FELSEFE VE SANAT



Koordinatör:
Doç. Dr. Ömer Naci Soykan

ara yayıncılık

FELSEFE VE SANAT

FELSEFE VE SANAT SEMPOZYUMU

Yayına Hazırlayan
ÖMER NACİ SOYKAN

ÖNSÖZ

Yeterli genellik ve önemde olan her alanın felsefesi yapılır. Sanat ise insanın en temel etkinliklerinden biridir. İnsan nerede, ne zaman görülmüşse, orada sanat da var olmuştur. Bu nedenle, felsefenin sanata olan ilgisi başlangıcından beri süregelmiştir. Ancak, özellikle Platon ve Aristoteles'le birlikte sanat felsefesinin önemli sorunları, ilk kez kuşatıcı bir biçimde ortaya konmuştur. Batı felsefesinin Eski Yunan'dan devraldığı felsefe sorunları arasında sanat ilişkin olanları da bulunuyordu. Ne var ki, 18.yy.'a gelinceye dek, diğer felsefe sorunları yanında gölgede kalan sanat üzerine düşünme, ancak bu yüzyılda Baumgarten ve Kant'ın yapıtlarıyla "estetik ve sanat felsefesi" olarak temel bir felsefe disiplini kimliğini kazandı. Farklı tavır alışların, çeşitli eğilimlerin zenginleştirici sonuçlarıyla ve sürekli aktualitesiyle sanat felsefesi, günümüzde yaygın bir ilgi ve etki alanı oluşturmuştur.

Ülkemizde de Batı felsefesine ve düşüncesine yönelmede en çok göze çarpan iki alandan biri sosyal felsefe ise diğeri sanat ve edebiyat sorunları olmuştur. Bu ikinci alanda, Cumhuriyet dönemi öncesinde ve sonrasında gerek çeviri gerek telif olmak üzere önemli sayıda ürünler verilmiş ve verilmektedir. Sanat sorunları, ülkemiz düşüncesinde oldum olası geniş ilgi bulmuştur. "Felsefe ve Sanat Sempozyumu", bu felsefi-kültürel etkinlikler zincirinde son bir halka olarak görülebilir.

"Felsefe Derneği" ile "Mimar Sinan Üniversitesi"nin ortaklaşa düzenledikleri ve 18-20 Aralık 1989 tarihlerinde, MSÜ Oditoryumunda yapılan "Felsefe ve Sanat" konulu bu sempozyuma ülke genelinde katılan felsefeci, sanatçı ve sanat bilimcileri toplam 18 bildiri sundu. Sempozyum, altı konuşmacının yer aldığı aynı konuda bir panelle son buldu.

Eldeki kitap, açış konuşmaları ve sunulan bildirilerden bize verilenleri ile sempozyumun basın-yayın organlarında görülen yankılarından oluşmaktadır. Bildiriler, yazarlarının verdikleri biçimiyle basıldıklarından, onlardaki dil-üslûp, imlâ ayrılıklarının sorumluluğu kendilerine aittir.

Kitabın basımını üstlenen ve bunu titizlikle gerçekleştiren "Ara Yayıncılık" yetkililerine teşekkür ederim.

Doç. Dr. Ömer Naci Soykan
Sempozyum Koordinatörü

İ Ç İ N D E K İ L E R

ÖNSÖZ 5
İÇİNDEKİLER 7

I.AÇIŞ KONUŞMALARI:
- Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Prof. Gündüz Gökçe'nin Açış Konuşması 11
- Prof. Dr. ismail Tunalı'nın Açış Konuşması 13
- Felsefe Derneği Başkan Yardımcısı Prof. Dr. Kenan Gürsoy'un Açış Konuşması 15

II.BİLDİRİLER:

ALTAN, Özdemir: "Gözlemci Olarak Kendimi Anlatıyorum" 23
ASLIER, Mustafa: "Sanatımı Deneme ve Araştırmalarımın İzleri Oluşturur." 31
CANEVİ, F. Pınar: "Sanat'da Seçkinlik" 41
CEYLAN, Yasin: "İslam Medeniyetinde Sanata Felsefi Bir Bakış 49
ERGÜDEN, Akın: "Gadamer'de Estetik Deneyim Kavramı" 59
GÜRSOY, Kenan: "Felsefe ve Edebiyat" 71
İNAM, Ahmet: "İnsanın İçini Yaratmada Teknoloji Etkisindeki Sanatın Yeri" 81
ÖZER, Bülent: "Sanatı Sınıflandırmada Çağdaş Sistemler ve Bir Öneri" 93
SİNEMOĞLU, Nermin: "Sanat Tarihinin Felsefeden Bekledikleri" 101
SOYKAN, Ömer Naci: "Dil Düzeni-Nesne Düzeni" 111
TİMUÇİN, Afşar: "Estetikte İletişim Sorunu" 121
TUNALI, İsmail: "Çağdaş Estetik'de 'Estetik Obje' Sorunu" .. 129
TURGUT, İhsan: "Sanatta Anlam ve Biçim" 139
USMANBAŞ, İlhan: "Müzik Dilinin Mantığı" 149
YAVUZ, Hilmi: "Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine" 157

III. BASIN-YAYIN ORGANLARINDA "FELSEFE VE SANAT SEMPOZYUMU" 163

I
AÇIŞ KONUŞMALARI

Prof. GÜNDÜZ GÖKÇE
M.S.Ü. Rektörü

Sayın Öğretim Üyeleri, Sayın Fikir Adamları, Konuklar ve Sevgili Öğrenciler,

İncelendiği zaman çok iyi hazırlandığı anlaşılacak olan «Felsefe ve Sanat Sempozyumu»na hoş geldiniz. Sunulacak bildirilerin başlıkları ve sahiplerinin adlarına bakıldığında konunun gerçekten ehil bilim ve sanat adamlarımız tarafından kapsamlı bir şekilde ele alındığını görüyoruz. Ancak bir üzüntümü de burada dile getirmekten kendimi alamıyorum. Bir pazartesi gününün erken saatlerinde de olsa gönül bu salonun hıncahınç dolu olmasını istiyor. Bu sempozyumdan habersiz bulunması mümkün olmayan TRT ve basın mensupları ve önemli bilim ve sanat adamlarımızdan bazılarını gözler arıyor. Yoksa ülkemizde sanata ve bilime verilen önem giderek azalıyor mu? Buna inanmakta her ne kadar direniyorsak da, son zamanlarda giderek artan günlük sorunların insanları ister istemez bu konularda bir duyarsızlığa ittiği de bir gerçek ne yazık ki.

Felsefe, hepinizin bildiği gibi, insanın kendisini, dünyasını ve evreni tanıma çabalarının bir sonucu olarak M.Ö. 6 ve 5. yüzyıllarda Eski Yunan uygarlığı döneminde ortaya çıkmış bir bilim dalıdır. İnsanın esasen varlığından bu yana var olan kendini ve etrafını tanımaya yönelik çabaları o yüzyıllarda bilimsel bir biçim kazanıyor, günümüze kadar çeşitli aşamalardan geçerek ve gelişerek ulaşıyor. Bir sanat kurumu olan bizi ise, doğal olarak, en çok felsefenin sanat ile olan karşılıklı etkileşimi ve iliş-

kileri ilgilendirmektedir. İşte burada, yukarıda da belirttiğim gibi, bu konunun çeşitli boyutlarına yönelik bildirileri ve tartışmaları izleyeceğiz.

Az önce Üniversitemizin bir sanat kurumu olduğunu ifade ettim. Bildiğiniz gibi Mimar Sinan Üniversitesi eski Güzel Sanatlar Akademisinin bir devamıdır ve Güzel Sanatlar Akademisi 1883'te Osman Hamdi Bey tarafından bu ülkenin ilk «Batılı» anlamda sanat eğitimi veren kurumu olarak kurulmuş ve seneler senesi, uzun yıllar bu vasfını korumuş günümüze kadar bu bayrağı getirmiştir.

Bugün sanat eğitimi veren başka kurumlar da var ve bu arada biz üniversiteye dönüşmüş bulunuyoruz. Üniversiteye dönüşürken yapmaya çalıştığımız yine o eski misyonu sürdürmek ve o anlamda bir üniversite modeline sahip olmak idi. Bu dönemin yönetimi tarafından bu şekilde ortaya kondu ve yetkililerce de bunun benimsenmesi üzerine Mimar Sinan Üniversitesi Türkiye'nin yegane sanat ağırlıklı üniversitesi olarak kuruldu. Mimarlık, Güzel Sanatlar ve Fen Edebiyat Fakültesi, D. Konservatuvarı ve daha sonra kurduğumuz yine sanata yönelik Meslek Yüksek Okuluyla, gerçekten bir sanat üniversitesiydi bu kurulan.

Yönetimimiz bu kompozisyonu korumayı ve gelişmeyi bu kompozisyonu bozmayacak şekilde düzenlemeyi amaçlamaktadır Amaçlanan tüm sanat ve sanatla yakın ilişki içindeki dalların aynı çatı altında toplanmasıdır. İşte burada ifade etmek isterim ki açılmasını düşündüğümüz yeni birimlerin başında Felsefe gelmektedir.

Sözlerime bu sempozyumun düzenlenmesinde ve gerçekleşmesinde büyük katkıları olan Felsefe Derneği'ne (Ankara), tüm katılımcılara ve Üniversitemizin bu faaliyette görev alan mensuplarına teşekkür ederek son vermek istiyorum. Umarım gerektiği şekilde, hakettiği şekilde yankı bulur, sanatımız ve kültürümüz açısından etkin yararları görülür. Saygılarımla.

Prof. Dr. İSMAİL TUNALI

İst. Üni. SBE Avrupa Topluluğu Bölümü

İnsan, varlık dünyası karşısında, yalnız varolanları algılamakla kalmaz, aynı zamanda varlık dünyasını değiştirmek ister. Bu değiştirme, insanın sahip olduğu üç yeti aracılığıyla gerçekleşir: Bilme, eylemde bulunma ve yaratma yetileriyle. Bilme etkinliği ile insan, nesnelerle arasında bilgi ilgisi kurar ve bu ilginin ürünü bilim ve felsefedir. Eylem etkinliği ile insan, doğal eğilimlerin ve içgüdüleri, doğasına karşı, istenç özgürlüğüne dayanan ahlâk dünyasını meydana getirir. Bilgi dünyası gibi, ahlak dünyası da insansal bir dünyadır. Yaratma etkinliğine gelince: İnsan, doğada karşılaştığı biçimler karşısında tavır alabilen bir varlıktır. Doğa biçimlerindeki eksikliği, bu biçimleri yetkinleştirmek amacıyla gidermek ister. Burada insan, (burada söz konusu olan sanatçı dediğimiz insandır) nesnelerin doğal formlarını onlara hayalgücünü katarak yetkinleştirir ve doğa-üstü bir dünya, insansal yetkin bir biçimler dünyası, sanat dünyasını yaratır.

Bu üç etkinlik üzerine eğilen düşünce, bir felsefi düşünce olacaktır. Felsefi düşünce, bilgi üzerine eğildiği zaman, buradan bilgi teorisi, bilim teorisi felsefeler doğar. Eylem üzerine eğildiği zaman, buradan ahlak felsefesi doğar. Sanat etkinliği üzerine eğildiği zaman da, buradan sanat felsefesi doğar. Bilgi etkinliği ve eylem etkinliği, nasıl felsefenin vazgeçemiyeceği obje'leri ise, yaratma etkinliği de aynı şekilde onun gözardı ede-

miyeceği bir araştırma alanıdır. Sanat felsefesi, felsefi düşünce için bilgi teorisi ve ahlak teorisi kadar varlığı zorunlu olan bir araştırma alanıdır. Düşünce tarihi de gerçekten bunun böyle olduğunu bize gösterir. Daha Platon ve Aristoteles'de kurulan sanat felsefesi, genel felsefi süreç içinde günümüze kadar ulaşır. Ve felsefi süreç ile birlikte, onun bir parçası olarak daima varolacaktır.

Bu trial felsefe içinde kimi zaman birinin, kimi zaman bir diğerinin başı çektiğini görürüz. Örneğin günümüzde sanat felsefesinin böyle bir prioritesinin olduğunu görürüz. Bunun nedeni, günümüz sanatının gösterdiği sorunsallıkta bulunur. «Felsefe ve Sanat» adlı böyle bir seminerin özellikle böyle bir dönemde düzenlenmesinin, yukardaki düşüncelerin ışığı altında yerinde bir etkinlik olarak değerlendirilmelidir.

Prof. Dr. Kenan GÜRSOY
Felsefe Derneği Bşk. Yard.

Sayın Rektör

Değerli Bilim, Sanat ve Felsefe Adamları

Değerli Dinleyiciler.

Ülkemizde, felsefenin ve felsefecinin rolü yanlış anlaşılmış, ya da görmemezlikten gelinmiştir. Bunda onu değerlendirenler kadar, temsil edenlerin de payı bulunabilir.

Ama şu da bir gerçektir ki, özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde, gerek kendi düşünce tarihimiz gerekse Batı düşüncesi tarihini konu alan pekçok değerli bilim adamı yetişmiş, felsefenin bütün disiplinlerinde her biri çok değerli akademisyen olan pek çok araştırıcı, dünya çapında ülkemizin yüzünü ağartmıştır. Sayının tatminkâr olduğunu söylemek elbette mümkün değildir.

Ama türlü imkânsızlıklara ve çilelere rağmen, çalışma ve öğretim faaliyetleriyle bizlere önderlik etmiş bulunan değerli hocalarımız ve Felsefe adamlarımızı saygıyla anmaktan kendimizi alamıyoruz.

Ülkemizde felsefenin yanlış anlaşılmışlığına belki de cevap olarak şunları söylemek istiyorum.

Felsefe herhangi bir konuda herhangi bir şekilde konuşmak, fikir üretmek demek değildir.

Onun ciddi ve vazgeçilmez bir eleştiri vazifesi vardır

Bu eleştirisini yaparken hem hitap ettiği toplum karşısında hem de temele aldığı bilgi gerekleri çerçevesinde önemli bir sorumluluğu bulunmaktadır.

Felsefe, yapayalnız bir düşünürün, fildişi kulede. ya da kalın kale duvarları arkasında sürdürdüğü muzdarip bir zihni spekülasyon da değildir.

Onun içinde bulunduğu genel kültür ortamı çerçevesinde önemli bir değerlendirme işlevi vardır.

Bunun için o. diğer kültür etkinlikleriyle bütünleşecek. böyle bir kültür ortamının canlılığını ve yaratıcılığını yitirmesine engel olmak için çalışacaktır

Felsefe, o kendine has sorgulamalarıyla. evrensel ve aşkın bir hakikât alanına doğru yükselme teşebbüsüne girse de. insan karşısında kayıtsız kalamaz. Aksine başlangıçta ve en sonunda herşeyi dönüp dolaşıp kendisi için ortaya koyacağı hareket ve müracaat noktası insandır.

O halde felsefe, insanımızın problem ve durumlarını değerlendirmeli. Akademik bir ele alışla da olsa insanımızı ilgilendiren pekçok konuda kafa yormalıdır.

İşte bu gerekler bizi, 1987 yılında «Felsefe Derneği»ni kurmaya sevk etmiştir

Derneğimize üniversitelerimizde felsefe branşlarında öğretim elemanı olan herkes üye olabiliyor. Daha şimdiden, Ülkemiz üniversiteleri öğretim elemanlarının yüzde seksen beşi derneğimiz üyesidir.

Ayrıca Derneğimizin kapıları felsefe alanında eser vermiş değerli araştırıcı ve yazarlara da açıktır.

Faaliyetlerimize gelince, 1987 yılından beri, ilk faaliyet türü olarak, sadece Dernek Üyelerimize açık olan ve felsefe problemlerinin tartışılmasına hasredilen haftalık akademik toplantılar gerçekleştirmekteyiz.

17 Aralık 1988 tarihinden itibaren ise, akademik hüviyeti kaybetmeksizin dışarıdan gelecek felsefe dostlarına açık, ve geniş ilgi uyandıran panel ve sempozyumlar tertip ediyoruz.

Bunlar arasında Ankara'da, Türk Tarih Kurumu'nda yapılan «Kültür Ve Hoşgörü», «Felsefe ve İdeoloji», «Yabancı Dilde Eğitim» panellerini,

Eskişehir'de Anadolu Üniversitesi ile ortaklaşa düzenlediğimiz «Felsefe ve İletişim» Sempozyumunu.

Samsun'da, 19 Mayıs Üniversitesi ile ortaklaşa düzenlemiş bulunduğumuz, «Felsefi Açıdan Türk Kültürüne Bakış» Sempozyumunu.

Ankara'da, Gazi Üniversitesi ile ortaklaşa düzenlediğimiz. Yine «Felsefe İletişim» Sempozyumunu, saymadan geçemiyeceğim.

Şunu da söylemeliyim ki, önümüzdeki faaliyet dönemimiz bir hayli yüklü ve ülkemizin muhtelif şehirlerini kapsıyor.

Ayrıca «Düşünüş» adlı bir felsefe dergimiz de kısa bir zaman sonra çıkarılma aşamasına gelecek bulunuyor.

Felsefe ve San'at, insan dediğimiz o engin varlığın, bütünüyle kendinden yansıdığı «Kültür»ün iki en değerli unsuru, ferdî ve millî bir tabandan evrensel ufuklara doğru yükselen iki en önemli etkinlik alanıdır.

Bu iki alan arasındaki ilişkilerin ve karşılıklı muhtemel etkileşiminin değerlendirileceği böyle bir sempozyumun düzenlenmesinde taraf olmaları ve imkânlarını seferber ederek gerçekleşmesine zemin hazırlamalarından dolayı Mimar Sinan Üniversitesi Değerli yöneticilerine Felsefe Derneği adına minnettarlığımızı ifade etmek; Sayın Rektör Prof. Dr. Gündüz Gökçe ve Sayın Rektör Muavini Prof. Dr. Bülent Özer'in şahıslarında kendilerine teşekkürlerimizi arz etmek istiyoruz.

Ayrıca bu toplantının gerçekleşmesinde maddi ve manevi bütün imkânlarını seferber eden, aynı zamanda hem Mimar Sinan Üniversitesi değerli öğretim üyesi, hem de Dernek üyemiz bulunan Sayın Meslektaşımız Doç. Dr. Naci Soykan'a pekçok şey borçlu olduğumuzu biliyor ve kendisine en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

II
BİLDİRİLER

Özdemir ALTAN

Gözlemci Olarak Kendimi Anlatıyorum

GÖZLEMCİ OLARAK KENDİMİ ANLATIYORUM

Prof. Özdemir ALTAN

Sanatların yapım ve uygulanma araç ve yöntemleri, üçüncü boyutu da aşan bir mekan oluşturmak üzere her sanat dalında farklıdır. Bu fark sanatların etki ve işlev alanlarının da farklılaşmasına neden olur. Örneğin plastik sanatlar, renkler, biçimler veya üç boyutlu gereçlerle derinliğe yerleşirler. Yapılan geleneksel teknik ve gereçlerle resim ise yine tuvalin boşluğunun derinliğine doğru gerçekleşir. Bu sanatsal olgular, bütün bir geçmişten günümüze ve sanırım hiç şaşmadan bir yalınlık ve düşünsel bütünlüğün ihtilalci dili ile gerçekleşir. Sanatçı herhangi tarihsel veya güncel bir konuyu resmederken de yine sanatının iç ve soyut kavramlarının gereçleriyle yola çıkar. Yapıtın teması bütün bu olan bitene eşlik edecektir.

Felsefenin yapı ve konu olarak bütün sanatların bizzat içinde bulunuşu, bu birlik, işin duyarlılığı ve özellikle plastik sanatların teknik iç sorunlarının ancak meslek mensuplarına kendini açıklayan sır saklarlığı dolayısıyla ve bir de sanat kuramcısının, yapıttan aşağı kalmamak amacı ile göstereceği virtiozite sonucu hemen edebiyata dönüşmeye çok uygundur. Bunda felsefenin bütün sanatlar içinde en çok edebiyatla iç içe oluşunun da katkısı olmalıdır.

Ayrıca sanat analizlerinde edebi ifade biçimleri, plastik sanatlara, sanat dışı amatör eğilimleri ve sanat yolunun uzatılması yanlısı olanlarca getirilir. Bu sanatın varlığında yaşayan felsefenin bünyeden çekilip çıka-

rılması ve yerine kolaycı bir edebiyat basılması yoluyla gerçekleşir. Yerine göre politika, bazen de toplumsal ve sınıfsal içerik.

İmparatoriçeye taç giydiren Napolyon'un yüz ifadesi veya arka arkaya yuvarlanan körlerin iç parçalayan durumları.. Halbuki David akademik form için yardımcı araçları en aza indirmekte, Brueghel ise tuvali ters bile çevirseniz, şaşırtıcı kitlelerini boşluğa tanrısal bir beceri ile fırlatmaktadır.

Sanatçıların veya ne de sanat kuramcılarının isimlerini anımsayamadıkları yüzlerce, binlerce ifade ustası sıradan izleyiciye romanın bir formalık bölümünden taşacak kadar olay tanıklığı yapabilmektedir.. Suikast düzenleyenlere yardımcı olmuş zarif kentsoylu genç, kralın gizlemeye çalıştığı nefret dolu bakışları önünde diz çökmüş, günlerdir dinlenmemiş gözlerinin yaşını kemikli parmaklarının uçlarıyla kurulamaya çalışmaktadır.. Ne yazık ki bu iyi niyetli insan emeğinin içinde sanatın nerelere saklandığını bulabilmemize olanak yok.. Çünkü Matisse'in bir tek maviye boyanmış kartondan kesip çıkardığı danseden, yamultulmuş figürleri sanatın o yaman sıradanlık dışı, büyük ve alçak gönüllü, üst bir düzeye çekilmiş ve bağımsız, cinsiyetsiz kimliği, insanların kalbine girme yönteminin kestirmeden etkileyici bir sahne açmaya bağlanacak kadar basit olmayacağını kanıtlamaya yeterlidir sanırım.

Türkiye'de ekonomiye bağımlı olarak sınıfsal sorunların henüz çözümlenme aşamasına yaklaşmamış olması tek tek insanların başlarını kayırma içgüdüsü ile politize olmalarına neden oluyor. Siyasal eyilim ne olursa olsun ortak birleşim noktası mutlak bir fanatik ulusalcılıktan geçiyor Sol eyilimlilerin bile iyice irdelendiğinde mutaassıp bir bilinçaltı ulusalcısı olmaları bütün edebiyat çevrelerinin de sonuçta «sınıfsal içerikli sanat» kolaycılığında düğümlenmelerine yol açıyor. Bu, milliyetçi ve toplumcu olmanın halk desteği açısından geçerliliği anlamına da gelir.

Halbuki sanatçı yapıtına «umumi arzu üzerine» anlam yükleyemez. Onun kendi anlamını bulmasına izin verir. Bir mimarın form ile fonksiyonu bir anda projelendirmesi gibi bir kendiliğindenlik sorunudur bu. Formun beraberliğindeki anlatımın yapısı, form için didinen sanatçının dışındaymışcasına, ama onu her an izleyen, hatta onun belki haberdar bile olmadığı ikinci bir kapasitesidir. Bu olgu sanatının uygulanmasını başarıyla gerçekleştirmiş sanatçıya sanatının bir armağanıdır.

Sonuçta diyebilirmiyiz, bunların tümü aynı şeylerdir. Birbirinin içindedir, bölünmezler? O halde ifade, anlatım, akıl çelen iç gıcıklayan içerik sanatçıdan istenemez de, sanatçı da bunları ele geçirmeye heveslenemez, çünkü hemen yabancı varlıklarını belli ederler. Sanatçının kişiliğinde ya vardır ya yoktur, ancak mevcutlara razı olunur.

Metnin başında felsefe yönünün sanattan ayrı mütalaa edilemeyeceğini söylemeye çalışmıştım. Felsefe fizik de dahil olmak üzere belki de her şeyin içinde olduğuna göre sanatta felsefi yoğunluk da yine sanatın uygulanışı anında ve tamamen onun içinde yapılanır. Sanatın teknik sorunları irdelenirken de sanatın felsefi yapısı çözümlenmektedir. Çünkü sanatçının elde ettiği her sonuç, programlı veya kendiliğinden, bir geometrik soyutlama veya lirik bir doğa ayrıntısı çok sayıda etmenin tamamladığı bir dürtünün denetiminde davranış biçimidir.

Son yüz yıl içinde bazı önemli sanatçıların sözlerinden örneklerle bu hiç de felsefe meraklısı görünmeyen, sadece kendi varlıklarında saklı biçimi çözmeye uğraşanları izlemeye çalışalım: Gauguin «sanatta her şey mümkündür», Kandinsky «her şey serbest», Andy Wahol «fotoğraf makinası olmak istiyorum», J. Beys «her şey sanattır, herkes sanat yapabilir» Bu tümcelerde sanatçılar ortaya sürmek istedikleri yarının doğrusu, olacak bugünün yanlışlarının son derece açık görsel gerçeğini dile getirirken her anlamda felsefi yaklaşıma dönüşmektedir bu tümceler.

Sanırım genelinde (edebiyat-bütün sanatlar) ilişkilerinde zor olumlanabilir beraberlik sanat ve felsefe bağlamında farklı bir görünüm kazanmaktadır. Çünkü bir olgu üzerine mütalaa felsefeyi içeriyorsa, mevcut olmayan için öneri de felsefedir. Sonuçta sanat felsefesidir.. Eğer gerçek sanatsa gerçek bir felsefedir.

Sanatçının yapıtına giriş yönünden sokmadığı kavramlar çıkış kapısından bir başkası tarafından sokulmak isteniyorsa edebiyatın aracılığındaki analiz başladı demektir. Olguya açıklık getirmek isteyen aracı edebiyat yoluyla yanılır, içeriğin felsefi yönünü görebilirse doğru yöndedir. Sanatın oluşumunda inanç, birikimler, sevgiler, deneyimler sanatçının bünyesinde uğradığı kimyasal dönüşümle sesler, hareketler veya biçimler olarak maddeleşir ve boşluğa yerleşirler.

Sonuçta özet olarak sanatın bağımsız varlığının felsefi bir içeriğe sahip olduğunu dış müdahale ve angaje yüklenmelere hiç uygun olmadığını, ancak amatörce yaklaşımlarda ve çok sık ucuz bir edebiyat veya pratik kullanım metaına dönüştürülmesinin an meselesi olmayı sürdüreceğe benzediğini kaygıyla belirtelim.

Şimdi sanat yaşamımda iki kez Türkiye'deki siyasal darbe anına rastlayan dönüşümlerin o günlerdeki faili. aynı zamanda gözlemcisi olarak bu iki hareketin bazen iç, bazen de görünümdeki etmenlerini anlatmak istiyorum. Siz felsefecilerin nasıl bir sonuca varacağınızı bilemiyorum, ama çok içten olduğuma güvenebilirsiniz.

1971, Yaşamımın karmaşık duygularla, çelişik etkilerin üzerime çök-

tüğü sancılı bir yıldır. Hergün yayın organlarının verdiği siyasal istikrar sağlama adına işlenen cinayet haberleri, iyi niyetinden emin olduğunuz bir öğrencinizin vur emriyle arandığını bilmeniz, aynı günlerde köpeğim Kandit'in ölümü.. Bu karmaşanın etkilediği benliğim, ortaya yeni ve farklı davranan bir ressamın çıkmasına neden oldu. Bu ressam ilk iş olarak pırıl pırıl değerleri artık bir daha kalkmamak üzere düştükleri yerdeki son görünümleriyle belgeleyecekti. İlk örnek de Kandit'in veterinerin yaptığı siyanür iğnesi ile ölümünden sonra iki görevlinin onu taşırken yumuşak bedeninin sarkışını saptayacaktır. O kar gibi beyaz cansız, kafamda yerde kalmış idealist ama belki yanılmış gencin sıcaklığını henüz kaybetmemiş bedeni ile aynı yolculuğa çıkacaktı.

Bu ayrıntı üzerinde durmam gerekliydi çünkü 1980'lere kadar değişerek sürecek olan resimlerimin şemasını devamlı olarak o resimler oluşturdular.

Bu noktada geriye bir gönderme yapmamız gerekiyor. 1955'de Akademiden mezun olurken kübist bir resim yapmıştım, adı **Savaş.** Bir İlk Çağ savaşı. Sanırım Roger Dela Fresnay'den esinlenme bir resim. Orada ön planda yere düşmüş pırıl pırıl ve zarif ama artık sonu gelmiş bir savaşçı resmedilmişti. Yok olanın olağanüstü bir görünümü olmalıydı. Güçlü ve güzelin yokoluşu daha şiddetli bir anlam içeriyordu, daha sert bir anlam. Bu varlığın yerdeki, çaresiz yatışı 1970, **Caca Beyin Ölümü, Ölü Kral** başlıklı resimlerde o sıralarda sürekli yinelenirken benim o parlak ve süslü kralları da er geç yere devirmeye niyetli olduğum o tarihlerdeki örneklerden anlaşılıyor.

Böylece arka arkaya gelen vurulmuş, paniğe uğramış, sancılar içinde kıvranan insancıklar bir durulma noktasında olayların baskısından çıktığım zaman ansızın 1972-73'de mekanik kullanım eşyalarına benzemeye başladılar. İlk anda daha çok kukla gibi mafsallı bedenleri vida, alet vs. ile birleştiler. Hep kompozisyon yataydı, üst bölüm derin bir boşluktu ve bu boşlukta baştanberi soluk bir umut güneşi vardı.

1985 Galeri Baraz'daki sergi yine bir aradönemdir.

Bir önceki resimlerin üretilirken kullanılmış maskeleme şablonları, fotolar, yemlar kısa bir sürede kağıtlar üzerine önlü arkalı dizildiler. Aynı günlerde bu serginin broşürüne yazdıklarım şunlardı:

«Sanatıma yön veren en etken güç çoğunlukla tepki oldu. Tabulaşmış dengeli kompozisyon, ışık, derinlik ve renkten yoksunluk, kökeninde kişisel sorunların yattığı toplumsal savunuya sahip çıkma yanılgıları, bilinçaltı ulusalcılığının ve diğer yoksunlukların körüklediği çağdaş dünya allerjisi, karanlık ton, yüzeysellik ve uyarıcı olma yerine bütün geri kal-

mış toplumun bu eksiksiz yansıtıcılığını masumane üstlenme eylemi, sanatçının halk beğenisine uyum sağlamada gösterdiği boynu büküklük.

Ve çok doğal olarak bütün bu sayıp döktüklerimden yaşadığım çevrenin gereği benim de az çok payıma düşmekte olana karşı tepki... Yani kendime tepki.

Şimdi daha ışık, daha renk, derinlik, olağana ve ögeler arası uyumun uslulaştırdığı dengeye karşı ögeler ve işlevler arası uyumsuzluk dozunu arttırmak, ağırlığa karşı fikirsel yalınlık, olmaz bilinene sevgi ve ilgi beni sarıp kavrıyor. Resim olarak yaptıklarımın heykellerini, asamblajlarını yapmak istiyorum. Sonuçta neler olup biteceğini, başarı veya yenilgi mi? kestiremem ama, yeni bir coşku sürecinin kapısında sabırsızlanıyorum.»

Sanırım sözümü tutum. 1985 yılı sanat yaşamımın yine hızlı bir dönemi olarak başladı. Bu sözünü ettiğim grafik gereçler birdenbire üzerime bir çığ gibi yürümeye başladılar. Fikir kristallendikçe içerdikleri maddeler artıyor. Öğrenci çalışmaları, planlar, benim tarafımdan hazırlanmış yeni yabancı ögeler, hiç tanımadığım kişilerce yapılmış acemi işi grafik çalışmalar, letraset harfler, oyuncak bebekler, adi küçük objeler. Ne kadar uyum tahripkarlığı yapabilirsem sonuca o kadar kestirme gidebiliyordum. Yanlış yapmak geleceğin doğruları için dolaysız yöntemlerden biriydi. İş bir kez yoluna girince de elimin altına her düşen madde, yaşamında hiç karşılaşmamış olduğu bir başka elemanla buluşuyor, artık bilmem hangi tarihe kadar birleşiyordu.

Terminoloji sözcüğünü ilk kez bu sıralarda kullandım, 1985'de. Espası oluşturan teknik, düşünce ve stürüktür farkını arttırmak için sözlük bolluğuna yöneldim artık. O gün yapacağım üç boyutlulara kimin nereden gelip gireceği belli değildi. Artık her şey sanattı. Öğrencilerimin benden gizli hazırladığı parçaları birleştirerek resim yapma noktasına kadar geldim. Bu Delacroix'in «Bana sokağın çamurunu verin..» diye başlayan sözünden farklı bir yol ve sonuçtu. Biz yabancı ögelerin etrafını onunla uyum sağlayacaklarla çevrelemiyecek, tam aksine birçok yabancıyı bir arada barınmayı zorunlu kılacaktık. Veya onlara sağlıklı yaşamın farklı mantık ve kökenlerden gelenlerin beraberliği oluşunun yöntemini tarif edecektik.

Mustafa ASLIER

Sanatımı Deneme ve Araştırmalarımın
İzleri Oluşturur

SANATIMI DENEME VE ARAŞTIRMALARIMIN İZLERİ OLUŞTURUR

Prof. Mustafa ASLIER

Sanat fenomeni bir gerçektir. İnsanların sanatın öğelerinin ve kendi yaratıcı ve yapıcı güçlerinin olanaklarını özgün ve nesnel bir yapıt olarak ortaya çıkarmaları olgusudur.

Sanatçı sürekli olarak, kendi yenisini yaratmayı sağlayacak deneme ve araştırmalar yapmak zorundadır. Eser hedef olarak önceden belirlenemez. Deneme ve araştırmaların izleri özgün eserleri oluşturur.

Her insan ayrı bedensel ve düşünsel yeteneklere sahip olduğuna göre, herbirinin farklı gelişme aşamaları göstermeleri gerekir. Sanat ürünü de bir dizi denemeler ve araştırmalar sonunda belirlenebilen yeni anlatım biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. İşte bu iki gerçeğe dayalı sanat çalışmaları çok boyutlu olmak zorundadır. Bu boyutları şöyle özetleyebiliriz:

1 — İnsan bireyinin her tür yetenek ve gereksinimlerinin değerlendirilmesi;

Sanat çalışmasının başlangıç boyutu budur bence. Sanatçı önce bu boyutu yaşar. Onun var olan yapıcı, yaratıcı, öğrenici ve yorumlayıcı yetenekleri önce uyanır ve gelişir. Sonra kişinin bunları değerlendirmesi ve kendisini tanıması yönünde bilinçlenmesi başlar.

Bireyin yeteneklerini uyarıcı ve geliştirici en etkin çalışma yöntemi de, bireyin isteyerek araştırıcı ve deneyici eylemlerde bulunmasını sağlayan yöntemdir. Bu yöntemde sanat ürünü veya işlevsel obje olarak model veya hedef göstermek yoktur. Model veya hedef bulmak da bireyin özgün deneme ve araştırmalarına bırakılır.

2 — Sanatın kendi ögelerinin ve olanaklarının denenmesi ve yeni anlatım olanaklarının araştırılması ikinci boyut olarak yaşanır.

Sanatın gelişmesi, sanatın biçimlendirme öğelerinin, biçimlendirme olanaklarının belirlenmesi ve çoğaltılmasıyla sağlanmaktadır. Her sanatçı bu olanakları kişisel yeteneklerinin gücü ile bulduğu yeni anlatımlar ve yorumlarla değerlendirmektedir. Sonuç olarak hem yeni yapıtlar ortaya çıkmakta, hem de daha yenilerinin yapılması yönünde öğesel olanakların sınırları genişletilmektedir.

Sanat çalışmasının bu ikinci boyutunu önceden çizilmiş bir doğruya oturtamayız. Kişisel yetenekleri içeren ilk boyutla bu boyut yaratma etkinliği içinde birleşirler ve kişisel anlatımlar düzlemini oluştururlar.

3 — Sanatın birikmiş değerlerinin araştırılması ve yorumlanması üçüncü boyut olarak görüyorum.

Sanat ürünleri kişisel yeteneklerin yaratıcı gücünün oluşturduğu yeni anlatımlarla beraber, sanatı oluşturan öğelere kazandırılan yeni anlatım olanaklarını da yansıtırlar. Bu yeni katkıyı belirleyebilmek yeni çıkış noktaları ve yeni olanaklar sağlar. Bu açıdan bakılınca, varolan sanat yapıtları yinelemeye götüren model olmaktan çıkıp yenilik denemesi için uyaran etkenler ve kaynaklar olurlar.

Bu boyut sanat çalışmasına mekan, başka bir deyimle hacim kazandırır. Bireysel yetenek ve sanat öğeleri olanaklarının birleştiği kişisel anlatım düzlemi, toplumun sanat değerleri dünyasına doğru yükselen boyutlar kazanır. Başka bir deyişle sanatın insanların ortak sanat değerleri dünyası ile özdeşleşmesini sağlar.

4 — Toplumsal gelişmenin özümsenmesi:

Toplumun sağladığı teknolojik gelişmeye koşut olarak ekonomik gelişme de sağlanmaktadır. Ekonomik gelişme toplum yaşamını temelinden etkilemekte, toplum dokularında dalgalanmalara, değişikliklere neden olmaktadır. Tüm bu değişiklikler yaratıcı bireyin güçlerini uyardığı gibi, sanatın öğesel olanaklarını da çoğaltmaktadır. Sanatçı tüm bu olguları bir zaman-mekan bütünlüğü içinde yaşayıp algılayabilmektedir. Sanat çalışmasında dördüncü boyut budur bence. Bireyin toplumla beraber yaşaması toplumsal olguları kavraması sanatına yansıyabilir.

