bu axiom, doğal olaylar olarak nitelendirdiğimiz bu birbirini çekme hareketleri arasında bir ilginin bulunduğunu apriori olarak kabul eder. Olaylar arasındaki bu ilgi, nedensellik (kozalite) adını alır. Buna göre, evren objektif, yerinden oynatılamayan zaman ve mekân kategorilerine ve nedenselliğe dayalı bir kosmik yapıdır. Bu yapıda tesadüf değil, zorunluluk egemendir. Doğa, nedenselliğin ve zorunluluğun belirlediği bir mekanist sistemi gösterir. Bu mekanist sistem, akla dayalı, bilimin konusu olan bir varlıktır. İnsan, böyle rasyonel ve bilimsel bir zorunluluğun egemen olduğu bir dünyada güven içinde yaşar. Akla dayalı bilimsel bir zorunluluğun sağladığı böyle bir düzen içinde yaşama anlayışı, daha sonraları modernite adını alır. Ama şimdi bilimde büyük bir değişim meydana gelir, bu yerinden oynatılamayan temel kategoriler, mekân ve zaman relatifleştirilir, bilimlerin temel dayanağı olan nedensellik ve yasahlık, istatistik olasılığa dönüştürülür.

Geçen yüzyılda meydana gelen bu değişmeler, Newton'dan gelen evrenin anlamını, gerçeklik anlayışını ve bilim mantığını değiştirir ve yeni bir kosmik yapı geliştirir ve bu da günümüz doğa bilimi tablosunda kopernikal bir dönüşümü beraberinde getirir. Özellikle fizikte radikal bir değişim meydana gelir ve bu değişim giderek diğer bilimlere yayılır. Bu değişime, yeni matematiklerin kurulması ve bunların fiziğe yaptığı katkı büyük rol oynar. Örneğin, klasik fiziğin, Newton fiziğinin mekân anlayışı Eukleides ge-

ometrisine dayanır. Oysa, şimdi, Lobachevsky, Bolyai ve Riemann'ın geliştirdiği matematik, yeni bir geometrik mekân anlayışı getirir ve buna uyan yeni bir fizik, modern fizik kurulur. Bu kuruluşta "quantum" teorisiyle Max Plank, "relativite" teorisiyle Albert Einstein ve "belirsizlik relasyonu" teorisiyle Werner Heisenberg temel bir görev üstlenirler.

Örneğin, M. Planck, ışın üzerinde yaptığı çalışmalarda geleneksel anlayışın aksine, ışının kesintisiz, süreklilik içinde yayılmadığını, tersine, "quantum"lar, paketler halinde yayıldığını saptar. "Quantum"u da Planck "bir ışının düşünülebilen en küçük enerji birliğidir" diye tanımlar. Işın, gelişi güzel küçük miktarlar halinde sürekli değil de, tersine, yalnız belli büyüklükteki enerji topaklarında emilir. Bu, doğanın yaptığı sıçramaları oluşturur. "Quant" kavramı, modern doğa bilimlerinin en önemli keşiflerinden biridir ve doğa bilimlerine "atom" kavramı gibi yerleşir ve aynı derecede rol oynar.

"Quant" yapı olarak nedir? "Quant", yapıca iki farklı elemandan meydana gelir. Bunlardan birisi 'korpüskül'dür, diğeri de dalga'dır. Bu iki eleman, "quantum"un yapısında bir dualite meydana getirir. Fizik, bu iki elemanı tek bir kavramda birleştirip düaliteyi aşmak ister, örneğin "madde-dalga", "dalga-paket" gibi öneriler getirir. Bu önerilerden birisi, belki de en kalıcı olanı, W. Heisenberg ve M. Born'un önerisidir. Bu öneri, "quantum" fenomeninin tam tasvirini ve formel kavranmasını mümkün kılacak bir matematik geliştirir ve bununla doğada sürekliliğin olmadığı saptanır. Böyle bir saptama, doğada sıçrama olmadığını savunan klasik fiziğin sert nedenselliğe dayalı determinist-materyalist evren anlayışını sarsar ve bilim teorisinde indeterminizm'e giden yolu açar. Aynı şekilde A. Einstein, Eukleides geometrisine dayanan Aristoteles kaynaklı Newton fiziğini, klasik fiziğin üç boyutlu mekân anlayışına bir dördüncü boyut olarak zamanı ekler ve bunu da Riemann geometrisine dayanarak yapar, mekânı bir zaman-mekân birliği olarak temellendirir. Bu zaman-mekân birliği, yalnız doğa bilimlerini değil, aynı zamanda diğer bilimleri ve bilimlerin yanında sanatları da derinden etkiler. Yine Einstein'ın "relativite' teorisi, Kopernikus'tan beri geçerli olan "evren sonsuz ve sınırlıdır" axiomunu yadsıyarak onun yerine "evren sonludur, ama sınırsızdır" axiomunu koyar. Buna göre de, evrende algılanan 'veri'lerin kendi başına, mutlak ve değişmez olmadığını, tersine her bireysel veri'nin diğer verilere göre ancak gerçek olabileceğini söyleyen savıyla bir devrim yaratır. Aristoteles fiziğinin dayandığı Eukleides geometrisine göre, mekânda iki nokta arasında en kısa yol bir doğrudur. Buna karşılık, Riemann geometrisine göre, dünya bir küre olduğuna ve kürenin yüzeyi eğri olduğuna göre, bu küre üzerinde bulunan iki nokta arasındaki en kısa yol bir eğridir. Buna göre de, bir küre yüzeyi sonludur, ama, sınırsızdır. Einstein, relativite teorisinde, küre yüzeyini mekâna aktarır, sonlu ve sınırsız eğri bir mekân tasarımına, relativiteye dayalı bir evren ve bilim anlayışına ulaşır. Heisenberg de bu teorileri "belirsizlik relasyonu" teorisiyle tamamlar. Bu teoriye göre, makro dünyada saptanan nedensel (kausal) ilgiler ve determinizm mikro dünyada saptanamamakta, ancak, "belirlenemeyen relasyon'lar saptanmaktadır. Modern fiziğin ortaya koyduğu bu sapta-

malar ve yorumlar, Rönesans'tan beri gelen evren tablosunu ve gerçeklik anlayışını sarsar ve bir septisizmi beraberinde getirir. Bu septisizm, yalnız bilimde ve felsefede değil, kültür ve sanat dünyasında, hatta toplumsal ve dinsel yaşamda da etkili olur.

Bu oluşumlara bakınca, 20. yüzyılı Rönesans ile karşılaştırmak olanaklı görünüyor. Nasıl Rönesans dünya görüşü, gerçeklik anlayışıyla, bilim ve kültür yapıtlarıyla, toplumsal ve teolojik anlayışlarıyla yeni bir çağ, yeni bir dünya ise, 20. yüzyıl da uygarlığın gelişiminde böyle yeni bir çağ, yeni bir dünyadır. Yüzyılın sonunda dünya, artık hazır olarak bulduğumuz, alıştığımız, duyularımızla algıladığımız, gerçek olarak kavradığımız o eski dünya değildir, tersine, dünya şimdi tinsel güçlerimizle yarattığımız bir tasarım dünyası ve bir dijital dünyadır. Yalnız bilimsel bakımdan değil, aynı zamanda kültür ve özellikle de sanatsal yaratmalarıyla yeni bir dünyadır.

Geçen yüzyıl yalnız dünya tablosunu değil, aynı zamanda insan tablosunu da değiştirir. İnsan şimdi özellikle ruhsal varlığıyla bilimin, felsefenin ve sanatın doruğuna yerleşir. Yüzyıllar boyu psikoloji bilinç olaylarını araştıran bir bilim olarak anlaşılmıştır. Şu an elimde kalemle bu satırları yazdığımı biliyorum, içimde bazı düşünceler ve duygular yaşadığımı biliyorum. Tüm bu bilme olayları benim bilincimi oluşturur. Bu bilinç varlığına "ben" ya da epistemolojik deyimiyle "süje" denir. Bir süje olarak insan, dış dünyayı olduğu gibi iç dünyasını, ruhsal olaylar dünyasını da bilir, bilinciyle kavrar.

Yüzyıllarca bilim, psikoloji ruhi varlığı bir bilinç varlığı olarak anlamış ve bilinç olaylarını araştırmıştır. Ancak, geçen yüzyılda insan, ruhsal varlığın sadece bir bilinç varlığı olmadığını, bilinç varlığının altında bir bilinçaltı dünyasının da var olduğunu saptamıştır. Gerçi, böyle bir dünyanın varlığının ipuçlarını daha Schopenhauer, "karanlık, anlam dışı irade varlığı"nı, Nietzsche de "fenomenlerin arkasında bulunan uçurum derinliğinde" bir dünyayı ele almalarıyla işaret etmişlerdir. Ama, bu bilinçaltını adını koyarak bilimsel araştırmaya ilk açan, bir bakıma, çağın fenomenlere dayalı maskesini indiren Sigmund Freud olmuştur. Böylece yalnız bilinç olaylarını inceleyen psikolojinin yanında şimdi bilinçaltı olaylarını inceleyen yeni bir psikoloji daha kurulmuş olur. Bu bilinçaltı olaylarını inceleyen psikoloji yeni bir isim alır: Derinlik psikolojisi ya da psikanaliz. Bu iki bilinç varlığına Freud farklı isimler verir. Bilinçaltına "es", bilinç varlığına "ben" der. Bir de, bilinç üstü dediği bilinci ayırır ki, buna da "üst-ben" adını verir. "Es", bilinçaltı, en başta cinsel güdü olmak üzere, tüm güdülerin, tutkuların, iştahların ve isteklerin, Nietzsche'nin deyimiyle söylersek Dionysos'un dünyasıdır, dionisostik dünyadır. Bilinç, ben ise, aklın, düşünmenin, yine Nietzsche'nin deyimiyle söylersek, düzen Tanrısı Apollon'un dünyasıdır, apollonik bir dünyadır. Üst-ben ise, yerleşmiş değerlerin insansal eylemlerin dünyasıdır.

Güdüler gerçeklik kazanabilmek için bilince, ben'e baskı yaparlar. Ben, bunları önlemeğe çalışır, önleyemezse, bu çatışma sonunda insan ruhunda rahatsızlıklar ve nevroz'lar meydana gelir. Bunları da, derinlik psikolojinden sonra kurulmuş olan psikiatri ele alır ve tedavi eder.

Psikanaliz'in iki ana kavramı vardır. Birisi "libido"dur, diğeri "sublimasyon"dur. Libido, en yalın anlamında cinsel güdünün gücü anlamına gelir, tıpkı Platon'un "eros"u gibi. Bilinçaltına bilinç tarafından bastırılmış güdülerin, tutkuların, iştahların, itkilerin ve üst-ben katına çıkma isteği, ben'in ve üst-ben'in değerler dünyasına çıkma girişimi, ilerde bir değerler çatışmasını önlemek amacıyla bilinç, koruma mekanizmiyle bu girişimi önler, güdüyü bastırır. Sublimasyon (tatmin) ise, bilinçaltı güdülerin tinsellik kazanarak bilinçaltı ile bilinç arasında ruhi bir denge sağlaması demektir. Böyle bir denge durumunda güdüler, saygın bir değer katına yükselirler.

Örneğin, böyle bir durumda libido, Tanrı sevgisine dönüşebilir ve dinsel bir kimlik kazanabilir, sanat sevgisine dönüşen libido, sanatçı kimliği ya da sanat adamı kimliği kazanabilir, aynı şey bilim vb. gibi için de geçerlidir. Toplum içinde en sık gördüğümüz böyle bir sublimasyon din ve sanat alanındadır. Örneğin, din alanında tarikatlar, sanat alanında özellikle modern sanat alanındaki büyük hareketlilik gibi.

Örnek vermek gerekirse, çağdaş sanatın büyük ölçüde bilinçaltından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Örneğin J. Miró bunu şöyle ifade eder: "Benim resmim bilinçaltının resmidir. Bizler uygarlık yorgunuyuzdur, basit, ama özgür bir yaşama özlem duyuyoruz. Bunun için bilinçaltı temeline kök salıyorum"[1] Çağdaş sanatı anlamanın yolunun psikanalizden geçtiğini bu sözlerde açıkça görmekteyiz.

Bütün bu söylediklerimizin gösterdiği gibi, geçen yüzyıl, karamsar bir duygu ve düşünce atmosferiyle başlar. Bu atmosferi yaratan F. Nietzsche'in ünlü aforizmasıdır. Bu aforizma şöyle der: "Gott ist tot" (Tanrı ölmüştür). Batı kültürünün ekseni olan Tanrının yok olması, Batı kültürünün çöküşü anlamına gelir. O. Spengler'in "Der Untergang des Abendlandes" (Batı'nın Çöküşü) adlı dev yapıtı, bu çöküşün belgelenmesidir. Acaba Batı'nın kurtuluşu mümkün müdür? Buna E. Gilson "ancak bu, 13. yüzyıl Ortaçağına dönmekle mümkün olabilir" yanıtını verir. Nietzsche'nin "Tanrı ölmüştür" aforizması, yeni başlayan çağı, düşünce, duygu ve yaşam kategorileriyle değiştirir.

Heidegger bunu şöyle açıklar: "Bütün gerçekliğin duyu üstü dünyası ve her şeyden önce onun uyarıcı ve yapıcı gücü ortadan kalkınca, artık, insanın tutunacağı ve yöneleceği hiçbir şey kalmaz"[2] Buradan yalnız hiçlik doğacaktır. Çünkü, Heidegger'e göre, "Tanrı ölmüştür" sözü, duyu-üstü dünyasının etkili gücünün yok olması olacaktır. Buna göre "metafizik artık sona ermiştir."[3] Buradan Batı dünyası, Batı kültürü ve yaşamı için Tanrı'nın var olmadığı bir "hiçlik" çağı başlamaktadır ve yayılmaktadır. "Bu duyu-üstünün, birleştirici bir dünyanın yokluğunu ifade eder... Nihilizm kapıdadır."[4] Bu çağ, örneğin varoluşçuluk felsefesinde, özellikle J.-P. Sartre'da, A. Camus'de derin boyutlara ulaşır. Sartre'da örneğin, duyu-üstü, bir mutlak, bir transzendenz yoktur, buna göre insan, bu dünyaya yalnız ve tek başına, J. Locke'un deyimiyle, "tabula rasa (boş levha)" ama, özgür bir eylem varlığı olarak atılır. Burada Sartre'ın klasik metafiziğin iki kardinal konsepti olan "var olan (existenz) ve "öz (essential)"ün ontolojik sırasını değiştirdiği görülür. Şöyle ki, klasik metafiziğin aksine, Sartre'a göre, "öz varlığı değil, tersine bir var olan insan, eylemleri, yapıp ettikleri ile

özünü oluşturur". Bunu da insan, özgür bir eylem varlığı olarak gerçekleştirir. Buna göre, var olma, öz'den zorunlu olarak önce gelir. Birey, sınırsız bir "özgürlüğün" sorumluluğunu taşır. İnsan, diyor Sartre, "özgürlüğe mahkûmdur". Özgürlük ona göre yaratıcı etkinliktir. İnsanın özgür etkinliğini belirleyen hiçbir buyruk, hiçbir yasa ve hiçbir determinasyon olamaz. Bu, Sartre'ın insan özgürlüğüne dayanan hümanizmidir. Sartre, tüm bu felsefi temellendirmeleri, roman ve tiyatrolarında somutlaştırır.

A. Camus'ye gelince, onda varlık ve hiçlik sorunu, dünyanın, insanın ve yaşamın "anlamı" sorununa dönüşür. İnsanın içine atılmış olduğu dünya ile iletişimi bilgisel bir ilgidir. Acaba böyle bir bilgi ilgisinde insan bilgiye, gerçek bir bilgiye ulaşabilir mi? Camus'ye göre, "böyle bir bilgi olanak dışıdır. Biz bilgi diye yalnız görünüşlerin şekillerini sayabilir ve bir bilme klimasını hissedebiliriz."[5] Bu değerlendirmeleriyle Camus, çağdaş bilim felsefesinin bilimin temel yöntemi olan tümevarım eleştirisini paylaşmaktadır. Bu eleştiri, tümevarımda biz klasik bilim anlayışının sandığı gibi, olayları açıklayamayız, onları ancak sayabilir ve onların kataloğunu yapabiliriz. Bu anlayışıyla Camus, çağdaş doğa bilimlerinin safında yer almaktadır.