15 yıl önce «Görsel Sanat Anlayışımız Nedir» şeklindeki bir soruya şöyle cevap vermiştim:

Önce resimlerimde kullandığım resim öğeleri ile görsel bir bütünlük yaratmak istiyorum. Bu bütünlüğün yeni, bana özgü olması gerek. Ayrıca ölümsüz olduğu veya olacağını sezdiğim görsel değerlerle beraber aynı kalitedeki düşünsel değerleri de resmimde anlatmak istiyorum. Kişinin, insanların belirleyebildiği her çeşit evrensel değerlerle az veya çok bir ilişkisi vardır. Akıl, duygu ve sezgi güçlerini geliştirdiği oranda bu değerlere yaklaşır. Yeni değerleri sezer ve aydınlığa çıkarabilir. İşte bu aydınlığa çıkarma olayında sanatın dili yardımcımızdır. Benim dilim resimdir, ben de onun olanaklarını zorluyor bulabildiğim görsel anlatım değerlerini, en arınmış bir biçimde ortaya koymaya çalışıyorum.

Anlatım değeri dediğim şey, kişiye en yakın ve bu nedenle en yeniyi ortaya koyacak olan değerdir. Birçok görsel olanaklar ve değerler bilindiği halde onlarla yeni bir anlatım yapamıyorsanız, görsel değerlere kişisel bir şey katamazsınız. Anlatımın kalitesi onun evrensel olma ölçüsüdür.

Yukarıda belirlemeye çalıştığım düşüncelerime uygun olarak çalışıyorum.

Daha önce yaşamış büyük sanatçıların eserleriyle kanıtladıkları elemanter plastik değerleri kabul ediyorum. Eserdeki öz ile sanatçımn kişiliği ve çevresi arasındaki şekillendirici ilişkileri görebiliyorum. Bu nedenle eserlerimde, plastik kalite kadar kişiliğimi ve benim kişiliğimi oluşturan iç dünyamla yüzde yüz bağlı bir öz ve biçim bütünlüğünün oluşmasına önem veriyorum.

Batı sanatçıları elemanter imkanları sonuna kadar zorlamışlardır. Doğuda gelişmiş düşünce sistemlerinin öze dönük tutumu çoktan beri ihmal edilmiştir. Öze dönük düşünme ve özün etrafında oluşan değerleri dünya kültürüne katacak çabaların dünyada bir kültür rönesansı yaratacağına inanıyorum.

Anadolu kültür değerlerini tanıyıp özüne yaklaştıkça bu inancım kuvvetleniyor. İstiyorum ki, yaptığım eserler dış görünüşleri ile bugünkü evrensel plastik değerlere taze bir görünüş katkısında bulunmakla kalmayıp, öze dönük yeni bir anlatımın belgeleri olsunlar.

Ülkemizde sanatın nesnel öğelerine dayalı soyut sanatla, öznel değerlere dayalı anlatımcı sanatın aşırı savunucuları çok zaman bence haksız olarak birbirlerini suçlarlar. Sonuçta her sanatçı kendi yenisini, şu veya bu yoldan giderek bulabiliyorsa tartışmalar yapıldığı yerde kalmış demektir. Bazen benim çalışmalarımda önceki kültür dönemlerinden yansı-

malar görenler, halk sanatı ile ilgim konularında sorular yöneltirler. Yanıtım şöyle oluyor:

Sanatçı kişi, başka bir deyimle profesyonel sanatçı, kendine özgü anlatım dilini ve estetiğini kendi yaşam süreci içinde yaratıp geliştirmek zorundadır. Halk sanatında aynı olay, toplumun yaşamı kadar uzun bir süre içinde gerçekleşmektedir. Giderek bu oluşma insan toplumunun ortaya çıkışından bu yana sürmektedir denilebilir.

Halk sanatı ürünlerinin üretim malzemesi, üretim tekniği ve ürünün işlevinden kaynaklanan biçim özellikleri de dili ve estetiği belirlemede bir etkendir Malzeme, teknik ve işlev değişmedikçe ürün genel biçimini değiştirmez. Ancak bu koşullar içinde biçim ve renk düzeni, dolayısıyla dili ve estetiği yaratıcı katkılarla gelişir ve özgünleşir. Bölgelere, ülkelere ve kıtalara göre olan farklılıklar doğar.

Profesyonel sanatçı ise, yaşamı içine sığacak bir çalışma süreci içinde tüm değerleriyle yeni ve özgün eserini yaratmak ve sanat gelişmesine kişisel katkıda bulunmak savındadır. Araştırma, deneme ve üretme çabaları bu amaca yöneliktir. Bu istek ve çaba çok insancıldır ve topluma ters düşmez. Halk sanatı ürünlerine de, yaratılan yeniliği katanlar yetenekli bireylerdir. Başka bir deyimle, profesyonel sanatçı savında olmayan yetenekli ustalardır. Bu ustalar yaptıkları işin iyi ve has olan yanları ile, yozlaşan yanlarını farkedebilecek yeteneklerdirler.

Derinliği uzun zaman içinde oluşan bu kaynağın profesyonel sanatçıyı etkilememesi olanaksızdır.

Sanatçının yaşadığı zaman dilimi eski ve yeni pek çok değerlerle doludur. Bunların yenilerinden veya eskilerinden etkilenmek arasında bir fark yoktur. Asıl olan zamana dayanıklı kendi yenisini yaratmaktır; henüz varolamayan kendi yenisine biçim vermektir.

Yeniliği yaratmak için deneme-araştırma yoluna girmek demek varolan değerleri yok saymak demek değildir. Bilinen eski değerleri en iyi bilen ve anlayanlar da yeniliği arayanlardır. Çünkü onlar yeni değerler yaratabilmek için, doğanın veya insanların yarattığı varolan her değerden yararlanmak zorundadırlar.

Sanat çalışmalarımın yönelme dönemleri:

İlk resmim 1946 yılında Ankara Halkevleri Genel Merkezinde sergilendi ve ödüllendirildi. 20 yaşında, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde öğrenciydim. O günden bu yana gördüğüm sanat eğitimine ve bulunduğum ortamlara uygun olarak deneme ve araştırmalarımdaki yönelmeler şöyle sıralanabilir.

1) 20-27 yaş, resim çizmek yeteneklerimi deneme ve tanıma dönemi. Bu dönemde gözlediklerimi kolay ve doğru olarak çizebildiğimi farkettim. Modelden resim dersleri dışında Ankara saman pazarında, kahvehanelerde, tren bekleme salonlarında ve köylerde yüzlerce desen çizdiğim yıllar. Bu çizgilere dayanarak hayalden çeşitli kompozisyonlar yapıyordum. Rembrandt, Daumier ve Goya'nın resimlerinden çok etkileniyordum. Onlardan farklı, kişisel bir anlatıma ulaşmam gerektiğini bilmeme karşın yolunu, yöntemini bulamıyordum. Eserlerimde konu resim öğelerinden daha çok öne çıkıyordu.

2) 28-35 yaş, batı sanatını yakından tanıma dönemi: (1953-1969)

1953 yılında grafik dalında açılan seçme sınavı sonunda, devlet tarafından Almanya'ya gönderildim. 1953-1958 süresi içinde beş yıl Münih ve Stuttgart'ta grafik öğrenimi gördüm. Bu dönemde, batı sanatının şekillendirme öğelerine nesnel yaklaşımlarını tanıdım. Resimsel öğelerin salt öğesel güçlerine dayalı çalışmaları gördüm.

Bu tanıma konuya yönelik anlatım dilimi etkiledi. Artık salt biçimlere ve salt renklere ve bunların şekillendirici öğesel düzenlemelerine ek bir değer olarak eserlerimde yer vermeye başladım. Görsel öğelerin nesnel şekillendirme gücünü denerken figürsüz, objesiz çalışmalar bile yaptım. Bir yandan da o güne kadar ulaştığımı sandığım bazı kişisel özgünlüğümü yitirmekten korkuyordum.

3) 1960 sonrası ilk on yılda insan figürlerini, salt görsel öğelerin gücünden de yararlanarak doğu ve batının birikimlerinin gösterdiği doğrultuda yeniden biçimlendirmeye yöneldim.

Resim çizmeye başladığım günden bu yana çevremdeki insanları gözlemiştim. Onların hareketlerini, duruşlarını, dış görünüş özelliklerini kolayca resmedebiliyordum. Onları daha resimsel bir dille anlatabilmek için dış görünüşün belirleyicisi olan giysilerden arındırdım onları. İnsan figürlerini çıplak ve yalın simgeler gibi çizmeyi denedim. Böylece salt biçimle figür biçimlerini bütünleştirme araştırmaları yaptım.

4) 1970-1980 arası 10 yıllık dönemde kurgularda halk sanatı düzenlemelerindeki mantıktan yararlanmayı denedim. Halı ve kilimlerdeki kesin ve yalın düzenlemeyi simgeci figürsel anlatımıma uygun buluyordum. Ayrıca Bizans ikonlarında, minyatürlerde görülen, konuya dolaysız yaklaşmayı sağlayan düzenlemeyi (ben buna kapıönü veya pencere duruşu diyorum) kendi dilime, önceki yıllardan beri, yakın buluyordum. Böylece salt biçimlere yakın soyutlanmış figürlerle, insan davranış biçimlerini yansıtan simgeci anlatımı bozmadan, gene geometrik sayılabilecek bir resim mekanı oluşturuyordum. Bu arada 1972 yılında gördüğüm, büyük

Meksika sergisindeki, Hitit güneş kurslarını anımsatan halk sanatı eserlerinden de etkilendiğimi söylemeliyim. Üst üste, yanyana yazı gibi düzenlenmiş figür kompozisyonlarını bu sergiyi ilk gördüğüm 1958 yılından bu yana arada bir denemiştim.

5) 1980 sonrası dönemde deneme ve araştırmalarımın sağladığı ustalığı değerlendirmeye çalışıyorum. Bildiğiniz gibi denemelerimde yüzde doksan özgün baskıresim tekniklerinden yararlandım. Resme başladığım ilk yıllarda olduğu gibi, giderek daha çok boyama ve çizgi teknikleriyle çalışıyorum.

Simgeci ve biçimci anlatımımın ve yalın düzenlemelerimin eserlerime bir anıtsal görüntü sağladığını bana çok söylediler. Bunu ben de bildiğim için küçük boy özgün baskıresim denemeleri yaparken bile çok kez bu eserlerimi duvar resmi olarak tasarladım. Ancak bunlardan yalnız birini Marmara Adasındaki «Atölye-Ev»min dış duvarına uygulayabildim. Son boya resimlerimde de bu tasarımı unutmuş değilim.

YAKIN ÇEVRE VE SANAT:

Çok yakın zamana kadar resim sanatımız batıdan gelen akımlara dayanırdı. Cumhuriyetle beraber kapımızı sanat ve bilim dünyasına bilinçli olarak açtık. Sanatçılarımız eski ve yeni çağların kültür değerleri ile birdenbire karşılaştılar. Bu değerler sarstı, büyüledi onları. Çekime kapılarak bir oraya bir buraya sürüklendiler. Şimdi 50 yıllık sonuçlar önümüzde olduğu için yargılayacak durumdayız. Anlıyoruz ki var olan değerleri yinelemek, sanatçıyı kendi özünden uzaklaştırmaktadır. Artık kendimizin olanı, yeni ve değerli olanı bulmak için neler yapmak gerektiğini tartışacak duruma geldik.

Bazı sanatçılarımız çağdaş akımlara ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Ayak uydurabiliyorlar da diyebiliriz. Yayın ve uluslararasındaki diğer ilişkiler nedeniyle ünlü sanatçılarla fırtınalı akımların etkileri çabuk yayılmaktadır. Ancak uluslararası çağdaş akımlara ayak uydurmak bir değer göstergesi sayılmaz. Asıl olan kendi özgün eserini yaratabilmektir. Dünyada büyük sanatçılar bazı akımlara neden olurlar. Özellikleri bu akımlara uymak olan diğer sanatçılar akımın süresi geçtikten sonra unutulurlar. Gerçek yaratıcı sanatçılar bütün akımlardan yararlanırlar. Ancak bunlar bir bakıma uymayı değil sanat değerleri dünyasına yeni ve eşsiz değerler katmayı amaç bilirler.

Yeni ve özgün, sanatçısının kendisinden, yaşadığı toprak ve toplumun değerlerinden güç alan, dünya sanatına çağdaş ve yeni değerler katan yapıtlar yaratan sanatçılarımız da yok değil

Yukardaki yargılar gereğince halk sanatları da en yakın kaynaklardan biridir. Kaynak derken sanatçıyı kaynaktan su taşıyan saka olarak düşünmüyorum. Sanatçı yeni kaynaklar yaratmak için, eski kaynaklardan kuvvet içen insandır.

Resimde veya genellikle sanatta, ulusallık bir amaç değil bir sonuçtur. Bir çevrede yaşayan sanatçıların yoz olmayan yapıtları arasında öz yakınlığı bulunması kaçınılmaz bir sonuçtur. Kuşkusuz, değerlendirmede en ağır çeken özellik sanatçının kendine özgü olanıdır. Fakat ondan sonra gelenler çevrenin ve çağın etkilerini belirten özelliklerdir.

Sanata en çok gerekli şey özgürlüktür. Sonra ona saygı ve onu sevmek gelir. Resim sanatı kendi olanaklarıyla insan açısından evrensel değerler yaratan ve anlatan bir sanattır. Bu kalitede bir yaratma olayında sanatçı kendisini dıştan gelen isteklere adayamaz.

O kendi kişisel duyma, düşünme ve sezme gücünün bütünüyle insanlara ve onların yarattığı değerlere yaklaşabilmeli ve bu yaklaşımın ürününü en yalın biçimiyle verebilmelidir. Bu yolda yaratılacak değerler, toplumun da bir ürünüdür. Bu ürün gerçekten evrensel olacak bir nitelikte ise, bunun ilk bilincine varacak insan sanatçının kendisidir. Toplumun diğer bireyleri bu özelliği çok geç ayırdedebilirler. Sanatı topluma iletmek gerekçesi ile birtakım koşullar ileri sürmek sanatçıyı önyargılarla karşı karşıya bırakır. Sanatçı henüz var olmayan bir şeye biçim verecektir. Henüz var olmayan bir şey için sanatçının çabasından başka yön gösterici bir ön düşünce kabul edemiyorum. Sanatçıya tam bir özgürlük tanınan, sanata saygı duyulan ve sanat yapıtının değeri verilen bir ülkede sanatın en iyi gelişeceğine ve toplumun, özgün sanat yapıtları doğuran bir ortam durumuna geleceğine inanıyorum. Niteliksiz yapıtla topluma yarar sağlanmaz.

F. Pınar CANEVİ

Sanat'ta Seçkinlik

SANAT'DA SEÇKİNLİK

Prof. Dr. F. Pınar CANEVİ

Felsefenin bir disiplin ve uğraş olarak en temel yapısal ve tarihsel özelliği düzen fikrinde saklıdır. Filozofların başından beri aradıkları gerek teorik gerekse pratik anlamında düzendir. O halde, böyle bir arayışın daha da temel olan bir varsayımdan kaynaklandığı açıktır. Bu varsayım, kargaşanın (Kaos'un) insanoğlunun yaşam tecrübesinde, en azından bir ilk izlenim olarak önemli bir yer tuttuğu görüşüdür. Felsefe bu kargaşa ile başetmek, bu kargaşayı aşmak arzu ve iddiasıyla yola çıkar, bu uğurda faaliyet gösterir ve kendi varlığını böylelikle temellendirir.

Felsefenin bu arayışı çeşitli dönemlerde, çeşitli düşünürler tarafından zaman zaman farklı, zaman zaman benzer biçimlerde yorumlanmıştır. Kimi düşünürler **Kaos**'un bir yanılsama olduğunu, varlığın aslen düzenli bir yapıya sahip olduğunu savunmuşlardır (**Ör.** Parmenides). Bir başkaları **Kaos**'un varlığın bünyesinde yer aldığını ancak bu bünyeye düzenin giderek hakim olduğunu düşünmüşlerdir (**Ör.** Platon). Bunun tam tersini düşünenler de olmuştur tabii. Böyleleri kendi felsefi uğraşlarını bir aldatmaca olarak görmeye kadar vardırmışlardır karamsarlıklarını (**Ör.** Schopenhauer). Bir de düzenin ve Kaos'un döngüsel bir biçimde etkinlik kazanacağını savunanlar vardır felsefe tarihinin seçkin gönüllüleri arasında (**Ör** Empedokles).

Bu işin teorik yüzü. Bir de işin pratik diyebileceğimiz, insanın çizilen bu tablolarda sahip olduğu konumla ilgili boyut var. Kimi düşünürler in-

sanı bu tabloların sade bir gözlemcisi olarak vasıflarken (Ör. Stoikler), diğerleri insanın eline bir fırça verip çizilen tablo üzerinde kendi izini bırakabilmesine imkan tanımışlardır (Ör. Platon). Böylelerine göre insanın dünyadaki varlığı pasif değil, aktif bir varlıktır. İnsan düzene veya Kaos'a hizmet edebilir. Hatta bazı düşünürler o denli ileri gitmişlerdir ki insan, düzenin tek mimarı (Ör. Kant) veya Kaos'un tek sorumlusu olarak tanımlamışlardır (Ör. Sartre).

Bu perspektifler ne denli değişik olursa olsun hepsinde esas olan Kaos ve düzen ikileminin hakimiyetidir. Bu nedenledir ki gerek felsefenin konusu veya konuları gerekse yöntemi ve **organon'u** (yani mantık) kaçınılmaz olarak ikilemelerle ilgilidir, ikilemelerle uğraşmak durumundadır. Bunu yaparken de gene bir ikilemle karşı karşıyadır, yani bir seçeneği vardır. Karşılaştığı ikilemleri ya reddeder, ya da kabul eder. Reddiye ikilemi ortadan kaldırır; şöyle ki, ya öğelerden sadece biri muhafaza edilir (Ör. Parmenides) ya da hiççi bir tutumla ikisi birden yoksanır (Ör. Schopenhauer). Bu durumda bile gene daha temel bir ikilemin bir ögesi kabul görmüş olur, çünkü hiççiliğin benimsenmesi varlığın reddedilmesi demektir. Bu tip yaklaşımlarda, yani ikilemin sadece bir ögesinin kabul gördüğü yaklaşımlarda uygulanan yöntem analitik olarak bilinen yöntemdir.

İkilemlerin ikilem olarak kabul edilmeleri ise gene çeşitli biçimler alabilir Bunlardan biri ikilemin bir sentezini benimsemektir. Dialektik yöntemin yapmak istediği budur. Ancak böyle bir yaklaşım ya ikilemin ontolojik statüsünü hafife almak anlamını taşır ki bu netice itibariyle felsefenin problematiğini hafife almak demektir (Ör. Hegel) ya da bizi sonsuz bir gerilemeye götürür (Ör. Whitehead). Çünkü, eğer ikilem bir sentezde eritilebiliyorsa felsefenin hareket noktası geçersizdir ki bu durumda felsefe kendi kendisiyle ters düşer, kendi varlığı ile çekişir. Felsefenin kendi kendisini bir yanılsama olarak görmesi, kendisinin bir yanılsama olduğu hakkındaki yargısını geçersiz kılar. Yok eğer karşıtların Sentezi bizi daha temel karşıtlara doğru itiyorsa, ya bu süreç tamamlandığı takdirde felsefe gene kendi kendisiyle ters düşer, ya da felsefe sonsuz gerilemeye rıza gösterir. Böyle bir kabulünde felsefe için bedeli ağırdır. Çünkü bu takdirde felsefe etkinliği şaibeli bir uğraş durumuna düşer. Gösterdiği faaliyetlerin hiçbir safhasında haklı bir iddia sahibi olamaz, yönlendirici bir yol oynayamaz. Bu koşullarda felsefenin sadece zaman bağımlı, tarih bağımlı bir statüsü olabilir. Bu da bizi determinist bir felsefe anlayışına götürür. Sosyal bilimler için belki de çok tatmin edici olan böylesi bir sonuç ne yazık ki felsefe için yeterli değildir. Zira felsefe disiplini zamanı, tarihi ve sosyal bilimleri de kendine konu bilen bir disiplindir. Demek oluyor ki ikilemlerin bir sentezlerinin benimsenmesi

yoluyla kabul görmeleri felsefe açısından doyurucu değildir. Böyle bir tavır felsefe disiplininin varlığını temellendiremez, açıklayamaz. Bu durumda düzen öğesi yeni bir kisveye bürünür, düzen denge olur. Denge, karşıtların beraberliğidir, bir indirgemeye gidilmeksizin düzeni ikilemin kendisinde aramaktır. Kargaşa olduğu için düzen vardır, düzen olduğu için kargaşa.

Birlik ve çokluk, varlık ve oluş, aynılık ve farklılık, doğru ve yanlış iyi ve kötü, güzel ve çirkin, belirgin ve belirsiz, sınırlı ve sınırsız gibi temel karşıtlar presokratiklerden bu yana felsefenin belli başlı kavram çerçevelerini oluşturmuşlardır. Sofistike fakat bir o kadar da indirgeyici eğilimlerden uzak olana Anaximandros, Pitogoras, Herakleitos gibi presokratikler bu karşıtları çözümlenmesi gereken bir problem, aşılması gereken bir engel olarak görmek yerine, evrenin temeli olarak kabul etmişlerdir. Karşıtların böylesine kabulü, karşıtlar arasındaki bir dengenin kabulü demektir. Antik yunanlı her şeyin fazlasının zarar olduğu prensibini kendine düstur edinirken hep bu dengeyi göz önünde tutmuştur. Esas olan her şeyin kararıdır ne azı ne de fazlası.

Yirmi beş asırlık batı felsefe ve düşünce geleceğinin sonrasında naiv bir görünüm arzeden bu ilkeyi yeni baştan hatırlamak ve hatırlatmak zamanının geldiği kanaatindeyim. Şüphesiz böyle bir perspektifin günümüzde aynı naivite ile benimsenmesi artık mümkün değildir. Ontoloji ve epistemoloji temelinde geniş çaplı ve sağlam argumanlar oluşturulmasına ihtiyaç vardır. Ancak ben bugün burada denge prensibinin günümüzün estetik anlayışına nasıl bir ışık tutabileceğinden söz etmek istiyorum.

Sanat tarihçilerinin çok iyi bildikleri gibi klasik sanatın mihenk taşıdır denge unsuru. Oysa günümüze kadar geçen süre içerisinde bu terim giderek Örözyona uğramış, aşınmış ve zayıflamıştır. Buradaki en önemli etken şüphesiz ki bu terime çok fazla yüklenilmiş olunmasıdır. Ancak terimler başka şeylere benzemezler. Bir elbise eskir, atarsınız. Ama bir terimi atmak o denli kolay değildir, özellikle hala o terime ihtiyaç varsa. Ve denge terimine bugün bizim özellikle ihtiyacımız vardır; her alanda ve şüphesiz ki sanat alanında. Yapılması gereken bu terimi ifade ettiği prensibin önemine ve boyutlarına yakışır biçimde, güncel sorunlara ışık tutacak güce kavuşturmaktır. Filozofun bugün de denge ögesine ihtiyacı vardır ve her zaman olacaktır. Yapılması gereken bu ögeyi gün ışığına çıkaracak çerçeveyi çizmektir.

Süremizin kısıtlı olması nedeniyle ben şematik bir çerçeve önerisinde bulunmakla yetineceğim ve kaçınılmaz bir biçimde tabii ki içinde yaşadığımız dünya ile ilgili gözlemlerime dayanacağım. Görebildiğim kadarıyla çağımız iyiden iyiye bir aşırılık çağı haline gelmiştir. Bunun örnek-

lerini sosyal ve politik yapıda, ahlaki değerlerde, çağdaş insanın yaşamla ilgili tercihlerinde ve özellikle sanatda görmekteyiz. Ortaya atılan her fikir, her istek, her eğilim, her zevk, mutlak bir değer talebiyle gündeme gelmektedir. Çağdaş insan herhangi bir tercihin peşinde at gözlükleri takarak ilerlemek alışkanlığı edinmiştir. Mesela teknolojinin peşinden, mesela demokrasinin peşinden, mesela falanca üniversitenin filanca bölümünü kazanmak peşinden, mesela para kazanmak peşinden. Moda olgusu çağımızın belirleyici özelliği haline gelmiştir. Sanat da bu eğilimden nasibini almıştır. Görebildiğim kadarıyla günümüzde sanata hakim olan temel değer değişikliliktir. Bir sanatçı değerini değişik bir şey yaparak ortaya koymakla yükümlüdür. Bir sanat eseri ne denli değişikse o denli ilgi çekmekte, önem kazanmaktadır. Sanatsal değerlendirmelerimizde özgürlükten, yaratıcılıktan, değişiklikten yana ve tutuculuğa karşı olmamız gereği savunulmaktadır. Bu tavır Batı kültüründe bir tutku halini almıştır. Varılan sonuç sanatda liberalizmin mutlaklaştırılmasıdır.

Kanaatimce bu tutumun bedeli çok ağırdır. Her şeye izin varsa, hiçbir sanatsal etkinlik diğerinden daha iyi veya daha kötü olamaz. Eleştiri hakkı ortadan kalkmıştır. Gerek sanatçının etkinliği, gerek izleyicinin beğenisi, gerekse sanat eserinin nesnel değeri açısından hiçbir kısıtlama getirilemez, esas olan serbestidir. Mikelangelo yıllarla uğraşıp **Pieta**'yı yapmışsa derdine yansın. Ben bu sürat çağında eski papuçlarımı bir kaidenin üzerine mıhlarım olur bir sanat eseri. Koyarım her köşebaşında açılan galerilerden birine, bulunur elbet bir beğeneni. Kimse beğenmezse ben anlaşılmamış dahi olarak arşınlarım sokakları, ama bir de bakarsınız olmuşum bir ekolün isim babası.

Kuralsızlığın kural haline getirilmesi demek düzenle **kaos** arasındaki dengenin bozulması, sanatın **Kaos**'a teslim olması demektir. Yaşadığımız çağ, tarihin önceki dönemlerinde örneklerini gördüğümüz relativizm dönemlerinden biridir ve bu gidişle hiççilik köşe başında beklemektedir. İndirgeyici bir tavırla sadece doğal dengeleri değil, kültürel dengeleri de bozmuş bulunuyoruz. Ama felsefe daha iyisini bilir, bilmek zorundadır. Çirkinin olmadığı yerde güzel de olmaz, yani sanat olamaz. Kuralsızlık bizi bu duruma getirmiştir.

Kuralcılığın baskın olduğu dönemlerde de durum bundan farklı olmamıştır. Ne var ki batı kültürü yağmurdan kaçarken doluya tutulmuştur. Bana öyle geliyor ki şimdi de serbestinin tadı kaçtı. Bize biraz kural gerek, norm gerek. Gerek ki, güzeli seçebilelim, yaratabilelim. Sanatçının yaratıcı olabilmesi için normların aşıldığını öğrenmesi yerindedir ama normu ben yaptım oldu zihniyetiyle aşılamaz. Normlar ancak normlarla aşılabilir. Çağımız normlar açısından fakir bir çağdır, yani düzen ögesinin eksik olduğu bir çağdır.

19 yy.'dan bu yana, belki de Rönesans'dan bu yana yaptığımız normları yıkmak olmuştur. Bu işin üç-dört asır sürmüş olmasına şaşmamak gerek. Ne de olsa yıkılmaya çalışılan düzen yirmi yüzyıllık bir hakimiyetin sahibi olan bir düzendi. Yıkılmasaydı daha iyi olurdu demiyorum, tam tersine bu da giderilmesi gereken bir aşırılıktı. Ama vardığımız nokta da artık bir aşırılık haline gelmiştir. Ferdilikle kısıtlı kalmayan evrensel kurallar, normlar aramanın ve bulmanın zamanı gelmiştir. Felsefe **Kaos**'un başını alıp gitmesine izin veremez, **Kaos**'un düzenle dengelenmesine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç felsefenin görevini belirtmektedir. Sadece felsefenin değil, sanatın da. Evrensel değerleri, formları aramak, ortaya çıkarmak, günümüz koşullarında dile getirmek durumundayız. Bir başka deyişle, felsefe asli görevine dönmek zorundadır. Bunu sanat için, güzel, iyi, doğru için yapmak zorundadır. Bunu kendisi için yapmak zorundadır, çünkü felsefeyi yaşatan bu arayıştır. Bu arayışın ödülleri ise büyüktür ve çok değerlidir. İyiye, doğruya ve güzele sahip çıkma hakkını bize veren felsefenin bu arayışıdır.

Yasin CEYLAN

İslam Medeniyetinde Sanata Felsefî Bir Bakış

İSLAM MEDENİYETİNDE SANATA FELSEFİ BİR BAKIŞ

Y. Doç. Dr. Yasin CEYLAN

İslam'ın doğduğu 7. Miladi asırda Arap Yarımadasında yaşayan Arapların sanatla ilgili duygu ve düşünceleri ilkel denilecek seviyedeydi. Suriye, Irak ve Mezopotamya'da İran, Roma ve Bizans sanatlarının etkilerine rastlanmakla birlikte, bu etki, coğrafi engeller yüzünden Medine ve Mekke gibi Yarımadanın ortalarına doğru uzanan yerleşim bölgelerinde görülmemektedir. Yarımadanın güney sahil kesiminde ve Yemen'de Miladi 3-4. asırlarda, Kuzeye nazaran daha yüksek bir uygarlık kuran Himyer Araplarının sanat alanındaki faaliyetleri de henüz bilinmemektedir.

İslam dininin sanatla ilgili prensiplerini incelerken, bu prensiplere ilk muhatap olan Arap halkının kültür ve sanat alanındaki seviyesini gözönünde bulundurmanın, İslam'ın resim, heykel, müzik ve şiire karşı tavrını anlamamızda büyük önemi vardır. İslam'ın ferd, toplum ve dünya görüşünü iyi değerlendirebilmek için, içinde doğduğu kültürü tanımamız gereklidir. Çünkü İslam dini çoğu zaman mevcut olan durumu kabul etmiş ya da yine mevcut olan bir duruma tepki gösterip onu değiştirmiştir. Başka bir deyişle, 7. Miladi asırda Mekke ve Medine'de mevcut olan durumu kabul etmiş ya da yine mevcut olan bir duruma tepki gösterip onu değiştirmiştir. Başka bir deyişle, 7. Miladi asırda Mekke ve Medine'de mevcut olan hayat şekli, insani münasebetler, düşünce türü, İslam'ın oluşmasında bir faktördür.

Böyle bir sonucu kabul etmemiz İslam'ın sanatla ilgili tavrını anlamamıza yardımcı olacaktır.

Hz. Muhammed, İslam dininin esaslarını halka duyurmaya başladığı zaman karşısında bulduğu hasımların en etkili olanları şairlerdi. Şairler halk arasında saygı gören ve geniş bir etkinliğe sahip kimselerdi. Bu devirde Arap şiiri en yüksek seviyeye çıkmış olup, mu'allakat (Yedi askı) şairlerinin birkaçı henüz hayattadır. Güzel söz söylemenin iyi şiir okumanın bu kadar revaçta olduğu bir devirde Kur'an'ın «Şairler, azgınların peşlerinden gittiği kimselerdir» (1) hükmü düşündürücüdür. İfade ve üslûp bakımından Arap edebiyatının en yüce örneği sayılan ve hatta ulaşılmaz ve taklit edilmez derecede tutulan Kur'an'ın «güzel ve edebi söz» demek için şiiri ve şairleri bu şekilde yermesi bir çelişki şeklinde görülebilir. Ancak İslam'ı kabul etmeyen çağdaş şairlerin Kur'an'a ve Hz. Muhammed'in şahsına yönelttikleri taşlamaları okuduğumuzda, Kur'an'ın böyle bir ifadeyi niçin kullandığını anlamamız kolaylaşır. Nitekim müslüman olmadan önce İslam'ın aleyhinde şiir söyleyen Lebid ve Hassan B. Sâbit müslüman olduktan sonra şiir söylemeye devam etmişler, ancak bu sefer şiirlerinde eski arkadaşları olan Mekke müşriklerini yermişlerdir (2).

İslam dininin resim ve müziğe karşı olumsuz yaklaşımını da, bu yaklaşıma zemin teşkil edebilecek olayları anlatmak suretiyle, daha iyi anlamamız mümkündür. Hz. Muhammed'in yaşadığı devirde heykel ve resim olarak pagan Arapların Kâbe veya evlerinde bulundurdukları put veya resimler vardı. Bunların dışında sırf sanat zevki adına resim ve heykel mevcut olmadığı gibi böyle bir kavram da yoktu. Hz. Muhammed'in ortadan kaldırmak istediği, başta, tanrıları temsil eden bu putlardı. Bunları yasaklamakla her çeşit put ve heykel de yasaklanmış oldu. Diğer bir deyişle, ibadet ve tapınmak amacıyla yapılan heykel ile insanın doğayı taklit edip yeteneklerini sergilemek için yaptığı heykel arasında fark görülmedi. Daha doğrusu böyle bir anlayış mevcut değildi. Nitekim Hz. Muhammed'in «Öbür dünyada en çok azap görenler, resim yapanlardır. Onlardan yaptıkları resimlere ruh vermeleri istenecek, bunu yapamayınca, ağır şekilde cezalandırılacaklardır» (3) sözü, ressamların resim yaparken bir güzellik kavramı peşinde olmalarından ziyade Allah'ın yaratma sıfatını kendilerinde gördüklerini varsaymaktadır. Halbuki, eski pagan kültürü hariç tutulursa, resim, ne tapınmak, ne de Allah'a meydan okumak için yapılmıştır.

Kur'an'da resim ve müzikle ilgili açık ifadeler olmamakla birlikte

(1) **Şuarâ**, 224.

(2) Dr Yusuf Huleyf, **Tarikh Shi'r al'Arabi**, 1976, Cairo, s. 31-36.

(3) **Bukhari**, c 7, s. 61

Müfessirler, Cuma süresi 11. Ayetinde geçen «eğlence» anlamındaki **«Lahw»** kelimesinden müzik kastedildiğini ileri sürmüşlerdir. Ayetin tam metni şöyledir: «Bir ticaret veya eğlence gördüklerinde, ona koşuştular da seni ayakta bıraktılar; de ki Allah katında olan sevap, eğlenceden ve ticaretten daha hayırlıdır». Bu ayetin iniş sebebi olarak şu hadise anlatılmaktadır: Peygamber bir Cuma günü Cuma hutbesi okurken beklenmekte olan bir ticaret kervanı Medine'ye gelir. Bu kervanla ilgisi olan veya kervanda akrabası olan kimseler camiyi terk edip geleneksel davullu zurnalı karşılama şenliklerine katılırlar. Peygamber, minberde tek başına bırakılır. Bunun üzerine yukarıdaki ayet Peygamber'e iner (4).

Ayetin işaret ettiği olay incelendiğinde, dini bir vecibe olan Cuma namazı ile, yine önemli bir gelenek olan kervan karşılama şenlikleri aynı anda cereyan etmiştir. Olayı değerlendiren ayette dini vecibe önemi belirtilerek, alışveriş ve eğlenceye tercih edilmiştir. İslam'ın alkollü içkileri yasaklayan hükmü de —ki İslam dininin en büyük meziyetlerinden biridir— sarhoş bir sahabenin namaz kıldırırken Kur'an ayetlerini yanlış okuması üzerine nazil olmuştur (5).

Bu örneklerin hepsinde ortak olan husus, münferit hadiselere dayanmalarıdır. Genel hükümler mantığında münferit olayların önemi inkar edilmemekle birlikte hükmün kapsamı için yeterli olmamaları gerekmektedir. İslam hukukunun ve hatta tüm Doğu toplumlarının bir özelliği haline gelen «bazı olumsuz durumlara neden olması sebebiyle, olumlu taraflarını gözardı edip, bir şeyi yasaklamak» prensibi toplumların gelişmelerini engellemiş ve o toplumların erdemli fertlerini töhmet altında tutmuştur. Yine bu prensibin uygulanmasının bir sonucu olarak, bir toplumun sanat alanında gelişmesi için çok önemli bir unsur olan, kadın erkek ilişkileri, İslam ülkelerinde doğal olmayan bir yöne sürüklenmiştir. Şiir, resim, müzik ve heykele çoğu zaman konu olan kadını, müslüman sanatçı tanıyamamış, tanımışsa da bunu kuralların dışına çıkmak suretiyle yapabilmiştir. Kadının bu şekilde toplumdan tecrit edilmesi ve faal rolünden mahrum bırakılmasının nedenlerini fakihlerin kitaplarında araştırdığımızda, bu hükme gerekçe olarak, kadının toplumda fitne sebebi olmasını engellemenin, ileri sürüldüğünü görürürüz. Böyle bir yaklaşımda toplumdaki kadın ve erkeğin eğitilmesi suretiyle «fitne» diye nitelenen olumsuz yönün en aza indirgenmesi imkanı üzerinde hiç durulmamış, kadının toplumda aktif rol alması ve serbest hareket etmesiyle ortaya çıkabilecek tüm iyilikler ve yararlar bu yüzden yasaklanmıştır.

---

(4) **Tafsir İbn Abbas, 1959, Mısır, s. 471.**

(5) Bknz. Celal al-Din al-Suyuti. **Lubab al-Nuzûl fi Asbâb al-Nuzûl.** Kahire. t.y s. 102. (Calaleyn tefsirinin kenarı)

İslam'ın resim, heykel, müzik ve şiir konularındaki tutumu ile ilgili Kur'an ayetleri ve Hz. Muhammed'in sözleri, değişik şekillerde yorumlanarak değişik sonuçlara varılabilir. Ancak böyle bir girişimin 14 asırlık bir uygulamanın değerlendirilmesinde pek faydası yoktur. Aslında, İslam'ın genel görünümü ve hayat felsefesinin, sanat faaliyetlerine ne ölçüde değer verdiği veya tolerans tanıyıp tanımadığı hususu çok daha önemlidir. Yani, yukarda bahsettiğimiz ayet ve hadisleri değişik yorumlayıp, lehte bile göstersek, İslam'ın genel görünümünde ve sergilemeye çalıştığı «ideal insan» düşüncesinde hür ve mutlak insan yeteneklerine dayanarı ve pratik amaçlara yönelmeyen sanatlara pek yer bulamayız. Şiir, resim, heykel ve müzik, **«Lehwiyyat»** kapsamına giren, insanı ibadetten, önemli görevlerden, asıl amaçlardan alıkoyan lüzumsuz uğraşlardır. Bana göre, İslam Tarihi boyunca sanatla ilgili gelişmelerde asıl etkili olan, İslam'ın bu genel karakteridir.