Camus daha ileri giderek dünyanın akla dayanmadığını da öne sürer. "Dünya hakkında söyleyebileceğim şey, onun rasyonel olmayışıdır."[6] Böyle akla dayalı olmayan, irrasyonel bir dünyada mantıksal olmak da olanak dışıdır. Buna göre, dünya epistemolojik bakımdan bir düzenden de yoksundur. Dünya bir kaos'tur. "Bu dünyada ben, beni çevreleyen, kafama takılan, hayran olduğum her şeyi reddedebilirim, ama, bu kaos'u, bu tesadüf denen kralı ve anarşiden doğan bu Tanrısal eş değerliliği ise hiçbir zaman."[7]

Şimdi sorabiliriz: Mantık dışı bir dünyanın anlamı var mıdır? Dünya yalnız epistemolojik olarak değil, ontolojik olarak da anlamdan yoksundur. "Akıl, yolunu bulamaz ve hiçliğe varır. O halde dünyanın özü (essentıa) saçmalıktır (absurdite)."[8] Böyle saçma bir dünyada yaşamak durumunda olan insan bireyinin de mantıksal bir anlamı var mıdır? Buna Camus şöyle yanıt verir: "Saçmalık, yalnız dünya ile değil, insanla da ilgilidir."[9] Dünya saçma olduğu gibi, yaşam da saçmadır. Bu yaşam saçmalığı, düşünceden önce daha duyguda temellenir. "Saçmalık duygusunu herhangi bir insan herhangi bir sokak köşesinde duyabilir"[10]

Buradan derin bir soru doğar: Yaşamın anlamı var mıdır ve yaşam yaşanmaya değer mi? Buna Camus yanıt verir. "Yaşam yaşanmaya değer mi değmez mi kararı, temel bir felsefe sorunudur. Felsefenin tüm diğer sorunları, dünya üç boyutlu mudur, zihnin dokuz ya da on iki kategorisi mi vardır, ancak bundan sonra gelirler. Bu sorular bir oyundur, ilkin felsefe bu temel soruya yanıt vermelidir."[11] Dünyanın ve yaşamın saçmalığı, dünyada açıklık arayan insan için üç alternatif ortaya koyar. Ya bir ümide kapılıp Tanrıya gidecektir, ya bu saçma yaşamı yaşamaktan vazgeçip ölümü seçecektir ya da bu saçma dünyaya ve saçma yaşama kahramanca göğüs gerecektir. Camus'e göre, "dünyanın saçmalığına göğüs germek, metafizik bir onurdur."[12] Böyle bir metafizik onuru yaşayan, örneğin Tanrının verdiği bir kaya bloğunu bir dağ zirvesine sonsuza dek yuvarlama cezasını göğüs gererek çeken Sisyphos'tur. O, absürdite'nin, saçmalığın kahramanıdır.

II. RESİM SANATINDA AVANGARD OLUŞUM

A — Dadaizm

Geçen yüzyıl, karamsar bir atmosferle başlar. Bilimdeki, özellikle doğa bilimlerinin idol'ü olan fizikteki gelişmeler, pozitif doğa bilimlerinin ürünlerine artık kesin bir bilgi olarak ve bilimsel doğrular da genel geçer doğrular olarak bakılamayacağını ortaya koyarken, bilime karşı bir şüpheyi ve bir septisizmi beraberinde getirir. Psikoloji, bilinçaltını, güdüleri, itilimleri, rüyaları, alojik bir dünyayı bilimsel araştırmalara açarken, bu septisizme katılır. Felsefe de varlık ve hiçlik arasında özdeşlik ilgisi kurarken, mantık dışılığı, tesadüfü ve saçmalığı varlığın özü olarak kavrarken, bilimlerin yanı sıra dünyanın karamsarlığı görüşüne katılmış olur. Bu oluşumların yanı sıra Nietzsche'nin "Tanrı ölmüştür" aforizması, karamsar dünya tablosunu daha da karartır. Batı kültür varlığının eksenini oluşturan Tanrının artık var olmaması düşüncesi, Batı kültürünün çöküşünü hazırlamış olur. Oswald Spengler'in bu yıllar içinde yayınlanmış anıtsal kitabı "Batının Çöküşü", bu reel çöküşün belgelenmesidir. II. Dünya Savaşı, getirdiği felaketlerle bu çöküşü bir anlamda gerçekleştirmiş olur. Tüm bu oluşumlara karşı temel bir kültür varlığı olan sanat ilgisiz, uzak ve yabancı kalamazdı. Tersine, sanat da bu oluşumlara katılır, özellikle edebiyat ve resim bu katılımda en fazla etkin olurlar. Edebiyatta, örneğin Kafka, plastik sanatlarda, ekol olarak dadaizm, sürrealizm, nihilist ve anarşist anlayışlarıyla, çağın genel epistemolojik dünya anlayışı içindeki yerini alır. Sanatta bu düşüncelere kılavuzluk eden ve çağın kültür haritasını çizen dadaizm'dir diyebiliriz. O halde ilk sorunumuz kendiliğinden ortaya çıkıyor: Dadaizm nedir?

Dadaizm, bilindiği gibi İsviçre'de Zürih'de kurulur. Zürih, I. Dünya Savaşı'nda yoksulluğun, açlığın, savaşın getirdiği ölüm, korku ve dehşet duygularının, umutsuzluğun hüküm sürdüğü Avrupa'da, aydın sığınmacıların, kaçakların, sürgünlerin, bu arada örneğin Lenin'in, nihilist ve anarşistlerin sığındığı bir korugandır, bir sığınma yuvasıdır. Bu korugana sığınan aydın, vatansız kalmış nihilist, anarşist kaçak bir grup edebiyatçı ve sanatçı, Spiegel Gasse'de "Cabaret Voltaire"de bir kabere girişimi olarak dadaist hareketi 1916'da başlatırlar. Bunlar arasında yazar alman Hugo Ball ve Richard Hulsenbeck, Romen sanatçı Tristan Tzara ve Macar Marcel Janco bulunur. Harekete Dada adını verirler ve bunu da, Fransızca-Almanca sözlüğünün sahifeleri arasına kâğıt açma bıçağını saplarlar ve bıçağın sivri ucunun tesadüfen üzerine geldiği dada sözcüğünü, hareketin adı olarak belirlerler. Dada, Fransızca, çocukların oyuncak tahta atı anlamına gelir. Dada, bir deyim olarak hareketin özüne de uygun düşer. Öyle ki, çocuk, oyununa göre oyuncak tahta ata çeşitli anlamlar yükleyebilir ve bunu yaparken, tamamen tesadüfi, mantık dışı, saçma bir iş yapmış olur. Ama, bu anlamda dada sözcüğü, dada hareketinin anlamsızlık, saçmalık, tesadüf kategorilerine uygun düşer, bilinçaltı özgür olarak ifade bulur ve sanatçılarca benimsenir...

"Cabaret Voltaire", düşünsel ve sanatsal eylemleriyle kısa sürede güncellik kazanır. Kabare mekânlarını Arp'ın, Picasso'nun, Segal'ın ve Janco'nun

resimleri süslediği gibi, yayınlarında da Kandinsky, Klee ve Chirico isimleri yer alır. Ama, o günlerde Hareketin sanatsal eğilimi soyut ve kübist resim yönündedir. Ancak, amaç, "mantıksalı mantıksızlığa, anlamı anlamsızlığa, ezeli düzeni geçici düzensizliğe dönüştürerek sağlam bir mantığı ortadan kaldırmaktır. Dada, sanatta da böyle bir eylemi uygulamak ister. Bu etkinlik, kabare tekniğine ve yöntemine dayalı, başında Tristan Tzara olarak yola çıkar."

Bütün bunlar, büyük ölçüde fütürist birikimden kaynaklanır. Dada toplantıları fütürist toplantılara benzemek durumundadır. Marinetti'nin "Parola in liberta" manifestoları, Dada manifestoları için örnek olur."[13] Ancak, fütürizm ile dada arasında önemli bir ayrılık da ortadadır. Fütürizm optimist bir dünya görüşüne sahiptir, oysa Dada pesimist ve mutsuz bir görüşü savunur.

Dada hareketinin değişmez bir amacı vardır: "Çağın geçerli değerlerine baş kaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmak. Dada için, sanat yapmak amacından önce bu amaç gelir ve böyle bir görevi üstlenir. Öyle ki, "dada en ateşli bir isyancıdır. Onda, Dünya Savaşı'nın körüklediği Avrupa'nın nihilist bilinci ortaya çıkar."[14] Hareketin sanatsal yanına gelince, "Zürih'teki dadaistler arasında yalnız Arp önemli bir sanatçıdır. Onun da yaptığı farklı renklere boyanmış kâğıt şeritlerini birbirine yapıştırmak ve bu kâğıt şeritlerinden kâğıt kolajı (papiers colles) yapmak ve nesneleri tesadüf yasasına göre düzenlemektir, tıpkı Tristan Tzara'nın, sözcükler yazılmış kâğıt parçacıklarını içine kondukları bir şapkadan eline tesadüfen ne gelirse çekip çıkarması ve sonra bu sözcükleri birleştirip şiir olarak sunması gibi. Her iki hareket de, Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği bir dünyanın rasyonalist ve idealist etkisine karşı bir protesto idi."[15]

Bu açıdan bakıldığında, acaba Dada'ya özgü bir dada resminin, özel bir Dada stilinin var olduğu söylenebilir mi? Buna, hayır, söylenemez diye yanıt vermek gerekir. "Daha başından beri bir dada resminden söz açılamaz. Ancak, düşüncelerine uygun olarak çalışmalarında baş kaldırıcı ve modern olma tavrı görülür, kübizm, fütürizm ve soyut sanat gibi"[16] Bu nedenle Dada'nın sanatta özgün bir stili olduğu hiçbir şekilde ileri sürülemez. Aslında dadaizm için sanat yapmak amaç değildir, hatta düşüncede Dada sanata karşıdır. Ama pratikte, uygulamada Zürih'teki Galeride görüldüğü gibi bu böyle değildir. Bunu belki de en güzel dadaist Hugo Ball söyler: "Dadaist, çağın can çekişmesine ve ölüm karşısındaki bilinçsizliğine savaş açar. Bizim tartışmalarımız, çağın gizli yüzünü en açık günlük parçalar halinde aramaktır."[17]

Bu düşünceler, çağın ruhi durumunun doruğa çıkmasıdır. "Bu düşüncelere, Dada'yı böyle anlamaya ve tanımaya, Dada'nın ünlü sanatçıları Hülsenbeck ve A. Breton da katılır."[18] Böyle baskı, korku, kaygı yüklü Dünya Savaşı'nın yarattığı bu ruhi durum, umutsuzluğun, mantıksızlığın, tesadüfün, bilinçaltının, sinizmin ve nihilizmin ve bir tek sözle, Dada ruhunun somut ifadesidir.

Ancak, resim Zürih'te belli bir zaman sonra, Picabia'nın Zürih'e gelmesiyle başlar. "Marcel Duchamp'ın düşüncelerini tanıtan Picabia'nın Zürih'e

gelmesiyle plastik sanatlar bir Dada özelliği kazanırlar. Çünkü, Zürih'te bu baş kaldırı ve etkinlikler olurken, onlardan bağımsız olarak New York'ta da bir grup sanatçı aynı düşünce etkinliklerini yaşarlar. Bu sanatçıların başında da Marcel Duchamp ve Francis Picabia bulunmaktadır."[19] Duchamp ve Picabia'nın New York'ta geliştirdikleri dadaist düşünceler ve uygulamalar, Picabia'nın Zürih'e gelmesiyle birlikte burada sanat alanında büyük bir canlılık doğar ve Dada, bu etkiyle güçlenir. Bu etki gücüyle Dada, Almanya'ya bir çıkarma eylemine girişir. R. Hülsenbeck, örneğin dada ruhunu Berlin'e, H. Arp da Köln'e taşırlar. Hülsenberg Berlin'de satirist yetili bir ressam olan G. Grosz'u, Köln'de de Arp çok yetenekli ressam Max Ernst'i bulur. Ancak, pesimist düşünceleri ve uygulamalarıyla Dada, Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği, açlığı, sefaleti, korkuyu ve dehşeti yaşayan Almanya'da fazla bir ilgi bulamaz. Aynı yıllar içinde, 1919'da Tzara ve Picabia Paris'e taşınırlar. Orada "Litterature" dergisini çıkaran bir grup edebiyatçı ile karşılaşırlar. "Bunlar, Breton, Aragon, Soupault'dur ve onlar da dada'nın temel problemleriyle, bilinçaltı, rüyalar, tesadüfün özgürlüğü ve nesnelerle majik deneyimlerle ilgilenirler ve adı geçen dergiyi de Dada'nın hizmetine verirler. Ama, ne var ki, edebiyatçılarla bu ilginin dışında Dada, Fransız resmine ve sanatına ulaşamaz ve orada yine bilinen aynı kişileri bulur. Bunlar, Duchamp, Picabia, Arp, M. Ernst ve Man Ray'dir. Giderek Breton ve çevresi ile de Dada'nın ilgisi kopar. 1922'de Breton modern ve devrimci sanatçıları ortak bir yönde çalışabilmeleri için bir kongrede toplamak ister. Ama, Tzara, böyle bir hareketin Dada ruhuna aykırı olduğu eleştirisiyle kongreyi kabul etmez. Bunun üzerine Breton ve Fransızlar Dada ile bağlarını koparırlar. Bu da, Dada'nın Paris çıkarmasının sonu olur."

1922'de Breton, Freud'u ziyaret eder ve onun psikanaliz görüşleriyle yeni bir estetik kurmaya girişir. Şair Apollinaire'in 1917'de Paris'e temsil için gelen Rus balesinin program defterine yazdığı Giriş'te bale için kendi bulduğu ve ilk defa kullandığı "sürrealist" sözcüğünü alır ve bu yeni estetiğe "sürrealizm" adını verir."[20] Bunu da, o sırada ölmüş olan şairin onuru için yaptığını "Birinci Sürrealizm Manifestosu"nda söyler. Bununla da, dadaizm tarihsel misyonunu tamamlamış, düşünce ve sanat mirasını sürrealizme bırakmış olur.

B — Sürrealizm

Sürrealizm, düşünce ve sanat mirasını dadaizm'den alır, "dadaist bir yumurtadan çıkar, ama yumurtanın kabuğunu hâlâ taşımaktadır."[21] Ancak, dadaizmin yanında iki etki kaynağı daha bulunmaktadır. Birisi, dünyanın, doğanın ve nesnelerin, insanın sırlarla yüklü duygusal mekanının bir parçası olduğu anlayışını sanata yansıtan "majik realizm"dir, öbürü de nesnelerin iç yüzünü sanatta görünüşe çıkaran, en basit nesnede içerilen majik güzelliği görsel rüyaların bir alanı olarak gören majik realizmin İtalyan versiyonu "pittura metafisica"dır.

Sürrealizm de, adı geçen bu sanat anlayışının dünya karşısında aldığı aynı tavrı alır. Bu tavır başkaldırma, yok etme tavrıdır. Buna göre, dünyayı,

temellerine kadar yıkmalıdır. Bütün dinsel, ahlaksal değerler, ruhsal yapılar, aile, ulusal devlet, öncelikle de mantık yok edilmelidir.[22] Amaç, dünyanın yenilenmesidir. Dünyanın yenilenmesi demek, mantığın, egemen olduğu var olanı, yaşanan realiteyi değiştirmek, onu bir "sürrealite'ye, üst-gerçeklik'e dönüştürmek. A. Breton bunu şöyle söyler: "Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardır: Tasavvur, hayalgücü, sezgi ve bilinçaltı dünyası. Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmelidir."[23]

Böyle bir gerçekliği görmek ve ifade etmek, çağın bir buyruğudur. Bu buyruğa uymada, felsefede örneğin, Sartre, Camus, sanatta Duchamp, Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dali ve Marc Chagall birlik içindedirler. Çağın felsefesinin ve sanatının temellendirdiği böyle bir dünya tablosu, yenilikçi ve devrimci girişimleriyle avangard bir dünya tablosu olur.

Görüldüğü gibi, sürrealizm de dadaizm gibi bir sanat stili değildir, bir felsefedir, bir yaşam felsefesidir. Bu felsefe, yaşanan, akla dayalı, mantıksal dünyayı, böyle bir realiteyi, mantığın egemen olmadığı yeni bir dünyaya bir "sürrealite"ye dönüştürmek ister. Bunu, sürrealist M. Beckmann'ın diliyle söylersek: "Bizim" diyor Beckmann, "normal eylemlerimizin, normal yaşamımızın mantığını oluşturan şey, anılarımızın, nesnelerle aramızdaki ilişkisinin kopuksuz tespihidir. Ama, kabul edebiliriz ki, biz bir an, açıklanamayan, istemimize dayanmayan nedenlerle bu tespihi koparabiliriz"[24] Sürrealite, bu tespih dizisinin koparılmasıdır. Böyle bir koparma, tesadüf ve absürd'ün işe katılımıyla gerçekleşir. Tesadüf ve absürd konseptleri, sürrealist resimde, resmi resim olarak kuran iki elementtir." Sürrealist resimde özellikle "absürd", böyle önemli bir rol oynar. Her şeyden önce, elementler arasındaki acayip, tuhaf (grotesk) ilgilerde. Böyle grotesk bir ilgi, çok kere alıntılanan, örneğin 'bir ameliyat masasında bir şemsiye ile bir dikiş makinesi' arasındaki tesadüfi beraberlik ilgisinin görünüşüdür"[25] İşte bu, sürrealite'dir. Bu sürrealite, önce realiteden ayrılır. Sürrealite bir dış dünya realitesi değildir, tersine, bir üst-gerçeklik olarak bir iç-gerçekliktir, bir ruhsal-gerçekliktir. A. Breton sürrealizmi böyle bir gerçeklik olarak anlar. "Ben" diyor Breton "sürrealizmi salt ruhsal bir ben hareketi olarak tanımlıyorum, o, iç-ben'in hareketiyle sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir tarzda tasavvur işlevlerini, aklın denetimi altındaki düşünme diktasının, estetik ya da ahlaksal kuşkuların ötesinde ifade etmedir."[26] Modern felsefe bu yönde sanata yol göstermiştir. Modern felsefenin bu yol göstermesini, M. Beckmann da "sanat, modern filozoflar tarafından özgürleştirilmiştir" diye değerlendirir ve örneğin, "Schopenhauer, Nietzsche, anlamsızlığın olduğu gibi, yaşamın anlamsızlığının derin anlamının da sanata nasıl girebileceğini ilk onlar öğretmişlerdir ve sanatta mantıksal anlamı yok etmek, biz ressamlardan önce onların buluşudur"[27] der. Ama şimdi sorulabilir: Sürrealizm bu girişiminde amaca varabilmiş midir? Böyle bir soruya yine A. Breton yanıt verir: "Hâlâ insan, mantığın egemenliği altındadır. Mantık, bir kafes içinde öteye beriye koşmaktadır. Onu oradan çıkarmak gittikçe güçleşiyor."[28]