İslam'ın bu karakteri ve içinde doğduğu toplumun ilkel sanat anlayışına rağmen, Çin hudutlarından İspanya'ya kadar uzanan İslam topraklarında sanat alanında hiçbir varlık gösterilmemiş midir? Tabii ki gösterilmiştir. Bu varlık, insanda doğal olarak bulunan sanata karşı yatışmaz eğilimle, bu değişik topraklarda mevcut olan, farklı sanat gelenekleri sayesinde olmuştur. Pratik amaçları olan mimari ile endüstriyel sanatlar da din düşüncesinden etkilenmişlerdir. Ancak bu sanat dallarında, estetik güzellik arayışı olmakla birlikte pratik faydalar daha ağır bastığı için bu sanatlar kendi kuralları ve şartları içinde gelişmişlerdir.

Müzik ve resim ise, dini kurumlarca iyi karşılanmamalarına rağmen Emevi ve Abbasi hanedanının görkemli devirlerinde, lüks hayatın bir parçası olarak devamlı varlığını sürdürmüştür. İspanya'daki İslam İmparatorluğu kültürü içerisinde müzik önemli bir yer almıştır. Emevi devrinden kalma **Kusayr 'Amra'** duvarları üzerindeki insan figürleri günümüze kadar gelmiştir. Yine tarih kitaplarının kayıtlarına göre Emevi ve Abbasi saraylarının duvarlarında kadın resimleri vardı (6). Bu resimleri yapmak için muhtemelen yabancı ressamlar çalıştırılmıştır. Çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi ilk müslümanlar arasında resimle ilgilenen kimseler yoktu. Bilim ve felsefe alanında Yunan ve İran kaynaklarından yararlandıkları gibi resim ve müzik alanlarında da bu yabancı kültürlerden faydalanmışlardır. Hicri 1. ve 2. asır tercüme faaliyetleri kapsamında büyük mütercim Hunayn bin Ishâq (809-73) Aristo'nun teorik müzikle ilgili **Problemata** adlı kitabını **Kitab el-Masail** adıyla ve diğer kitabı olan **De Anima**'yı, **Kitab al-Nafs** adıyla Arapça'ya tercüme etmişti. Bunlardan başka Galen'e ait **Kitab al-Sawt,** Euclid'e ait **Kitab al-Nağm** ve **Kitab al-**

(6) Philip K. Hitti, **History of the Arabs**, London, 1951, s. 271.

Qanûn ile Nicamachus'un **Kitab al-Musiqi al-Kabir** adlı eseri bu devirde tercüme edilen kitaplar arasındadır (7). Teoride ve çalgı aletleri alanında, Yunan ve İranlılardan faydalanılmış, ancak icra tekniğinde Arap unsuru hakim olmuştur. Eklektik bir karakter arzeden Arap musikisi, Emeviler ve daha sonraları Abbasiler devrinde bir disiplin haline gelmiş ve Tuways, Cemile, İbrahim el-Mawsili ve Ziryab gibi büyük müzisyenler yetişmiştir. Bunlardan Cemile Mekke'ye yaptığı bir Hac ziyareti esnasında refakatindeki büyük bir sanatçı grubuyla bir konser vermiştir. Bu konsere meşhur aşk ve kadın şairi Mekke'li 'Umar bin Ebi Rabi'a da katılmış ve fazla izdihamdan evin balkonunun çöktüğü rivayet edilmiştir (8). Bu olay, Hicretin daha ilk asrında, Mekke gibi kutsal bir şehirde, bir kadın sanatçının sanatını rahatlıkla icra edebildiğini ve halkın müziğe büyük ölçüde rağbet ettiğini göstermektedir. Halbuki 14 asırlık aradan sonra bugünkü Mekke'de böyle bir etkinliğin olabilmesi mümkün değildir. Kadının, evinin balkonuna bile çıkamadığı, fotoğraf çekmenin bile hoş karşılanmadığı, bazen engellendiği, bugünkü Mekke acaba İslam'a daha mı yakındır?

Müzik, İspanya müslümanlarınca da benimsenmiş özellikle Doğu İslam memleketlerinden İspanya'ya geçen Ziryab gibi büyük üstatlar, orada, köklü bir müzik geleneğinin oluşmasına yardımcı olmuşlardır. İspanya'da Arap müziği İslam ülkesi sınırlarını aşarak komşu Hıristiyan ülkelerin bile ilgisini çekmiş ve bu ülkelerin saraylarına Müslüman sanatçılar davet edilmiştir. Yine İspanya'da üretilen müzik aletleri, komşu Avrupa ülkelerine ihraç edilmiştir (9).

9-11 Miladi yüzyıllarda yaşamış olan al-Kindi, al-Farabi, al-Khawarizmi gibi ünlü Müslüman filozoflar teorik müzik üzerinde eserler yazarak bu sanatın gelişmesine büyük ölçüde hizmet etmişlerdir. Khawarizmi'nin müzik üzerindeki risalesi bu alanda Latince'ye çevrilen ilk kitaptır. Müzikte notaları ilk olarak kullanan ise al-Kindi'dir. Avrupa'da notaların kullanılması ise ancak üç asır kadar sonra 12. asrın sonlarına rastlamaktadır (10)

İslam tarihinde, müziğin teorik ve pratik alanlarındaki gelişmesi ile, İslam medeniyetinin temel unsurları olan bilim, felsefe ve edebiyatın gelişmeleri aynı devrede olmuştur. İslam devrinin bittiği 11. asır sonlarından itibaren felsefe bilim ve edebiyatta olduğu gibi, müzik alanında da gerileme devri başlamış ve yükselme devri musikisinin temel karakterleri günümüze kadar gelememiştir.

---

(7) Aynı Eser, s. 427.
(8) Aynı Eser. s. 275.
(9) Aynı Eser. s. 598
(10) Aynı Eser s. 600-1

Diğer taraftan resim alanında 12. Miladi asırdan başlamak üzere **Kelile ve Dimne** ile **Maqamat** gibi bazı edebi eserlerin, minyatürle, ifade kapsamları geliştirilmiş ve zamanla diğer birçok esere uygulanmak üzere bu sanat daha da incelik kazanmıştır. Ancak minyatür, optik görünümün çizilmesinden ziyade kavram resmi olduğundan, rönesans resminde meydana gelen canlılık gerçekçilik ve Avrupa resim sanatının sonraki yüzyıllarda maruz kaldığı düşünce akımlarını kaldıracak bir resim türü değildi. Bu sebeple Osmanlılar devrinde 15. yüzyıldan başlamak üzere Batı resim ekollerinin etkisinde kalarak yerini gerçek resme bırakmıştır (11).

Güzel sanatlar kapsamına giren arabesk ve hat sanatları felsefi bir perspektifle incelendiğinde bunlarda kendilerine has bir güzellik gözlenmekle birlikte, bu sanatların en yüce örneklerinde bile bazı müphem tarafların varlığını kabullenmek gereklidir. Kimisine göre arabeskteki sonsuza varan geometrik çizgiler ve şekiller Neo-Platonist bir düşüncenin tezahürüdür. Ezeli ve Edebi İlahi varlığı simgelemektedir. Kimisine göre de tabiatta var olan düzen ve intizamın zihne yansımasıdır. Diğer bir deyişle, tahrif edilmemiş insan fıtratıyla tabiatın birbirlerine uyumudur. Bu uyum ikisinin de aynı kaynaktan geldiğinin kanıtıdır (12) Bana göre, Arabesk ve kaligrafide bu tür düşüncelerin etkileri kabul edilebilinirse de, dar bir sahaya hapsedilmiş sanatsal bir yeteneği de görmek mümkündür. Bir çıkış yolu vermeyen girift şekiller, insan zihninde bir fasit daire imajını vermektedir. Hat sanatında da bazan şekil ve içerik ahengi yoktur. Harfler temel karakterlerini kaybederek hattatın zihnindeki şekilleri oluşturacak malzemedir. Halbuki çarpıtılmamış bir sanat anlayışında hattatın zihnindeki bu şekiller için daha uygun malzeme kullanılacaktır. Şekil uğruna rahat ve kolay okuma feda edilmiş, zoraki bir estetik güzellik sergilenmeye çalışılmıştır.

Kutsal yazının fiziği için harcanan bu çabalar onun korunması için de harcanmıştır. Kur'an'ın tecvitle okunması aslında, aynı zamanda Arap fonetiğine uygun okunması demektir. Ancak çoğu zaman değişik makamlarda okunup bu fonetik özellikler feda edilmektedir. Bazen okunduğu makam ile semantik muhteva birbirine uymamaktadır. Çoğu mü'min Kur'an'ın anlamını bilmediğinden onun sadece müziğinin etkisindedir; ve okunan ayetlerin anlamı kendisine sunulduğunda, okunan makamla verilen anlam arasında bir ilgi kuramaz (13).

---

(11) Daha geniş bilgi için bknz. Ruçhan ARIK, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; 947, 1988, s. 3-26.

(12) Prof. Suat Kemal YETKİN, **İslam Sanatı Tarihi**, Ankara İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları 2, 1954, s. 10.

(13) Bu konuda fazla bilgi için bkz. Dr Mustafa Kılıç, «İslam Kürtür Tarihinde

Benim gerek kaligrafide ve gerekse Kur'an'ın makamla kıraatinde gözlediğim husus, tabii resim ve müzik alanlarından mahrum bırakılmış müslümanın sanatsal yeteneğinin bu alanlara sıkıştırılmış olduğudur.

Bilim teknoloji ve felsefe sahalarındaki gelişmeler karşısında, düşünce yapısında bazı değişiklikler yapmak zorunda kalan müslüman, sanat alanındaki gelişmeler karşısında da zihninde bazı köklü değişiklikler yapmak zorundadır.

Musuki. Başlangıçtan Emevilerin Sonuna Kadar.» A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, cilt: XXXI. s. 399-454.

Akın ERGÜDEN

Gadamer'de Estetik Deneyim Kavramı

GADAMER'DE ESTETİK DENEYİM KAVRAMI

Doç. Dr. Akın ERGÜDEN

Gadamer'in 1960'da yayımlanan **Doğruluk ve Yöntem** adlı temel yapıtı onun estetik görüşlerinin önemli bir kısmını içerir (1). Bu görüşleri üç ana başlık altında toplamak mümkündür: 1) Eleştirisel yaklaşım olarak adlandırılabilecek ilk başlık altında Gadamer, estetikle ilgili görüşlerini, Kant'ın bu konudaki görüşlerini eleştirerek ortaya koyar (2); 2) Olumlu biçimde Gadamer estetik deneyim kavramıyla ilgili görüşünü Heidegger'den alıp geliştirdiği oyun fenomenolojisiyle (3) ortaya koyar; 3) Yine olumlu olarak estetik deneyim kavramı «Ben-Sen» **(Ich-Du)** iletişim modeli çerçevesinde açıklanır (4).

Bu yazıda önce kısaca Gadamer'in Hermeneütik genel felsefesi içinde estetik deneyim kavramının yerine göz attıktan sonra, onun estetik deneyim kavramını yukarıdaki başlıklar altında inceliyeceğim.

Gadamer'in genel felsefesi içinde estetik deneyim kavramının özel yerini şöyle irdeleyebiliriz. Öncelikle, yukarıda belirttiğimiz yapıtında

(1) Hans-Georg Gadamer, **Wahrheit und Methode** (Tübingen: 1965). **Truth and Method**, tr W g. Doepel, (London: 1981) Metin içinde verilen ve sayfa numaraları parantez içinde gösterilen bütün göndermeler bu kitabadır.

(2) **Truth and Method**, s. 39-80.

(3) Ibid., s. 91-153.

(4) Ibid., s. 220-225.

Gadamer sanatı çözümleme ve eleştirme «yöntemi» ortaya koymayı değil, sanatın doğruluk ile **(Wahrheit, Truth)** ilişkisini ortaya koymayı amaçlar. Gadamer kitabının 3. baskısındaki sonsözde başlıkta özellikle **«ve»** sözünü kullandığı, amacının günümüz felsefesindeki «doğruluk» ve «yöntem» arasındaki kopukluğu, birbirini dışlayan ilişkiyi vurgulamak olduğunu söyler. Burada yöntem, bir öznenin karşısında, kendisinden uzakta duran bir nesneye, belli sonuçlar elde etmek amacıyla uyguladığı bir şeydir. Kitabın başlığındaki «doğruluk» kavramı ise böyle bir yöntem anlayışının zorunlu olarak dışladığı hakikati ifade eder. Gadamer'e göre Antik Yunan felsefesinde bilimsel metod henüz doğruluk kavramı üzerindeki tahakkümünü kurmamıştı. Burada özne ve nesne, düşünce ve varlık henüz kesin bir biçimde birbirinden kopmamıştır. Ancak XVII. yüzyıldan başlayarak, Kartezyen düalizmle birlikte bu kopukluk batı felsefesinin temel taşlarından birisini oluşturmuştur. Gadamere göre doğabilimlerinde yöntem ve doğruluk kavramlarının birbirleriyle özdeşleştirilmesi biçiminde başlayan yanlış, daha sonra insan bilimlere (Dilthey) ve estetiğe de (Kant) bulaştırılmıştır. Böylece XX. Yüzyıla kadar Batı felsefesinin zımni görevi bilimsel yöntemin felsefi temellendirilmesi aracılığıyla zihin ve maddenin özne ve nesnenin yabancılaşmasını gizlemek olmuştur: «Bilimsel etkinlik her zaman Kartezyen bir yan taşır. Bu da yalnızca şüphe götürmez olana cevap veren eleştirisel yöntemdir.» (s. 211)

Gadamer'in genel amacı anlama ve yorumlama bilimi olarak hermeneütiği yukarıda çizdiğimiz felsefe tablosuna karşı bir tez biçiminde ortaya koymaktır. Hermeneütik felsefe bu tablodaki yöntem anlayışının sınırlamalarını düzeltici bir metakritik olmayı ve «bilimsel ve kuramsal metodolojinin sınırlı ufku» ötesine giderek felsefe ve bilim arasında bir köprü oluşturmayı amaçlar.

Bu genel çerçevede Gadamer'in estetik bilinci eleştirisi sanatın doğruluktan koparılması ve estetiğin salt görüntü alemine indirgenmesi noktasında odaklaşır. Gadamer'e göre bundan da büyük ölçüde Kant'ın estetik görüşü sorumludur. Kant'la başlayan ve XX. yüzyıla kadar süregelen hakim estetik felsefesinin Gadamer'de diyalektik bir dönüşümle nasıl hermeneütik anlama edimi haline geldiğini (s. 146) kısaca görelim.

I

Kant'a göre

«Sanat yaratıcı deha tarafından yaratılan sanattır.» Bunun anlamı şudur: Doğadaki güzel olan şeyde olduğu kadar, sanattaki güzel için de bizim zihinsel güçlerimizin kendi içindeki

> oyun ereklilığinden kaynaklanan özgürlük duygusundan başka hiçbir yargı ilkesi, kavram ve bilgi ölçütü yoktur. Doğadaki veya sanattaki güzel aynı a priori ilkeye sahiptir. Bu ilke ise bütünüyle öznelliğe dayanır. Buradaki estetik yargının özerkliği, güzel olanın kendine özgü, özerk bir geçerlilik alanı olduğu anlamına gelmez. Kant'ın yargı gücünün a priori ögesi konusundaki düşüncesi ise estetik yargının bir ortak yargı türü olduğunu olumlar. Ancak bu düşünce sanat felsefesi anlamında bir felsefi estetiğe izin vermez (s. 51).

Gadamer'den yaptığımız bu alıntının vurguladığı noktaları şöyle açabiliriz: Kant'ın estetiği sanatı öznelleştirmiş yani estetik bilincin edilgen olarak algıladığı bir obje haline dönüştürmüştür. Ancak bu öznellik aşırı bir öznellik değildir. Kant'ın öznesi duyumları birleştirici ve bütünleştirici bir öznedir. Hem bir yaratıcı dehanın sanat eserini yarattığı süreç için ve hem de bir sanat eserinden estetik haz alan izleyici için geçerli olan bu öznellik aynı zamanda da estetik objenin deneyimindeki evrensel, a priori unsurları belirler. Estetik yargının kuramsal bir açıklama gerektirmeden aynı zamanda evrensel ve öznel olması, Gadamer'e göre ancak Kant çapında bir filozofun yapabileceği «dahiyane» bir buluşla mümkündür. Kant'ın bu dahiyane buluşu da «yaratıcı deha» kavramından başka bir şey değildir (s. 50-56)

Gadamer Kant'ın argumanını özetle şöyle yeniden kurar: Kant'a göre bir ahlak yasasının geçerliliği bu yasanın öznel koşullardan soyutlanmasına bağlıdır. Ancak bu durumda bir ahlak yasasının evrenselliğinden söz edilebilir. Diğer bir deyişle, bir ahlak yasasının aşkın değerinin özünü onun tarafsızlığı ve ilgisizliği (**disinterestedness**) oluşturur. Ama öte yandan, güzel olanın özelliği de o şeyin bir bireye haz vermesidir. Yani estetik objenin özünü de doğrudan taraf olma ve ilgi kurma oluşturur. Bu böyle olunca estetik objeye, güzele karşı tavrımızın bu özelliği güzele aşkın bir konum tanımamıza olanak vermez. Diğer bir deyişle, estetik ve güzellik üzerine ortak topluluk yargısı konusunda bir temellendirme yapılamaz. Diğer taraftan da toplumda var olduğunu bildiğimiz ortak haz almanın tümevarımla elde edilen kavramsal bir şey olmadığı bir gerçek. Yani ortak haz almaya insanlara «Güzel nedir?», «Haz alma nedir?» diye sorarak varmıyoruz. O halde estetikle ilgili olarak haz almanın temeli nedir? Kant bütün öznel koşullardan soyutlanmış bir ideallik olan bu a priori ögeyi «yaratıcı deha» kavramı aracılığıyla şöyle açıklar: «Doğadaki güzel estetik deneyimin modelidir. Bu güzellik insana kavramlar aracılığıyla değil, doğrudan doğruya haz verir. Sanat eseri yani doğal olmayan güzellik buna ne ekler? Burada yapılan şey doğadaki güzelliğin alınıp, ha-

yal gücünün özgür bir edimi sonucunda yeniden temsil edilmesidir (representation). Bu ise ancak bir yaratıcı dehanın yani «estetik fikirleri yeniden yaratma yetisine sahip olanın» yapabileceği bir şeydir (s.48). Bu anlamda sanat ancak dahi tarafından yaratılan sanat oluyor.

Gadamer'e göre Kant'ın bu özetlediğimiz görüşü onun diğer iki kritiğinde tutarlı bir biçimde batı felsefesine XVII. yüzyıldan itibaren hakim olmaya başlayan Kartezyen yöntemin bir ifadesidir. Kant 1'nci Kritiğinde aklın kuramsal kullanımı için Kartezyen yöntemin son ve kesin epistemolojik temellendirmesini yapıyor. 2'nci Kritiğinde aklın pratik kullanımını, yani ahlak bilgisini de evrensel bir temele oturtuyor. Böylece Kant bu iki Kritiğiyle güvenilir bilginin ve doğruluğun sınırlarını çiziyor. **Yargı Gücünün Eleştirisi**'nde ise «yaratıcı deha» kavramı aracılığıyla bulduğu çözümle, estetik deneyimi hem öznelleştiriyor hem de güzelin deneyimindeki a prioriye bağlıyor. Böylece bilgi kavramı yalnızca aklın teorik ve pratik kullanımlarına uygulanabilirken, hem estetik yargının evrenselliği sağlanıyor hem de bu tür yargıların teorik bir açıklama gerektirmeyen güvenilir bilgi alanının dışına atılıyor (s. 74-75)

Kant'ın bu görüşü, Gadamer'e göre hem kendisinden sonra gelen estetik görüşleri ve hem de insanbilimler metodolojisi için tamiri imkansız hasara neden olmuştur. Kant 3'ncü Kritiğinde doğruluğun estetik bilgiden afaroz edilmesine neden olmuş ve daha sonraki düşünürler estetiği «tad alma», «duygu», «kendini başkasının yerine koyma» gibi subjektif kavramlar çerçevesinde incelemekle teselli bulmuşlardır. Sonuçta estetik deneyim ve bilgi söz konusu olduğunda insanın doğruyu arama çabalarına felsefi bir katkıda bulunma olasılığı da ortadan kalkmış oluyor.

Gadamer'in görüşü doğruluk kavramının sadece kavramsal bilgiyle sınırlanmayıp estetik objenin doğruluğundan da söz edilebileceğidir. Bu estetiğin diyalektik bir transformasyonla hermeneütiğe dönüşmesiyle sağlanabilir. Bu da Kantçı estetiğin, sanatın anlaşılması sürecinin fenomenolojik bir betimlenmesi suretiyle aşılabilmesi sayesinde olabilir. Sanat hermeneütik anlamanın iki önemli modeli «oyun» ve «diyalog»dur. Sanatı anlama tarih içinde sanat eserleriyle sürekli bir diyalog sonucu mümkündür ve bu süreç içinde sanatın tüm gerçekliği oyun fenomenolojisinde kendini gösterir. Şimdi bu iki modeli, oyunu ve diyaloğu sırasıyla inceleyelim.

II

Yukarıda da belirttiğim gibi, Gadamer'e göre sanatı anlamanın ve yorumlamanın koşullarını ortaya çıkarabilmenin en önemli yollarından birisi onu oyun fenomolojisi içinde betimlebilmektir. Gadamer'in Heideg-

ger'den aldığı oyun (**Das Spiel**) kavramını adı geçen yapıtında bütün bir oyun fenomenolojisi halinde geliştirir (s. 91 vd.) «Sanat tüm gerçekliğini oyunda kendini gösterir» dedik. Bu ne demek?

Gadamer'in oyun fenomenolojisinde iki temel özellik belirir. Önce, oyunda bir oyuncu kendi başkalığından vazgeçip oyunun hareketliliği ve canlılığı içinde kaybolur. Oyuncunun oyuna girmeden önceki bireysel tasarımları böylece askıya alınır. Bu askıya alma durumu oyunun başında, oyuna girip girmeme anında bilinçli olarak yapılan bir şey değil, oyun oynama doğal süreci içinde ortaya çıkan bir şeydir. Oyunun süreci içinde oyun «oyuncudan girişim yükünü kaldırır ve kendi üzerine alır» (s. 94). Bu anlamda oyuncular oyunu değil, oyun oyuncuları oynar (s. 96).

Oyunun ikinci özelliği de, onun oyuncu olmadan oynanamayacağı gerçeğidir. Bir oyunda insiyatifi oyuncular değil de oyunun kendisi almış olsa bile. oyunculara gereksinme vardır. Ancak oyunun doğası ve yapısı oyuncuların ortaya koydukları bireysel oyunların toplamından farklı bir şeydir. Oyunun her tekrarında bu yapı yeniden ve bir öncekinden farklı biçimde oluşur. Hiçbir oyun bir önceki oyunun aynısı olamaz. Diğer bir deyişle, her oyun, oyunun yapısının yeniden temsili (**re-presentation**)dir ve de yeniden temsil hiçbir zaman aynen tekrar değildir. Gadamer'in kendi sözleriyle ifade edersek: «Oyunu kesin olarak sona erdirecek belli bir hedef yoktur, oyun sürekli biçimde tekrarlandıkça kendini her seferinde yeniler» (s. 93)

Bu özellikler birlikte göz önüne alındığında, oyunun kendine özgü bir zamansallığa sahip olduğu gerçeği ortaya çıkar. Gadamer buna «sonlu sonsuzluk» der: Oyun hem sonlu hem de sonsuz bir şeydir. Sonludur çünkü oyunun kendine özgü kuralları, yapısı, alanı ve sınırları vardır. Oyuncular oyuna başlarken bunları kabullenmek zorundadırlar. Bu sınırlar çerçevesinde başarıyı veya başarısızlığı, kazanmayı veya kaybetmeyi göze alırlar. Ama ilk bakışta sonlu görünen oyunun yapısı aslında kategorik bir biçimde kavranamayan sonsuz bir şeydir de: Sonsuzdur çünkü bitiş noktası olarak belirgin bir hedefi yoktur ve sürekli olarak kendini yeniler ve yineler. İkinci olarak sonsuzdur çünkü bu yineleme hiçbir zaman aynı şeyin tek tip biçimde bir tekrarı değildir. Birçok «şans» faktörü oyun teması üzerine etki yapar ve bu etki sonsuz sayıda oyun ortaya çıkarır.

Gadamer'in bu noktada oyunun estetik deneyime benzediğini söylemek istediğini düşünebiliriz. Ama Gadamer daha da ileri gider. Der ki: «İnsandaki oyun olgusu sanatta gerçek yetkinliğini bulur. Bu yetkinlik (**perfectio**) oyunun kendine özgü bir yapıya sahip olmasıdır.» (s. 99). İşte bu «yapıya dönüşümün» kendisi sanattır. Yani sanat oyuna benzemenin ötesinde oyun olgusunun bir idealidir. Oyunun idealliği estetik deneyimde

en saf biçimini bulur. Bu anlamda estetik deneyim bir sanatçının kendi eseriyle ilişkisinde ya da bir sanat severin bir sanat eseriyle ilişkisinde, önceden tasarlanmış amaç ve tavırların askıya alındığı bir oyunun içine çekilmesi bu süreç içinde kendini kaptırıp kaybolması demektir. Sanat eseri de bu anlamda oyuncunun/sanatçının birtakım teknikler, kurallar ve tavırlarla sürekli olarak denetim altında bulundurabileceği bir nesne olamaz. Yine bu anlamda, sanatçı ve sanatsever kavramları da değişik bir bakışaçısı gerektirirler. Sanatçının veya sanatseverin kendini içine kaptırdığı oyun sanatçıyı da sanatseveri de değiştiren bir süreçtir. Gadamer' in deyimiyle estetik deneyim «o deneyimi yaşayan insanı da değiştiren» bir şeydir (s. 92). Bu deneyimi yaşayanlar için oyunun çekiciliği sanatın bu anlamdaki özerkliğinden kaynaklanır.

Ancak bu özerklik sınırsız bir özgürlük demek değildir. Sanat da oyunda olduğu gibi oyuncularla, belli yer ve zamanla sınırlıdır. Ayrıca sanat her zaman «birisi için sanattır.» (s. 99). Yine sanatçı oyun sahasının sınırları içinde yaratmakta özgürdür. Ama oyunda olduğu gibi sanatta da sanatçı bu sınırları önceden kesin bir biçimde bilemez. Bu nedenle bu sınırları zorlayabilir hatta bu sınırların ötesine gidebilir. Oyunun bir parçası olan birçok «hata» yapabilir. Belki de bu tür hata ve oyun ihlalleriyledir ki henüz keşfedilmemiş yeni oyun imkanlarının ortaya çıkarılması mümkün olur. Sanatta doğruluk bu anlamda tarih süreci içinde değişen koşullara bir karşı koyma, bir direnme şeklinde oluşup belirginleşir. O zaman doğruluk kesin kuralların biçiminde metodik olarak uygulanagelen bir ölçüt değil, kendini ancak yeniden temsil ve deneyim süreci içinde gösteren bir şeydir. Gadamer'in ifadesiyle «sanat oyununda şu anda var olan, kendini yeniden gösteren şey hep süregelen ve doğru olan şeydir... kendini bu yeniden gösterme **(re-presentation)** bir sanat eserinin varlık modudur.» (s. 104). Bu yapıyı yeniden temsil etmekle sanat açıkça «düşünsel **(cognitive)** bir işlev yerine getirir.» (s. 103). Bu anlamda sanat sadece özgür bir duyumsal haz alma değil, aynı zamanda da «doğru yeniden-temsil» ölçütüne tabi bir şeydir (s. 106). Doğruluk sanatın tarihsel süreci içinde değişen koşullara karşı koyma şeklinde oluşur, belirginleşir ve «kendini gösterir.»

Özetle, Gadamer'in oyun fenomenolojisi bize sanatın, bir sanat eseri ile bir sübjenin, kendi varlıklarını içine bırakıp kaynaştıkları bir oyun süreci, bir iletişim süreci olduğunu gösterir. Bu iletişim sürecinde süje artık sanat eserinden uzakta duran, ondan kopuk bir gözlemci değildir. O hermeneütik anlama edimi içinde olan bir iletişim tarafıdır. Bu iletişim süreci ise bir başka açıdan «Ben-Sen» **(Ich-Du)** ilişkisi çerçevesinde incelenebilir.

III

Gadamer estetik deneyim kavramını bir süje ile bir sanat eseri arasında oluşan bir iletişim süreci olarak anlar. Ancak bu iletişim süreci herhangi bir iletişim süreci olamaz. Ancak çok özel bir iletişim süreci estetik deneyim kavramıyla ilgilidir: Gerçek anlamda diyalog. Gadamer'in amacı «ben-sen» iletişiminin üç değişik biçiminden sadece sonuncusunun gerçek bir diyalog niteliği taşıdığını ve estetik anlama ediminin bu tür bir diyaloğa benzediğini göstermektir (s. 321-325). Diğer iki «ben-sen» iletişim modeli, eliminasyon yoluyla bize gerçek bir diyaloğun ne olmadığını açıklar.

Önce bu üç tür «ben-sen» ilişkisini, daha sonra da bu ilişki türlerinden herbirine tekabül eden hermeneütik anlama biçimini ve estetik tavrı görelim. Ben-sen ilişkisinin birinci ve en alt düzeyinde «ben» «seni» basmakalıp önyargılarına göre sınıflandırır. Bu ilişkide karşımızdakini psikolojik genellemelere, insan davranışları konusundaki yaygın görüşlere, kişilik tiplerine vs. göre kategorileştiririz. Bu tür iletişimde sınıflandırmayı yapan sınıflandırma eylemi içindeki kendi rolünü unutur, iletişimde bulunduğu kişiden veya şeyden uzakta durur ve yaptığı kategorileştirmenin nesnelliğini baştan varsayar. Bu tür ben-sen ilişkisine günlük ilişkilerimizde, toplum düzeyinde iş ve diğer resmi, yarı-resmi ilişkilerimizde hemen hergün rastlarız.

Birinci tür ben-sen ilişkisine anlama ve açıklama düzeyinde tekabül eden tavıra tipik örnek Gadamer'in kitabının değişik yerlerinde eleştirdiği Kartezyen varsayımlardan kaynaklanan ve daha sonra «pozitivizm» şemsiyesi altında toplanan görüşlerin «doğru bilgi» ve «bilim» anlayışıdır (s. 59-60, 212, 411-414). Tarihi ve sanatı açıklamaya çalışan pek çok bilimsel ve akademik çevrede de bu ilişki türünün paraleli bir çaba görülür. Burada geçmişten gelen bir sanat eseri veya tarihsel bir olgu, insan davranışlarını açıkladığı varsayılan idealleştirilmiş biçimler (kuramlar) aracılığıyla, davranışların basmakalıp, genel bir ifadesi olarak görülür.

Ben-sen ilişkilerinin ikinci ve bir üst düzeyinde, birinci tür ilişkiden farklı olarak «ben» «seni» nesnel kategorileri üzerine empoze edebileceği bir nesne olarak görmez. Burada «sen» de «ben» gibi kendi içinde özerk bir öznedir. Ancak bu iki özne yani «ben» ve «sen» birbirinden kesin ve radikal bir biçimde farklıdır. Benin ve senin kendine özgü geçmişleri, tarihleri, konumları ve kaygıları vardır. İkinci olarak bu tür iletişimde bir öznenin diğeri üzerinde bir üstünlük ve hakimiyet kurması olgusu sözkonusudur. İletişimde «ben»in «sen»i mutlak bir biçimde ve hatta «senden daha iyi» anlayabileceği savı yaygındır. Taraflar arasında her söyleme karşı bir başka söylem vardır ve bu söylemlerin amacı diğerini karşı

tarafı altedebilmektir. Bu tür iletişim tarafların kendilerini birbirlerine kabul ettirme süreci içinde bazan benin bazan da senin hakimiyeti biçiminde sürer gider. Günlük hayatta bu iletişim biçimine örnek olarak otoriter öğrenci öğretmen ilişkisini, «entel» karı koca ilişkisini, toplumsal düzeyde ise zekat, «fakire yardım» vs. anlayışları gösterebiliriz.

İkinci tür ben-sen iletişimin anlama ve açıklama düzeyinde karşılığı Gadamer'in değişik bağlamlarda «eski Hermeneütik» (Schleiermacher, Dilthey), «tarihsel bilinç» (Dilthey), «estetik bilinç» (Kant) olarak adlandırdığı tavırlardır (s. 39-214). Bu tavırların içerdiği anlama ediminde bir sanat eseri veya bir tarihsel olgu kendi kültürel ve tarihsel çerçevesi içine hapsedilmiş ve onu anlamaya çalışan bugünden radikal bir biçimde farklıdır. Burada birinci tür iletişimden farklı olarak sanat eserine veya tarihe idealleştirilmiş genel formlar empoze ederek bakmıyoruz: Onun kendi içinde var olan özgünlüğünü ve bugünden radikal olarak farklı olduğunu kabul ediyoruz. Ancak bu radikal farklılık içinde kendi özgünlüğüne kapatılmış tarihsel metni veya sanat eserini, yine de her nasılsa tümüyle, «doğru» biçimde tanıyıp anladığımızı iddia ediyoruz. Dün konusunda bugün edindiğimiz bilginin mutlak doğruluğunu varsayıyoruz. «Ben»in içinde bulunduğu zamanın son sözü söyleme hakkını olumluyoruz. Bu durumda «ben» karşısındakinin anlama süreci içindeki rolünü, yani kendi tarihselliğini unutup «son tarihçi» veya «son sözü söyleyen sanat eleştirmeni» görevini kendisinde görüyor. Gadamer'in deyişiyle «yarı-tanrısal» hermeneütik anlayışı olan bu bakışaçısı sanata uygulandığında bir sanat veya edebiyat eleştirmeninin bir eseri eserin yaratıcısından «daha iyi ve doğru» anlayabileceği görüşünü doğurur (s. 147 vd.).

Tarihsel bilinç açısından Dilthey'm hermeneütik anlama **(Verstehen)** görüşü de bu ikinci tür yaklaşıma bir başka örnektir. **Dilthey'ın** «deneyim» **(erfahrung** değil **erlebnis)** ve «einfühlüng» **(empathy,** kendini başkasının yerine koyarak anlama) kavramları bunu açıklar (s. 58 vd.). Tarihçinin görevi geçmişte yaşanan «erlebnis»i «einfühlüng» yoluyla deşifre edip yeniden ortaya koymaktır. Bu nedenle en saf biçimiyle tarihsel bilgi otobiyografilerde ortaya çıkar. Bu yoksa, tarihçi yine yarı-tanrısal bir çaba yeti gerektiren «geçmişi deşifre» görevini sürdürür (s. 213).

Estetik bilinç (estetik «deneyim» değil) açısından Kant'ın «yaratıcı deha» kavramı da bu ikinci tür ilişkiye örnektir. «Ben»in (burada yaratıcı deha) özgür hayal gücü Kant'ın estetiğinde, Dilthey'daki «erlebnis» kavramının tarihsel bilinçteki işlevini yerine getiriyor: «Sanat yaratıcı deha tarafından yaratılan sanattır» (s. 51).

Üçüncü «ben-sen» iletişim biçiminde insan, birinci ben-sen iletişiminden farklı olarak karşısındakini özelliklerini kategorileştirip sınıflandıra-

cağı bir nesne olarak almaz. Burada, ikinci ben-sen iletişiminden farklı olarak da insan karşısındakini zaman ve değerlerini paylaşmadığı radikal bir farklılık içinde görmez. Gerçek anlamda «diyalog» olan bu ilişkide karşımızdakini geçmiş anlamları içine hapsedip dondurmak yerine onun bizimle birlikte değişmesine bize anlamlı sorular sorabilmesine olanak sağlıyoruz. Diyalog bu anlamda tam bir açıklık gerektirir. Karşımızdakinin ne demek istediğini dinliyoruz ama onun her söylediğini de hiç eleştirmeden körü körüne kabullenmiyoruz. Aksine, eleştirisel bir dinleme, soru sorma, yanıt verme süreci içinde karşımızdakiyle «birleşiyoruz». Ancak bu birleşme, Gadamer'in ifadesiyle, «ruhların gizemsel bir birleşmesi değil, insanların ortak bir anlam sahasına katılmaları olgusudur.» (s. 260). Bu diyalog süreci içinde «doğru olarak ortaya çıkan şey Logos'tur. Bu ne sizin doğrunuz ne de benim doğrumdur. Buradaki doğru iletişimde bulunanların öznel görüşlerini aşan bir doğrudur.» (s. 331).

Diyalog karşılığını gerçek bir estetik deneyim anlayışında bulur. Gerçek bir estetik deneyimde, diyalogda olduğu gibi, her zaman kendi çerçevesini aşar bir estetik obje söz konusudur. Burada obje «kendi özel çıkarlarından» sıyrılıp bize olduğu gibi görünür. Estetik deneyim bir insanın bir sanat eserini sorgulamasıyla başlar. Sanat eserinden beklentilerimizi, o sanat eserinin bir sanat eseri olarak işlevinin ne olduğunu sorgularız. Sanat eseri de bize bir şeyler söyler:

> Geçmişten gelen bir sanat eseri herbirimize sanki yalnızca bizim için bir şey söyler. Bu söylediği şey hem çağdaştır hem de geçerlidir. O halde amaç sanat eserinin bize söylediği şeyi hem kendimiz hem de başkaları için anlaşılabilir hale getirmektir. Dilsel olmayan bir sanat eseri de hermeneütik etkinlik içine girer ve bu haliyle de insanın kendini anlama süreci çerçevesinde değerlendirilmelidir (5).