Yalnız bu amaca varmada sürrealizme felsefenin yanında psikoloji de destek olacaktır. Çünkü, sanat şimdi mantığa, real nesnelere ve değerlere değil, tersine, iç dünyaya yönelecektir. Breton şöyle der: "Plastik sanat eseri, reel değerlerin tümden revizyonunun zorunluluğuna uymak için, ya içsel bir modelle ilgi kuracaktır ya da sanat olarak var olmayacaktır."[29] Görüldüğü gibi, bilinçaltına dayanmak, sürrealizm için sanatın olmazsa olmaz bir varlık şartıdır. Çünkü, sürrealizmin bir aksiyom olarak öne sürdüğü realiteden ve ona bağlı olarak mantıktan kurtulmak, ancak bilinçaltına inmekle olanaklıdır."[30] Breton ekler: "Freud'un buluşlarıyla, ancak, insan, realiteye bağlı olmaktan kurtulabilir."[31]

Buna göre, felsefenin yanında psikoloji, derinlik psikolojisi, sürrealizmin varlık kaynağı ve sanatın ilgi kuracağı içsel model, Freud'un bilinçaltı dünyası olur. Bu anlamda sürrealizm, yalnız bir felsefe değil, aynı zamanda bir psikolojidir, bir derinlik psikolojisidir. Bunu sürrealist Beckmann da aynen söyler: "Biz" diyor, "nesnelerin yeni bir metafizik psikolojisini temellendiriyoruz. Bir nesnenin, bir resim içinde yer almak zorunda olduğu ve nesneleri birbirinden ayıran mekanın mutlak bilinci, kesin ve zorunlu ağırlık yasasıyla küremize zincirlenmiş nesnelerin yeni bir astronomisini temellendirir."[32] Bu yeni astronomi, akla dayalı bir realizme karşı, bilinçaltından kaynaklanan, tesadüf ve absürd kategorileriyle yeni bir astronomidir. Anlaşıldığı gibi, sürrealizm, alışılmış geleneksel düşüncenin ve sanatın biçim kategorilerinden bir kurtuluştur, bu anlamda da özgürlüktür. Bu özgürlük, örneğin Jacques Maritain'e göre, büyük ruhsal hareketlerin hayranlıkla yüklü kurtuluşudur. Yine şair Aragon'a göre, bir uyuşturucu sarhoşluğunun hayranlıkla dolu tablosudur. Bütün bu özgürlüğe dayalı düşünce ve sanat dünyası, akla dayalı, mantıksal bir dünyaya karşı, insanın kendi iç hayatından yarattığı salt insansal bir realitedir, ama bu realite şimdi yeni bir ad alır: "Sürrealite." Sürrealizm de, kendi içinde soyut ve figüratif olarak ayrılır. Örneğin Arp, Mirò, Mason soyut, Max Ernst, Tanyguy ve Dalî figüratif olarak nitelendirilebilir. Ama böyle bir sınıflandırma kesin değildir, sanatçılar zaman içinde birinden ötekine daima geçebilir, Picasso örneğinde olduğu gibi.

Sürrealist resim, Fransada doğar, ama sonra Paris'ten diğer ülkelere yayılır ve tüm dünyada değişik uluslar arasında ünlü temsilciler yaratır. Sürrealist etki, örneğin, Fransa'da Pierre Roy, Yves Tanguy, Felix Labisse, İngiltere'de Finili'nin, William Blake'in ulusal sanat geleneği içinde erimiştir. İtalya'da, Giorgio Chirico ve kardeşi Albato Savinio, İspanyada Picasso (1925-1927 arası), Joan Mirò ve Salvador Dalî, Almanya'da Max Ernst, Paul Klee, Max Zimmermann ve Edgar Ende sayılabilir. Ama, sürrealist resim, Hieronymus Bosch'un, Pieter Bruegel'in, James Ensor'un yurdu olan Belçika'da çok güçlü olarak kök salar. Bunu tarihi bir paradoks olarak gören sanat tarihçilerinin de bulunduğunu burada söylemeliyiz. Ancak, sanatta geçen yüzyılın sonlarına kadar etkili olan sürrealizm, günümüzde daha çok düşüncede canlılığını sürdürüyor diyebiliriz.

Sürrealizmin düşünce ve sanat anlayışının temel kategorilerinin "tesadüf" ve "absürd" konseptleri olduğunu söylüyoruz. Sürrealizm, bu konsept-

lerle bir bilinçaltı sanatı olur ve böyle bir sanat olurken de özellikle Freud'a dayanır. Freud ve freudizm hem teoride hem de uygulamada bir rüya psikolojisi olduğuna göre, freudist bir sistem olan sürrealizm de, rüyayı düşünce ve sanat eksenine koyacaktır. Gerçekten de, rüya, sürrealist sistem içinde diğer iki temel kategori, "tesadüf" ve "absürd"ün yanında böyle temel bir kategori olarak yer alır. Bu açıdan bakıldığında, katkısız bir freudist olan A. Breton, daha ileri giderek rüyayı yalnız uyku halinin bir fenomeni değil, tersine, uyku ve uyanıklık hali fark etmeksizin, yaşamın yaşam olarak bir temel fenomeni olarak anlar ve bunu şöyle ifade eder. "Haklı olarak Freud rüyaya yönelir. İnsanın doğumdan ölüme kadar rüyada geçirdiği zaman, uyanık olarak yaşadığı zamandan daha az değildir. Tüm görünüşleriyle rüya, süreklidir ve organizedir. Yalnız bellek onu böler... Rüyada beni özellikle ilgilendiren şey, uyanıklığın temelinde de rüyanın bulunmasıdır. Buradan şu çıkar: Acaba, rüya, yaşamın temel sorunlarının çözümünde kullanılabilir mi?"[33] Rüyanın, yaşamın temelini oluşturduğu konusunda hemen hemen bütün sürrealistler birleşirler. Örneğin, Alfred Kubin şöyle der: "Sanatta benim buluntum (Ready made) rüyalarımdır. Rüyaları ben açıklanamaz olarak kabul ediyorum. Ben de, yalnız uykuda değil, her zaman rüya gördüğüne inanan garip kişilerden biriyim. Ama, uyanıkken görülen rüya, çoğu zihnin sertliği ile kararır."[34] Rüya, insanı reel dünyanın, gerçekliğin bağımlılığından kurtarır, ona özgürlüğü sağlar. Bu, insan ruhunda meydana gelen bir metamorfozdur. "Eski düşünsel rejimin yerini, şimdi rüya, hallusinasyon ve delilik katmanlarıyla yeni, Freudçu bilinçaltı ülkesi alır."[35] Ama, bu katmanlar arasında dominat olan rüyadır. Çünkü, "zihnin mantıksal yöntemine kapalı, karanlık bilinçaltı ve onun imgelerinin hazine alanlarına en önemli geçiş yolu rüyadır."[36]

Ancak buradan bir soru doğar: Rüya dünyası ile reel varlık, gerçeklik arasındaki ilgi nedir ve bu ilgi nasıl çözümlenebilir? Daha işin başında A. Breton bu ilgi tarzını reel dünya karşısında duyulacak bir agressivite olarak anlar. Yukarda alıntıladığımız gibi, "Reel dünya, gerçeklik karşısında en yalın sürrealist eylem" diyor Breton "eline tabancayı alıp caddeye çıkmak ve mümkün olduğu kadar fazla bir kalabalığa gelişi güzel ateş etmektir."[37] Ama, böyle agressif bir tavırla reel dünya ve rüya, realite ve sürrealite arasındaki ilgi, elbette çözümlenemez. Böyle bir çözümlemeyi bir başka deneme izler, uyuşturucu sarhoşluğu. "Sürrealist imgelerle, insanın artık karşı çıkamadığı, tersine, insana kendini spontane ve tiranca sunan uyuşturucu sarhoşluğu, onun imgelerine eşlik eder. İnsan onları reddedemez, iradesi gücünü yitirmiştir. Ve artık yetilerine egemen değildir."[38]

Ne var ki, uyuşturucu sarhoşluğu yapaydır ve kalıcı değildir. O halde çözümü bir başka yerde aramalıdır. Bu yer, yine bilinçaltı ve "absürdite" olacaktır. "Absürdite'de toplanan bakışımız, nesnelere yönelir, seçerek onları kavrar, soyutlar ve doğal nesnede, örneğin, bir ağaç kökünde, bir midyede, bir taş parçasında 'özü' görür. Bu özü görme, sanatın görmesidir." Çünkü, yalnız sanat, dünyayı böyle bir bütün olarak görebilir, Bunu şair Rilke şöyle söyler: "Nesnelerden ve insanlardan oluşan topluluk, insanın evrenle başlangıçtaki bütünlüğüdür." Bu bütünlük içinde bütün karşıtlık-

lar ve bunlar arasında rüya ve gerçek arasındaki karşıtlık da ortadan kalkar.

Breton şöyle söylüyor: "Her şey şuna inanmaya götürüyor: Ruhun öyle bir yeri var ki, oradan bakınca yaşam ve ölüm, gerçek ve tasarım, geçmiş ve gelecek, ifade edilebilen ve edilemeyen, yukarı ve aşağı artık çelişik olarak algılanamazlar."[39] İşte, sürrealizm, varlığı böyle görmekte ve rüya ile gerçek, sürrealite ve realite arasında bir çelişki algılamamaktadır. Böyle bir anlayış, absürd, tesadüf ve rüya kategorilerinin oluşturduğu, bilinçaltı kaynaklı bir panpsişizm'dir.

Buna göre, sürrealizm, düşüncede ve sanatta evreni derinlik psikolojisine indirgeyerek anlamakta ve değerlendirmektedir. Bu açıdan bakınça, sürrealizm derinlik psikolojisi kapsamında panpsişik bir monizm'dir ve hem prensipte hem de uygulamada mantığa kökten karşıt olan avangardizm, avangard bir sistem olan sürrealizmin bu panpsişist, monist varlık tablosuyla belki de avangard evren anlayışının mantıkça en tutarlı bir tablosunu ortaya koymaktadır.

C — Postmodernizm

Post modernizm de belli bir sanat stil'i değildir, o da bir felsefedir, avangard bir felsefedir. Ancak, onun avangard niteliği, örneğin sürrealist avangardizmin absürd (saçma), tesadüf ve rüya kategorileri gibi kategorilerine dayanmaz. Tersine, post-modernizm, etki ve yayılma boyutlarıyla, bilimden felsefeye, sanattan endüstri'ye kadar uzanan bir kültür varlığını kapsamı içine alır. Ama, şimdi şu soruyu sorabiliriz: Post-modernizmin, bu geniş boyutları içinde avangard niteliği nereden gelmektedir? Bu soruyu birkaç cümle ile değil de, post-modernizmi yapı bakımından analiz ederek yanıtlamak istiyoruz.

1950'lerden sonra tarihin akışında bir matamorfoz meydana gelir ve toplumlar "post indüstriel" ve kültürler de "postmodern" (modern sonrası) bir çağa girerler. Bu radikal değişimin ürünü olan çağ, bilimde ve sanatta yeni ide'ler, yeni gerçeklikler ve yaşamda yeni formlar yaratır. Bu değişim ve onun ürünleri, günümüz düşüncesinin ana sorunlarını oluşturur. Ama, bu sorunların merkezinde bir başka kavram, "modernite" konsepti yer alır. Modernite ve postmodernite arasında bir nedensellik ilgisi bulunur. Bu ilgide modernite 'neden' ve postmodernite 'etki' işlevindedir. Buna göre ilk sorumuz kendiliğinden ortaya çıkar: Postmodernite'yi ontolojik ve epistemolojik olarak belirleyen modernite nedir? Modern sözcüğü, 12. ve 13. yüzyıllarda geleneksel mimariye, yani "opus antiqus"a karşı inşa edilen katedraller için "opus modernus (günümüz yapıları) olarak ilk defa kullanılır: Daha sonra 18. yüzyılda yine mimaride rokoko stil'i, çağdaşları tarafından "style moderne" diye adlandırılır. Ama, modern sözcüğü 19. yüzyıldan itibaren çağı, düşünsel, sanatsal, kültürel ve sosyo-politik olarak belirleyen bir temel kategori olur.

Bunda en büyük etken, aynı çağ içinde gelişen pozitif doğa bilimleri ve bunları yönlendiren rasyonalist anlayış, bir başka deyimle, "aydınlanma" düşüncesidir. "Aydınlanma" yalnız insan anlığını değil, bilim ve felse-

fe mantığını, dünya ve toplum anlayışını da kökten değiştirir. Bu anlayışın getirdiği sav şöyledir: İnsan, aklı ile dünyaya egemen olmalıdır. Böyle bir egemenlik bilimle gerçekleşir. Bu bilim, pozitif doğa bilimidir.

Bu pozitivizmin ve bilimselciliğin pratikteki ürünü teknoloji ve büyük endüstridir. Bilim, teknoloji ve endüstri, bir makine, bir araçlar ve gereçler dünyası üretir. Bu araçlar ve gereçler dünyası, akılda temellenen bir dünyadır. Ne var ki, aklı böyle biricik bir güç olarak anlamak, öte yandan tek boyutlu, monist, tek sesli (monofonik) ve totaliter bir insan dünya ilgisini ortaya koyar. Bununla yeni bir çağ başlamış olur, aydınlanma çağı.

Aydınlanma, bilim ve teknoloji, insanın alışılmış dünyasını, yaşam tarzını ve değerler sistemini, sanat anlayışını değiştirir. Örneğin, kübizm ile yola çıkan bu sanat, soyut, nonfigüratif ve suprematizm ile minimalist, pürist bir yönde ilerler ve "modern sanat" genel kavramı altında günümüz "kültür endüstrisi" içindeki yerini alır. Ancak, tüm sanatlarda, örneğin resimde, heykelde, edebiyatta ve özellikle de mimaride egemen olan bu aydınlanmacı, rasyonalist, minimalist, pürist sanata karşı giderek teoride ve uygulamada güçlü eleştirel bir tavır kendini gösterir. Teoride bu tavır çağın felsefesinde, örneğin varoluşçu felsefede, yapısalcılıkta ve hermeneutik'te görülür. Varoluşçuluğa göre, hakiki bilgi, ben'in varlığından hareket etmeli ve dünyanın varlığını, pozitif doğa bilimlerinin aksine, 'ben'in temel bir yaşantısı olarak anlamalıdır.

Yapısalcılık dilden, dilin bir 'gösterge' olduğu düşüncesinden kalkar. Her gösterge, bir gösteren öğe ile bir 'gösterilen' öğeden oluşur. Gösterilen, daima bir "anlam"ı ifade eder. Bu nedenle dile ne tarihsel ne de sosyolojik olarak yaklaşılamaz, ancak, gösterilenin anlamını kavramakla yaklaşılabilir. Hermeneutik'e göre de felsefenin konusu, varlığın anlamını anlamaktır. Anlam ise duyularla kavranamayan "öz"dür. Bütün bu anlayışlar, pozitivizme ve modernite anlayışına aykırı görüşlerdir ve onlar, postmodernitenin örtük olarak düşünsel arka yapısını oluştururlar. Pratikte de bu tavır, sanatın akılcı, tek boyutlu anlayışla yitirmiş olduğu, insanın duygu, düşünce, inanç ve hayalgücü gibi, kısaca, bütün tinsel varlık öğeleriyle oluşturduğu polifonik (çok sesli) sanat dilini yeniden yaratmak ister. Şimdi bu anlayış yeni bir isim alır: Postmodernite.

Postmodernite yukarda işaret ettiğimiz duyarlık, güdü, itilim, inanç ve hayalgücüne sahip bir insan anlayışıyla varlığa yönelir ve bu radikal insansal tavırla moderniteye karşı köktenci bir tepkiyi bilim sanat anlayışında ortaya koyar. Ama, bunu yaparken de örneğin, sanatta geleneksel öykünmeciliğe, mimetizm'e geri dönmez, sanat objesi olarak yalnız doğa varlığını değil, buna insanın şimdi varlık çevresinde yer alan endüstri ürünlerini de katar. Böylece endüstri ürünlerini de sanatın insansal-tinsel obje alanı içine alır. Bu anlayışla da, insanın varlık alanını genişletir, dünyayı insansallaştırır ve onu doğa varlığı ile özdeş olmaktan çıkarır. Böyle bir iletişim içinde dünya, şimdi bir fizik varlık olmaktan çıkar, insanın başta hayalgücü olmak üzere, tüm tinsel güçleriyle yarattığı, doğaya alternatif tasarımsal, bu anlamda sanatsal, estetik bir dünya olur.

Böyle bir dünyanın yaratılmasında, geçen yüzyılın ilk çeyreğinde ku-

rulan Bauhaus'un getirdiği sanat-zanaat bütünlüğü anlayışı etken olur. Geleneksel sanatın anladığı dünya, insanın dışında, insandan yoksun olan, ancak bir öykünme objesi olabilen dünyadır. Oysa, Bauhaus'un getirdiği anlayışa göre, dünya insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayalgücü ve itilimleriyle insan'sal, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Sanat, müze ve galerilerin kapalı mekânından yaşam mekânına, sokaklara, evlere, evlerin iç mekânına, gündelik kullanım eşyasına kadar yayılır. Bunun estetikçe anlamı, bir estetik değer olan güzelliğin bir yaşam pratiği olan işlevsellik ile bütünleşmesi ve sanatın, modernitenin düşünsel, soyut mekânından çıkıp reel mekâna, yaşam mekânına gitmesi demektir. Böylece dünya sanatsal ve setetik bir dünya olur. Bütün bu oluşumlar, çağdaş bilim ve felsefe temeli üstünde gerçekleşir.