Yani bu diyalog öncelikle bir kendini anlama sürecidir. Sanat eserinin nasıl bir işlevi olduğunu, bu sanat eserinden beklentilerimizi araştırmaya başlamamız aynı zamanda, zorunlu olarak, bir kendini anlama süreci içine de girmeyi gerektirir. İkincisi, bu kendini ve sanatı anlama süreci belli bir anlamda dilsel olmak zorunda: Çünkü biz anlama ediminde bulunurken bir soru sorma sürecine giriyoruz. Bir tablo veya edebi metin de şayet «sağır» veya «ölü» değilse bize yanıt verir ve bu anlamda da kendi anlamını bir dereceye kadar kendisi belirler. Kendisi belirler çünkü biz diyalog süreci içinde sanat eserinden beklentilerimizi sanat eserin-

(5) Hans-Georg Gadamer, «Aesthetics And Hermeneutics», Philosophical Hermeneutics, Tr., ed., David E. Linge, (London: 1976) s. 100.

de bulduklarımızla karşılaştırmak durumundayız. Bir sanat eserinin özünde bizim ona ilgisiz kalamıyacağımız düşüncesi yatar: Bir sanat eseri bize sadece edilgen bir biçimde «görünen» bir şey değil, bizimle «konuşan», bizim ona vermek istediğimiz anlam çerçevelerini sürekli olarak aşan bir şeydir. Kısacası bir sanat eseri gerçek bir diyaloğun bir tarafıdır.

Özet olarak diyebiliriz ki Gadamer'e göre estetik deneyim ile diğer anlama edimleri arasında doğrudan bir karşıtlık söz konusu olamaz. Estetik deneyim, idealini oyunda ve diyalogda bulan tarihsel anlama olgusunun paradigmatik bir örneğidir. Bu anlamda estetik, belli bir iletişim sürecinin tarih içinde anlaşılması ve yorumlanmasıdır. Ancak bu süreç ne Kant'daki gibi «doğru» bilginin dışına atılan öznellik, ne de mutlak anlamda nesnel bilgi içerir. Estetik bilgi tarihsel süreç içinde sanat eserleriyle oluşturduğumuz diyaloglarla belirginleşir. Sanat eserlerini sürekli olarak değişen tarihsel-kültürel koşullar çerçevesinde algılıyor ve düşünüyoruz. Bu bilgi ne öznel ne de görecedir; Çünkü sanat eseri belli bir kültürü ve geleneği iletir ve bu anlamda «doğru»dur. Ama bu doğruluk mutlak, tarihsel olmayan bir şey de olamaz: Estetik bilgi ancak tarihsel aktarım ve deneyim aracılığıyla mümkün olabilir.

Gadamer'in tarihsel anlamanın estetik deneyimden daha geniş kapsamlı ve onu da içeren bir şey olduğu savı onun estetik konusundaki bir başka savıyla da tutarlıdır. Gadamer Kant'tan bu yana süregelen bir estetik anlayışını bütünüyle sorgulamak istiyor. Estetiği, belli bir deneyim türü olan estetik deneyimin objesinin (estetik obje) özelliklerini belirlemek ve betimlemek göreviyle sınırlamak yerine «estetik deneyim», «sanat eseri», «estetik bilinç» gibi kavramları yeni ve hermeneütik anlama çerçevesinde düşünmemizi öneriyor. Bu çerçevede saf ve mutlak anlamda bir estetik bilgisi ve deneyimi mümkün olamaz. Sanatın idealliği ve ideal varlığı, olsa olsa süregelen tarihsel diyalog içinde bir «atfedilen anlamı olmaktır.»

Kenan GÜRSOY

Felsefe ve Edebiyat

FELSEFE VE EDEBİYAT

Prof. Dr. Kenan GÜRSOY

Edebiyat ve felsefe arasında bir ilişki kurma ve bu ilişkiyi kendilerine anlatım biçimi olarak edebiyatı seçmiş filozoflar çerçevesinde değerlendirme işine girişirken, her şeyden önce bu iki alanın sanat ve felsefe gibi birbirinden farklı iki ayrı türe tekabül ettiklerinin bilincinde olduğumu ifâde etmek ve işte buradan hareketle, bu bildirimin asıl amacının, bu iki farklı türün —kendi içlerinde yine kendilerine yabancılaşmaksızın—nasıl uzaklaşabilecekleri problematiğini ele almak olduğunu vurgulamak istiyorum.

Biz felsefeciler, felsefeyi güzel sanatların bir branşı olarak saymadığımız gibi, her türlü düşünüş ya da fikrî görüşü de felsefe olarak değerlendiremiyoruz. Aksine felsefî düşüncenin, onun anlatımını duygulu kılan ögelerden bağımsız ele alınması gerektiğini savunuyoruz. Nitekim, bazen üstün edebî değerler taşıyan, öyle söyleyişler var ki, biz onları felsefî anlamda hiç de değerli bulamıyoruz. Bunların yansıttığı fikirler, telkin ya da iknâ gücüne bağlı olarak pek çok kabul görse de, bu hâl onlara felsefî bir boyut kazandıramıyor.

Neden? Çünkü, felsefenin birtakım fikrî inşa gereklerine uymuş olmasını bekliyoruz. Bu inşa gerekleri ise şunlar:

— Felsefi sayılabilecek bir soru etrafında vücut bulması gereği
— Sistematik olma gereği

a) Tutarlı önermelerden oluşma
b) Varlık kavramı etrafında merkezileşme.

— Felsefe tarihi çerçevesinde, belli bir problematik devamlılık içerisine oturtulabilme gereği
— Evrensele yönelmiş olma gereği.

Gerekler bunlar. Ama hemen ifade edelim ki, güzel sanatlar çerçevesi içerisinde sayabileceğimiz bir edebî eser, eğer bu gerekleri yerine getirebilmiş; fikri, zevke indirgemeden bu zevki fikrin daha da iyi anlatımı için kullanabilmiş ise, aynı zamanda felsefî bir eser niteliğindedir.

Özellikle kendi kültür tarihimize de baktığımızda, çoğu zaman felsefe tema ve problemlerinin aynı zamanda yüksek seviyede estetik faaliyetler içerisinde gizlendiklerini görürüz. Bu, doğu kültürlerinde büyük fikirlerin güzel söylenmesi geleneğinden, ya da yine büyük fikirlerin akla olduğu kadar, gönüle de hitab etme endişesinden doğmuş olabilir. Böylece biz, bu gerçeğe dayanarak, her nekadar edebî bir üslûpla söylenmiş de olsa bu söylenişi yukarıda ileri sürdüğümüz gerekler çerçevesinde felsefî değerlendirmelere tâbi tutabilir, felsefî anlamda sistematik ele alışlara konu edinebiliriz.

Nitekim bizde, Yusuf Has Hacib, Mevlânâ, Yunus, Nâbi, Şeyh Galib, yakın zamanlarda, Akif ve Ziya Paşa'lar, Abd-ül Hak Hamid, Yunan Felsefesi'nde Platon, Batı'da Pascal, Bergson ve hemen hemen bütün bir ekzistans felsefesi geleneği mensupları, edebiyat ile felsefenin o kutlu izdivacının, eserlerinde gerçekleştiği örnekler değil midir?

Ama yine de söyleyelim, bunların hiç birinde felsefî boyut kaybolmuş; fikir üslûba her an vazgeçilebilir bir motif oluşturmuş, bir başka deyişle felsefe, güzel sanatların bir dalı olan edebiyata indirgenmiş değildir.

Aksine, mademki, bu yazarları bugün burada felsefe adına hatırlıyoruz, onların uyandırmış oldukları etki daha çok fikrî platformda olmuş; eserlerinin ağırlık noktasını, yansıtmış oldukları psikolojik hâl'den çok, temsil ettikleri metafizik anlayış oluşturmuştur.

O halde bu durumda, felsefe-edebiyat ilişkisini anlamaya çalışırken, mademki, felsefeyi edebiyata indirgemekten, veya onun hizmetine vermekten kaçındığımızı söylüyoruz, acaba bunun tersi mi doğru olmalıdır? Yani, edebiyatı mı bir iletişim, bir telkin aracı olarak felsefenin hizmetine vermeliyiz?

Fakat, bu sefer de, edebiyatı güzel sanatların bir branşı olarak kendisine yabancılaştırmış olmaz mıyız? Çünkü, güzel sanatlar hasbîdir; estetik zevkle ilgilidir. Estetik zevk ise, kendine özgü bir zevkdir. Onu, ken-

disinin dışına taşımak, ya da asıl değerini kendisinin dışında bir yerde düşünmek onun özünü görmezlikten gelmektir. Edebiyat herhangi bir görüşün propaganda aracı olmadığı gibi, edebiyatçı dediğimiz, o sanat adamı da bir propagandist veya bir vâiz olmamalıdır.

Üstelik söz konusu olan, felsefe'nin bir takdim, bir iletişim aracı olması ise, rasyonel yapı ve sistematik izah arayan felsefi bilginin, kendine edebiyat gibi, duygu yükü fazla ve belirsizliklerle dolu anlatım imkânını seçmiş olmasında büyük bir isabet yoktur. Belki, güzel söylemenin veya romanla söylemenin konuyu basitleştirmek ve kendine has bir romantizm içinde geniş halk kitlelerine telkin etmek gibi bir fonksiyonu olabilir. Ama bu, aslında yalın ifadeye daha yatkın bulunan felsefî düşünceyi karmaşık bir hâle getirecek ve dolayısıyla anlatım şansını azaltacaktır. Sözün kısası felsefenin de edebiyat gibi bir güzel sanatlar disiplinine, anlatım veya tebliğ aracı olarak —eğer ele alınacak olan felsefî görüşün özünün bu edebî anlatımla bir bütünleşmesi durumu yoksa— pek ihtiyacı yoktur.

O halde temel soruma geliyorum.

Bütün bunlara rağmen, felsefenin edebiyat gibi bir güzel sanatlar türü ile bütünleşmesi olgusunu, bu olgudaki edebiyat-felsefe ilişkisini ve hatta belki iç etkileşimini nasıl anlamamız gerekmektedir?

Bu problemi, önce Jean Paul Sartre gibi çağımız felsefecisi ve yazarı olan bir örnek üzerinde ele almak, sonra bütün bir ekzistans felsefesi içinde düşünmek, en sonunda, edebiyatı bir anlatım tarzı olarak benimsemiş diğer felsefeciler açısından genel anlamda değerlendirmek istiyorum.

Sartre'ı örnek almış olmamızın pek çok sebebi bulunabilir: ülkemizde oldukça tanınmış çağdaş bir filozof olması ve bu tanınmışlığının saf felsefî olmaktan çok edebî türdeki eserleri yoluyla gerçekleşmesi gibi.

Sartre'ın, ele aldığımız temel problemle ilgili olarak ilk yansıttığı görünüş, onun en önemli tarafıyla edebiyatı sanki fikirlerini geniş halk kitlelerine iletmek için bir araç, bir propaganda aracı şeklinde kullandığı izlenimini uyandırmaktadır: adeta «güdümlü» bir edebiyat.

Bunu önce, düzyazı (nesir) ve şiiri birbirinden ayırarak yapıyor (1). Kendisine göre şiir, dilin dışındadır, resim ve musikî gibidir, yazarının bilinçaltına, gerçek üstü boyutuna, derunî hayatına bağlıdır ki, metafor ve analojileri gerekli kılar. Bu tür, sanki, gerçeklerden bir kaçış imkânıdır. Kesin bireysel boyutlar içerisine hapsedilmiş bir nitelik taşır.

(1) Bkz.: Jean-Paul Sartre: Qu'est-ce que la litterature.

Fakat asıl kendisinin felsefî değer taşıyan düşüncelerini ifâde etmesi bakımından, değerlendirecek olduğumuz düzyazı (nesir), şiir hakkında söylediklerimizin tam aksi özelliklere sahiptir. Çünkü o, yazarının «bilinçli irâdesine», «sorumluluğuna» ve «ahlâkına» bağlıdır. Bu türde kendi ifadesiyle söyleyelim, «bedenimizde olduğumuz gibi dilin içindeyizdir» (Semanmantik dil). Bu tür didaktik ve pedagojiktir.

Böyle bir edebiyat okuyucuların kendi öz durumlarını gün ışığına çıkarmalarına yönelmiştir ki, bu okuyucular sonunda kendi içlerinde kendi sorumluluklarını yüklenmesini bilsinler (2). Bir başka deyişle, burada yazar kendini topluma, okuyucularının tarafına taşırmakta ve onlarla bir uyum arayışı içerisinde fikirlerini yaygınlaştırmaya çalışmaktadır.

Nitekim Sartre, editörlüğünü yaptığı «Les Temps Modernes» Dergisinin tanıtma yazısında da, «yazar devrinin adamıdır» (3) demekte ve dergiyi çıkartmadaki niyetlerinin etraflarındaki «toplumda bazı değişiklikler olmasına yardım etmek» (4) olduğunu vurgulamakta, «insanın hem toplumsal durumunu, hem de insanlık görüşünü bir arada değiştirmek isteyenlerle beraber olduklarını» (5) anlatmaktadır.

Ayrıca yine aynı yerde şöyle söylemektedir: «Dünya ortasında bir yerde olduğu için onun hâli dünyanın haline bağlıdır. Mademki, insan böyle bir bütündür, ona sadece rey hakkı vermek yetmez, onun bir hâlden başka bir hâle geçmesi, bütün varlığının değişmesi gerekir.» (6) İşte dergimiz bu değişmeye, bu kurtulmaya yardım edecektir.

Bu ifâdeler de, Sartre'ın anlayışı, tam anlamıyla angaje (engagé, bağlanmış) bir edebiyat anlayışıdır. Bu da, onun, sanat sanat içindir idealinden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir.

Fakat benim burada şahsî kanaatim o dur ki, bu derece kesin bir biçimde, edebiyatı ahlâkî bir amaç uğruna, «angaje» olarak kullanıyor olmasına rağmen, filozof Sartre için edebiyat, sadece bir propaganda aracı, uzaklarda bir yerde kurulmuş felsefî teorisi için sadece bir anlatım imkânı değildir. İşe yararlılığının ötesinde, bu anlatımın, gerçekleştirilen, ya da iletilen felsefeyle bir bütünlüğü söz konusudur. Edebî alanın, felsefî alanı da içine almak suretiyle kendinde (zatî) bir değeri vardır. Yâni tabir yerinde ise, bu edebiyat, tabiî olarak ve yapısı gereği bir angaje (bağlanmış) edebiyat olmuştur.

---

(2) Jean-Paul Sartre: Aynı eser.
(3) Jean -Paul Sartre: Les Temps Modernes Dergisini tanıtma yazısı.
(4) A.g.e.
(5) A g.e
(6) A.g.e.

Murdock'un da dediği gibi, «bu teze göre, düzyazı yazarının asıl faaliyeti, okurunun benliğinden vazgeçerek verdiği özgür bir cevabı sağlayabilmek ve özgürlük dâvasını bütün insanlara duyurabilmektir. Bunu gerçekleştirebilmek için, dili günlük kullanılışından (dil günlük kullanılışında bir araç gibi ele alınmıştır) ve propaganda aracı olarak kullanılışından farklı ve dikkatli bir biçimde kullanmak gerekir.» (7)

Nitekim Sartre'ın, romanı bir anlatım biçimi olarak seçmesinde, bu açıdan çok büyük bir isâbet vardır. Çünkü roman Sartre gibi ekzistansı temele alan bir filozofun, donmamış ve insan tecrübelerinin o bireysel tavırları içinde gizli hakikatini çok daha iyi yansıtacaktır. Roman tasvirleri adeta, onun fenomenolog olarak gerçekleştirmek durumunda olduğu tasvirlerdir ve gerçek gibi, metafizik boyut da bu tasvirlerde gizlidir. Öyleyse insan durumu üzerine yapılan tasvirle, insanın felsefece belirlenmesi hâli ister istemez bütünleşmektedir.

Söz konusu, romanın felsefî derinlik kazanması olduğu kadar, felsefenin de tasvire dayalı yeni bir idrâk ve yorum imkânına sahip olmasıdır.

Aslında ekzistans felsefelerinin tümü için, felsefenin metafizik boyutu ancak romanda kendini gösterebilmektedir.

Çünkü metafizik boyut ancak insan hayatında, insan hayatının o tek olan tecrübeleri çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. İnsan artık evrensel-soyut bir kavramdan ibâret değildir; herbirimizin kendi içimizde yaşattığımız, ya da doğrudan yaşadığımız aktüel bir varoluş hâlidir.

Üstelik bu felsefe, özü gereği, Merleau-Ponty'nin dediği gibi «dünyayı ne açıklıyor, ne de onun imkân şartlarını keşfetmeye çalışıyor; fakat bir dünya tecrübesi, evren üzerine her türlü düşünceden önce varolan bir dünya ile karşı karşıya geliş formüle etme çabasına girişiyor.» (8)

Artık metafizik, insanın bu ferdle ilgili hayat tecrübelerinin dışında aranmayacaktır. Ve yine Merleau-Ponty'nin dediği gibi «Edebiyatın ve felsefenin çabası birbirlerinden ayrılamaz» (9) Bu tarz bir romana S. de Beauvoir metafizik roman adını veriyor.

Metafizik roman, romanın en yüksek, en mutlak nevi'dir. Çünkü insanların olsun, insanî olayların olsun, dünya ile olan münasebetlerini bir kül olarak sermeye çalışır.

---

(7) Iris MURDOCK Sartre Yazarlığı ve Felsefesi s. 130-131 DE Yayınları 1964. İstanbul.

(8) Muarice Merleau-Ponty: Sens et Non-Sens s. 49

(9) Aynı eser s. 49

Saf edebiyatın, saf felsefenin yapmadığı şeyi yalnız o yapar.

Bu tarz bir anlatımı, hatta, edebiyatla felsefenin bütünleştiği bir zemin olduğu için bu tarz bir felsefeyi bazı felsefe eleştiricileri romantik olarak değerlendirir ve felsefenin dışında bir yere yerleştirirler.

Mesela, Cumhuriyet Dönemi felsefe hayatımızın önemli isimlerinden biri olan Prof. Dr. Nusret Hızır; «Bu felsefeler daha ilk adımlarını atarken, tutarlılığı, sistemliliği yapmacık diye yadsımakla büyük bir öznellik ögesini romantik ögeyi işin içine katmışlar. Fakat daha önemlisi bunlar, insanın ne olduğunu mantıklı bir zincirleme içinde anlatmak değil telkin etmek isterler onun için de rasyonel öğretiden uzak, edebiyata, şiire yakın düşerler» ([10]) demektedir. Yine aynı makalesinde, Prof. Hızır, «salt telkin eden», yahut filozofun «sadece ruh hâlini açığa vuran» bu felsefenin bilgi kazandıramayacağını ortaya koymaktadır.

Aslında Porf. Hızır'ın bu tarz felsefelerde rasyonellik, tutarlılık ve sistemliliğin bulunmadığını söylemesi pek haklı bir sebebe dayanmamaktadır. Aksine felsefe olarak vasıflandırdığımız bu düşüncelerde, edebiyatla bütünleşmiş olmalarına rağmen büyük bir felsefî temellendirme ve hesaplaşma faaliyeti de vardır. Özellikle Sartre'ın bu hususta ne kadar titiz olduğu pek çoklarınca mâlumdur. Bunun için onun «Varlık ve Yokluk» ([11]) adlı eserini hatırlamak yeterlidir. Bu da yetmiyormuş gibi Sartre'ın psikoloji bilimiyle ilgili ve romanlarında konu olan problemlere ilişkin bilimsel çalışmalarını da yok saymak meseleyi ciddiyetten uzaklaştırır. Kaldı ki ayrıca Sartre düşüncesi problematik devamlılık zinciri içerisinde Batı Felsefesi Tarihi'nin akışı çerçevesinde son derece belirgin bir yere sahiptir.

Nitekim Prof. Hızır bile, aynı kitapta bir başka makalesinde ([12]), Sartre da kendine rağmen bir sistemcilik bulunduğunu kabul etmekte, rasyonel bir yapıya tanıklık edebileceğini söz konusu etmektedir.

Evet, aslında kendileri bazen inkâr etseler de, Sartre ve bütün ekzistans felsefelerinde önemli bir sistem kaygusu yok değildir. Bunun en belirgin örneğini aynı zamanda ciddî bir fenomenolog olan Sartre vermektedir. Bu filozofda «ben»in, bilincin dünya içindeki vaziyet alışları şeklinde belirlenebilmesi ana fikri, böyle bir edebî anlatım biçiminde yansıtılabilmektedir. Ve ayrıca yine Sartre da, Fenomenoloji dolayısıyla, felsefe tarihi içinde diğer sistemlerle bir hesaplaşma ve tarihi süreç içerisine bir yerleştirilebilme vardır.

Sartre'da ve diğer pek çok ekzistans filozofunda karşılaştığımız bu

---

(10) Nusret HIZIR: Felsefe Yazıları s. 13.
(11) Aynı eser s. 14.
(12) Aynı eser s. 114.

edebiyat felsefe bütünleşmesi. Platon, Mevlânâ ve Pascal gibi daha nice sanatkâr filozof için de söz konusudur. Belki de hepsinde müşterek olan, insan tecrübesinin evrenselleştirilmesi, tek insandan hareketle bütün bir insana hatta genel anlamda varlığa yükselinmesidir. Bir başka deyişle insandan hareketle metafizikleşme, insanda metafiziği yakalama durumudur. Platon bunu, edebî türlerden diyalog içinde gerçekleştirirken, insanlar arası iletişimden hareketle, tek insanın tecrübesindeki evrensel boyutu, bunu yine o tek insanla sınırlandırmadan ortaya çıkartmaktadır. Mevlânâ ise, şiiri ve kısa hikâyeleri tercih ederken, insandaki coşkuyu değerlendirmekte ve onu bu kanalla metafizik bir boyuta yükseltmektedir.

Şimdi biraz daha akademik bir çerçeveye girmek, felsefî bilgide birtakım gerekler arayan akademisyen gözlüklerimi takmak istiyorum. Evet elbette herhangi bir edebî eser aynı zamanda felsefî bir eser değildir. Elbette, içinde birkaç felsefî fikir barındıran edebî eser de felsefi eser sayılmamalıdır. Ya da, felsefi eserin aynı zamanda edebî eser özelliği taşıması, onun felsefi birkaç fikrin propagandası, tanıtılması için araç olması anlamına gelmemelidir. Fakat yine de edebiyat ile felsefenin bütünleşip kendine has bir yapı oluşturabileceği yeni bir türden bahsetmek mümkündür. Bunun ise, göz önünde bulundurulması icab eden birtakım gerekleri vardır.

Kanaatimce bunlar şunlardır:

a) Edebî eserle gerçekleştirilen iletişimin, iletişim olarak kendisi yazarın felsefesi açısından temel bir değer taşımalıdır. Yâni yazar, kendi felsefesinin. farklı benlerle birlikte oluşan bir metafizik olduğunun bilincinde olacak ve iletişimi zorunlu olarak bu metafiziğin bir öğesi şeklinde görecektir

b) Bu edebî eser, sadece duygulandırma seviyesinde kalmayacak, ayrıca sadece psikolojik birtakım tahliller ile yetinmeyecek, fakat kişiler ve olaylar bazında da olsa gizli bir varlık felsefesi, bir metafizik ortaya koyacaktır. O kadar ki, eserin anlam bütünlüğü bu metafizik sayesinde sağlanmış olsun.

c) Bu edebî eser felsefi inceleme seviyesinde, felsefe tarihinin problematik sürekliliği içerisine yerleştirilebilir ve yine felsefe tarihi içerisindeki yeri tayin edilebilir olacaktır ki, felsefe araştırıcılarının ve felsefe eleştirmenlerinin yaklaşımlarına elverişli olsun.

d) Eserin kendisi edebî olduğuna göre, elbette rasyonel bir zorlamayla inşa edilmeyecek, fakat sonradan rasyonel bir hesaplaşmaya ya da rasyonel bir temellendirmeye imkân verir nitelikte olacaktır.

Bu gerekler tatmin edilebildiği taktirde karşımıza ne sadece edebî,

ne de sadece felsefî olan bir tür çıkmakta, felsefeyı edebiyata indirgemeksizin onun boyutları genişlemiş olmaktadır. Bu ise, felsefecinin dikkatini daha kapsamlı bir alana çekmiş olacaktır. Özellikle kendi kültür tarihimizde tefekküre ilişkin eserlerin edebî tarz içinde gizlenmiş olduklarını düşünürsek, böyle farklı bir türün varlığı fikrinin kazandıracağı yeni bir bakış açısıyla, bu eserleri felsefî değerlendirmelere tabi tutabiliriz.

Ahmet İNAM

İnsanın İçini Yaratmada Teknoloji Etkisindeki Sanatın Yeri

İNSANIN İÇİNİ YARATMADA TEKNOLOJİ ETKİSİNDEKİ SANATIN YERİ

Ahmet İNAM

GİRİŞ

Bu yazı, yaşadığımız dünyanın yorumlanmasında karşılaşılan bâzı sorunlara dikkat çekerek, bunların anlaşılması için bir düşünce modelinin ipuçlarını vermeye çalışıyor. Sanatın, teknolojinin, diğer kültür etkinlikleriyle birlikte bir yorumlanma çabasıdır.

1. İNSANIN İÇİNİN ANLAŞILMASI GEREKLİLİĞİNİ DOĞURAN TEKNOLOJİYE VE SANATA İLİŞKİN BAZI SORUNLAR

«İnsanın içi» ya da sadece «iç» kavramı, düşünce tarihinde, çağımızda, özellikle gizemci (mistik) eğilimler taşıyan psikologlar, kültür adamları, edebiyatçılar tarafından epey kullanılmış.

Bu kavram, yazımın ana eksenini oluşturuyor. Sanat-insan, teknoloji-insan arasındaki ilişkiyi açıklayıp yorumlamada, eleştirmede yararlanacağını ondan; nicedir, insanın evrendeki yeri ve anlamını düşünürken dayandığım temel bir kavram durumunda.

Burada, onun oldukça sınırlı bir açıklamasına girişeceğim. Umarım, bu açıklamalarım, sanat ve teknoloji yorumumun anlaşılmasına yetecek.

(Yorumumla ilgilenen okur, yakında yayınlanacak olan **Teknoloji Benim Neyim Oluyor?** adlı kitabıma bakabilir).

İnsan, alışılmış anlamıyla yalnızca «zihin»den, «akıl»dan oluşmuyor. Yalnızca bilen, anlayan, sezen, düşünen bir varlık değil. İnsanı yalnızca bilen, bilim yapan, hesaplayan bir canlı olarak görmek, yine onu, yalnızca üreten, âlet yapan, teknoloji ortaya koyan bir varlık olarak anlamak, eksik anlamaktır, özürlü anlamaktır. Neden? Yaşadığımız kültür sorunları, teknolojinin yarattığı bir yığın dert, insanın dünyayı, **kendini doyasıya gerçekleştirebilecek biçimde anlamlandıramayışının** altında, başka şeylerin yanında, içinin yetesiye anlaşılmaması yatıyor sanıyorum. Bu sanım, doğrusu savım, karanlık olanı, yâni insanın şu anda yaşadığı teknoloji ve sanatla ilgili soruların, bunalımların, daha da karanlık görünen bir «iç» kavramıyla açıklanmasına mı götürüyor beni? Değil! «İç» kavramını kendime göre yorumluyorum. Kendi düşünce çevremde çekirdek bir kavram. Ama, benimle benzer kaygıları paylaşanlara, beni dinlemek isteyenlere, bu kavramda o ürkütücü gizemciliği değil de, aydınlatıcı, ipucu verici önemli sezgiler içeren görüşler bulanlara derdimi **açıklamaya** çalışacağım.

Bu amaçla, ilkin, teknoloji konusundaki kimi sorunlara şöyle bir değineyim.

Teknoloji, insanın üretimiyle, yaratılarıyla ilgili. İnsan, bir açıdan, çevresiyle başedebilmek için **eşya** yapıyor. Oluşturduğu, ürettiği eşya, bilgisine, eylemine, duyumlarına, duygularına karışıyor.

Teknoloji, insanın «çıplak doğa»ya bir katkısı. Fiziksel bir mekânda yer tutan nesneler üretiliyor: Eşya, eşyayı yapan makinalar. İnsanın içi genişliyor, bedeni, teknolojik araç gereçle donanıyor. Görülemez uzaklıkları görüyor, gidilemez yerlere gidiyor, işitilemez sesleri duyuyor. Erişebilirliği artıyor.

Teknolojinin özgün amacının, başlangıçtaki amacının çevreyle başetmek olduğunu düşünüyorum. Hastalıklara karşı, doğa güçlerine karşı durmak. Ayakta kalabilmek. Yaşamını sürdürebilmek. Şimdilerde bu anlam yitmiştir. İnsan, kendi yaratılarının özgün anlamını yitirmiştir. Çevresini yitirmiştir. Doğayla savaşında, doğayı yitirmek üzeredir. Doğa, sömürülmüş, kirlenmiş, kötüye kullanılmıştır. Kullanılmaktadır. İçi, dışa uzanan insan, dışı boyunduruğu altına almak istemiştir. Bu kavgasında ölçüyü kaçırdığı, bu kavgasını içine yediremediği, sindiremediği, katamadığı, **doğayla ortaklaşa çalışamadığı için** dışını da, içini de yitirmek üzeredir.

Bu saptamalarım, okurun yabancısı değil. Yıllardır, değişik söyleyişlerle anlatılıp duruyor.

Teknoloji, içimize uzak düşmüştür. İçimize alınamamıştır. Oysa, öz-

gün anlamıyla. teknoloji bir olanaktır. Hem de müthiş bir olanak. Neyin olanağı? İnsanın içini yaratabilmesinin.

Eşya üretiliyor. Dış dünyaya, dış gerçekliğe bir katkıdır bu. Üreten makinalar, fabrikalar yapılıyor. Fabrika üreten fabrikalar da. Bilgi üretiliyor. Bilgi teknolojisi oluşuyor. Bilgiler, saklanıyor. Kullanılıyor. Bir eşya gibi Araç gereç gibi.

İnsanın çevresindeki varlıklar değişiyor. Çoğalıyor. Çevresi değişiyor. Bilgisi değişiyor. Eylemleri de. Duyguları da. Duyumları da. Görünmez ışıklar görülüyor. (Örneğin, mor ötesi ışık). Bilimin kuramları düşünce ortamına (Bundan böyle, yalnızca **ortam** diyeceğim. **Çevre,** fiziksel, fizyolojik, psikolojik, sosyolojik, siyasal etkileri oluştururken, **ortam,** yalnızca, düşünce tabanlı belirlenmeleri içeriyor.) yeni kavramsal «varlıklar» katıyor. («Pozitron», «kuvark», «bilinç altı» gibi). İnsan bunlara karşı bir duygu atmosferi (pathos) oluşturuyor. İnsanın içi, başedilmesi, sindirilmesi gereken, sürekli «yeni» konularla, nesnelerle, bilgilerle, duygulanmalarla, duygularla karşı karşıyadır. Bitimsiz ödevler var içimizin önünde. Yorumlanası dünya, giderek daha karışık, daha çetin, daha zor kılıklarda dikiliyor önümüze.

Çıkmaz, şurada görünüyor: Yorumlamak için kuramlar, bilgiler, sanat ürünleri üretiyoruz. Ürettiklerimizi anlamak için bir daha üretmek zorunda kalıyoruz. Bu iş böyle sürüp gidiyor. Eziliyoruz. İçimize bir türlü sindiremediğimiz bir çevre ve ortamda yaşamak: Cehennemi yarattık dünyada, hep birlikte, hepimize kutlu olsun!

Karamsarlığa gerek yok. Özgün anlamı unutmayalım. Çevreyle başedilecek. Çevre içimize katılacak. Ortam sindirilecek.

Teknolojiyi düşman görmek, anlam felcine uğramış içimiz için bir çıkış değil. Çevre fethedilecek, boyunduruk alınacak bir şey değil. Doğa da. İçimiz de. Şu acılı, karamsar çağımızda, önce, içimizle dost olmayı öğrenmek gerekiyor. Teknoloji orada yerini bulacak. İçlerimizi, anlam kaynaklarımızı yaralandırmayalım.

Neden bu hâle geldik? Anlam veremez olduk olup bitene. Kendimize **Yorum gücü**ne gereksinmemiz var. İçle bütünleşen teknolojiye. İçimizin sesiyle, müziğiyle, teknolojinin, bilimin sesinin uyumuna, tını birliğine, tını uyumuna zorunluyuz. Biliyorum, birçok insanın bu konuda birçok yorumu var. Ben kendiminkini söyleyeceğim. Önce sanat üzerinde durayım bir.

Sanatla, tekniğin başta «bir» olduklarından söz edilir. Burada, «sanat»ı, alışılmış anlamıyla, «güzel sanatlar», resim, mimarlık, heykel, seramik. müzik, edebiyatı da kuşatan en geniş anlamıyla alıyorum. Böyle-

sine çapraşık, karmaşık insan etkinliği ve ürünlerini «sanat» başlığı altında yorumlamanın zorlukları var. Bu yazının amaçları açısından bu zorlukları göğüslüyorum.

Schelling, Schopenhauer gibi düşünürlerin sanatı, sanatın bâzı dallarını bir «kurtarıcı» gibi görmelerine yazık ki katılamayacağım. Yazık ki diyorum, keşke öyle olsaydı demek istiyorum. İnsan oğlu/kızı kendini bir sanat yapıtını yaratır gibi yaratabilseydi, hiç değilse, «dâhi»ler becerebilseydi de bunu, «kurtuluşa» (!) erişebilseydik.

Teknolojinin özgün anlamının çevreyle başetmek olduğunu, fiziksel, «maddî» sorunların çözümüne yönelik olduğunu söylemiştim. Sanatın bu savaşta yeri yok demiyorum. Sanat, insan içinin bilen, duyan, eyleyen, üreten yanlarının tümüyle ilgilidir. Sanat, karnımızın doymasıyla da ilgilidir, dünyayı açıklamamızla da; doğa karşısındaki korkularımızla, ölüm karşısında çaresizliğimizle, siyasal baskılar altında ezilmeyle, ekonomik olarak, düşünce olarak sömürülmeyle de.

Sanat, insan içinin dile getirilmesi, ortaya konması, yaratılması için önemli imkanlardan biridir. Bilim, teknoloji, din, ideoloji, inanç sistemlerinin yanında, sanat da, bir anlama, yorumlama, bir anlamıyla açıklama biçimidir. Dış ve iç gerçekliğin anlaşılmasına, algılanmasına, kavranmasına yardımcıdır. Yaratılmasına da. İnsan, sanatla kendini dile getirir, ifade eder, tanır, anlar, değiştirir, aşar.

Kant sonrası Alman idealizminin sanata verdiği abartılı anlam, yazık ki yaşadığımız çağda pek etkili değil. Sanat, insanın kendini oluşturmasında, «içini» yaratmasında, bilim ve teknolojinin yarattığı bunalımlardan kurtuluşu için yeterli ipuçları veremiyor. Tek başına, müzikle, heykelle, resimle, şiirle, öyküyle bir çıkış noktası bulamıyoruz. Bulabilseydik, çevreci düşünürlerin, gerek dindar gerek toplumcu gerekse liberal açılardan attıkları çığlıklar kültür atmosferimizde bu denli şiddetle yankılanıp durmazdı.

Öyleyse, bilim, teknoloji, sanatı bütünleyip, onların altında yatan insan anlayışını sorgulayarak, yeniden yaratmak gerekiyor.

Bu amaçla dönelim yeniden başa: Ne anlıyoruz «insanın içi»nden, ne anlamalıyız? Ne başarabiliriz bu kavramla? Yalnızca bir «kavram» değil, bu «iç», dünyayı değiştirmek için gerekli olduğunu sandığım sıçrama tahtalarından biri. Şimdi, «iç»i bu açıklamaların ışığında biraz açayım. sonunda da bu açıklamaların tamamlanması gerekli noktalarını göstermeye çalışarak yazımı bitireyim.

2. ÖYLEYSE, NASIL BİR İÇİMİZ OLMALI Kİ, SORUNLARIMIZI ANLAYALIM, ÇÖZMEYE ÇALIŞALIM, ANLAMLANDIRALIM, DEĞİŞELİM, DEĞİŞTİREBİLELİM?

2.1 «İÇ»İN YAPISI ÜSTÜNE BİRKAÇ SAPTAMA

a) İç'im bir **farkına varma** merkezi (Bilinçlilik, bildiğini farketme)

b) İç'im bedenimin işleyişinin gürültüsüyle sarmalanmış. Biyolojik varlığımın çalışmasından gelen etkilerin bazılarını duyarım, bâzılarını duymam. Duyduklarının kimileri tutku olur, duygu olur. İçim, bedenle var. Beden oldukça var. Bedene dayalı. Bedenle «kaim». Biyolojik bir gerçeklik üzerine kurulmuş.

c) İç'im ne bir «ayna» ne de bir «fotoğraf» makinası. Kendi «dışındaki» gerçeklikle bir bütün. Çünkü içinde saklar dışı. Bedeni, fiziksel, biyolojik varlığı taşır. Dışla arasındaki sınırı, haritada iki ülke arasındaki sınır gibi belirleyemeyiz. Dış, içi **dış olarak** taşır; iç, dışı iç olarak taşır. Öklidçi bir düzlem ya da uzay geometriyle anlaşılamaz, bu iç-dış ilişkisi. Nasıl anlaşılabilir? Bir başka yazımda anlatacağım.