Böyle bir vizyon içinde modernitenin sanatta vazgeçilmez niteliği olan pürizm ve minimalizm, şimdi yerini bir çoğulculuğa bırakır. Örneğin, modernitenin mimarideki öncülerinden Mies van der Rohe "les is more (az çoktur)" diyordu, buna karşılık postmodernist mimar Venturi "az sıkıcıdır" diyor ve mimar J. C. Jencks de akıma adını koyar: Postmodernite. Sanattaki bu zenginlik, sanatın polifonisini oluşturur, bu polifoni, aynı zamanda insan özgürlüğünün de kaynağı olur. İnsan, moderniteyle içine kapatıldığı aklın dar kalıplarını, bunların bir göstergesi olan geometrik formları parçalar, özgürleşir ve insansal yeni bir dünya anlayışına ve değerler sistemine ulaşır. Bu özgürlük, bir hümanizmayı da beraberinde getirir.

Modernitenin yoksullaştırdığı sanat, şimdi, postmodernitede yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aşar ve zenginleşir. Örneğin, resmi başlangıçta yapıştırılmış kâğıt ya da kullanılmış gündelik eşya parçalarından, endüstri artıklarından meydana gelen yapıtlar olarak anlayan, başını Rauschenberg ve Ducham'ın çektiği "pop-art"; yine gündelik izlenimleri geometrileştiren "op-art (optical art)"; temsilcileri Berlew ve Vasarely olan, sanatı "gerçekliğe katılma" diye anlayan "happening"; birtür dışa vurumculuk (expressionism) olarak anlaşılan, sert ve sürekli fırça darbeleriyle boyayı tuvalin üstüne gelişi güzel akıtarak resmi tesadüfi biçimler olarak yorumlayan ve Jackson Pollock'un öncülük ettiği "action painting". Bu gün de yaşayan bu sanat anlayışları birbirilerinden farklıdırlar, ama, onların ortak bir niteliği vardır. Bu da, onların nedenselliğe dayalı mekanist bir dünya anlayışına karşı insanı, insan bilincini, insanın özgür ve yaratıcı ben'ini savunmalarıdır. Bilinç, özgür yaratma ve yenilik demektir. Yenilik, şimdi sanat için bir fetiştir. Sanatın amacı, yapay bir nedensel ve mekanist dünyayı ifade etmek değildir, tersine, yeni bilinç aksiyonlarını dışa vurmak, özgür olarak yaratmaktır. Bu nedenle bütün bu etkinlikleriyle postmodern sanat ta devrimcidir, avangard'tır.

Örneğin, popart, opart ve videoart, bunun somut örnekleridir. Bu polifoni ve özgürlük, insanın yeniden bireyi keşfetmesi demektir. Modernitede bireyin özgür yaratmalarını değil de, akıl yasalarını, geometrinin egemen olmasına karşılık, postmodernite bireye ve bireyin özgür yaratmalarına yönelir. Bireyin duyarlığına bağlı kavramada, bireyler arası farklılıklar vardır. Akla dayalı bir kavramada ise, homojenite, yeknesaklık, disiplin, sert

bir sistem anlayışı, matematik dedüksiyon, teknik, makineleşme ve bunların oluşturduğu evrensellik vardır. Bu nedenle, bütün insanlar aynı akıl yasalarına sahip oldukları için, akla dayalı bütün yaratma ve yargılarda birleşirler, ama, bireyler duyarlıkça farklı oldukları için yaratma ve yargılarında birbirinden ayrılırlar. Bunun doğal bir sonucu olarak da postmodernite bir kökten bireyselciliği ifade eder ve bu bireyselci dünya görüşü çağ içinde genelleşir. Bu genelleşmeyi belirleyen çağa özgü iki temel kategori vardır. Bunlardan biri özgürlüktür, öteki yeniliktir. Bu konseptler yönergesiyle çağın yaratmaları özgür ve yeni bir yaratma olur. O kadar ki, özgürlük ve yenilik, postmodern anlayış tarafından iki kardinal değer olarak kabul edilir. Ancak, burada modernite ve postmodernite, akıl ve duyarlığın bu tarihsel gelişim dialektik'i toplum yaşamında sert bir çelişkiyi de beraberinde getirir. Günümüzün sosyal problemleri, bu sosyal dialektikten kaynaklanıyor diyebiliriz.[40]

III. MODERN RESİMDEN AVANGARD RESME

(1) Hermann Glaser, Kleine Kulturgeschichte der Gegenwart, s. 142, Frankfurt A.M. 1952.
(2) Martin Heidegger, Holzwege, s. 200, Frankfurt AmMain 1952
(3) Martin Heidegger, aym eser, s. 200
(4) Martin Heidegger, aynı eser, s. 200
(5) Albert Camus, Der Mythos von Sisyphos, s. 16, Dusseldorf, 1959
(6) Albert Camus, a.y. s.23
(7) Albert Camus, a.y. s. 47
(8) Albert Camus, a.y. s. 33
(9) Albert Camus, a.y. s. 23
(10) Albert Camus, a.y. s. 15
(11) Albert Camus, a.y. s. 9
(12) Albert Camus, a.y. s. 79
(13) Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, s. 248, München 1954
(14) Leopold Zahn, Kleine Geschichte der Modernen Kunst, s. 88, W. Berlin 1959
(15) Leopold Zahn, a.e., s. 89
(16) Leopold Zahn, a.e., s. 88
(17) Leopold Zahn, a.e., s. 88
(18) Leopold Zahn, a.e., s. 88
(19) Werner Haftmann, a.e., s. 25
(20) Lepold Zahn, a.e., s. 105
(21) Leopard Zahn, Kleine Geschichte der modernen Kunst, s. 105, W. Berlin 1959
(22) a.y., s. 105
(23) Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, s. 248, München 1954
(24) Max Beckmann, Neue Zeitung, Januar 1951
(25) Leopard Zahn, a.y., s. 106
(26) Andre Breton, 1: Manifeste des Sürrealismus, 1924
(27) Max Beckmann, Briefe im Kriege, Neue Zeitung Januar 1951
(28) Andre Breton, a.y.
(29) Andre Breton, Bak: Leopard Zahn, a.y., s. 106
(30) Andre Breton, 1. Manifeste des Surrealismus, 1924
(31) Andre Breton, a.y., bkz. Hess, Dkumente s. 116
(32) Andre Breton, a.y., s. 116
(33) Andre Breton, a.y.
(34) Alfred Kubin, Das Kunstblatt, Berlin 1926
(35) a.y.
(36) a.y.
(37) Andre Breton, 1. Manifeste des Sürrealismus 1924
(38) Andre Breton, a.y.
(39) Andre Breton, 2. Manifsete des Sürrealismus, 1929
(40) Andre Breton, 2. Manifsete des Sürrealismus, 1929

ADLAR DİZİNİ

Apollinaire, G., 164, 166. 168, 172, 174, 175, 208
Aragon, 208, 210
Arp, Hans, 199, 207, 208, 210
Aristoteles, 27, 127
Avenarius, R., 16, 18

Bacon, Fr., 61
Ball, Hugo, 206, 207
Baudelaire, Charles., 48, 75 99
Baumgarten, 156
Bautteriul, Le Bare de., 122
Beckman M., 209, 210
Bergson, H., 87
Berkeley, G., 18, 165, 173
Bernard, E., 122, 123
Bill, Max, 177
Blake, William, 210
Bolyai, 201
Bonnard, F., 122
Born, Max, 202
Bosch, Hieronymus, 210
Braque, G., 119, 164, 170, 174
Breton, Andre, 200, 207, 212
Brion, M., 118, 119
Bruegel, Pieter, 210
Büchner, 122

Camus, Albert, 204, 205, 203
Caracci, A, 83
Caravaccio, M., 53
Cézanne, P., 44, 123, 124, 128, 146, 148, 159, 160, 164, 165, 166, 183
Chagall, Mark, 200, 209
Chevreul, 65, 66, 77, 78
Chrico, 207, 210
Comte, A., 16
Corbusier, Le, 178
Courbet, 42
Croce, B., 130

David, 43, 65, 104
Degas, E., 86
Delacroix, E., 48, 49, 65, 94
Delaunay, R., 170, 175
Dalí, Salvador, 200, 209, 210
Denis, M., 91, 93, 107
Deri, M., 93, 107
Descartes, R., 27, 32, 138, 139, 172
Doesburg, van Th., 120, 130, 147, 159, 160, 161, 178, 179, 180, 181, 182
Duchamp, M., 170, 175

El Greco, 49
Ende, Edgar, 210
Engels, 122
Enriques, F., 18
Ensor, James, 122, 210
Ernst, Max, 200, 208, 209, 210

Fechner, Th., 31
Feuerbach, 122
Fichte, 27, 173
Finili, 204
Fouconier, Le, 174
Freud, S. 130