Dış-iç ilişkisi bir enerji akışıyla olur. Duyumlar, izlenimler bir enerji alışverişidir, dış'la iç arasında. Alışveriş ikili ilişkiyi, karşılıklı ilişkiyi gösteriyor. Gerçeklik algılanırken gerçekliğe bir şey katılır. Kant'ta olduğu gibi, salt epistemolojik anlamıyla bir «Zusatz» değil, varlıksal anlamıyla bir enerji, bu katılan!

d) Öyleyse, iç ile dış arasında «baştan beri» bir iletişim var. Yalnız değil iç. Diğer içleri bedenli gerçeklikler olarak taşır kendinde. Demek ki içte beden var; doğa, başka içler, toplum var. İçte **içlenmiş** dış var. (**İçlemek** ile **içselleştirmek** aynı şey değil. İçlemek, farkında olmadan oluveren bir süreç. Bir katkı, özel bir katkı, bir çaba gerektirmiyor. Oysa, içselleştirmek, çoğu kez bilinçli bir çaba sonucu gerçekleştiriliyor.)

e) İç'te, içlenmiş (Türkçe'de «içlenmenin» yarattığı çağrışım ne anlamlı!) bedenden ve toplumdan gelen etkilerle, duyumlar, duygular, tutkular, arzular, duygu fırtınaları yaşanır. İç, bu anlamıyla «zihin»den, «akıl»dan çok geniştir. Batılıların «logos» dediği, akıl, yalnızca için bileşenlerden biridir.

f) İç, dışla olan enerji alışverişinin yanında, kendi sınırları içinde, kendi öz enerjisiyle kendini oluşturabilir. Kurabilir. Burada, doğadan, toplumdan, geçmişten gelen belirlenimlerle sınırlıdır. Bu sınırları zorlayabilir, anlamaya çalışabilir.

g) Gerçekliği (kendi iç gerçekliğini ve dışındaki gerçekliği) **belli bir açıdan görür.** Belli enerji alışverişi düzeniyle bu **açısal görme** göreceliğe ya da öznelliğe yol açma tehlikesini taşıyor izlenimini verse de, böyle bir durum yoktur. İç, gerçekliğin **kendine özgü** bir parçasıdır, ondan ayrı değildir. Arada bir uçurum yoktur.

h) İç'in kültürel açıdan etkililiği, kültür atmosferinde, kültür mekânında, tuttuğu yerle anlaşılır. Kültür, bir insan ürünüdür. Yaratısıdır. Bu yaratıyı oluşturma sürecidir. Etkinliğidir. Tek tek içlerin kültür mekânında yer tutmalarını belirleyen etmenlerden bâzıları şunlardır: Biyolojik, duygusal, eylemsel, bilgisel, ürünsel yapılar. Kültür mekânında yer tutmak, bu öğelerin olanca zenginliğiyle bileşime sokulduğu bir «iç»in yaratılmasıyla olanaklıdır.

2.2 BEKLENEN İÇ

Sağlıklı bir toplumu, sağlıklı bir dünyayı, iç gerginlikle dış gerçeklik arasındaki uyumun, çatışmanın, iletişimin, iç gerçekliği yok etmeyeceği, dış gerçekliğin iç'i ezmeyeceği, iç tarafından yaratılabileceği, iç'in kendi çevresine, ortamına, tarihine sahip, geleceğini kendi oluşturabileceği, güvenlik duygusunu zedelemeyeceği, bedeniyle ve doğayla başedebileceği ilişkiler oluşturabilir. Bu açıdan bakıldığında, sorunlara çözüm ararken iç'in işlevini yerine getirebilmesinde taşıması gerekli özellikler şunlar olabilir:

a) İnsan öncelikle, yukarıda bâzı özelliklerinden söz ettiğim bir «iç»e sahip olduğunun **farkında** olmalıdır. Bir iç taşıdığının. Dış gerçeklik, **dıştan** ve **içten** içi etkiler. İçten, bedeni aracılığıyla, içgüdüler, cinsel itkiler olarak. Dıştan, izlenimler, uyarımlar, telkinler, toplumsal, tarihsel gerçeklikler, çevresel ve ortamsal etkiler olarak. Bu etkiler iç'te **içlenirler.** Bu içlenme, farkında olunmayan bir süreçtir. Çoğu kez, farkında olmayarak, bedenimizin zorlamalarını, kültürümüzü. toplumumuzu, alışkanlıklarımızı içimizde taşırız. Bu, içlenmedir. Bu etkiler üzerine düşündükçe, bunları anlayıp, yorumlayabildiğimiz, içimizdeki diğer etkilerle ilişkiye sokup, içimize sindirebildiğimiz sürece, onları içselleştirmiş oluruz. İşte, bilinçsiz, içlenmiş, ama farkında olmadığı için tarihine, **kültürel belleğine** sahip çıkamamış kendi kültür mekânında yeri olmayan içler yaratmamak için, önce içimizin olduğunu farketmeliyiz.

b) Bu farkedişte, bu anlama çabasında türlü engeller vardır. İç'in farkedilmesi **insan bütünlüğünün** farkedilmesidir. Çünkü, yukarıdaki saptamalarda da belirttiğimiz gibi («f» maddesi) insan, yalnız bilinçten oluşmuyor. O, bedensel (hayvansal), eylemsel (ahlaksal), duygusal ürünler ortaya koymaya çalışan bir iç taşır. Bu iç'in farkedilmesindeki engellerden

ilki. çoğunlukla, iç'in kavranmasına olanak tanımayan bir eğitim sisteminde, ortamında yaşanıyor olunmasıdır. Gizemci öğretiler, geçmiş yüzyıllardan akıp gelmekte, birtakım eleştiri kaldırmaz bilgiler, teknikler içermektedir. Kendileri bâzen öyle demese de, hemen hemen dinsel, ideolojik öğretiler taşımaktadır. Hiç değilse, bu görüşlerin bilgisine sahip kişiler, bu bilgileri tekelleri altına almakta, gizli tutmaktadırlar. Teknikleri vardır. Bu niteliklerinden ötürü, yazık ki, birtakım şaklabanların, sahtekarların patalojik ruh yapısına sahip kişilerin at oynattığı bir alanda görünüyorlar.

Bilimlerin, kültür felsefelerinin, insan anlayışlarının tartışmaları ışığında bu görüşlerin eleştirilmesine gerek vardır. Onları neden «sihirli formüller» gibi kabul edelim ki? Neden onları içselleştirmeden, yorumlamadan ele alalım ki? Yoksa, onlar da tıpkı teknolojinin bir türlü denetleyemediğimiz, anlayamadığımız etkilerine benzer etkiler yaratmaz mı üstümüzde? İçimize teknoloji gibi «tahakküme» ne hakları var «manevi» görüşlerin? Bir görüşün «manevî» olması, bizi boyunduruğu altına alması mı demek?

Kısacası, iç'in anlaşılması, içi oluşturan öğelerin, bedenin, duygunun, ahlakın, sanatın ve teknolojinin anlaşılması demek. Tersi de doğru. İçimizi anlamaya çalışarak, öğelerini anlayabiliriz. Dışımızı. Dış gerçekliği.

c) İç'in farkedilmesi, özerk, bağımsız içler yaratmada gerekli koşuldur. Yetmez. Bedenden ve duygusal yapıdan gelen belirlenimlerle başetmeye çalışmak, onlarla bütünleşmek, onların üstesinden gelmek gerekir. Yoksa, toplumsal olarak bağımsız olabilme imkanına sahip bir çevrede yaşasak bile, siyasal güç bizi ezmiyor olsa bile, içimizin hapishanesindeyizdir.

d) Bilginin, üretimin toplumsal yaşayışla bütünleşmediği durumlarda içimizin özerkliğinden söz edemeyiz. İçimin özerkliği, başka içlerin özerkliği ile birliktedir. Toplumsal çevreye bağlılığım bundandır. İçimin özgürlüğü, yaşadığım toplumun özgürlüğüne bağlıdır. İçimin yaratılması, içini yaratmış insanlarla paylaştığım yaşamayla elde edilebilir. Toplumsal yasakların kalkması, ideolojik baskıların aşılması, içimin yaratılmasında bir önkoşuldur. Birbirleriyle içlerini paylaşabilen, birbirini ezmeyen bir çevreye gerek var. Bedenimizle, doğayla, toplumla olan ilişkimizin sağlıklı yürütülmesi gerekiyor. Nasıl bir çevre? Bu soru bu yazının konusunu aşıyor. (Okur, yine, yayınlanacak kitabıma başvurabilir.)

e) Çevrenin korunması, doğal dengenin insanı ve çevresini yok etmeyecek düzeye getirilmesinde **için korunması** unutuluyor. İç'in korunması, insanın yerel olanın korunması demek bir yanıyla. Evrensellik ve evrensellik adına merkezîleştirme, iç'in ortadan kalkması için bir tehdit oluş-

turabilir. Yerellik, bir sürü içgüdüsünün sonucu değil! Boş bir ulusculuk hiç değil! Savaşları yaratan, bencillik bu değil! Ancak içini yaratabilmiş insan, başka içleri anlayabilir. Vatanı olan, kültürü olan, inancı olan, başka inançları anlayabilir. Onlara düşman olmaz. Haddini bilen, sınırını bilen, başka içlere saygısı olan içlere gerek var.

2.3 SANATIN BAŞARABİLECEĞİ

Sanat, gerçekliğin yüzlerini görme, duyma, yaşama, anlama yollarından biri.

Teknoloji de böyle anlaşılabilir. Teknik araç gereçlerle, doğaya, varolana bir şey katmış oluyoruz. Kattıklarımız işliyor. Kullanılıyor. Yaşayışımıza ve doğa yasalarına uyuyor! Bu işleyiş ve uyumdan kalkarak doğayı ve yaşamayı anlayabiliriz. Belki de, doğrusu, işlemeyişinden. Aksayan bir makina, bir teknik gereç, o makinanın, o gerecin nasıl işlediğini, yaşamımızda nasıl bir yer tuttuğunu, bir yanıyla yaşamımızı aydınlatabilir. Teknolojinin başımıza sardığı sorunlardan, yaşamımızın anlama üstüne düşünebiliriz. Yorumlar getirebiliriz. Bunu hep yapıyoruz da.

Sanat belki daha çok duygusal alana yönelik. Heidegger gibi filozofların savına göre, başlangıçta teknoloji ile sanatın ortak anlamı vardı. İkisi de gerçekliğin ortaya çıkmasına yardımcı oluyorlardı. Sonradan, hesaplayan, ölçüp biçen akılın egemenliğindeki teknoloji, doğayla el ele yürümedi. Doğayı sömürmeye başladı. Doğaya ters düştü. Sanat, bu yanlışı, bu özürü ortadan kaldırmaya yardımcı olabilir mi? Sanatın teknolojiyi de yorumlama olanağı var. Sanatta, insanın iç'inin çevresiyle ve ortamıyla ilişkisinde teknolojinin yarattığı tahribatı ortadan kaldırma umudu var.

Unutmayalım, sanat da yabancılaşmaya yardımcı olabilir: Sanat da, açığa çıkaracağı yerde örtebilir. Kargaşayı arttırabilir. Hiççiliğe (Nihilizm) yol açabilir. Umutsuzluğumuzu pekiştirebilir. Öyleyse, ne yardan ne serden vazgeçmeli! Gerek teknoloji gerekse sanat içimin keşfinde, yarattıkları, yaratabilecekleri olumsuzluklarla iç'imizin zedelenmesine yol açabilirlerse de, bizden bir parçadırlar. Bizdendirler. Bizim yaratılarımızdır. Yaratılarımıza sahip çıkmayı, anlamlandırmayı öğrenmek gerek. Yarattığınız cehennemi, cenneti, arafı da araştırmak, sorgulamak gerek. Çünkü onlar bizim. İster uyum içinde, ister uyumsuzluk içinde olalım, tehlike, bulunduğumuz durumlara anlam verememekten kaynaklanıyor. Sürekli bir dengeyi, uyumu, cenneti düşlemek, yaşamayı anlayamamaktır. Dünyada kalıcı cennet yoktur. Uyum ve uyumsuzluk biraradadır. Sanat, teknoloji, bilim ve bunların dışındaki inanç sistemlerinin sağlayabileceği olanaklarla, yaşadığımız dünyaya, içimizden çıkan dünyalar koyarak karşı duracağız. Direneceğiz. Israr edeceğiz. Sabredeceğiz. Coşacağız. Acı çe-

keceğiz. Kızacağız. Umutlanacağız. Umutsuzluğa düşeceğiz. Yaşam sürecek. Anlamlı yaşamalar sürecek.

Ummayalım mı?

Sanat, içlerin oluşmasına, yaratılmasına bir katkı, sahte, kokuşmuş, uyduruk içlere bir eleştiri. Sanat, gerçekliğin bilimle, teknolojiyle sınırlı boyutlarının ötesine gidip, farklı boyutlarını gösterebildiği için, büyük bir olanak. Sanattan yararlanalım. Yıldızlar, gezegenler, yalnızca bilimlerin anlattığı gibi değil! Nice değişik yüzleri var onların. Sanat bunu anlatacak. içlerimiz görecek bu boyutları. İçselleştirecek. Zenginleşeceğiz. Üstelik sanat, teknolojinin kendisine sunduğu olanaklarla, teknik malzemeyle, araç gereçle anlatacak derdini, bilimi ve teknolojiyi yorumlayacak. Bilim de sanatı. Sanat da bilimi. Böyle sürecek.

Çatışmalar, sıkıntılar, kokuşmalar, durgunluklar yaşanacak. Hareketin olması için kaçınılmaz bu. Öyle içlerimiz olacak ki, tüm bu sıkıntılardan kurtulmayı bilecek. Kendine yakışır dünyayı, çevreyi, bilimi, duyguyu. inancı, teknolojiyi, yönetimi yaratacak.

Ummayayım mı?

İÇTEN KALKAN BİR KÜLTÜR FELSEFESİNE DOĞRU

Neden iç'le birçok şeyi çözebileceğimi sanıyorum ki? Çünkü, iç'le birleşememiş, onunla anlamlandırılamamış gerçeklik, iç gerçeklikle dış gerçeklik arasındaki uçurum, sorun yaratıyor. Peki, anlam verememek, iç'den mi, iç'in zayıflığından mı yoksa, dış'la **gerçekçi** ilişkiye geçememekten mi kaynaklanıyor?

Uygun bir çıkış noktası mı iç'ten kalkmak?

İç'e ağırlık veren bir bakışla çözülecek sorunlar nelerdir? Başka sorunların yanında, aşağıdaki dileklerin ışığında;

1. İnsanın çevresiyle, bilgisiyle, bilimle, teknolojiyle ilişkisini düzenleyecek,

2. Gerçekliğin farklı yüzlerini, insanın boyutlarını sergilemeye yarayacak,

3. İnsanın kendi içini özerk olarak yaratabilecek, onu belirleyen, doğal, düşüncesel, siyasal etkileri farketmeye yardımcı olan,

4. Batı felsefesinde yüzyıllardır sürüp giden, zihin-beden, düşünce-olgu, özgür irade (isteme), tarih-anlama, sorunlarına farklı ışıklar tutabilecek,

5. Bir ahlak ve sanat felsefesine olanak sağlayacak,

bir iç kuramı geliştirmeyi hedefliyorum.

İçi vurgulamak, gizemcilik midir? Alışılmış anlamıyla değil. Çünkü, iletişen içlerden söz ediyorum. Bunda gizemli bir şey yok. İç tümüyle anlatılamaz. Bir anlamıyla, gizem var iç'de. Bu gizem, doğasal, kültürel, tarihsel, toplumsal. Okur bana gizemci demeyi aklına koymuşsa, «gerçekçi gizemci» desin. Gerçekçi: Mızmız, uykulu, uyuşuk olmadığı, gerçeği, toplumsallığı, tarihselliği, ekonomik, siyasal boyutuyla sürekli sorgulayıp, yorumladığı için. Gerçeği yok saymadığı, onu, bir sanrı, bir yanılsama olarak görmediği için. Gizemci: Çünkü, gerçek ancak, iç'e alınarak kavranabilir. İç'e alınmada salt bilinçli öğeler yoktur. Bilincine varamadığımız nice etkinin belirlemesi içindeyiz. Bedenimizden, fizyolojimizden, filogenetik yapımızdan gelen. Toplumdan, tarihten, kültürden yükselen. Bunları belirlediğimizce belirleyeceğiz. Belirleme, hep eksik, hep güdük, hep özürlü kalacaktır. Duyduklarımız, duygularımız anlattıklarımızdan hep fazla olacaktır. Düşündüklerimiz de. Haberleşmeyi, tartışmayı, söyleşmeyi içinin gelişmesi için kaçınılmaz bulan bir gizemciyim ben. İçini belirleyen güçleri saptamayı çalışan, saptamaktan yana, içini belirleyen güçlerin anlam kaynağının iç'le dış gerçeğin etkileşmesinden doğduğunu söyleyen bir gizemci.

Çelişik bir söz mü söylüyorum yoksa?: «Dört köşeli üçgen» gibi, «gerçekçi gizemciyim» derken? Çelişmiyorum. Bu terimlere alışılmışın dışında anlamlar yüklüyorum.

Bu bir kokuşmuş idealizm, gizemcilik, karanlıklaştırma değil. Bir kafa tutma gerçekliğe. İçi düzenleyen, yönlendirmeye çalışan güçlere. Neden büyük çaplı topluluklardan, kurumlardan, ekonomik düzenlerden kalkıp kararlar veriyoruz da gerçekçi bir iç'cilikten kalkmıyoruz? Bireycilik de değil bu. Alışılmış, bayatlamış bir liberalizm de değil. Birçok sufinin, Doğulu, Batılı bilgenin ipuçlarını verdikleri bir yol: Çağdaş bilimin, teknolojinin, sanatın ışığında yeniden yorumlanıp, kurgulanması gerekir.

Bülent ÖZER

Sanatı Sınıflandırmada Çağdaş Sistemler ve Bir Öneri

SANATI SINIFLANDIRMADA ÇAĞDAŞ SİSTEMLER VE BİR ÖNERİ

Prof. Dr. Bülent ÖZER

Rönesansla birlikte ortaya çıkan katı bir sınıflandırma anlayışı sanatta güzel faydalı ayırımının doğmasına sebep olmuştur. Resim, heykel ve mimariye üst düzeyde özel ve ayrıcalıklı bir yer tanıyan bu görüş, sâdece sanatın bütünlüğünü zedelemekle kalmamış, aynı zamanda yukardaki üç dalı da, aralarındaki birtakım gerekli sınır ve farklılaşmaları eriterek, Güzel Sanatlar **(Beaux-Arts)** ya da Büyük Sanatlar **(Arts Majeurs)** adı altında aynı potada birleştirme yoluna gitmiştir. Özellikle mimarinin, hattâ şehir plânlamasının böylesine isabetsiz bir yakıştırmadan ne ölçüde zararlı çıktığını çeşitli sonuçlarıyla günümüze kadar izleyebilme olanağı vardır. Herhangi bir kentsel yerleşme projesinin vaziyet plânının kütle kompozisyonunun resim ya da heykel sanatına özgü ölçütlerle geliştirilmeleri, Rönesans'tan beri süregelen sınıflandırma anlayışına dayandırılabilecek bir olaydır. Öte yandan. Güzel ve Büyük Sanatlar diye nitelendirilen dalların dışında kalmış olanların, sırf faydaya yönelik karakterlerinden ötürü Küçük Sanatlar **(Art Mineurs)** veya zanaat olarak aşağıya doğru itilip hor görülmeleri de. insanlığın kültürel evrimi bakımından büyük bir talihsizliktir.

Ünlü Alman filozofu **Immanuel Kant** (1724-1804), yaraya parmak basabilip böylesine katı bir sınıflandırmayı yumuşatmaya yönelen ilk önem-

li kişidir Aslında, Kant da Rönesans'ın yerleştirdiği düzeni pek tabii ki birdenbire kökünden söküp atamamış, ancak doğru yolu hazırlayan birtakım sağlam önerilerde bulunmuştur. Ünlü filozofun sisteminde de bir sanat-zanaat (yani ücretli sanat veya **Lohnkust** diye isimlendirdiği dal) ayrımına başvurulmuş olmakla beraber, yine Güzel Sanatlar'ın bir kolu saydığı Biçimlendirme Sanatları'nı (**bildende Künste**) çok daha olumlu bir görüşle Resim ve Plâstik Sanatlar diye ikiye ayırdığını farkederiz. Heykel ile Mimari bu sonuncu sınıfa girerler. Üstelik, mimari de kendi çevresinde ikiye bölünerek Bina Mimarisi ile Yararlı Eşya Mimarisi'ne yer verir. Bundan başka, Resim sanatının —kendisinin dışında— bir de peyzaj, dekoratif tefriş, kostüm gibi dallara açık tutulmuş olması; masa düzenleme sanatının hoş sanatlar (**angenehme Kunst**) kategorisine alınmış bulunması gibi hususlar da Kant'a ait büyük adımlardır.

Buna rağmen, esas olumlu gelişmeler ancak 1850'lerden sonra olanca güçleriyle ortaya çıkacaklar, İngiltere'deki **Arts and Crafts** akımının başlattığı eğilim, çeşitli evrelerden geçerek, 1920'lerde Bauhaus'da doruk noktasına ulaşacaktır. Bu arada, sanat bilimi ile sanat felsefesinin de zaman ve mekân içerisinde keşfolunan yeni ufuklar doğrultusunda yepyeni boyutlara eriştiklerini, derin bir anlayış ve hoşgörüyle sanat olgusunu modern bir tanıma kavuşturmaya çalıştıklarını görürüz. Varılan sonuç, adı geçen olguda bâzı dallara üstünlük, öncelik, ayrıcalık tanınamayacağı ilkesinde toplanır. Örneğin, çağdaş iki ünlü Fransız sanat düşünürünün de savundukları gibi: **Denis Hulsman «Estetik»** adlı kitabında, «prensip olarak bütün sanat türlerine eşitlik sağlamak gerekliliği» üzerinde durur; **Joseph Segond** ise, **«Estetiğin Elkitabı»** başlıklı eserinde, şimdiye kadar estetik dünyayla ilişkileri reddedilegelen duyuların da, en azından büyük (majör) sanatlar diye adlandırılan sanatların hitap ettikleri duyular ayarında estetik iletişim yeteneğine sahip bulunduklarını ifade eder. Böylece, iki otoritenin de belgeledikleri üzere, uzun bir restorasyon döneminden sonra, bugün yeni sanat dallarının ve bunların hitap ettikleri duyuların eşitliğine inanan bir anlayış düzeyine gelinmiş olmaktadır.

Bu durumda, sanatın çeşitli türlerini ele alırken, bunların arasında herhangi bir göreli değerlendirme yapmamaya kararlı bir çağda, sanat biliminin karşılaştığı en önemli sorunlardan birisi, söz konusu espriye ayak uydururken sanatın nasıl sınıflandırılabileceğidir. Burada bir parantez açarak, sanatın gerek değerlendirilmesi, gerekse de üretilmesi bakımından sınıflandırmanın kaçınılmazlığına değinmek istiyoruz. Nitekim, pek çok kimsenin aklına, «sanat sınıflandırılmazsa sanki ne olur? İllâ ki sınıflandırılması mı gerekir?» gibilerden sorular gelebilir. Hemen söyleyelim ki, hem açıklayıp anlatabilme, hem eğitebilme, hem de doğru dürüst ürettirebilme açılarından sanatı muhakkak sınıflandırmak zorunda-

yız. Sanattan gerektiğince yararlanabilmek, onun bütün olanaklarını seferber edebilmek için Sanat Bilimi sanatı çağın dünya görüşü ve gerçeklerine göre tanımlayıp sınıflandırmakla yükümlüdür. Mimarinin resimden ve de heykelden farklı olduğunu, heykeltraşın ressama kıyasla başka bir sorumluluğa sahip bulunduğunu hem tüketiciye (topluma))hem de üreticiye (sanatçıya) ancak ve ancak sağlıklı bir sınıflandırma öğretebilir.

Bugün artık her türlü görelilikten sıyrılarak objektif bir görüşten hareket eden sınıflandırmaların başlıca şu üç eğilimde yoğunlaştıklarını görmekteyiz: **(1) Sanat türlerini doğrudan doğruya sanatların ismine göre ayırmak; (2) Bunları hitap ettikleri duyular bakımından sınıflandırmak; (3) Ve nihayet özleri, temel öğeleri ya** da **oluştukları malzeme açısından değerlendirmek.**

Pratikliği yönünden birinci kategori basit cep kitaplarında dahi kolayca rastlanan bir sınıflandırma tarzıdır. Mimari, resim, heykel, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, —son yıllarda sinema ve fotoğrafı da aralarına alarak— sayıları geleneksel 7'den 9'a yükselen sanat türlerini meydana getirirler. Yine son yıllarda, daha üst bir düzeyde, eskiden küçük sanat ya da zanaat diye adlandırılan el sanatları ile onun modern eşdeğeri endüstri dizaynının da yukardaki 9 türe eklendiğini görmekteyiz. Nitekim UNESCO tarafından yayımlanmış «Sanat ve Hayat» adlı kitapta, her iki dal ayrı ayrı iki önemli bölüm halinde işlenmiştir. **Thomas Munro** da **«Sanatlar ve Aralarındaki İlişkiler»** başlıklı eserinde bu yolu seçerek «bugünün ve yarının önemli sanatları» diye 17 türlük bir sınıflandırma yapar. Hattâ, kitabın sonunda bunların sayısını 400'e çıkartır. Şüphesiz daha da ileri gitme, anlayışa ve yorumlayışa göre sayıyı arttırma olanağı hiçbir zaman ortadan kalkmaz. Böylece, bu sistemin önemli iki sakıncasından birincisiyle karşılaşmış oluyoruz. Sanat türü sayısında belirsizlik, oynaklık; daha doğrusu, sınıflandıranın hâfızasına, gözlem gücüne ya da anlayışına, değerlendirişine göre değişebilecek sanat türü adı ve sayısı. İkinci sakınca ise, belirli bir kelimenin ardında kişiye göre kavram gelişebilmesi: sözgelişi, mimari, heykel ve resim birbirinden ayrılmış olmakla beraber, tasnif tarzı bunların ortak ve farklı taraflarını dile getirememektedir. Ayrıca, mimarinin belirleyici nitelikleri hakkında da herhangi bir işaret söz konusu değildir. Kısacası, kişi «mimari» dediğinde, bu dalın mahiyet bakımından heykel veya resimden nasıl farklılaşabileceğini pekalâ bilmeyebilir.

Sanat türlerini algılayıcı duyulara göre sınıflandırmak amacını güden ikinci eğilime gelince, bu yol ilk bakışta çok daha nesnel ve olumlu gözükebilir. Bu anlayış, sanatı görme, işitme, dokunma, koklama ve tatma sanatları diye 5 bölüme ayırır. Ve bu andan itibaren de belirsizlikler, uyuşmazlıklar, çelişkiler birbirini kovalar. Bir örnek vermek istersek, der-

hal görsel sanatları ileri sürebiliriz. Gerçekten de bir sistemde mimari-heykel-resim ağırlık noktaları gözle görmede yoğunlaşan sanat dallarıdır. Ancak, bu üçlünün ara sınırları nerede başlar, nerede biter, belli değildir. Üstelik, gözle algılandıkları hususunun dışında, bunların kendilerine özgü belirleyici verileri de sınıflandırmada açıklık kazanamaz. Bu önemli sakıncayı sistemin birinci sakıncası diye sayarsak, ondan sonraki ikinci sakınca da şu olacaktır: Yalnızca ya da özellikle belirli bir duyuyla algılanan bâzı sanat türlerini geçip, örneğin edebiyata, tiyatroya, dansa, şiire, daha doğrusu çeşitli duyuların katılımını gerektiren dallara gelindiğinde, sistem ya bütün bütüne çaresiz kalmakta, ya da birtakım zoraki birleştirmelere başvurmak yolunu seçmektedir. Strasbourg Üniversitesi profesörlerinden **Maurice Nédoncelle**'in yukardaki anlayışa göre yaptığı sınıflandırma (1953) sistemin bu iki sakıncasını da açıkça belirtir: burada edebiyat işitsel (auditif) bir sanattır tıpkı müzik gibi; tiyatro ve sinema ise işitsel-görsel (audio-visuel) sanat sayılır; mimari, resim ve heykel hep birlikte görsel sanatlardır

Yürürlükte olan sınıflandırma sistemlerinden üçüncüsünde, sanat eserlerini özlerinden, temel ögelerinden ya da oluştukları malzemeden hareket ederek türlere ayırma eğiliminin geçerli olduğunu söylemiştik. Bu sistemin, diğerlerine kıyasla, pek çok bakımlardan olumlu olduğunu görmekteyiz. Nitekim, nitelik ya da malzeme, öz belirterek sanat eserini tek tek en doğru yere oturtmak bu sistemle mümkün hale gelebilmektedir. Kavram kısıtlılığı veya kargaşası, fonksiyon çakışması gibi sakıncalar, sistemin tekten tüme giden karakteri sâyesinde büyük ölçüde önlenebilmekte, geniş kapsamlı kategorilerin bağlayıcı karakterleri de bu şekilde ortadan kaldırılabilmektedir. Ünlü Fransız sanat bilimcisi **Charles Lalo,** böylesine bir anlayışın çerçevesinde geliştirmiş olduğu ilginç sistemi, 1951 yılında Psikoloji Dergisi'nde (Journal de Psychologie) yayımlamıştır. Lalo burada 7 tane «strüktür ve süpra-strüktür» alanı kabul eder: (1) dinleme, işitme (müziğin tümü bu alana girmektedir); (2) görme (resim, desen, gravür, estamp ,vs.); (3) hareket teknikleri (her türlü dans, bale ya da fıskiyeler, ışık oyunları, vs.); (4) eylem (tiyatro, opera, sinema gibi insan eylemlerini esas alan, bunları duygusal yönden güçlü olarak, âdeta duygusal dürtüler halinde işleyip ortaya koyan dallar); (5) inşaat teknikleri (mimari heykel, peyzaj, bahçe sanatları gibi); (6) dil (şiir, edebiyatın tüm dalları); (7) tad, koku, dokunma sanatları (yemek sanatı, koku sanatı, dokunsal ve ısısal strüktürler), Lalo'nun bu gerçekten olumlu sisteminde, bizce 2 ve 5. maddeler bir hayli aksamaktadır. Sâdece iki boyutlu sanat dallarının görme sanatı olarak değerlendirilmeleri kanımızca hatâlıdır. Diğer yandan, «inşaat teknikleri» kategorisinin içine hem mimarî, hem heykel, hem de peyzaj ve bahçe düzenlemelerinin dahil edilmeleri —her

ne kadar bunların hepsinde belirli anlamda bir inşai karakter mevcutsa da— oldukça yanıltıcı ve noksan bir yaklaşım geliştirmekten öteye gidememektedir.

Üçüncü tarz sınıflandırmanın ruhuna sâdık kalarak aşağıda önermek istediğimiz sistemde yaptığımız ayırımın karışıklıkları, çakışmaları, kavram belirsizliklerini büyük ölçüde azaltıp, sakıncaları iyice ortadan kaldırdığı kanısındayız. Bizce sanatları —yaratma, üretme yöntemleri bakımından da birbirlerinden kesinlikle farklı denebilecek— şu 10 grupta toplamak mümkündür: **(1) Mekân satatları (yani ister iç, isterse de dış mekânı ilgilendiren, şu veya bu strüktürel sistemle belirli bir mekân düzeni gerçekleştirmeyi amaç edinen sanat dalları); (2) Hacim sanatları (heykel sanatını da içeren ve tüm 3 boyutlu sanat yapıtlarını kapsayan sanat dalları); (3) Yüzey sanatları (başta doğrudan doğruya pür resim sanatı gelmek üzere, fotoğrafı da içine alan 2 boyutlu sanatlar); (4) Ses sanatları (müziğin çeşitli kolları); (5) Eylem sanatları (ana malzemesi insan ve toplum aksiyonundan oluşan tiyatro, sinema örneği sanat dalları); (6) Dil sanatları(edebiyatın tümü); (7) Hareket sanatları (dans, bale gibi içeriğinin ağır basan yönü hareket olan sanatlar); (8) Tad sanatları (yemek ve içmekle ilgili sanatlar); (9) Koku sanatları; (10) Dokunma sanatları (yani dokunsal, ısısal nitelikleriyle etkili olan yapıtları geliştiren sanat dalları).**

Önerdiğimiz bu genel sınıflandırma sisteminde, her kategori doğrudan doğruya kendisini oluşturan, belirleyen öze, temel ögeye ya da malzemeye göre yerini bulup ismine kavuşmaktadır: mekân, hacim, yüzey, eylem, hareket gibi. Sözgelişi, mimari bir mekân düzeni sorunu halinde formüle edildiğinden, sâdece mimari ya da görsel sanatlar veya inşaat teknikleri sanatı demekle yaratılabilecek yorum kargaşası ihtimalinden de uzaklaşılabilmektedir. Başka bir deyimle, mimarinin sorumluluk alanı ve hattâ kapsamı, henüz sınıflandırma aşamasında açıklığa kavuşmuş durumdadır. Bu hususun diğer sanat dalları için de aynen geçerli olduğunu görmekteyiz. Böylece, önerdiğimiz sınıflandırmayla özü, kapsamı ve sınırları belirli, üstelik kendi içlerinde çeşitli alanlara rahatça bölünebilme olanağına sahip birtakım ana sanat dallarının orta yere konduğunu ileri sürebiliriz.

Nermin SİNEMOĞLU

Sanat Tarihinin Felsefeden Bekledikleri

SANAT TARİHİNİN FELSEFEDEN BEKLEDİKLERİ

Prof. Dr. Nermin SİNEMOĞLU

Sanat Tarihi ile Sanat Felsefesi, «Sanat» ortak paydası üstünde birleşmektedir. Başka bir deyişle, «Sanat», bu iki farklı bakışı kendi üzerine çekmektedir. Aynı olgu temelinde birleşen bu iki farklı bakışın biribirlerine bakışımı ise, yani Sanat Tarihi ile Sanat Felsefesi arasındaki ilgi sorunu, kuşkusuz yine onların kesişme noktası olan sanat olgusunda aranmalıdır. Bir sanat tarihçisi, Sanat Tarihinin Felsefeden ne beklediğini sorarken bu kesişmenin, herşeyden önce kendi bakış açısı yönünden ne anlama geldiğini ortaya koymalıdır. Bu nedenle, özellikle, sanat tarihçisinin sanat olgusuna bakışını genel çizgileriyle örnekleyerek ifade etmeye çalışalım.

Bilindiği gibi Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin varlığı, toplumların ya da milletlerin kültür yapıları ve teknik bilgileri çerçevesi içinde ortaya koymuş oldukları ürünlerdir. Bunlar, çağında mevcut teknik bilgiye dayanan fakat, aynı zamanda, sanatçısının ve banisinin estetik görüş ve anlayışını, başka bir deyişle çağının modasını yansıtan ürünlerdir.

Bu ürünlerin çok zengin çeşitlilik gösterdiği bilinmektedir. Mimari eserlerden resim-heykele ve günlük hayatımızdaki kullanım eşyasına kadar pek çok şey Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin sınırları içine girmektedir. Bu nedenle, Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminde kullanılan yöntemler sosyal bilimlerin kullandığı yöntemlerin benzeridir. Ancak, kay-

nak araştırmasından yazımı safhasına kadar bu genel yöntemlerden istifade edilmekle birlikte, konuya göre özel bazı farklı yöntemlerin de ek olarak kullanılması zorunlu olmaktadır.

Araştırma konusu mimari, resim, heykel, seramik veya vitray ya da diğer başka herhangi bir konu ile ilgili olabilir. Ya da bu eserler ister mimari yani taşınmaz, isterse taşınabilir objeler olsun, varlığı bilinen, ancak, kazı sonucu ortaya konulabilecek durumda olabilirler. İşte bu noktada, Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin özel araştırma yöntemleri söz konusu olmaktadır. Ancak, Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin bu özel araştırma yöntemleri teorik ve uygulamalı olarak eğitim sürecinde verilmektedir. Ayrıca, kazılar ile ortaya çıkarılan mimari eser veya küçük eşyanın onarım ve korunması ile ilgili yöntemler, malzemenin tekniğine bağlı olarak ayrı ayrı ortaya çıkar ve gerçekleştirilir. Görülüyor ki, Arkeoloji ve Sanat Tarihi bilimi çerçevesindeki bir araştırmanın ihtiyaç duyduğu yöntemler, zaman zaman birdenbire belirmekte ve araştırmanın başlangıcından yazıya geçirilmesine kadar geçen süre içinde de çeşitlilik göstermektedir.

Araştırmanın yazıya geçirilmesi, bu noktada araştırmayı bağlayan bazı bilgilerin ortaya konulması anlamına gelmektedir. Bu bağlayıcılığı iki noktada toplayabiliriz.

1 — Eserin tarihlendirilmesi,

2 - - Eserin üslup olarak değerlendirilmesi.

Bu iki ana husus sağlam verilere dayanılarak gerçekleştirildikten sonra yazım için sosyal bilimlerin kullandığı yazım yönteminin uygulanması ile araştırma ancak son şeklini kazanmış olacaktır. Eserin tarihlendirilmesi ve üslup olarak değerlendirilmesi safhalarında Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin başvurduğu yöntemleri şöyle sıralamak mümkündür:

a) Mevcut verilere dayandırılarak tarihleme,

b) Benzetme (Analoji) yolu ile tarihleme,

c) Üslup özelliklerine göre tarihleme.

Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminde eserin tarihlendirilmesi son derece önemlidir. Objenin gerçek tarihini bulabilmek, çeşitli yöntemleri gerektirmektedir. Bilindiği gibi, başta mimarlık eserleri olmak üzere Arkeoloji ve Sanat Tarihi kapsamındaki objelerin pek çoğunda orijinal kitabe, yani eserin gerçek tarihini veren kitabe yoktur. Bu sebeple, eser üzerindeki çalışmada öncelikle tarihlendirme önemlidir. Şimdi, araştırmacının elinde mevcut tarihlendirme metodlarını görelim. Mevcut verilerin ışığında tarihlendirmede araştırma konusu ile ilgili yakın ya da uzak yazılı

kaynakların tümünden edinilen bilgiler, eserin tarihlendirilmesini doğrudan sağlayabileceği gibi yetersiz de kalabilir. Bu durumda, Arkeoloji yoluna müracaat etmek gereklidir. Eser, biçimsel nitelikleri ile benzerleri tespit edilerek yaklaşık bir tarih veya dönem içine konulabilir. Bununla beraber, Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminde bir çağın üslubundan hareketle, eserin üslup özellikleri gözönüne alınarak çağı belirlenebilir. Hatta, eser, söz konusu edilen çağın başı ya da sonuna yerleştirilebilir. Bu noktada araştırmacıyı bağlayan önemli özellik ise eserin üslup olarak değerlendirilmesidir. Eser mimariye ait, veya çeşitli malzemeden meydana gelmiş objelerden biri ise, değerlendirme, malzemenin özüne bağlı olarak, bazı farklı yöntemlerle üslup özellikleri belirlenerek ve mümkün olduğu kadar doğru olarak yapılmaya çalışılır. Bu değerlendirme, hem eserin tarihlendirilmesine yardımcı olacak hem de eser, araştırma konusu içinde değerlendirilmiş bulunacaktır. Bu aşamadan sonra konu, bütün sosyo-kültürel ve teknik araştırmalar için kullanılan yazım yöntemi ile bir makale ya da kitap halinde ilgililere sunulur. Söz konusu yöntemleri somutlaştırmak amacı ile birkaç örnek görelim:

KAZI İLE ORTAYA KONULMUŞ BİR ÖRNEK ROMA TİYATROSU

İngiltere'nin Galya bölgesinde bulunan Caerleon anfitiyatrosu M.S. 80 yılında şehir surunun hemen dışında inşa edilmiştir (Resim 1). 5000 dolayında seyirci alabilen bu tiyatro arkeolojik bir kazı sonucu ortaya çıkarılmış ve reconstruction'u yapılabilmiştir. Bu anfitiyatro binası ile aynı zamanda yapılmış olan şehir surlarının özellikleri gözönüne alınarak, orijinal durumu yansıtan reconstructionları hazırlanmıştır. Böylece biz bu yapıyı bir kazı sonucu ve çağdaş bir esere bağlı kalarak yapılan onarım sonucu tanımış oluyoruz.

Şimdi bir devrin mimari üslubunu ortaya koyan örnekler üzerinde duralım:

Burada örnekler Doğu Roma, yani Bizans ile Avrupa Gotik mimarisinden ve Anadolu Türk mimarisinin Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden seçilmiştir.

Ayasofya kilisesi 532-7 yılları arasında İmparator Justinianus'un emri ile Aydınlı matematikçi Antemius ve Miletli mimar İsidor tarafından inşa edilmiştir (Resim 2). Ancak kilise, kaynaklarından öğrenildiğine göre üç yapı devri geçirmiştir.

Birinci yapı yaklaşık 335 yılında İmparator Constantine tarafından, ikincisi 415 civarında İmparator Theodosius tarafından yaptırılmıştır. Bugünkü yapı ise üçüncü inşaatı aksettiren şeklidir.

Ayasofya'da dört kütlevi ayak üzerine oturan dört yuvarlak kemerin taşıdığı, yaklaşık 32 m. çapındaki dıştan basık, içten küresel kubbe ana mekanı örtmektedir. Bu kuruluş iç mekanda geniş ve büyük bir atmosfer etkisi bırakmaktadır. Bu etki ana eksen üzerinde yer alan iki yarım kubbe ve apsis yarım kubbesi ile daha da artırılmıştır. Ancak, bu eksen üzerinde bulunan bir insana kubbe, yarım kubbeler ve apsis hacmi ile duyurulan bu büyüklük duygusu, nefleri ayıran taşıyıcı elemanlar ile iki yandan sınırlanmıştır. Bir çağın ve bir kültürün kriter olabilecek niteliktek bu yapısı, bize çağının sadece mimarisini ve üslup özelliklerini yansıtmakla kalmaz, duvarlarında yer alan mozayik kompozisyonları da devrinin bir taraftan din programını, diğer taraftan da resim üslubunu ve portre anlayışını ortaya koyar.

Şimdi yine, bir çağın mimari üslubunu ortaya koyan batıdan bir örneği, Paris Notre Dame'ını ele alalım (Resim 3). Katedral 1163-1250 yılları arasında inşa edilmiştir. Mimarı Bishop Maurice de Sully'dir. Üç nefi kesen bir transept ve apsis çıkıntısı ile uzunlamasına bir plan şemasına sahip yapı, içine giren insanı, bu planın etkisinden ziyade taşıyıcı demet payelerin ve nefleri ayıran iki katlı sütun ve kemerlerin oluşturduğu dikey hatlarla doğrudan doğruya göğe yükselten bir etki ile kavrar. Bu etki, demet payelerin açılarak üst örtü sistemindeki kaburgaları oluşturması ile daha da şiddetlenmektedir. Yapıdaki diğer mimari elemanlar kadar, vitraylı pencerelerden farklı derecelerde kırılarak içeriye süzülen renkli ışıklar bu mistik atmosferi tamamlarken oniki ve onüçüncü yüzyılın mimari ve sanat anlayışını da yansıtan önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Doğu Roma ve Avrupa Gotik mimarisinden gördüğümüz bu iki örnekten sonra Anadolu'dan aynı çağa ait bir örnek görelim.

SİVAS GÖK MEDRESE

Gök Medrese 1271 civarında Anadolu Selçuklu veziri Sahip Ata tarafından Konyalı Kaluyan Usta'ya inşa ettirilmiştir (Resim 4). Yapı Anadolu Selçuklu medreseleri içinde geleneksel dört eyvanlı açık avlulu medrese plan şemasında yorumlanmıştır. Eğitim amaçlı bir yapı olmakla beraber, Gök Medrese baş eyvanının dersane ve mescit görevini yüklenmiş olması gibi cephesinde yer alan çeşme de cephenin genel görüntüsü içinde fonksiyonel amaca yönelik bir amaca hizmet etmektedir. Onüçüncü yüzyılın ikinci yarısında Anadolu Selçuklu mimarisinin bütün zenginliği ile (taç kapı, bitkisel ve figürlü bezemeler) ortaya koyan bu yapı iç mekanların çini kaplamaları ile de farklı bir teknikle mimariye bağlı yüzey süslemesinin en etkin olduğu bir örnek oluşturmaktadır. Özellikle, mozayik çini bezemeye egemen renklerin yarattığı mekan atmosferi ve bir eğitim yapısındaki olumlu katkısı çok çarpıcıdır.

Sivas Gök Medrese gibi çeşitli fonksiyonel yapı örnekleri vermek mümkün, ancak bir örnek de Osmanlı mimarisinin erken döneminden seçerek bir dönemin mimari üslubunu belirleyen örnekleri noktalayalım. Bu örnek Bursa'dan Ulu Cami'dir (Resim 5). Ulu Cami'de bir mekan bütünlüğü yaratmak amacı, sınırları belli bir hacmin üstünü örtme teknik zorunluluğu nedeni ile bırakılmış, kareye yakın bir plan düzenlemesi içinde 12 desteğe oturan 20 kubbeli kuruluş çok bölümlü bir mekan anlayışı ile gerçekleştirilmiştir. Onbeşinci yüzyılın hemen ilk yıllarında inşa edilen bu yapı İslam dininin gereği icabı biçimlenmiş ve geniş saflar için mihrap duvarı en büyük birim olarak bırakılmıştır. Şadırvanlı havuzun açık kubbeli birime yerleştirilmesiyle su şırıltısının kubbeden sızan ışıkla bütünleşerek yarattığı huzur verici atmosfer insanı etkileyen en önemli özellik olmuştur. Böylece mimari parçalar, bezeme, ışık ve su gibi tabiatta varolan elemanlarla ortaya konan bu mimari örnekler, bir çağın olduğu kadar ulusların da mimari anlayış ve zevklerini günümüze yansıtan yapılardır.

Şimdi resim sanatında bir Ekol üslubunun tanıtılması üzerinde duralım.

RUBENS'İN SAVAŞ VE BARIŞ ADLI TABLOSU

Bu tabloda doğrudan doğruya insanı ve insan topluluklarını ilgilendiren Savaş ve Barış konusu mitolojik figürler, kuvvetli bir hareket ve güçlü bir ışık-gölge ile sunulmuştur (Resim 6). Sanatçı, figürleri, vermek istediği konuya yönelik hareketler içinde ve yine tabloda özellikle göstermek istediğini kuvvetli bir ışıkla belirterek işlemiştir. Renkler, burada, konuyu bize aktaran hareketli figürlerin tanıtımında kullanılan ışığa yardımcı olmuştur. Bu tablo sanatçının resim anlayışını belirleyici bütün özellikleri içermektedir.

Aynı sanatçının köy dansını konu alan tablosunda manzara içinde işlenen konu hemen hemen figürlerin işlenişi, ışık-gölge yorumu, renkler ve hareketlilik açısından bir önceki tabloya benzer özellikler sergiler (Resim 7). Her iki tablo da çok figürlü, zengin birer kompozisyona sahiptir. Konuları birbirine karşıt iki amaca yönelik bu iki tablo da gene insan ve insan topluluklarını ilgilendirmesi yönünden, yani sanatçının düşüncesinin aktarılması yönünden çok figürlü ve son derece zengin yapıtlardır.

Rubens'in burada, daha az figürlü iki tablosu üzerinde durursak: Bunlardan ilki «Üç Güzeller» adıyla tanınan mitolojik konulu tablosudur (Resim 8). İkincisi «Tebşir» adıyla tanıdığımız dini konulu tablodur (Resim 9). Her iki tabloda da daha önce gördüğümüz tablolardan farklı konular işlenmiştir. Ancak, insan figürleri, hareket, ışık-gölge ve renkler yardımı

ile yorum getirilmiştir. Sanatçı, üzerinde durduğumuz bu dört eserinde de farklı konuları aynı üslup birliği içinde işlemiş ve onyedinci yüzyıl resim sanatında barok anlayışın güçlü bir temsilcisi olmuştur.

Şimdi de, eser tanıtmada, analoji yöntemini resim ve heykel örneklerine uygulayalım. Araştırma konumuzu oluşturan bir yüksek kabartma insan başını bize tanıtacak herhangi bir konuda veri mevcut değildir. Bu durumda bilinen benzer örnekler neler sorusuna cevap aramakla işe başlarız. Bu kabartmada görülen insan başının en yakın benzerleri M.S. birinci yüzyıldan Lacoon Grubu ve yine Helenistik döneme ait olduğu bilinen Bergama Sunağı kabartmalarıdır. Aralarındaki benzer özellikleri tesbit etmeye çalışırsak: Tarihi bilinen Helenistik dönem eserlerinde umutsuzca acı çeken yüz ifadeleri, bakışlar, gözbebeklerinin oyularak verilmesi, saç ve sakal kıvrımları bu başta bize Helenistik heykel sanatının özelliklerini vermektedir. Böylece belirleyemediğimiz bu eserin özelliklerinden hareket edilerek, yani analoji yolu ile Helenistik çağa ait olduğu ortaya konur ve hatta M.S. birinci yüzyıla ait bir eserin parçası olduğu söylenebilir.

Resim sanatında ise analoji yolu ile tanıtma heykel sanatında olduğu gibi Arkeoloji ve Sanat Tarihi bilimi için son derece faydalı bir yöntemdir. Londra'daki National Gallery'de bulunan hangi sanatçıya ait olduğu bilinmeyen bir tablodaki kadın figürü, gösterdiği özellikler ile bir ekole ve hatta belli bir sanatçıya bağlanabilmektedir. Tablomuzdaki figürün anatomik yapısı ile cildi altında kaslarının dışa kuvvetle yansıması, bu kadın figürünün özelliklerinin Sixteen Chapeli'nin batı duvarındaki Mahşer sahnesinde Hz. İsa'nın yanında yeralan Meryem figürü ile benzer olduğu anlaşılır. Meryem figüründe de güçlü kaslar giysiler altından dahi hissedilir şekilde işlenmiştir. Sixteen Chapel'inde yer alan kompozisyonlarda gördüğümüz diğer figürlerde de aynı özellikleri tespit etmek mümkündür. Bu ise bizi, sanatçısı bilinmeyen tablonun Michelangelo'nun veya en az onun ekolünden bir sanatçının eseri olduğu kanısına götürmektedir.

Örneklerimizden de anlaşılacağı gibi Arkeoloji ve Sanat Tarihi biliminin konusu kapsamında yer alan, burada sayılamayan pek çok sanat ürününün araştırılıp tanıtılması ile ilgili özde birleşen, ama detayda farklılıklar gösteren birden fazla metodu vardır.

Şimdiye kadar anlattıklarımızdan çıkan sonuca göre; Arkeoloji ve Sanat Tarihi alanındaki eserlerin tanılanmasında, eğer bu eserlerin kendilerinde veya bu eserlere ait başka kaynaklarda tanıtıcı bilgiler bulunamıyorsa, başvurduğumuz başlıca yöntem karşılaştırma ve analoji yöntemi olmaktadır Bu durum bizi doğrudan doğruya metodoloji problemine götü-

rür. Bilindiği gibi metodoloji bir felsefe disiplinidir. Analoji, elde daha sağlam yöntem yoksa başvurulan bir yöntemdir. Analojinin yararı çok olmakla birlikte kimi zamanda bizi yanıltabilir. Bunun Sanat Tarihi'nde örnekleri çoktur. Günümüzde gelişen bilim ve teknoloji, eserlerin tarihlenmesinde analojiden daha sağlıklı sonuçlar edinmemizi sağlamaktadır. Bütün bunlara rağmen yargılarımızda yine de belli bir şüpheyi daima taşımalıyız. Bu şüphe, bizim eleştirici bir tavır kazanmamıza yardımcı olur. Felsefe'nin Sanat Tarihi bilimine katkıları sadece metodoloji ile sınırlı değildir. Bilindiği gibi yine bir felsefe disiplini olan estetik, sanat eserlerine belirli estetik kategoriler açısından bakar. Bu estetik kategoriler Sanat Tarihinde özellikle üslup özelliklerinin belirlenmesinde yardımcı olabilmektedir.

Ömer Naci SOYKAN

Dil Düzeni- Nesne Düzeni

DİL DÜZENİ — NESNE DÜZENİ

Ömer Naci SOYKAN

Sözlü ya da yazılı dil, bir deyimleme aracıdır. Buna 'dar anlamda dil' diyeceğiz. Ama bu anlamda dil, deyimleme gereksinimini karşılamada kimi zaman yetersiz kalır. Sözlü dilde el-kol, vücut hareketleri, mimikler gibi dar anlamda dilsel olmayan bazı öğeler, anlatıma katkıda bulunmak üzere işe karışır; yazılı dilde ise imlâ işaretleri, çizgiler benzeri işlevi görür. Bu tür davranışlar ve görsel öğeler, dilin bir çeşit uzantısı sayılabilir. Ama bu kez, hem dili hem de onun uzantısı sayılan bu alanın ikisini birden kapsayan yeni bir kavrama gerek duyulur. Bu da dilbilimden ödünç alacağımız 'gösterge' kavramıdır. Böylece gösterge kavramı, yalnızca dilsel deyimlerin bir uzantısı olarak değil, başlı başına bir deyimleme aracı olarak anlaşılır. Buna göre gösterge, dilsel ya da dilsel olmayan araçlarla, her ne türden olursa olsun tüm deyimleme araçlarıyla, herhangi bir biçimde bir deyimlemeyi gerçekleştiren ve bir 'gösteren' ile bir 'gösterilen'den oluşan simgedir. Ancak, dilsel olmayan simgelerin bir anlamı, bir gösterileni olması, onların dile dönüştürülmesi, yani deşifre edilmesi sonucunu verir. Bu durum, dilsel ve dilsel olmayan her tür araçla gerçekleştirilen bir deyimleme alanının varlığını ortaya koyar. Bu alanın deyimleme araçlarının hepsine birden bir ad verilmek istenirse, buna da 'geniş anlamda dil' dememe izin verilsin. Çünkü dilsel olmasa da tüm bu deyimleme araçlarının bir şey demesi ve o denilen şeyin anlaşılması, yani bunun bir bildirişim aracı olarak kullanılması, dilin varlığını en ilk-

sel biçimde de olsa ön-gerektirir. Bu ifade biçimleri, kullanılış yerlerine, alanlarına, araçlarına ve amaçlarına uygun nitelemeler alarak türlü türlü dil adlarıyla anılırlar. Örneğin, bir sanat galerisinde sergilenen yapıtların belli bir niyetle sergi mekânında yerleştirilişi söz konusu ise, bu niyetin anlatılması bir 'sergileme dili' ile olur. Yine, seslendirilmiş bir müzik parçası, bir duygu, bir 'anlam' taşıyorsa, bu duygu ve 'anlam', yalnızca sınırlı çevreler için de olsa eğer kişiler arasında yaşanıyor ve anlaşılıyorsa, ortada bir 'müzik dili' var demektir. Bunun gibi, 'sinema dili', 'giysi-moda dili' gibi türlü türlü dil'lerden söz etmemiz olanaklı. Burada şöyle bir soruyla karşılaşıyoruz: Kimi örneklerini verdiğimiz ve daha pek çok örnekleri olan bu tür dillerden söz etmemizi olanaklı kılan nedir? Her birine 'dil' dememize izin veren şey nedir? Soruyu, bir de yukardaki dil adlandırmalarımıza uygun biçimde yineliyelim: 'Dar anlamda dil' ile bu dilin dışında kalan kısmıyla 'geniş anlamda dil' arasında nasıl bir ortaklık vardır? Üstelik bu ortaklık, geçici, ilineksel, olmazsa olur türden değil, tersine onsuz olunamaz bir ortaklık olacaktır. Bir başka deyimle o, her iki dil için de bir öz-nitelik olmalıdır. Bu sorunun yanıtı için, gözlerimizi her şeyden önce dar anlamda dile çevirmemiz gerektiğine inanıyorum.

Öğeleri birbirine bağlı en geniş dilsel bütünlük, yazılı dilde metin, sözlü dilde ise bir konuşma olarak adlandırılır. Bir dilsel metin, cümlelerden; cümleler sözcüklerden; sözcükler hecelerden; heceler de harflerden ya da sözel olarak seslerden oluşur. Ama bu oluşma, rastgele değil, tersine düzenli bir oluşmadır. Sanıyorum, aradığımız yanıtı bu DÜZEN kavramında bulacağız. Dilin en yalın birimi, bölünemez yapıtaşı olan sesler, ait oldukları doğal dilin ses uyum kurallarına göre birleşerek hece ve sözcükleri, sözcükler de yine o dilin sentaktik ve semantik yapısına uygun sıralanışlarla cümleleri, cümleler de mantıksal bağlarla ve metnin kendine özgü nitelikli bağlanış tarzlarıyla metni meydana getirirler. Ancak tüm bu bağlanış, sıralanış düzeni, her evrede şaşmaz bir kurallılık içinde değildir. Bundan dolayı, herhangi doğal bir dilin tam, yetkin bir karkası, bir haritası, kapalı ve yapay bir sistem olan 'mekanik dil' (*)deki gibi çıkartılamaz. Doğal dilin bu soy yapısı, bir yandan iletişimde bazı aksamalara neden olmakla birlikte, öte yandan dile anlam zenginliği, kullanım çeşitliliği, gelişme ve yaratma olanağı sağlar. Ayrıca, sentaktik ve semantik yapılı bir sistem olan bir doğal dilin bu ikili yapısını birbirinden ayırmak da olanaklı değildir. Bir başka deyişle, hiçbir semantik değeri, anlamı, içeriği olmayan seslerin sözümona sentaktik bir düzene sahip olması ya da tek başlarına birer anlamı, gösterileni olan sözcüklerin sentaktik düzenliliğe sahip olmaması gibi iki durumda da ortaya dilsel

(*) 'Mekanik dil'e ilişkin düşüncelerimiz için «Her Tür İletişimin Taşıyıcısı Olarak Dil» (Felsefe Tartışmaları, 7. Kitap) adlı yazımıza bakılabilir.

bir ifade çıkmaz. Birinci duruma örnek vermeye gerek yok. Çünkü anlamsız sesleri ne türlü ard arda getirirseniz getirin, bunun bir sentaksı olmaz. Ne sentaksı ne de semantiği olmayan dilsel bir ifade de olmaz. İkinci durum için şu bilinen örneği alalım: «Yuvarlak kare.» Dilde böyle bir söz dizimi yapmak, görüldüğü gibi olanaklıdır. Hem «yuvarlak» hem de «kare» sözcüklerinin kendi başlarına birer anlamı vardır. Ama ikisinin yan yana getirilişi, dilin sentaksına uygun olmayan bir ard-ardalıktır. Üstelik bu, yalnızca Türkçe'nin sentaksıyla ilgili bir durum değil. Hangi dilde olursa olsun, bu yan yana getiriliş yanlıştır. Her doğal dilin kendine özgü bir sentaksı vardır; ama görüldüğü gibi tüm doğal diller arasında sentaktik ortaklıklar da vardır. Aşağıda bu durumun başka benzerlerinden de söz edilecektir. Örneğimize dönersek, «yuvarlak kare» söz dizimi-nin bir deyim, bir ifade sayılamıyacağını belirtmeliyiz. Çünkü onun bir anlamı, bir içeriği, Türkçe konuşan insanlarda çağrıştırdığı bir şeyi yoktur. Buradan şu sonucu çıkarmak kolaylaşır: Bir cümle bir şey söylüyorsa, o bir cümle ise, onun bir içeriği var demektir. O halde, cümlenin birbirinden ayrılmayan sentaktik ve semantik düzenliliği, onun içeriği için de geçerli olmalıdır. Eğer bu içerik, dış dünyaya, gerçekliğe, nesne ve nesne-durumlarına ait bir içerikse ve eğer bu ikisi arasında, yani cümlenin içeriği ile nesnel dünya arasında tam olmasa da, bir uyum varsa, bu takdirde, nesnel dünyanın bu alanının cümlenin sentaktik-semantik düzenliliğine benzer bir düzenliliği olduğu sonucuna varılır. Nesnelerin, nesne-durumlarının böyle bir düzenliliğe sahip olduğunu söylemeye hakkımız vardır. Esasen, eğer nesnelerin hiçbir düzeni olmasaydı, onları sentaktik-semantik düzenlilikle ifade etmemiz demek olan onlar hakkındaki bilgimiz de olmayacaktı. Deminden beri yaptığımız dilsel çözümlemelerle nesnelerin düzenine ilişkin vardığımız sonuç, zaten bilginin mümkün olmasında vardır. Bir başka deyişle, dış dünyaya, nesnelerin düzenine bir ölçüde de olsa uygun gelen bilgilerimiz olduğu ve olabildiği için bilgilerin kendisiyle ifade edildiği dil düzeni ile nesnelerin düzeni arasında bir ölçüde de olsa bir uygunluk olmalıdır. Nesnelerin düzeni her yerde aynıdır. Örneğin: Kitap masanın üstündedir ve masa ayakları üstünde durur. Ama bu aynı nesne-durumu farklı doğal dillerde farklı biçimlerde ifade edilir. Ancak bu farklılık ne kadardır ve benzer yönler nelerdir? Farklılık, o dilin sözcüklerinde ve gramer biçimlerindedir. Benzerliğe sıra gelince, «yuvarlak kare» örneğinde birinden söz etmiştik. Dahası, her dil, birer sentaktik-semantik yapıya sahip olmakla benzeşir. Bu yapı, sözcüklerden soyulursa, geriye bütün diller için aynı zemin kalır. Özel bir dilin yapılamayışı, tüm eski ölü dillerin ve şifrelerin çözülebilişi, sözünü ettiğimiz bu ortak zeminden, yani diller arasındaki ortak sentaktik-semantik yapı özelliğindedir. Gerek nesnelerin düzeninin her yerde aynı oluşundan ve insanın aynı nesne düzeni içinde yaşayışından, gerekse dillerin sözünü etti-

gimiz benzer özelliklerinden dolayı, bir doğal dile sahip olan, o dilin içinde yaşayan bir insan, bir başka doğal dil çevresine girebilir, o dili öğrenebilir.

Demiştik ki, dilin düzeni ile nesnelerin düzeni arasında hem bir benzerlik hem de bir ölçüde uygunluk vardır. Benzerlikten, her ikisinin de kendine özgü düzenliliği olmasını, bir ölçüde uygunluktan ise, nesnelerin düzenini kendi düzeninde ifade eden dilin bu işte az çok başarılı olmasını anlıyorum. İçinde yaşadığımız nesnelerin düzeni dilin düzeninde ifade edilir, yani nesnel düzen dil düzenine aktarılır. Ters yönden söylendikte: Nesnelerin düzeninde, o düzeneklerin araştırılması sonunda, orada dil düzenine benzer düzenlilikler bulunur. Hem içinde yaşamamızdan hem de bu çift yönlülükten dolayı nesnelerin düzeni, bizim için ayrı bir anlam, bir değer de kazanır: Güneş doğar, yükselir ve batar. Gündüz aydınlık, gece karanlık olur. Çalışma, dinlenme ve uyku düzenimizi, yemek saatlerimizi, giyim kuşamımızı, öteki insanlarla ilişkilerimizi, rituellerimizi hep bu tür çeşitli nesne düzenlerine göre ayarlarız. Fantazilerimizi de: Gece korkutucudur. Çünkü güneş ışığı gitmiş, önümüzdeki çukuru, yırtıcı bir hayvanı ya da düşmanımızı göremez olmuşuzdur. Gece romantiktir. Çünkü evimizde, barınağımızda güven içinde iken gökyüzüne bakıyoruz: Gök kubbe yıldızlarla dantelâ gibi örülmüştür. Yazının sağdan sola ya da soldan sağa doğru yazılışı ve okunuşu da iki tür göksel harekete uygun olarak oluşturulmuştur. Birincisi için güneşin doğuşu-batışı, ikincisi için yedi gezegenin hareket yönü örnek alınmıştır (*). Nesnelerin düzeni sonsuz çeşitliliktedir. Bu çeşitlilikleri görmek, şairlere, yazarlara, filozoflara ve bilim adamlarına türlü türlü imgeler kazandırır. Örneğin, Cemal Süreya «sesinde ev dağınıklığı var», Kant «üstümde yıldızlı gökyüzü, içimde ahlâk yasası», Galilei «doğa kitabı geometrik harflerle yazılmıştır» der.

Dil düzeni ile nesne düzeni arasında gördüğümüz bu benzerlik ve uygunluklar, bizden, 'sözler nerede düzenleniyor', 'nesneler nerede düzenlenir' biçimindeki iki soruyu karşılıklı olarak yanıtlamayı bekler. Sözcükler, sözler dilsel mekân'da düzenlenir. 'Dilsel mekân' deyimini, Wittgenstein'ın «mantıksal mekân» deyimiyle bağıntılı olarak kullanıyorum. Ancak, «mantıksal mekân» kavramında, birbirinden ayrı doğal dillerin bu ayrılıkları hesaba katılmamıştır. O, tüm doğal diller için geçerlidir. «Mantıksal mekân», bana göre, yukarıda sözünü ettiğim diller arasındaki ortak zeminde bulunur. Dilsel mekân'ı ise, «mantıksal mekân»ın herhangi bir doğal dildeki özel hali olarak anlıyorum. «Mantıksal mekân»sız dilsel mekân düşünülemez. O, dilsel mekân'ların temelidir. Bu temel, dil-

(*) Geniş bilgi için bkz.: M. Foucault: Die Ordnung der Dinge, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, s. 68-69.

ler arasındaki geçişliliği mümkün kılan insansal, filogenitik olarak her yerde aynı biçimde oluşmuş, insan bakımından evrensel bir temeldir. Ancak her doğal dilin kendine özgü sentaktik-semantik yapısı ve aralarındaki ayrımlar, bu ayrımları kendisiyle ifade edeceğimiz yeni bir kavram ihtiyacını doğurur. Bu kavram da 'dilsel mekân'dır. Sözcüklerin dilsel mekânda örgütlenişine karşın, nesneler fiziksel mekân-zaman içinde düzenlenir. Nesnelerin düzeni, mekân-zamanın örgütlenişidir. Nesneler, hareket içinde mekân-zamanı, dinginlik içinde mekânı örgütler. Ters yönden söylendikte, mekân hareketsiz nesneleri, mekân-zaman hareketli nesneleri örgütler.

Fiziksel ve dilsel mekânların örgütlenişiyle aralarındaki ilgiyi daha yakından görmeyi deniyelim. Herhangi dilsel bir yapı, bir metin, birbirinden ayrılmayan sentaktik-semantik ikili bir yapı olmakla birlikte, eğer bu metin edebi bir metin ise edebi bir değere de sahip olur. Ama bu edebi değer, sentaks ve semantik gibi dilin üçüncü bir öz-niteliği olarak görülmemelidir. Çünkü onun öz-nitelik olması için vazgeçilmez olması gerekir. Oysa edebi değeri olmasa da dilsel bir ifade her zaman vardır. Buna karşın edebi değer, ifadenin sentaktik-semantik yapısıyla birlikte oluşturulur. Bu oluşturma nasıl oluyor? Örneğin, söz nasıl şiir olur? Kuşkusuz, bu soruyu genelliğinde yanıtlama gibi bir niyetimiz yoktur. Ancak bir örnek üzerinde sorunumuz açısından yanıtı aramak isteyebiliriz. Cemal Süreya'nın yukarıda andığımız dizesini alalım yine: «Sesinde ev dağınıklığı var.» Şiir bunun neresinde? Bu dizede sentaks ve semantiğin birlikte oluşturdukları bir imge var. Belki de onu şiir yapan bu imge. Şair bu imgeyi nesnelerin düzeninde ele geçirmiş: Pijamaların, terliklerin, kül tablalarının ve benzeri ev eşyalarının birinin orda birinin burda durduğu bir ev düşünülmüş. Bu, «ev dağınıklığı» deyimiyle dile getirilen belli bir mekândaki nesne düzenidir. Sonra bu nesne düzeni, başka bir varlık alanına, yani insan sesine aktarılmış. Şiir ya da edebi değer bu aktarmayla oluşmuş. Sonuç olarak burada iki mekân ve mekân örgütlenişini görüyoruz: Bir yanda fiziksel bir mekân var: dağınık ev. Kullanım eşyaları ile bu ev, bu mekân belli biçimde örgütlenmiş. Bu, şimdi zihnimizde canlandırabildiğimiz ve gerçekte olabilen bir fiziksel mekândır. Öte yanda ise «dağınık ev»in «ev dağınıklığı» biçiminde deyimlenişi, öteki sözcüklerle birlikte dizede yer alışı, hepsinin birlikte dizeyi oluşturuşu. İşte bu oluşumun gerçekleştiği dilsel alan da dilsel mekânı ifade eder.

Şimdi de fiziksel mekân bir yana, yalnızca dilsel mekânlardaki farklı örgütlenişleri örneklerle göstererek, dilsel mekân deyimimizi daha anlaşılır kılmayı deniyelim. Tek başına «ağaç» sözcüğünün bir gösterileni, bir anlamı vardır. Bu anlam, «ağaç» sözcüğünü duyduğumuzda ya da gördüğümüzde edindiğimiz çağrışımdır. Şimdi aynı «ağaç» sözcüğünü iki ay-

rı cümlede, iki ayrı dilsel mekânda kullanalım: i. «Sonbaharda bazı ağaçlar yapraklarını dökerler.» ii. «Ağaç yaşken eğilir.» Burada aynı «ağaç» sözcüğü, farklı diğer sözcüklerle birlikte, her iki defasında da Türkçe'nin sentaktik-semantik kurallılığına uygun olarak iki ayrı dilsel mekânda örgütlenmiş, ortaya iki ayrı cümle çıkmıştır. Ayrılık yalnızca cümlelerde değildir İki ayrı cümledeki aynı «ağaç» sözcüğü de ayrı anlamdadır: «Ağaç» sözcüğü, birincide sadece düz anlamda iken, ikincide hem düz hem de asıl kullanımı olan iğreti anlamı taşır. «Ağaç»ın iki cümlede ayrı anlamlar alması, onun iki ayrı dilsel mekânda, ayrı ayrı sözcüklerle birlikte, ayrı biçimlerde örgütlenmiş olmasından ileri gelir.

Yaptığımız çözümleme ve saptamalar, dil düzeni ile nesne düzeni arasında bir koşutluğun olduğunu gösteriyor. Fakat burada Aristoteles'çi bir anlayışla, dilin dış dünyayı yansıttığını söylüyor değilim. Böyle bir yansıtma düşüncesi Wittgenstein'ın Tractatus'unda da «Resim Kuramı» olarak karşımıza çıkar: «Düşünce, olayların mantıksal resmidir.» (3) «Mantıksal resim, dünyayı kopya edebilir.» (2.19) Dille yapılacak bu tasvirlerin dünyanın bir kopyasını çıkarabileceği biçiminde ifade edilebilecek olan bu inancı, bilindiği gibi Wittgenstein daha sonra terk etmiştir. Fakat düşünce ve düşüncenin ifadesi dil ile nesneler, nesne-durumları arasında resim çıkarma biçiminde değil ama belli bir ilginin bulunduğu da açıktır. Esasen bu sorun Platon'dan beri felsefe gündemindedir.

Dil ile olaylar, nesneler, nesne-durumları arasındaki bağıntı, temelini, kendi bedenimiz ile dış dünya arasındaki bağıntıda bulur. Kendi bedenimizi her şeyden önce bir organizma olarak görüyoruz. Bir organizma olarak biz de diğer canlılar gibi yaşamımızı sürdürmek için çevremize, nesneler dünyasına uyum sağlamak zorundayız. Ama insan öteki canlılardan ayrı olarak çevresini de kendi yaşaması için uygun hale getirir. Yine, konuşma (dil) ve düşünme, ikisi birlikte olarak ilk kez insanda ortaya çıkar. Bu iki yönlü uyum, yani insanın çevresine uyumu ile çevreyi kendisine uydurması, düşünme sayesinde gerçekleşir. Bu da, —uyum düzenliliği gerektirdiğine göre— bir yandan düşünmenin kendisinide, öte yandan nesnel dünyada bir düzenliliğin bulunduğu, üçüncü olarak da bu iki düzenlilik arasında, yine düşünmenin sağladığı bir uyumun olduğu sonucunu verir. Bu sonuncusunun bir anlamı da şudur: Düşünme, kendisi ile nesnel dünya arasında bir uygunluk kuruyor. Bunu da kendi sahip olduğu düzenlilikle yapıyor. Ama, kimilerinin sandığı gibi, düşünme ya da dil, nesne-durumlarını oluşturmuyor, biçimlendirmiyor, onlara düzen vermiyor. Onların düzeni zaten var. Nasıl naiv bir inançla bir nesne-durumundan söz ediyorsak, aynı şekilde nesne-düzeninden de söz etmeliyiz. Çünkü nesne-durumunda nesnelerin birbirleriyle böyle veya şöyle birlikte oluşu, böyle veya şöyle bir düzenlenişi ifade eder. Her nesne-durumu

bir düzene sahiptir. Düşünmenin sağladığı söz konusu uyumla nesnelerin düzeni anlaşılır kılınır. Bir nesne-durumunu düşünmek, nesnelerin içinde bulundukları mekândaki örgütlenişini, düzenini kavramak demektir. Düzeni kavrayanın kendisi düzensiz olamaz. Sahip olduğu bu düzenliliği düşünme, söze katmakla, onu söze geçirmekle, yani söze düzen vermekle, nesnelerin düzeni sözde ortaya çıkar. Bu ortaya çıkan kendiliğinden ortaya çıkmaz. Ya da düşünme veya dil ayna değildir ki nesnelere tutulsun ve onda resimler çıksın. Düşünmek dilde düzenler kurmaktır. Düzen, sözden eksilince anlam da eksilir. Düzensiz söz, anlamsızdır, ses yığınıdır. Söze düzen vermek için düzenli görebilmek, düşünebilmek gerekir. Kimi zaman karşımızda olup biteni göremeyiz, ona bir anlam veremeyiz. Bu, o olup bitenin düzenini, yani onu oluşturan öğeleri ve bu öğeler arasındaki bağları, bir başka deyimle o nesne-düzenini ayırımlıyamadığımız anlamına gelir. Bunları ayırımlayan biri ise bu olgu düzenini kavramış, dile getirmiş, kısacası dil alanına ama dilsel düzenlilikle aktarmıştır. Nesne alanından dil düzlemine çıkartılan, elbette nesnelerle ilgilidir, ama dediğimiz gibi onların bir kopyası değildir ve olamaz. Çünkü söz (dil) ile nesne (dünya) iki ayrı varlık alanını ifade ederler. Kopya deyimi, bu iki ayrı varlık alanı arasındaki ilgiyi son derece aşırı bir hale sokar. Bir resmin kopyası yine bir resimdir, bir şiir değil.

Dil düzeni ile nesne düzeni arasındaki bu uygunluk, bir yandan hep söylediğimiz gibi nesne düzeninin dilde ifade edilebilir oluşunu, diğer yandan kimi nesne düzeneklerinin, biçimlenişlerinin dilsel bir ifade gibi algılanışını da olanaklı kılar. Öyle ki bu nesne düzenekleri bize bir şeyler 'söyler.' Bazı nesne düzeneklerinin bir şey söylemesi, onların bir anlamı olması demektir. Böylece onlar, dilsel olmayan birer deyimleme aracı olarak ortaya çıkarlar ve 'geniş anlamda dil'in içinde yer alırlar. Bu nesne düzenekleri kültürel simgelerdir. Anlamlarını bulundukları kültürden alırlar. Ancak anlam alabilmelerini, belirli düzenekte, belirli biçimlenişlerde olmalarına borçludurlar. Örneğin, kendine özgü biçimlenişlere, düzenlenişlere sahip olan iki şapkadan birine «aşçı şapkası», diğerine «dolmuş kâhyası şapkası» diyoruz. Her iki şapkanın da ayrı birer anlamı vardır, yani onlar birer simgedir. Bu simgeler, bize neyi simgelediklerini gösterirler. Onlar da tıpkı sözcükler gibi bir gösteren ile bir gösterilenden oluşurlar. Onların bir gösterileni, bir anlamı olması içinde bulundukları kültür çevresinden kaynaklanır dedik. Ve bu kültürden olmayanlar için onların bir anlamı yoktur. Ancak bu durum, doğal dil için de söz konusudur. Hiçbir ilişkisi olmadığı bir dilin konuşulduğunu duyan bir insan için bu dilin de hiçbir anlamı yoktur, o bir ses yığınından başka bir şey değildir. Üstelik sözünü ettiğimiz şapkalar, böyle bir durumda, anlaşılma bakımından yabancı olunan dilden daha çok şansa sahiptirler. Demek ki hem

dilsel, hem de dilsel olmayan simgelerin birer anlamı olması, onların aynı kültürel uzlaşıma dayanmasındandır (*). Anlamlı simgeler, yalnızca birtakım kullanım eşyaları ile sınırlı değildir. Konuşan kişinin karşısındakinin başını aşağı-yukarı hareket ettirmesi de bir simgedir. Bu hareket bazı kültürlerde «evet», bazısında «hayır» anlamına gelir. Selâmlaşma biçimleri, yürüyüş tarzı gibi çeşitli insan davranışları da birer simgedir. Tüm bu simgelerin ortak yanı, hepsinin de belirli bir biçimde, bir düzende oluşturuluşudur. Bu düzen, tıpkı dilsel deyimlerdeki gibi anlamlı bir düzendir Oysa simge olmayan nesne-düzeninde böyle kendisinde olan bir anlam yoktu. Nesne düzenine anlam veren biziz. Ama bunun için bizim dışımızda, kendisine anlam verebileceğimiz bir düzenin var olması gerekir. Neye anlam veriyorsak, o bir düzene sahip olmalıdır.