Gleizes, A., 170, 174
Gris, J., 173, 174, 175
Gropius, 179

Haftmann, W., 172
Hals, Fr., 49
Hamann, R., 13
Hartmann, Nicolai, 23
Hegel, 25, 27, 105, 156, 173
Heidegger, M., 105
Heisenberg, Werner, 202
Helmholtz, 61, 65, 66, 68, 70, 77, 78
Herakleitos, 90, 158
Herbert, 17
Hering, 66
Hoff, van't, 178
Holbain, 53
Home, H., 97
Hulsenbeck, Richard, 199, 206, 207, 208
Hume, D., 15, 16, 17, 56, 97, 134, 136, 138, 139, 140
Husserl, E., 56, 134, 136, 138, 139, 140

Ingres, 43

Janco, Marcel, 199, 206, 207
Jaspers, 107, 173
Jawlensky, 130

Kahnweiler, Daniel –Henry, 164, 168, 173
Kandinsky, V. 128, 129, 131, 133, 159, 164, 166, 168, 172, 175, 176, 178

Kant, E., 17, 27, 103, 172, 174
Klée, Paul, 123, 130, 173
Kubin, Alfred, 211

Labisse, Felix, 210
Laurencin, M., 174
Léger, F., 170
Leibniz, 27
Leonardo, 43, 49, 65, 83
Lhote, A., 165
Lipps. Th., 90, 97, 125
Lisstzky, 182
Lobachevsky, 201
Locke, J., 39, 40, 95, 174
Lorain, Cl., 38

Mach, E., 13, 17-24, 26-34, 40, 51, 88, 95, 107
Malewitsch, 178, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190
Mallarmé, St., 99
Manet, E., 45, 57, 78
Marcoussis, 170
Maritain, Jacques, 204
Marx, K., 31, 122
Marzynski, G., 44, 50
Masaccio, 48
Mason, 210
Matisse, 123, 164
Metzinger, 170, 174
Mill, Stuart, 16
Miró, Joan, 200, 204, 209, 210
Mohaly-Nagy, 182
Mondrian, P., 124, 128, 145, 146, 148, 151, 153, 157, 158, 160, 161, 178, 179, 180, 181
Monet, Cl., 37-47, 51, 56, 58, 59, 70, 71, 74, 78, 81, 86, 88, 103
Munch, Ed., 122

Newton, I., 65, 70
Nietzche, Friedrich, 203, 204, 206, 209

Oud, J. J. P., 178

Parmenides, 90
Picabia, 199, 207, 208
Picalio, F., 175
Picasso, P., 119, 144, 170, 171
Planck, M., 173, 202
Platon, 99, 105, 127, 153, 161, 168
Plotinos, 25
Pyrrhon, 139
Pythagoras, 158

Raffaello, 43, 83
Rembrant, 49
Reni, Guido, 83, 94
Renoir, A., 37
Rickert, H., 13, 173
Riehl, A., 13
Rieman, 201-2
Rohe, Mies von der, 179
Roy, Pierre, 210
Rubens, 53

Sartre, Jean-Paul, 200, 204-5, 209
Savinio, Albato, 210
Schelling, 27, 157, 181
Schopenhauer, A., 27, 127
Segal, 207
Serusier, 122
Seurat, 78, 79, 80, 82, 86, 184
Signac, 61, 74, 78, 79, 80
Sisley, 37
Spengler, Oswald, 13
Spinoza, 27, 31

Tanyguy, Yves, 204
Tzara, Tristan, 199, 206, 207, 208
Tziano, 53

Van der Leck, 178, 179, 181
Van Gogh, 122
Van Goyen, J., 38, 39, 40
Van Tongerloo, G., 178
Vauxcelles, L., 164
Vellon, 170
Verlaine, P., 99
Volkelt, J., 90, 97
Vuilland, 122

Wagner, 101
Wattaeau, 65
Wils, 178
Wolfflin, H., 42, 43, 90, 91, 92, 93
Worringer, W., 125, 126, 127, 144, 152

Zimmerman, Max, 210

KAVRAMLAR DİZİNİ

absurdite, 205, 211
'açık-hava resmi' (pleinairisme), 50, 51, 58, 74
'aynı-zamanda (simültan) renk karşıtlığı', 66, 68, 70
Avangard sanat, 200, 215

Barok, 37, 49, 64, 83, 85, 94
Bauhaus, 178, 181, 182
belirsizlik relasyonu, 202
'ben', 24, 25
'beyaz-eşitlik', 189
bilgi, 11, 13, 34
bilgi objesi, 12, 57, 89
bilinçaltı, 200-210
'büyük /soyut- büyük somut', 170

Cabare Voltaire, 206

çağrışım renkleri, 60

Dadaizm, 199, 200, 206-209
Deduktiv, 57
derinlik psikolojisi, 203, 210, 212
differantial birlik yasası, 101
Doğa bilimleri, 132, 141
'doğal-tez', 137, 138, 140, 141, 142
dogmatik, 28
duyulur algı (aisthesis), 98, 107
duyum, 12, 17, 18-20, 26, 31, 34, 44
duyumlar kompleksi, 12, 25, 26, 45

Eidetik, 142
Eidos, 142, 143
Elementarizm, 182
Epistemolojik, 203, 205, 206, 212
Epoche (Bkz. Şüphe), 56, 138, 139, 141, 142
Eros, 198
estetik obje, 13, 59, 64
Expressionizm, 166

Fenomenolizm, 16
Fiktion, 31
Futurizm, 207
Fonktion, 22

Gotik, 118
görünüş, 38, 48
güzellik, 96, 98-9, 100-105, 156, 159, 160-1, 189

hakikat, 105-107, 156, 189, 190
harmoni, 12, 101, 102, 105, 155, 158, 159, 160, 161, 184
hava (atmosfer), 73-78
hiçlik, 204-5, 206
hoş, 102, 103

Induktiv, 57
Işık tayfı, 50, 51

iç-dünya, 131
'içeriksiz eşitlik', 190
ifade, 130, 144
İmpression (izlenim), 15-17, 45
İmpressionist ethik, 38
İmpressionist felsefe, 13
İmpressionist kültür, 13
İmpressionist monizm, 31
indirgeme (reduktion), 44, 45

quantum, 202

'kendiliğinden-şey', 25, 127
Konstruktion, 19, 32, 82, 168
Konstruktivizm, 81
'kurtarılmış hiçlik', 183
Kübizm (deyim olarak), 164, 165, 167-171, 174, 175

L'art pour l'art, 58, 107
libido, 203, 204
lokal renk, 60

madde, 30, 132, 168
majik realizm, 210
makrodünya, 202
mekanist sistem, 201
mikrodünya, 202
Monist, 212, 215
modern sanat, 56, 73

nedensellik, 201, 212
nihilist düşünce, 199, 204, 206-7
naiv-realizm, 137
Neo-impressionizm, 81
Neo-plastisizm, 181

non-figürativ (deyim olarak), 73, 163, 176

obje yorumu, 12, 35
objektiv natüralizm, 42, 92
oluş, 30, 48

öz (eidos), 143, 144, 146 147, 189
öz (essentia), 204, 213
özdeşleyim (Einfühlung), 90, 97, 125

panpsişik, 212
pitoresk, 42, 43, 53
plastik sanat, 210
Pointillizm, 81, 82
Pozitivizm, 13, 16, 57, 139
Pozitivist felsefe, 13, 19, 35
psikoloji, 31, 34
Pürizm, 56

Renaissance, 49, 53, 102, 167, 172
Rokoko, 118
Rus Balesi, 208
rüya, 211-12

simetri, 12, 33, 34
Solipsizm, 21, 27, 33, 34, 88
soyut ve soyutlayıcı, 118, 119
soyut ve soyutluk, 118, 119, 120, 125, 127
'soyut-somut', 154, 157, 170
soyutlama, 25
soyutlama içtepisi, 125, 126
Stilisation, 148
Stijil, 163, 166, 178, 179, 182, 187
Strüktüralizm, 171
substans (töz), 20, 26, 57
Sübjektiv natüralizm, 42, 93

Sürrealist imgeler, 205
Sürrealizm, 199, 200 206, 208-12

şüphe (epoche), 56, 138, 139, 141, 142

tayf rengi, 63, 64, 84
tesadüf, 57, 134, 135,
Trajik, 146, 157

varlık, 6, 205, 206, 210, 212-13
varolan (Existenz), 204, 209

veritas, 106

yorum (interpretation), 11, 12

zaman, 82-85, 87, 88, 132
zorunluluk, 134

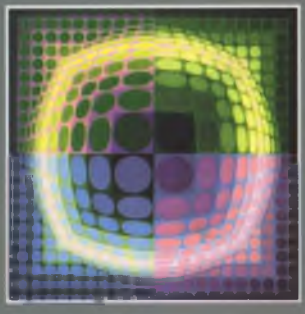
İMPRESYONİZM
SOYUT RESİM
DADAİZM
SÜRREALİZM
POSTMODERNİZM
AVANGARD RESİM











www.remzi.com.tr

ISBN 978-975-14-1317-8

9 789751 413178