Dil düzeni ile nesne düzeni arasında kurduğumuz ve çeşitli yönleriyle incelediğimiz koşutluk ve uygunluk, aşırı bir hale getirilmemelidir. Önünde sonunda, ortada iki ayrı varlık alanı bulunmaktadır. Dilbilim çağımızda moda bilimdir. Dilbilimin sonuçlarının başka bilme alanlarında kullanılması da olağandır; ancak bir indirgemeciliğe varmamak koşuluyla. Aksi takdirde hem dilin yapısı, hem dilin indirgeneceği alanın yapısı çarpıtılır, hem de kavramlar uygun olmayan alanlarda ve bağlamlarda kullanılmak suretiyle bir kavram kargaşasına düşülür. Bu durumun ayırdında olmamızdan ötürü, dil düzeni ile nesne düzeni arasında kurduğumuz her bağlantıyı, gördüğümüz her türlü geçişliliği, her zaman hep DÜZEN temeli üzerine yerleştirdik. Çünkü düzen, her durumda her iki alanın ortak öz niteliği idi.

(*) 'Kültürel Uzlaşım' konusundaki düşüncelerimiz için yukarda anılan yazımıza bakılabilir.

Afşar TİMUÇİN

Estetikte İletişim Sorunu

ESTETİKTE İLETİŞİM SORUNU

Afşar TİMUCİN

Descartes **ruhun tutkuları**'ndan sözedeli beri bilinç yalnızca nesnelliğin bilinci değil, aynı zamanda öznelliğin bilincidir. Descartes bu tutkular araştırmasını ileriye götürmedi, ruhun nasıl bir duygu-düşünce bütünü olduğunu tam olarak göstermedi. Descartes'dan sonra bilincin duygusallığı üzerinde duran olmadı. Bilinçle ilgili tartışma daha çok şu çerçevede belirdi: bilinç kendi kendisinin bilinci midir yoksa herhangi bir şeyin bilinci midir? Husserl «bilinç herhangi bir şeyin bilincidir» derken Aristoteles'in söylediklerinden daha yeni bir şey söylemiyordu. Hegel'in doğru olanı gerçek ve gerçek olanı doğru sayması da Platon'cu bir ilkenin yinelenmesinden başka bir şey değildi. Bilgide ve estetikte sağlam çözümlere ulaşabilmek için ruhun tutkularına dönmek, düşünselliği duygusallığıyla ele almak gerekecek. Zihni edinilmiş ya da doğuştan şemaların yanyana ve altalta dizildiği bir salt nesnellikler alanı olarak görme kolaylığını bırakmamız gerekiyor.

Soruna Descartes gibi bakmak, tüm duyu izlenimlerini, duyguları ve kavramları etkin zihin karşısında edilgin bir gereç saymak olası değil. Ruhun edilginliğini ve etkinliğini birbirini tümleyen iki yönlü bir süreç olarak görmeliyiz. Bilinçte zorunlu olarak etkin ögeler ve zorunlu olarak edilgin ögeler yoktur. Bir öge her an bir etkinlik durumundan bir edilginlik durumuna, bir edilginlik durumundan bir etkinlik durumuna ge-

çer ve geçmesiyle dönüşüme uğrar. Bilinç bu dönüşümle gelişir. Her bilinç edimi duyum, duygu, düşünce çizgisinde gerçekleşir. Gerçekte duyum, duygu, düşünce ayrımı yapay bir ayrımdır, bu üç öge her zaman bir bütünlükte kendini gösterir ve birbiriyle anlam kazanır. Düşünce edimleri duyum ve duygu süreçlerinden soyutlama yoluyla ayrılabilse de duyumlarla duygular arasına bir ayrım çizgisi koymak olası değildir. Her belirgin duyum bir duygusallıkta açıklanır, her duygusallıkta kurucu bir duyum etkeni vardır. Estetik hazda da duyum başlatıcı etken olur, duygudan giderek düşünceyi esinler.

Bilinç bir bütünselliğin bilincidir. Onda dışla iç, duyguyla düşünce, gerçekle düş, geçmişle gelecek bir bütün oluşturur, onda her duygusallık bir düşünselliğe açılır, her düşünsellik bir duygusallıkla koşullanır. Bir gül kokusunu bir sevinçten, bir sevinci bir gitme fikrinden kesin ayıramayız. Bilinç hem kendi kendisinin bilinci, hem herhangi bir şeyin bilincidir, hem bir uyarlılığın hem bir karşıtlığın bilincidir. Bilinç belirlerken de yadsırken de düşünsel olduğu kadar duygusal bir etkinlik içindedir. Bu etkinlikte o başka bilinçlerle ortak noktalarını ve ayrı noktalarını koyar. Bilincin gücü hem ayrı bir bilinç olmasından hem ortak bir bilinç olmasından gelir. Bilinç ayrılığıyla kendiliğine, öznelliğine, ortaklığıyla evrenselliğine kavuşur. Yetkin bilinç ayrılık ve ortaklık özellikleri yüksek bilinçtir Bilincin birbirini tümleyen bu iki niteliği bilinçlerarası iletişimi olanaklı kılar. Bilinç hem bir duygu-duyum alanıdır hem bir düşünce alanıdır, hem nesnelliğin hem öznelliğin oluştuğu yerdir.

Bunu somut olarak bir elma örneğiyle açıklayabiliriz. Bendeki elma kavramı elmanın basit bilgisiyle sınırlı değildir, yaşadığım çeşitli deneylerden giderek elma kavramı karşısında belli bir duygu yükü edinmişimdir. Bu duygu yükü sevgiden nefrete kadar uzanan çizgi üzerinde herhangi bir noktada yer alır ve benim yaşam deneylerim boyunca dönüşmeye hazır bir yapı ortaya koyar. Elmayı sevmiyor oluşum güvenceli bir kesinlik göstermez: sevgilimin bana sunacağı bir elma benim elma karşısındaki duygusallığımı değiştirebilir. Böylece ben her kavram karşısında, hatta en soyut kavramlar karşısında, hatta düşüncenin temel ilkeleri karşısında, örneğin «iki nokta arasında en kısa yol bir doğru parçasıdır» doğrusu karşısında her an değişmeye hazır ama gene de azçok süreğen bir duygusallık içinde olurum. Özetle, her kavram, hatta her ilke bende belli bir duygu yükü taşıyacak biçimde hazırdır. Düşünselin duygusallığında benim anlık duygusal durumum belirleyici olduğu gibi, bendeki kavramların oluşumları boyunca edindikleri o hem süreğen hem değişken duygu yükü de belirleyicidir.

Bilimsel etkinlik bu duygu yükünü uzaklaştırmaya, etkisiz kılmaya çalışır. Bir botanik uzmanı elmayla ilgili araştırmalarında yansızdır, el-

mayla ilgili araştırmalarına elma karşısındaki duygusallığını katmamaya çalışır. Sanatçıya gelince, o her zaman yandaştır, bir duygu yandaşıdır, hem duygu yakınlıkları hem duygu karşıtlıkları içindedir; o her kavramı ve kavramlardan oluşan her fikri duygu yükleriyle işleme koyar, hatta kavramların duygu yüklerine göre fikirler oluşturur, bu fikirleri açıklayacak sanatsal biçimler oluşturur. Örneğin biz «Acı ve çirkin elmalarla dolu akşamın pembesi» diyen bir şairle de, «Elmalar birden güne durdu duydu da gelişini» diyen bir şairle de karşılaşabiliriz. İşte sanatta iletilen, iletilmesi gereken bu duygulu düşünselliktir ki bilincimizin kendi tarihi boyunca elde ettiği özel duygu yükleriyle gerçeklik kazanır. Ayrı bilinç yalnızca kavramların somut içerikleriyle oluşmaz, aynı zamanda her kavramın az ya da çok ölçülerde edindiği ve edinmekte olduğu duygu yükleriyle oluşur. İçi boş ya da içeriği bulanık kavramların duygu yükleri cılızdır. «Sibernetik»in ne olduğunu bilmiyorsam onunla ilgili duygusallığım en küçük ölçülerdedir.

Sanat yapıtının iletimi ortak bilinç zemininde gerçekleşir. Sanatta ayrı bilinç ortak bilinci aydınlatır ve açıklar. Sanatta iletilen salt ayrı bilincin özellikleri olamaz. Zaten ayrı bilinç ortak bilincin özel bir görünümüdür, ortak bilinç düzeyinde varlık ve anlam kazanır. Ortak bilince dayanmayan ayrı bilinç ancak hasta bilinç olabilir. Yapıtta ayrı bilincin özellikleri ortak bilinç temeli üzerinde özel olarak oluşturulmuş olan ve ayrı bilincin özelliklerini taşıyan simgelerle dışlaşır. Bilimde kavramların duygu yükleri dışlandığı gibi ayrı bilinç etkeni de dışa atılacaktır. Bilim özel özelliklerin yoksanmasıyla başlar. Bilim **bana göre** olan şey değil, **hepimiz için** olan şeydir. Estetikte her türlü yaratım ve her türlü yargı duygu-düşünce bütününde ya da ikileminde gerçekleşir. Sanat yapıtını oluşturan şey düşünülmüş duygusallıktır. Sanatta düşünce duygulaşır, duygu düşünceleşir. Yaratmanın da özünde duygusallık vardır, heyecan vardır. Heyecan duygusallığın özgül bir biçimidir. Heyecan, esin denilen azçok büyülü andan başlayarak tüm yaratma süreçleri boyunca kendini gösterir. Her sanatçı bu süreçleri duygusal iniş çıkışlarla geçer, hatta heyecanın koyulmasıyla yaratıcıda zaman zaman bir duygusal sıkışma görülür. Alfred de Vigny bu duygusal sıkışmayı yanmaya benzer bir şey olarak belirler ve yaratmada bir gereklilik olarak görür. Şöyle der: «Arı heyecan kendi ateşini ve kendi ağırlığını taşıyamayan ruhların korkusudur. Ne diye kaçmalı ondan? Yaşam ancak alevler içinde bütünlük kazanır.» Baudelaire için heyecan bizi yerden yukarıya çıkaran şeydir. Şöyle der Baudelaire: «Soyutlamanın dışında herhangi bir şeye yönelen heyecan bir zayıflık ve hastalık belirtisidir.»

Heyecan yapıtın oluşumuna katılır, yaratıcıdan yaratıya geçer, iletilecek bir öge olur. Yaratıyı önceleyen, estetik nesnenin estetik nesne olarak saptanmasını sağlayan ve yaratma eylemi boyunca süren duygusallık

çok zaman yaratıcının kendinde izleyemediği şeydir. Duygu bir nesne olarak ele alındığında söner. Bununla birlikte onun azçok gözlenebildiği olur. Wagner bir gözlemini bize şöyle anlatır: «Yalnızca bir tür uykuya kapıldım, o uykuda birden hızlı bir suyun akışına daldığımı sandım. Bu suyun uğultusu az sonra müziksel bir özellik kazandı, bu mi bemol majör akoruydu, kesintisiz arpejlerle çınlıyor ve dalgalanıyordu, sonra bu arpejler hep çok hızlı süren bir devinimin ezgisel biçimlerine dönüştüler, ama ara si bemol majör akoru bozulmadı ve onun sürerliği benim içine daldığım akıcı ögeye derin bir anlam kazandırır gibiydi. Birden dalgaların çavlanlar gibi üstüme kapandığı duygusuna kapıldım ve korkuyla sıçrayarak uyandım. Birden **Rhin altını**'nın prelüdündeki motifin doğduğunu gördüm, öyle ki onu kendimde ona belli bir biçim vermeden taşıyordum.»

Wagner'in bu uykusu tam bir uyku değildir, bir tür uyanıklıktır, yoğunlaşmayla gelen bir kopuş ve bir bağlanıştır, bir duygu taşkınlığıyla doğal ortamdan geçici bir ayrılıştır, dünyaya daha iyi yerleşebilmek için dünyadan geçici bir uzaklaşmadır, kısa süreli bir yalıtılmadır, bir özgünleşme anıdır, tutsaklığı andıran bir bağlanış içinde bir özgürlük deneyidir. İlk oluşum uykuyla da başlamış olsa yaratımda uyanıklık esastır. Dostoyevski haklıdır, «anlık görünüm olan ilk yaratı»yla yapıtın uzun oluşum süreçlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Her yaratma edimi duygusal-düşünsel düzeyde aydınlık bir bilinci gerektirir. Bu arada duygusallığın gizlerini düşüncenin etkin ayrıştırmacı gücüyle çözebilmek gerekir Sanatsal yaratımda bilinç kendi ayrı bilinç olma koşullarına göre sürekli kurgulayan bilinçtir. Özel seçişleri vardır, özel bileşimler kurar, gerektiğinde bir özel mantık, bir karşı-mantık düzeni yaratır. Böylece gerçek anlamda bilinçli bir düşsellik ortamı kurulmuş olur. «Bir büyük şair, örneğin Shakespeare, bizim düşte yaptığımızı uyanıkken yapabilen kimsedir» der Schopenhauer. Sanatsal üretim süreçleri düş görmeyi andırır. Sözkonusu düş bir düşlem değildir, uyanıklığın düşünülmüş düşüdür. Düşlem yaratıya çıkış noktası sağlar, belki esine katılır, hiçbir zaman bir yaratma sorumluluğunu sırtında taşıyamaz.

Bu düşte ayrı bilinç ortak bilinçle tam bir bütünlük içinde bir insan bilgisini özgün biçimlere kavuşturmaya çalışır. Sanatsal düş gerçekliğin en genel bir tasarımı olarak vardır. Sanatçı düşün içinden gerçeği süzer, düşte gerçekliği gösterir. Düş sanatta gerçekliğin özel bir anlatımıdır, gerçekliği sarar, onu açıklayıcı örtülerle örter, onu simgeleştirir, ona en yetkin anlatımını kazandırır. Gerçeklik düşün önünde ya da yanında değil içindedir düş gerçekliğin taşıyıcısı, koruyucusu, açıklayıcısıdır. Düşte gerçekleşen şey bir soyutlamadır, yetkin anlatım adına yeni bir biçim oluşturmadır. Düş gerçeği sararken onu en anlatımcı ölçülerde soyutlar,

hatta onu benzersiz bir varlık durumuna getirir. Bu aynı zamanda bir somutlanmadır, gerçekliğin özgül bir biçimde yoğun anlatım kazanmasıdır. Bu yüzden Picasso «Kim bilir belki de en soyut şey gerçekliğin doruğudur, son aşamasıdır» der. Picasso'ya göre soyutlamaya varabilmek için her zaman somut bir gerçeklikten yola çıkmalıdır. Sanatçının bize sunduğu kuş belki de hiçbir kuş çeşidine uymayan bir kuştur. Picasso'nun deyişiyle «Bu belki de ne bir güvercindir ne bir kırlangıçtır, yalnızca kuştur, kuş fikrinin ta kendisidir.» Bu kuşa yakından baktığımızda onun çelişkili bir bütün oluşturduğunu görürüz. Bu örtülü ya da açık çelişkililik en yüksek düzeyde estetik nesne olan sanat yapıtının gülünçlü yazgısıdır, sanatla pek ilişkisi olmayan kişiyi güldürebilir. Güvercindir, güvercinle çelişir; kırlangıçtır, kırlangıçla çelişir; kuştur, kuşla çelişir. Sartre'a «Güzel örtülü bir çelişkidir» dedirten budur.

Buna göre sanatçı simge oluşturmak adına özgün ve özgül bileşimler kurar. Bu bileşimler özgüldür yani ayrıdır, apayrı bir varlık oluşturur, bu apayrı varlık kendi özel özyapısı olan, kendi yasaları olan bir varlıktır; bu bileşimler aynı zamanda özgündür, yeni ve benzersizdir, eşsiz ve ilktir hiçbir şeyin kopyası değildir, görülmüş ve alışılmış değildir. Bir ayrı bilincin bir başka ayrı bilinci ortak bir bilinçte ele geçirmesi, bir ayrı bilincin bir başka ayrı bilince ortak bilinçte görünür kılınması anlamına gelen sanatsal iletişim bu bileşimlerle gerçekleşir. Herbiri simge değeri taşıyan bu bileşimlerin anlaşılırlığı ve açıklayıcılığı sanat yapıtına iletilme olanağı sağlayacaktır. Buna göre örneğin Baudelaire bir **«adorable sorcière»**den (tapılası büyücü) sözeder. Rimbaud **«les chers corbeaux délicieux»**den (tadına doyum olmaz sevgili kargalar) sözeder. Rimbaud böylece bize «karga»ya özel bir duygusallıkla yöneldiğini de gösterir. Bilemeyiz belki de karganın onda özel bir yeri vardır. Nitekim **Karga** ya da **Kuzgun** şiirinin yazarı Poe, bu hayvanın kendisinde özel bir yeri olduğunu bildirerek şöyle der: «Bu şeytani kuş beni izlemekten yılmadı; ondan kurtulamıyorum; şuraya otursam gaklamalarını duyuyorum; Stoke Newington'da duymuş olduğum gibi; kulaklarımda onun kanat sesleri var.»

Böylece sanatçı kurduğu bileşimlere yaşantısının özel görünümlerini, benzersiz duygularını katmaktadır. Bu bileşimlerle iletilen şey ortak yaşamın özel açılardan görülmüş gerçeklikleridir, ortak bilincin ayrı bilinçte açıklanmış genelgeçer bilgisidir. Böylece her özgün ve özgül, ortak bir zeminde anlatımını bulur. Böylece bir anlam bir bireyden, yaratıcı bireyden, başka bireylere, dünyaya iletilir. Önce uzamda gerçekleşen bu yayılma giderek zamana açılır, yeni yaratılara olanak sağlayacak biçimde güçlü bir kalıt, güçlü bir insanlık kalıtı oluşturur. Bugünün yaratıcı gücünde dünün bileşimleri etkindir. Auguste Comte bu yüzden dünyayı ölülerin yö-

nettiğine inanır. Bugünün ürünlerinde dünden kalan şeyi elbette elimizle koymuş gibi bulamayız. Burada tam bir özümlenme sözkonusudur. Bugünün müziğinde **gallicanus** şarkısının, **mozarab** şarkısının, **ambrosius** şarkısının **gregorius** şarkısının büyük payı vardır, ama bugünün müziğinde bu kalıtın bileşenleri açık açık belli değildir. Bugünün yaratılarında yaşayan kalıt öylesine sessiz bir kalıttır ki, kendine hem çok benzeyen hem hiç benzemeyen yepyeni yapıların oluşumuna katılırken sanki hiçliğin derinlerine ya da görünmez bir yerlere inmiştir.

İsmail TUNALI

Çağdaş Estetik'te 'Estetik Obje' Sorunu

ÇAĞDAŞ ESTETİK'TE 'ESTETİK OBJE' SORUNU

Prof. Dr. İsmail TUNALI

Geçen yüzyılın sonlarına doğru Viyana Üniversitesinde ilkin teorik fizik ve sonra felsefe profesörü olan Ernst Mach, «madde, cisim dediğimiz şey, renk, ses vb. gibi duyum elemanlarının dışında mevcut değildir» diyordu. Böyle psikolojik bir varlık anlayışını Mach, «Erkenntnis und Irrtum (Bilgi ve Hata)» ve «Analyse der Empfindungen (Duyumların Analizi)» adlı kitaplarında temellendiriyordu. Bu anlayışa göre, ister maddi isterse ruhi olsun, tüm varlık duyumlardan, tek tek duyumların sentezinden meydana gelir. Üzerinde yazı yazdığım şu masa, yemekte olduğum şu portakal farklı duyumların sentezlerinden oluşmuş tasavvurlardır. Mach'ın bu sözlerinde dile gelen psikolojik bilgi ve varlık anlayışı, aynı zaman-dilimleri içinde öbür felsefe disiplinlerinde de aynen kendini gösterir. Söz gelişi, psikolojik temele dayalı bir bilgi ve mantık teorisi yanında bir psikolojik estetik teorisi ortaya çıkar. Diyebiliriz ki, psikolojik anlayış ve psikologizm, yüzyılın başlarında tüm felsefe sistemlerine egemen durumdadır.

Yine daha yüzyılın başında sanat tarihçisi ve sanat kuramcısı W. Worringer «estetik objektivizmden estetik subjektivizme 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» sözleriyle çağdaş estetik'i değerlendirirken, kuşkusuz doğrudan

doğruya bununla psikolojik estetik'i kastetmektedir. Gerçekten de, Worringer'in söylediği gibi, çağdaş estetik psikolojik temel üzerinde kurulur. Ve böyle bir estetik'in kurucularının en başında da Th. Lipps gelir. Lipps, böyle bir psikolojik estetik'i kurma çabası içinde şöyle diyordu: «Estetik, güzelin bilimidir, bu, çirkinin bilimini de içerir. Bir obje, bende özel bir duygu, güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için 'güzel'dir. Herhalde, 'güzellik' bir obje'nin bende belli bir etki uyandırma yetisine verilen bir addır. Bu etki, bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik, bu etkinin özünü saptamak, çözümlemek ve sınırlamak ister... Bu ödev, bir psikolojik ödevdir. Buna göre, esteti kde bir psikoloji disiplinidir.» Estetik'in, böyle psikolojik olarak temellendirilmesi, estetik'de bir krizin doğmasına neden olur. Bu kriz, bir yandan **estetik obje** sorununda öbür yandan da **estetik-beğeni** sorununda düğümlenir. Bu iki sorun, çağdaş estetik araştırmaların daima Leitmotiv'ini oluşturur ve çağdaş estetik bu iki sorunla hesaplaşma içinde gelişir.

Şimdi, çağdaş estetik'de bu iki soruna, estetik obje ve estetik beğeni sorunlarına getirilen çözümleri, bir iki estetik teorisi örneğinde göstermek istiyoruz.

İlkin, psikolojik estetik'de 'estetik obje' (bu bir doğa parçası ya da sanat yapıtı olabilir) sorununda kriz yaratan neden nerede bulunur? sorusuyla işe başlamak istiyoruz. Bu soruya psikolojik estetik de, estetik obje'nin süje'nin dışında, kendine özgü varlığı olan bir obje olarak değil de, tersine onun süje'nin estetik yaşantıları için bir vesile (okkasionel)-obje olarak kavranmasında bulunur diye yanıt verebiliriz. Psikolojik estetik'e göre, estetik fenomende önemli olan, sui generis'i olan bir estetik obje değil de, tersine bir obje'nin suje'de meydana getirdiği duygular ve yaşantılardır. Böyle bir anlayış için, estetik obje tüm kategoriyle ortadan kalkar ve süje'de estetik duygular uyandıran herhangi bir obje haline dönüşür. Bu anlamda, örneğin bir tablo ile herhangi bir nesne, bir doğa parçası arasındaki ontolojik farklılık, kısacası sanat yapıtı ile doğa arasındaki ayrılık tümüyle ortadan kalkar.

Böyle psikolojik-sübjektivist bir estetik obje anlayışına karşı, tüm felsefede sübjektivizme ve psikologizme karşı olduğu gibi, ilk radikal tepki yüzyılın başında fenomenoloji felsefesinden gelir. Fenomenolojinin kurucusu E. Husserl'in felsefede «Zurück zu den Sachen» (Şeylere geri dönelim) haykırışı, elbette bir felsefe disiplini olan estetik'te de yankı bulacaktı Fenomenolojiye göre, şeyler, fenomenler, ideal obje'ler, özlerdir (essentia). Bu anlamda estetik'in obje'si de, sui generis'i olan bu ideal obje'ler ya da özler olacaktır. Söz gelişi, fenomenolojik estetik'in kurucusu Moritz Geiger bunu şöyle ifade ediyordu: «Estetikçiyi ilgilendiren tek tek

sanat yapıtları değildir. Botticelli'nin tablosu, Bürger'in baladı, Bruckner'in senfonisi değildir, tersine estetikçiyi ilgilendiren, genellikle baladın, senfoninin, çeşitli tarzdaki çizginin, dansın özüdür. Estetikçi, genel yapılarla ilgilenir, yoksa tek tek obje'lerle değil.» Psikolojik estetik'e karşı fenomenolojik estetik'te ortaya çıkan reaktion, bir yandan estetik fenomende süje'nin katkısını tüm sübjektiv yaşantılarıyla ortadan kaldırıyor, öbür yandan da tek tek sanat yapıtlarını özlere geri götürerek, estetik obje'yi bir ideal-universal obje olarak temellendirmek istiyor. Fenomenolojik estetik, bu anlayışı ile de, psikolojik estetik'in temsil ettiği bir extrem'e karşı, onun antipod'u olan bir başka extrem'e gitmiş oluyor.

Estetik obje'yi, böyle ideal-universal bir obje olmaktan kurtararak onu bireysel bir obje haline indirgeyen bir anlayış, karşımıza 'sanat ontolojisi' olarak çıkar. Sanat ontolojisi estetik obje sorununu şöyle ortaya koyar: Estetik obje, tek tek sanat yapıtlarıdır. O halde, sorulması gereken de, sanat yapıtı ontolojik olarak nedir? sorusu olmalıdır. Böyle bir soruya sanat ontolojisinin verdiği yanıt yine ontolojik bir yanıttır. Sanat yapıtı, bir var-olandır ve böyle bir var-olan olarak bir resimdir, bir heykeldir bir şiirdir, vb. gibi. Estetik fenomeni çözümlemek, bu anlamda, sanat yapıtını çözümlemek demek olacaktır. Şimdi böyle bir var-olan olarak analiz edildiğinde, örneğin bir müzik yapıtı, seslerden, bir heykel taş, tunç, odundan, bir resim kâğıt, bez ve boya gibi fiziksel elemanlardan ve bir şiir de kelimelerden meydana gelir. Bunlar, sanat yapıtının duyularımızla kavradığımız real varlığını ya da real yapısını oluştururlar. Ancak, bir sanat yapıtı, örneğin bir resim, bir müzik, bir heykel ve bir şiir yalnız bu fiziksel, real varlıktan ibaret değildir. Başka türlü söylersek, bir müzik yapıtı yalnız seslerden, bir heykel yalnız taş ya da odundan, bir resim yalnız bez ve boyalardan ve bir şiir de yalnız kelimelerden ibaret değildir. Sanat yapıtının bir de duyularımızla kavrıyamadığımız, onun duyusal-real varlığının dışında, ama yine onun tarafından taşınan bir başka varlığı vardır. Bu, irreal, tinsel ya da anlam varlığı dediğimiz bir varlıktır. Her sanat yapıtı, maddi-duyusal varlığının dışında bir anlam varlığına sahiptir. Bu anlam varlığı, sanat yapıtının ifade etmek istediği şeydir. Bunlar duygular, düşünceler vb. gibi tinsel nitelikte bir varlığı oluştururlar. Anlam ya da tinsel sfer, fiziksel varlığın üstünde bulunan, ama onun tarafından taşınan, onda objektivleşen varlıktır. Buna göre, bir sanat yapıtı, bir tinsel-irreal varlığın bir real varlıkta dışlaşmasıdır. İşte, estetik-obje, böyle bir objektuntion'u ifade eder. Estetik obje, sanat yapıtı olarak, bir irreal anlam varlığının bir duyusal-real varlıkta görünüşe çıkmasıdır. Estetik obje'nin ontolojik yapısı bu irrealite ile realite arasındaki transparens ilgisine dayanır. Bir estetik obje karşısında estetik tavır almak da, bu düal varlık arasındaki transparens ilgisinin kavranması an-

lamına gelir. Bundan ötürü, her estetik algılama, süje'yi aşan transcendent bir aktı ifade eder.

Yine çağdaş bir felsefe anlayışı olan **hermeneutik** de, bir kültür objesi olarak sanat yapıtı üzerine eğilir. Hermeneutik sözcüğü, başlangıçta yorum, bilimsel-felsefi metinlerin yorumu anlamına gelir. Bu anlamda da Aristoteles'e kadar geri gider. Yine bu anlamda Renaissance'ın hümanizma hareketi içinde antik metinlerin yorumu olarak kullanılır. Ancak, geçen yüzyılda W. Dilthey, hermeneutik'i tinsel bilimlerin anlama yöntemi olarak belirledikten sonra, hermeneutik giderek yeni bir içerik kazanmağa başlar. Örneğin, Heidegger'de olduğu gibi, hermeneutik, insan varlığını anlamak olarak kavranır. Bir Heidegger öğrencisi olan Gadamer ise, onu günümüzün temel bir felsefe anlayışı haline getirmeyi başarır.

Bir 'anlam bilimi' olarak anlaşılan hermeneutik, aynı zamanda bir 'yorum teorisi' ya da bir 'yorum bilimi' olur. Ancak, hermeneutik'in bir yorum-teorisi olması onun dar anlamda tinsel bilimlerin yöntemi olarak kavranması ile aynı anlama gelmez. Çünkü, yöntem, bir özün (essentia) kendisi ile değil, tersine ona yaklaşım biçimi ile ilgilidir. Oysa, hermeneutik'te söz konusu olan, bir özün kavranması, onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Bunun için, hermeneutik, bir özün kavranmasıdır; bu öz insanın özü olabileceği gibi, bu özün dışlaştığı bir kültür varlığı, örneğin bir sanat yapıtı da olabilir. Bundan ötürü, her kültür varlığı, örneğin bir sanat yapıtı bir anlam içerir, çünkü bu kültür varlığı bir özün dışlaşmasıdır. Bu nedenledir ki, hermeneutik için her kültür varlığı, örneğin, en basit bir metin bile bir anlam varlığına sahiptir. İşte, hermeneutik bu metin yorumlamalarında daima onun özünü anlamaya, onun anlam varlığını kavramaya çalışır Anlamanın obje'si ise yalnız öz'dür. Ancak, anlayan varlık ve anlaşılan varlık, aynı özden olan iki varlıktır. Bu aynı özden oluş, onların tinselliği ve tarihselliğidir. Buna göre de, anlamak, bir nesnede kendini, kendi özünü anlamak olacaktır. Kendini anlamak, kendi tarihselliğini anlamak demektir Söz gelişi, bir edebiyat metnini anlamak, bu edebiyat metninde insanın kendi özünü, kendi tarihselliğini ve bunun sonucu olarak da tarihi anlamak olur.

Görüldüğü gibi, hermeneutik'te estetik obje, süje'nin sübjektiv yasantılarının dile geldiği bir var-olan halinden çıkıyor ve objektiv, tarihsel bir öz haline geliyor.

Şimdi bir başka örneği yapısalcılıktan (strüktüralizm) alıyoruz.

Günümüzün bir felsefe anlayışı olan **yapısalcılık** (strüktüralizm) da, özgün bir estetik-obje anlayışını ortaya koyar. Yapısalcılık, temelde Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) linguistik araştırmalarına geri gider. Saussure'ün dil olgusuna bakış tarzı, tarihsel, sosyolojik, psikolojik ve fiz-

yolojik bakış tarzlarından ayrılır ve dili dil olarak kavramak ister. Bu anlamda dil, bir 'göstergeler-sistemi' olarak kavranır. Dil, bir göstergeler-sistemi olarak, semiolojinin (semeion-işaret-gösterge) konusunu oluşturur. Ancak, semioloji dili, onu meydana getiren öğelerin diachronik (zaman içinde oluşan) değil de, synchronik (eş zamanlı) bir sistemi olarak kavrar. Her gösterge, bir gösteren (le signifiant), ifade eden ile bir gösterilen (le signifié), ifade edilen (anlam, içerik, kavram) öğelerinden oluşur. Örneğin, 'kalem' dediğimiz zaman, 'kalem' sözcük olarak dilsel bir işaret, bir göstergedir. Ama, 'kalem' sözcüğü ile biz akustik bir olayı değil, tersine, bir 'kalem' anlamını anlıyoruz. 'Kalem' sözcüğü bir dilsel işaret olarak göstergenin 'gösteren öğesi', bu işaretin dile getirdiği 'kalem' anlamı ise, onun 'gösterilen' öğesini oluşturur. Dil, işte bu gibi göstergelerin bir sistemidir. Hatta, Saussure'e göre, insanın toplum yaşamı da bu göstergeler sistemine dayanır. Bundan ötürü, er ya da geç tüm insan bilimlerini içine alacak bir genel gösterge bilimi kurulacaktır. Böyle bir bilime Saussure, semiyoloji adını verir. Bu yolda önemli adımlar da ortaya atılmıştır. Örneğin, Piaget psikolojide, Lacan psikanalizde, Althusser felsefede, Barthes edebiyat biliminde ve Lévi Strauss da etnolojide semiolojik bir araştırma modeli yaratırlar.

Yapısalcı estetik, bu genel temel üzerinde yükselir. Bu estetik şimdi nasıl bir estetik obje temellendirir? Şimdi bunu konumuz bakımından yapısalcı estetik'in kurucularından olan Mukarovsky'ye dayanarak göstermek istiyoruz.

Mukarovsky'nin çıkış noktası da semiyolojidir. Ona göre, semiyoloji linguistik ile sınırlanmamalı, tersine göstergenin söz konusu olduğu her yerde uygulanmalıdır, özellikle de gösterge karakteri ağır basan tinsel bilimlerde. Onların bu nedenden ötürü, tümel bir bilim olan semiyolojiye bağlanmaları gerekir.

Şimdi semiyoloji açısından acaba dil ile sanat arasında nasıl bir ilgi vardır? bunu sorabiliriz. Hemen söylemek gerekir ki, onlar arasında büyük bir yakınlık kendini gösterir. Çünkü, Mukarovsky'ye göre: «Sanat yapıtının bir gösterge karakteri vardır. O, ne yaratıcısının bireysel bilinç durumu ne de bir sanat yapıtını algılayan bir süje'nin bilinci ne de maddi-yapıt diye adlandırdığımız şey ile özdeşleştirilebilir.» (146)) Ama, bununla beraber sanat yapıtı yine bir bilinç ile ilgili değil midir? Ne var ki, bu bilinç, Mukarovsky'ye göre, artık bireysel bir bilinç olmayıp, bir toplumsal bilinçtir. Mukarovsky'nin diliyle: «Sanat yapıtı, estetik obje olarak vardır ve estetik obje'nin yeri de tüm toplum bilincidir. Duyular ile algılanabilir olan maddi yapıt, bu maddi olmayan (estetik) obje karşısında yalnız bir dışsal semboldür.» (146) Oysa bugüne kadar genelde sanat

yapıtı, bir yandan yaratıcısının ya da onun kavrayıcısının psikolojik durumları öbür yandan da onun maddi varlığı yönünden açıklanmak istendiğini görmekteyiz. Sanat teorisine bugüne kadar bu iki eğilim egemen olmuştur. Ancak, sanat teorisinde bu iki eğilimin dışında bir başka anlayışa gereksinme vardır. «Sanat yapıtı ne yaratıcısının ruh durumu ne de onu algılayan süje'de doğurduğu ruh durumu ile özdeşleştirilebilir, psikolojik estetik'in yapmayı istediği gibi.» (139) Acaba ruhsal durumların dışında, sanat yapıtı onun maddi varlığına indirgenebilir mi? Mukarovsky'ye göre, ona da indirgenemez. Çünkü: «Maddi yapıt burada dışsal bir simgedir (Saussure'ün deyimi ile signifian'dır, gösterendir)» (146) O halde sanat yapıtı nedir? Sanat yapıtı, Mukarovsky'e göre, autonom bir göstergedir. Ve şu öğelerden oluşur: 1) Duyusal simge anlamına sahip olan maddi-yapıt 2) Kollektiv bilinçte kökleşen ve anlamın yerini alan estetik-obje. 3) Gösterilen şey ile ilgiden.»

Gösteren öğe, bu dışsal sembol, bir edebiyat yapıtında sözcükler, bir resimde boya ve keten bezi, heykelde taş, odun, vb. gibidir. Ama, bir de bu maddi yapıtın ifade ettiği bir anlam varlığı vardır. Bir romanda ifade edilen olaylar, bir resimde yine ifade edilen figürler. Bunlar, göstergenin iç-varlığını, estetik obje'yi oluştururlar. Ancak, bu estetik obje dediğimiz anlamın kavranması yalnız bir bireysel bilince değil, aynı zamanda her bireysel bilincin içinde yer aldığı bir kollektiv bilince dayanır. Estetik obje, işte bu ortak bilinçte ortaya çıkar.

Şimdi, sanat yapıtı dediğimiz göstergede gösterilen şey ile gösteren şey arasındaki ilgi nasıl bir ilgidir? Bu ilgi, Mukarovsky'ye göre, fonktionel bir ilgidir. Çünkü, burada söz konusu olan ilgi, geniş kapsamlı bir ilgilidir. Örneğin bir şiir, bir roman yalnızca sözcüklerden, bir resim yalnızca keten bezi ve boyalardan ve bir heykel de yalnızca taş ya da odundan ibaret değildir. Bunun dışında o, göstergeyi kavrayan bir kollektiv bilinç ile oluşturduğu bir estetik obje'yi ifade ettiği gibi, aynı zamanda belli bir toplumun sahip olduğu felsefi, bilimsel ve kültürel düşünme, hissetme, dünya görüşü ve yaşam biçimlerini de ifade eder. Belli bir tarihsel dönem içinde meydana gelen bir sanat yapıtı, o dönemin tüm düşünme, duyma ve yaşam biçimlerini de gösterir. Sanat yapıtının bu toplumsal olgularla bağlamsal bir fonktionu vardır. Ama, aynı sanat yapıtı, bu fonktionel ilgi içinde bulunduğu topluma da bir şeyler anlatmak ister, ona bir mesajı vardır. Bu da sanat yapıtına katılan bir başka fonktion'dur: iletişimsel fonktion. Başka türlü söylersek: Sanat yapıtının, onu taşıyan maddi yapıt, estetik obje ve toplumun kültür varlığı ile ilgisi, onun autonom fonktionunu oluşturur, ama, bunların dışında, yapıtın bir konusunun, bir içeriğinin olması da yapıtın iletişimsel fonktion'unu gösterir.

Bütün bunlardan anlaşıldığı gibi, yapısalcılık için sanat yapıtı, artık dar anlamındaki estetik-obje anlayışının dışına çıkmakta ve bir gösterge varlığı olarak toplumun ortak bilincine dayalı bir fonktionel ve bir iletişimsel varlık niteliği elde etmektedir.

İhsan TURGUT

Sanatta Anlam ve Biçim

SANATTA ANLAM VE BİÇİM

Prof. Dr. İhsan TURGUT

Burada, sanatın iki önemli tanımını sorgulayarak, sanatta anlam ve biçimi tartışmak istiyorum.

Bu tanımlardan biri B. Croce, Tolstoy ve diğer anlatımcıların ileri sürdüğü; sanatın duyguları anlattığı, ya da dışavurduğu; diğeri ise Clive Bell'in sanatın, anlamlı biçimler yaratma olduğudur (*). Ayrıca bu iki tanımı, ya da önermeyi, sanat yaratımında üç önemli öğe olan sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçlüsü içinde çözmek istiyorum.

Şimdi birinci tanıma göre, bir şiirin, bir tablo, ya da müzik parçasının belli duygular içerdiği içi birer sanat eseri olduğu söylenir. Fakat sanat eserleriyle, duygu ve heyecanlar arasındaki ilişkinin, nasıl bir ilişki olduğu daha açığa çıkmış değildir. Sanatçının, ürettiği eserlerde, duygularını dile getirdiğini anlamak kolaydır. Ama sanat eserlerinin aynı şeyi nasıl yaptıklarını anlamak oldukça zordur. İnsan duygularla dolu bir yaratıktır. Bunu inkâr edemeyiz. Ama sanat eserlerinde bu özellikleri nasıl anlayacağız?...

Sanatçı yaratı faaliyetiyle sahip olduğu duygularını, bir dilde dışa vurup, hem kendisini rahatlatır, onları özgür ve kalıcı kılar, hem de bu ve-

(*) Clive Bell. «Sanatta Betimleme ve Biçim» Bu makale Necla Arat'ın «Estetik Seçme Metinleri»nde yer almaktadır İ.Ü.E.F Ya. 1985. s. 153-162

sileyle bir eser ortaya koymuş olur. Ama bu da şüphe götürmektedir. Her ne kadar binlerce yıl önce Aristo Poetika'sında, sanatın bir fonksiyonu olarak ileri sürdüğü kathersis durumu ise yine şüphe götürmektedir. Bir an için şüphe götürmediğini zannetsek bile aynı şey, her sanatçı için geçerli midir?... Yani her sanatçı, taşıdığı duygulardan kurtulup, boşanmak, arınmak için mi sanat eserlerini yaratır?...

Sanatçının eserine, ille de duygularını koyma gibi, bir amacı olmayabilir. Belki de yaratma sürecinde, hatta bu süreçten önce, bir duygu karmaşası içinde olabilir; belki de yaratma sürecinde, hatta bu sürecinde, hatta bu süreçten önce, bir duygu karmaşası içinde olabilir. Daha sonra eserini oluşturma sırasında, bu duygu ve coşkuları zihninde yavaş yavaş berraklık ve düzen kazanabilir...

Ama tüm bunlar bizi, eser sanatçının duygularının taşımaktadır gibi, bir benzetmeye götürmeye yeterli değildir. Böyle bir güzellik sanat eseri yerine, sadece eserin yaratılmasında yardımcı şartlardır. Sanatçıları, sanatçı olmayanlardan ayıran bir duygu, ya da heyecan türü olsaydı bile, bu bize sanat eserinin özüne ilişkin hiçbir şey öğretmezdi...

Bir sanat eseri, etkilerinden ötürü duygu ve heyecanla ilgili olabilir. Bu da sanat eserinin izleyici, okuyucu ya da dinleyici, yani III'cü öğe üyelerindeki psikolojik etkisidir. Yani, bir sanat eserinin mutsuzluk verici olduğunu söylemek, onu gördüğüm, okuduğum, ya da duyduğum zaman mutsuz olduğumu söylemek demektir.

Ama bu da tartışma götürmektedir. Bir eser, kendisiyle ilişki kurarda psikolojik etkiler uyandırabilir. Fakat bu, bir estetik yaşantı için ne gerekli, ne de yeterli bir şart olabilir. Estetik yaşantı, zihinsel de olabilmekte; duygu ve coşku, estetik yaşantıdan bazen bir şeyler alıp götürebilmektedir. Eleştirmenlerin çoğu, karmaşık sanat eserlerini değerlendirirken gerekli olan sükunet, tarafsızlık nesnellik için, duygu ve heyecanın zararlı olduğunu söyleyebilir; yani eserin, psikolojik etkilerinden kurtulmaya çalışırlar. Bu yapılmadığı zaman, gerçekten estetik yaşantının istediği seviyeye ulaşılmamış olabilirler. Estetik yaşantı ile, bu psikolojik etkiler biribirine karıştırılabilinir...

Bu nedenle, estetik-yaşantı durumunu, bir duygu ya da heyecan diye adlandırmak yanlıştır. Yani «Emine» şarkısı çalınca, bir iki kadeh de atınca coşup oynuyorsak, bir estetik yaşantı içindeyiz, diyemeyiz. Ya da Mozart'ın bir parçasını melankoli olarak adlandırdığında, melankoli duymam gerekli değildir. Aynı şeyi bir şiir, ya da resim için de söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, J. Hospers'in de belirttiği gibi, sanat eserinin, yalnız sanatçının duygularını dile getirmekle kalmayıp, aynı duyguları izleyici,

okuyucu ya da dinleyicide de uyandırdığı öne sürülmektedir (*). Fakat bu, yaratıcı ya da izleyiciden çok, sanat eserini ilgilendiren bir özellik olmalıdır.

Peki, sanat eserinin duyguların «cisimleşmesi» olduğu söylenmektedir... Ama bu cisimlendirme ya da «canlandırma» benzetmesi nasıl açıklanacaktır?...

Eğer bunu, izleyicinin tepkilerine ilişkin, gizlenmiş bir önerme olarak yorumlarsak, «eser izleyiciyi canlandırır», olan, onu gördüğüm, ya da duyduğum zaman, x'i hissediyorum, demektir. Ama bu da yine sanat eserinin belirlenimi, ya da tanımı olmamaktadır.

Diğer taraftan, eğer biz, duyguların canlandırmasına ilişkin önermeleri sanatçının yaşamış olduğu bir şeyi yansıttığını söylersek, bir kez daha sanat eserini belirlemediğimiz, ama onun ortaya çıkarılmasında yardımcı olan şartları belirlediğimiz bir durumu göstermiş oluruz...

Öyleyse, sanat eserinin belirli bir duyuguyu içerdiği, ya da canlandırdığı türünden önermelere ne gibi bir anlam verilebilir? Sanat eserlerinin taşıdığı anlamı, taşıdığı duygulara bağlayanlar, oldukça çoğunluktadır. Ama bu tür önermeleri incelemek zordur... Yani, bir sanat eserinin, melankoli, ya da sevinç gibi belli bir duygu özelliği olduğunda, bu onun sözcükler, tonlar, çizgilerle, ya da renkler türünden belli bazı öğeler sentezini içerdiği anlamına gelir. Yani ilgili sanat dilinde bu sentezi görmemiz gerekmektedir.

Ama niçin bu sözcükler, tonlar, çizgiler ya da renkler sentezi, bir duyguyu, taşıma özelliği olsun da, diğerleri taşınmasın? Ve bu nedenle birincisine sanat eseri diyelim de, diğerine demiyelim? Bu sorunu nasıl çözeceğiz?.. Sanat eserlerine bazı yüklemeler yüklemek kolaydır ama, bunları nasıl haklı çıkaracağız?.. Bu haklı çıkarma, bilgi kuramındaki belgeleme ya da temellendirme gibi olmasada, kendi içinde mantıksal bir açıklama taşıması gerekmektedir... Evet sanatın bir mantığı vardır ve anlamı, bu mantıkta aranmalıdır.

Bir yüz anlatımının, ya da jestin bireyin iç durumunu dile getirdiği türünden «anlatımlarda» bir ipucu bulabileceğini sanıyorum. Bir sanat eseride böyle midir? Yani, sanat eseri de bir jest, ya da anlatım mıdır? Ama o zaman da sanat eseri yüz gibi bir araç olmaktan ileri gidemez... Sanat eserini bir araç olarak kabul ettiğimiz zaman, ilk önermemiz, yani «sanat duyguların anlatımıdır» önermesi doğru olabilir; ama sanat eserlerinin yüz gibi birer araç olmadıklarını biliyoruz.

(*) J. Hospers, A.G.M.N. Arat'ın derlemesinde.

Örneğin, bir müzikal eser, üzüntülü olabilir. Bu, insanlar üzgünlerken, onları belirleyen aynı özelliklerinden bazı içermesi demektir. Üzgün bir müzik parçası, yumuşaktır, ağırdır, yatıştırıcıdır; uyarıcı, sert ve hızlı değildir.

Yine gerilim ve huzursuzlukla belirlenen resimler, tipik olarak sivri ve pürüzlü çizgileri içerir. Yatay çizgiler bu tip resimlerde çok az yer alır. Çünkü hareket çabukluğu, üzücü duygularla bağdaşmaz.

Sonuç olarak, tüm bu yüklemler, eğer bizim sanat eserlerine verdiğimiz cevaptan çok, bu eserleri ciddi olarak belirlemek içinse pekiştirilmelerini günlük davranışlarımızda bulmalıdırlar... Bu özellikleri yaratma sürecinin I. öğesi olan sanatçıya ve III. öğesi olan izleyici, okuyucu, dinleyiciye göre değil, sanat eseri, yani, ikinci öğeye yüklememiz gerekmektedir Ama bunu söylemek için çok güçlü olmalıyız...

Şimdi çok kısa olarak ikinci tanımı sorguluyalım;

«Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır»

Clive Bell'in bir tanımıdır bu... Clive Bell beğendiğim bir İngiliz felsefe ve sanat eleştirmenidir. Bell'e göre anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Bir sanat eseri yaratmak, insana bir benzerlik yakalamak, ya da sadece ustalık göstermek için yapılan bir iş değildir. Sanat, sadece bir öyküyü betimleme ya da tasvir işi de değildir... Bu nedenle bazen bir şiiri, bir müzik parçasını, bir tabloyu beğendiğimiz halde, bizi harekete geçirmeyebilir. Bu da onların tasviri özelliğinden gelmektedir. Tasviri ya da descriptif sanata; biçimleri, duygu objeleri olarak değilde duyguyu öğütleyen ya da bilgi taşıyan araçlar olarak kullanıldığı sanat türü girmektedir... Tasvir bir açıklama olarak bilim ve felsefe gibi alanlarda olabilir. Ama kendisini tasvir ederek açıklamaz, o sadece o aradadır. Bir duygunun açıklaması, ya da anlatımı yoktur. Buna «korku» yu, ya da sevgi'yi anlatın, açıklayın, ya da tasvir edin diyemeyiz.

Sanat karşıdakiyle konuşmadır. Ama bu konuşma, ne kadar derini, dramatik özelliği ile düşündürücü ise, o kadar anlamlı olur. Tasvirlerde konuşacak, üzerinde düşünecek bir şey yoktur. Her şey orada açıklanmıştır. Sanatta her şey açık, seçik değildir. Bu nedenle sanatta imgeler, semboller ve metaforlar vardır.

Betimlemeli ya da tasviri sanat eserleri bizi estetik olarak da uyarmaz. Çünkü betimlemeli sanatta bizi etkileyen biçimleri olmayıp, biçimleri tarafından taşınan, yahut ileri sürülen düşünceler, ya da bilgilerdir Tarihsel ve psikolojik değeri olan portreler, didaktik eserler, öyküler anlatıp durumları açıklayan şiirler, şarkılar, resimler de descriptif sanat sı-

nıfına girerler Bunların ustalık, ya da teknik niteliğinde bir değerleri olabilir. Ama sanat değerleri tartışabilinir.

Genelde betimsel biçimin, Bell'in de belirttiği gibi, bir diğeri olmadığı söylenir (*). Eğer bir değeri varsa, bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir. Yani, bir betimleme, biçimin olmasında yardımcı öğe olarak kullanılacaksa, hoşgörülebilir. Bu bakımdan bir sanat eserinde betimleyici öğe zararlı olabilir de, olmayabilir de.

Bir sanat eserinden hoşlanmak için, yaşamdan, onun düşün ve olaylarının bilgisinden hiçbir şey almamıza ve onun duygularıyla bir yakınlığımızın olmasına gerek yoktur. Resim sanatında, bu durum figuratif ve nonfiguratif içinde geçerlidir. Sanat, bizi insanın etkinlik dünyasından bir estetik coşkunluk dünyasına taşır. Estetik coşkunlukta ise bir an için insan insansal ilgilerden sıyrılır; filozof ve sanatkar, kendine özgü bir tavır içindedirler. Bu tavır derin ve özel anlamı olan bir tavırdır. Kendi içinde amaçlı anlamlıdır; yani authotelostur; coşku içinde olan ve bir sanat eserini izleyen, ya da dinleyen bir kimse de bir bakıma filozofun, ya da sanatçının tavrı içindedir. Bu kimse de, kendine özgü derin ve özel anlamı olan bir dünyada oturur. Bu anlam yaşamın anlamıyla eş değer değildir. Bu dünyadaki hayatla ilgili duygular ya hiç yoktur, ya da başka bir biçimde vardır. Bu sanat dünyası, kendine özgü duyguları ve biçimleri olan bir dünyadır...

Bell'e hak vermemek elde değil; bir sanat eserinden hoşlanmamamız için bir biçim ve renk duygusuyla üç boyutlu mekan bilgisinden başka bir şeye ihtiyacımız yoktur. Yaratılmış olan en etkin biçimler üç boyutta oldukları için, birçok büyük eserin beğenilmesinde temel görevi görür Belki de perspektif bunun için vardır.

Bazılarımız, yaradılmış bir biçime, sanki öykünülmüş bir biçimmiş gibi bakar, bir resme fotoğrafmış gibi davranırız. Bir şiir, ya da melodide hep bir öykü ararız. Onun için bizim sanatımız, genelde öykü ağırlıklıdır ve tüm anlamı, o sanat türünün yüceliğini değil bu öyküye bağlarız. Oysa sanatın anlamı öykünün dışında aranmalıdır.

Bazılarımız, sanat ırmağı üzerinde, estetik yaşantının dünyasına girecek yerde, kısa yoldan, keskin bir dönemeci dönüp doğruca yuvaya, insansal ilişkilerin dünyasına gireriz... Sanat dünyasına böyle bir kestirme yolla girmek isteyenler için, bir sanat eserinin anlamı, onların ona yüklediği şeye dayanır. Böyle bir tutum ise, yaşamlarına bir şey eklemez. Yalnız eski malzeme yön değiştirir. Tabii böyle bir tutum, yalnız kendi-

(*) Clive Bell, A.G.M.N. Arat'ın derlemesinde.

lerine değil aynı zamanda sanata indirilen darbedir. En azından sanatı bir totolojiye bir kısır döngüye sokabilir. Ve en azından bizim ülkede son 15-20 yıldır, bilim, felsefe ve sanat bu kısır döngü içine sokulmuştur. Kültür sanki durmuş ve körelmiştir. Tabi bu durumun başka sebepleri de vardır. Ama bir an önce kültürün bir dinamizme kavuşması, yalnız milli değil, aynı zamanda evrensel boyutlarda gelişme sürecine girmesi gerekmektedir.

Şimdi bu tespitten sonra biz yine konumuza dönelim:

Felsefede ve sanatta konular hiç önemli değildir. İsa'dan önce bugünkü konular vardı...

Platon'un ele aldığı konularla, bugün bizim ele aldığımız konular hemen hemen aynıdır. Çünkü sorun insandır... Bu bakımdan felsefenin ve sanatın sorunu konu meselesi olmayıp, yöntem ya da yaklaşım biçimidir. Shakespeare'i Shakespear yapan Kral Lear, Otello, ya da Hamlet değildir. Dünyanın her yerinde, tarihin her kesiminde Kral Lear'ler, Otello'lar, Hamlet'ler vardır. Nitekim başka sanatçılar da aynı konuları işlemişlerdir. Shakespear'i Shakespear yapan onun bu konuları anlattığı dil, daha doğrusu üslûbudur. Felsefede özgün ve evrensel olan yöntem ve yaklaşım biçimidir. Sanatta ise üsluptur. Aslında hem filozofca hem de sanatkârca olan tavrın içinde bir üslup yatmaktadır. Bu aynı zamanda bireyin hayat üslubudur.

Platon'un bir üslubu vardır, Russell'in de bir üslubu vardır. Yahya Kemal'in şiirdeki üslubu; Orhan Veli'nin üslubundan farklıdır... Üslup bir taraftan bireysel bir yön taşıdığı gibi, diğer taraftan evrensel bir yan da taşır. Bu üslup şairin tek dizesinde belli olduğu gibi, ressamın tek bir çizgisinde de kendini gösterebilir. Bu bakımdan sanatçılar sözcüklerin, seslerin, çizgi ve renklerin bağıntı, nicelik ve nitelikleriyle ilgilenirler.

Ama bu ilişkilerinden çizgi ve renk öyle bir duygu kazanır ki, bu duygu olgu ve düşüncelerin betimlemesiyle verilen herhangi bir duygudan çok daha derin ve yücedir.

Müzikal bir biçim de böyledir. Ama genelde müzikal biçimi kavramak daha zordur. Müzik işitsel bir sanat olduğu için, genelde ondaki harmoni ve ritmin derin incelikleri, kulaktan rahatlıkla kaçabilir. Yalın kompozisyonlar daha çabuk yakalanabilmektedir.

Tonların oluşturduğu salt müzikal biçimler, bana kalırsa, salt bir sanat izlenimini vermektedir. Böyle bir müziği dinlerken görsel biçimlerin etkisinden bir an için kurtulup, sonsuz, yüce ruh durumuna girebiliyorum. Seslerin salt müzikal biçimi, beni yaşamın anlamıyla, kökten ilişkisiz başka bir dünyaya rahatlıkla götürebilir. Müzik işitsel bir sanat olmakla be-

raber zihinsel bir sanattır. Bu zihinsel yaşantıdır ki, müzik bizi daha kolayca estetik yaşantıya sokabilmektedir.

Yaratılmış biçimler, hangi sanat türünden olursa olsun, belki de duyguları imgeler halinde bize anlamlı olarak iletmektedirler.

Diğer taraftan iyi bir sanatçı çok defa objelere, örneğin bir odadaki eşyalara baktığında, onları salt biçimler olarak algılar ve objeleri salt biçimler olarak algıladığı için heyecan duyar. Şairin sözcükleri, müzisyenin tonları, ressamın çizgi ve renkleri böyle algılanmış olan salt formlar, ya da saf biçimlerdir. Saf biçimler, ya da pour form'lar Platon'dan beri ideleri ya da Aristo'nun öz ve cevheri böyle salt biçimlerdir. Hatta Aristo Tanrı'ya saf form demektedir.

Sanatçının ilham, ya da esin zamanlarında duyduğu heyecan, araçlar olarak görmüş olduğu objeler için değil, salt biçimler, yani kendinde erekler olarak gördüğü objeler içindir. Evet, estetik seyir anında objeler araçlar olarak değil, salt biçimler olarak görünür... İlham ya da esin esnasında duyulan heyecan, bu saf biçimlerden ötürüdür. Saf ya da salt biçimler heyecandan başka bir şeyin amacı değildir.

Şimdi, «sanat anlamlı biçimdir» önermesi de bizi çıkmaza sokmaktadır. Bu sefer «anlamlı biçim» kavramından ne anladığımız belli değil... Çünkü «anlamlı kavramı» da en az sanat, duygu, anlatım kavramları kadar belirsizdir.

Oysa sanıyorum, sanatla ilgili bütün tanımlar, ortak belirleyici ve benzerlikler arama peşindedirler. Geleneksel estetiğin en büyük hatası da budur. Geleneksel felsefe ve estetik daha çok tanımlarla uğraşmıştır. Oysa, «x nedir?» gibi sorulara verilecek ortak tanımlar sorun yaratmaktadır. Belki su nedir, ya da daha somut bir örnekle «Helyum nedir?» sorusuna kesin bir cevap verebiliriz; ama felsefe ve sanatla ilgili sorulara bu tür cevaplar veremiyoruz.

Bell'de yukarıdaki tanımla ortak belirleyici özellikler aramaktadır. Ama ortak belirleyici önermeler, yani tanımlar bizi bir yere götürememektedir

Bell'e göre, bir tablonun değeri, anlamlı biçime dayanıyordu. Yani resim konusundan ziyade, canlı, çizgilere, renklere dayanıyordu. O, Sezan'ın, Picasso'nun tablolarını bu bakımdan anlamlı buluyordu.

İyi ama «anlamlı biçim» nedir?... Bu kavramı hala açamadık... Bell bu kavramı yine belirsiz bırakmaktadır. Ama o, «sanat anlamlı biçimler yaratmaktır», derken özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bakışlardan ayırmış olmasıydı. Bir bakıma, «Anlamlı biçim» bir estetik reformdur...

Belki de, anlamlı biçimi anlamak için en iyisi Kennick'in verdiği örneği vermektir. Bu bölümü de bu örnekle noktalamak istiyorum (*). Şimdi her türlü eşya ile dolu olan bir dükkan düşünelim: Burada romanlar, resimler, senfoni ve dans plakları, makinalar, vazolar ve benzeri ev eşyası olsun. Birisine, dükkana girip tam sanat eserlerini, diğer eşyalardan ayırıp buraya getirmesini söyleyelim. O, bu işi belki başaracaktır. Fakat bu kimse bu işi yaparken, Croce'nın, Tolstoy'un ya da Bell'in ortak tanımına göre yapmayacaktır. Çünkü, sanat eserini, diğer eserlerden belirgin bir şekilde ayıran daha bir tanım, ya da ölçüt yoktur.

Şimdi de aynı kimseye, aynı dükkandan «anlamlı biçimleri» dışarı çıkarmasını söyleyelim. Haklı olarak bu kişi bu sefer şaşırırdı... Çünkü insan belki sanat eserini tanır ama, anlamlı biçimi tanıması oldukça zordur. Onun daha önce, sanatla ilgili bir fikri olduğu halde, «anlamlı biçim»le ilgili bir fikri yoktur.

Tabi, bir objenin sanat eseri olup olmadığından da emin olmayabiliriz. Yani karşılaştığımız bir şiir, resim ya da bir müzikal kompozisyona sanat eseri deyip dememe konusunda paradoksal bir durum içinde olabiliriz. Ve genel de o eserin sanat eseri olup olmadığı konusunda karar veremeyiz

Son olarak şunu söylemek istiyorum:

Bir sanat eserini anlamak için tarihi bilgiye ihtiyacımız yoktur.

Bir eserden hoşlanmak için duyarlılıktan başka bir şeye ihtiyacımız yoktur. Duyulan kimselere, öyküler ve tarihler değil, sanatın kendisi konuşur. Bir insanın sanatından hoşlanmam için sanatçıyla ilgili bir şey de bilmeme gerek yoktur. «Anabelli» diye bilinen şiirin sahibini, yani şairi hiç tanımam, ama o şiiri çok severim... Shakespeare'i, Beethoven'i de bilmem ama, eserlerini çok beğeniyorum. Bir şiirin, diğer bir şiirden, bir şarkının diğer bir şarkıdan, ya da bu resmin, şu resimden daha iyi olup olmadığını tarihin yardımı olmaksızın söyleyebilirim. Ama, eğer sanatçının sanatındaki bir yozlaşmayı açıklamaya çalışırsam, o zaman sanatçının yaşamına bakarım.

Sanattaki yozlaşmayı göstermek, salt estetik bir yargı vermektir; ama onun için, yani sanat için bir açıklama yapmak tarihçi ya da (sanat tarihçisi) olmak demektir. Bu bakımdan, bir sanat eserini tarihsel açıdan eleştirememekteyiz.

(*) W.E. Kennick, «Geleneksel Estetik Bir Yanılgıya mı Dayanıyor? N. Arat'ın (AGE) derlemesinde, s. 163-174. Bu makale bazı sanat tanımlarını sorgulaması açısından ilginçtir.

İlhan USMANBAŞ

Müzik Dilinin Mantığı

MÜZİK DİLİNİN MANTIĞI

Prof. İlhan USMANBAŞ

Müzik dilinin mantığına varabilmek için müzik dilinin sözcüklerinin neler olduğunu araştırmak gerekir. Bir dilin mantığını o dilin değişik işlevdeki sözcüklerinin dağarını kullanarak çözebiliriz ancak. Ne ki, müzikte salt sözcükler yok. Ses materyeli fiziksel bir olgudur; müzikten bağımsızdır; bu materyeli belli bir biçim içine yerleştirmemişsek hiçbir işlevsel nitelik taşımaz. Ses çizgileri, ses yoğunlukları, ses renkleri akılcı bir çerçeve içine konulmuşsa ancak o zaman 'biçim' dediğimiz şey ortaya çıkar; bir başka deyişle: sesler işlevsel nitelik kazanarak belli sözcüklere, anlamlara dönüşmüş olur. Konserden önce senfonik orkestrada obuanın akord için verdiği 'la' sesini düşünün; bir frekanstır bu, saniyede 440 titreşimli. Hemen ardından programdaki ilk eserin başında da diyelim, aynı 'la' olsun. Demin hiçbir çağrışımı olmayan, bir sözcük, bir hece niteliği bile taşımayan la frekansı şimdi eserle birlikte gelişip oluşacak bir biçimin ilk sesi olarak birden belli bir işlev kazanıyor; belki bir sözcük oluyor.

Aslında biçim bile, bir deyiş temeline oturduğunda, başka türlü söylersek, bir tarih ve coğrafya ışığı altında görüldüğünde doğru bir anlam kazanır, mantıksal bir yapıya ulaşır. «Müzik materyelinin yapısal mikro-elementlerinin ölçülebilir, matematiksel yolla ele alınışı, buradan hareketle organik bir büyümeye yol açarak makro-biçime varan matematiksel bir işlem.» Earl Brown'un bu tanımında tüm yapı dediğimiz sonuçta,

müzik dilinin mantığında sadece estetik ve deyişsel malzemelerin değil, oranlara indirgeyebileceğimiz yapısal ilişkilerin varlığı öne sürülmüş oluyor. Deyişin, —tarihin ve coğrafyanın— sayısalla açıklanabileceğinin sağlam bir kanıtı, farklı tarihsel dönem deyişlerinin bilgisayar datasına dönüştürüldüğünde bilgisayarın o dönem müziklerini bize tekrarlayan inandırıcı örnekler verebilmesidir.

Ne var ki, müziğin nota sayfasından çıkıp sese dönüşmesi, grafik ya da sembollerden yola çıkıp ses biçimi halini alması, müzik dilinin oluşmasında tamamlanmış bir çember değildir. Oluşum süreci içinde, çalmanın ve çalgıların hareket mantıkları da dilin yapısı içine girer. Müzik sayfası düşünüldüğünde ise sayfa üzerinde uzam boyutundan zaman boyutuna doğru bir geçiş, daha doğrusu, uzam boyutunun etkilerini de katarak sayısala sığmayacak bir gelişme yolu yeni ve vazgeçilmez bir öğe olarak karşımıza çıkar. Böylece müzik dilini sayısala sığan ve sığmayan sembollerin ve hareketlerin bütünü diye tanımlamak gerek. Ne ki biçimin oluşum sürecindeki etki-tepki zinciri bu oluşum içinde iş gören etmenlerden sadece bir bölümünü kapsar. Büyük biçime, çember şu ya da bu yolla tamamlandıktan sonra geri döndüğümüzde, kullanmış olduğumuz dilin mantık zincirini, tasarımın oluşması boyunca aldığımız her **kararın** dayanaklarını sayısalla açıklamamız olanak dışı sayılmamalıdır.

Öyle de, neye göre **karar?** Önceden olgunlaşmış ve mantığı kendi sınırları içinde oluşmuş bir dilde karar mı? Yoksa genel yargı mantığı içinde karar mı? Bir genel yargı olabilir mi? Belli bir tarih ve coğrafya içinde müzik dilinin mantık sınırları yanlış kararlar yaptırmayacak kadar kesinleşmiş olabilir mi?

Mantığı kendi içinde kesinleşmiş bir dil.. Bu, öğrenimin, geleneğin ve yaşayan etkileşimin yönlendirdiği ve bir yere getirdiği mantıktır. Fakat her olgunlaşmış dil kendi kendini yeniden yaratmak üzere yeni oluşumlar geçirir. Bitmiş bir mantık yoktur. Biçimi olmayan olaylar zinciri de yoktur. Ama biçimi şöyle tanımlarsak: Kendi aralarında neden-sonuç ilişkisi taşıyan olaylar bütünü. O zaman neden-sonuç ilişkisi biçimin kaçınılmaz bir koşulu olmuş olur. Ne ki, sesler dünyası ile insan aklının —bestecinin— işbirliği müzik yapıtının tümünü gene meydana getiremez. Bu, seslendiren tarafından algılanıp gerçekleştirilen bir davranış ve devinimler bütünüyle tamamlanan bir süreç olmalıdır.

Nedir seslendirme? Uzun **ortak** bir geçmiş. Belli bir dil çerçevesinde. Ve ilk anda, 'anlamaya' yönelik sayısız anlamlar içerebilen bir sentaksa, bu anlamlardan birini —birkaçını— ortaya koyabilecek bir yaklaşım. Burada metinde inceleme-yoruma yönelik ilk çalışma, müzik metninin ilk elde ortak bir dil oluşturup oluşturmadığı üzerindedir. Sanki bir şifredir

yazılı olan. Belki tanıdığımız harflerledir ama, sözcükler yabancı olabilir Notaların mekanik bir çözümü, bilinmeyen bir dilde, prozodisini dahi doğru dürüst gerçekleştirmeyi beceremediğimiz bir dilde okuma gibidir Bazı sözcükler tanıdık gibi gelebilir ama tam anlama ancak bu dilin mantığını kavradığımızda olabilecektir. Anlama **benimseme** demek değildir gene de. Seslendirmenin en uç noktası anlamın benimsendiği yerdedir.

Müzik dilinin mantığı genel geçer bir mantık sayılmamalı demek ki. Çünkü bu mantığın sayısız faktörü var; sayısız feed-back etkileri, anlamı ve yorumu yeniden koşullamakta. Beri yanda, kalıcı bir mantıksal ya da matematiksel çözüm sürecinde, sonuç bir kez alındıktan sonra işlemin tümden bitmesine —zamanın durmasına karşılık— müzik dilinde dinleme ya da seslendirmede zaman parametresi biçim almada olayın ayrılmaz bir faktörüdür. Zamanı işlemlerin dışında tutmaya olanak yoktur. Burada kronometrik zaman ile kompozisyonun olaylar zinciri içinde psikolojik bağıntılı zamanı ayrı nitelikler olarak ele alınmalı. Bestecinin yaratma sürecindeki öznel zamanı ise bambaşka bir zaman faktörünü içermektedir.

Müzik dilini çerçeveleyen zamanın özgürleşmesi —sınırsızlaşması— bu dilin başlıca öğelerinden birinin ağırlık oranının değişmesi demektir. Bir başka anlamda ele alırsak: zaman çerçevesinin sınırsızlaşmasıyla mikro-elementlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde, oranlarda, tekrar ya da zıtlık faktörlerindeki ölçütlerin altüst olduğunu düşünmemiz gerekir. Buna bağlı olarak belli bir mantık zinciri içine oturttuğumuz dilin genel-geçer temelleri birdenbire başka bir kronometrik ve psikolojik dünyaya aktarılmaktadır. Somut bir örnek vermek istiyorum. Tibet Budist ayinlerinde çok kalın sesler çıkaran uzun borulara eşlik eden davullar vardır. Bu davulları çalan rahipler hiç şaşmadan 60 saniyede bir bu davullara vururlar. Ellerinde kronometre yoktur ama birer dakikalık büyük zaman dilimlerini hiç saptırmadan içlerinde duyarlar. Bir dakikalık bir zaman dilimi müziksel bir ritim olarak düşünülemez; belki psikolojik bir zaman dilimi bile olamaz. Biz ancak nabzımıza ya da yürüyüşümüze uygun bölünmeleri kesinlikle duyabiliriz. Orkestra şefleri belki biraz daha ayrıntıya varabilirler. Ama bir müzik parçasını böylesine büyütülmüş bir ritim çerçevesine oturtmak yaşanan zamanı bütün ilişkilerden koparmak, bütün oranları bozmak demek olur.

Kronometrik zamanın sadece tek bir yöne doğru aktığını vazgeçilmez bir aksiyom olarak alırsak insan belleğinin müzik dilinin mantığını belirlemede temel araçlardan biri olduğunu kabul etmemiz gerekir. Zaman Görecelik Yasası uyarınca iki ya da daha çok yöne doğru akıyor olabilir. Ne var ki bireyde zaman öğesinin geriye doğru gittiğini düşünmek ancak belleğin yok olmasıyla mümkündür. Bu yüzden müzik dilinde ileri-

ye doğru akan bir zamanı, bunun sonucu olarak da müzik olayını yaşayan kişinin belleğini, en ön sırada işlev gören bir öğe olarak almamız gerekir. Beri yanda sayfa üzerinde, notalaşmış, grafikleşmiş, daha doğru bir tanımlamayla, **uzamlaşmış** zaman var. Sayfa yüzeyinin iki boyutlu (sağa-sola) biçiminin bizi yeni boyutlara götürmüş olabildiğini düşünelim. Canlı müzik, bir devinimin zaman boyutunun tek yönlülüğü içindeki ilerlemesi ise, onun uzama dönüşmüş biçimi olan nota ve türevleri, müzik dilinin mantığını bozacak gibi donmuş bir zaman kesitini önümüze sermektedir. Nota, başlangıç ile sonu aynı ana getirecek inanılmaz bir soyutlama yapar. Öyle bir soyutlama ki başlangıçla son arasında istediğimiz yerde durarak, istediğimiz hızda bir elementten öbürüne atlayarak, olmayacak biçimde iki sözcüğü yanyana getirerek müzik dilinin mantığını yok saymaya zorlar bizi. Oysa nota, müziğin öğelerinden biri de değildir. Durmuş bir zaman parçasıdır o; bir parantezdir. Müziğe insanlığın hangi tarihinde girdiği belli değil. Sesler zamanla birlikte yok olmalıdır. Sesin doğasında kalıcılık yoktur. Onu taş üzerine, papirus üzerine saptadığımızda, doğaya aykırı bir şey yapmış oluyoruz. Öyle ki, bugün bir Rudolph Kolisch «Müzik notadır» diyebiliyor. Bir dilin mantığı onu en çok çarpıtabilecek bir göstergeye dönüşmüş oluyor, böylece gerçeği bozacak bir anlama bürünüyor. Çünkü, söz gelimi, kağıt üzerindeki bir simetri zaman boyutunda simetriden başka bir şeydir; kağıt üzerindeki bir nokta zaman boyutuna geçtiğinde beilekte uzayıp giden bir yankı olabilir. Kağıt üzerinde psikolojik zaman yoktur; oysa sesleri doğuran devinim psikolojik zamanı da doğurur.

Uzam ile zamanın koşul olamıyacağını pek çok besteci kuşkusuz yaşamıştır. «Dali'den üç tablo»yu seslere dönüştürmeyi tasarladığımda iki farklı ortamın kuruluş mantığının nerelerde çakıştığını, nerelerde birinden öbürüne geçmenin düşünce zincirimizi zorladığını ben de yaşadım. Birinci tablo «Las Tentaciones de San Antonio» da gerideki ufuk çizgisine doğru kaçan şahlanmış, yukarıdan aşağı süzülen değişik figürleri müziksel sembol olarak seslerle göstermek pek de zor olmadı. İncelerden kalına doğru inen figürlerdi bunlar. Ama haç çıkarmış San Antonio'yu müziğe yansıtmak olanak dışıydı. O bütün resme hakim bir figürdü. Böyle güçlü bir figürün müziğin bütünü üzerine çökmesi müziğin mantığına aykırı geldi. İkinci resim «El Centauro»da bir anahtar deliğinden geçen ortası koptu kopacak incelmiş bir santor görülüyor. Büyük bir güç; çizgiler bu gücün iki yanında gergin. Resim boş. Bu yüzden gerginlik ortaya toplanmış. Burada zamanın akışına yakın bir devinim var. Resim müziğe sanki koşut. Ama, ne oldu? Müziğe geçtiği zaman bu koptu kopacak büyük gerginliği ben ancak birkaç sayfada bir tekrarlanan bir incelme ve kopma yapısına çevirebildim. Başka bir deyişle resmin on, onbeş kopyasını arka ar-

kaya çıkarmış oldum. Son resim «Angel explotando armonicamente» de parçalanan melek tablonun sağına soluna, yukarsına aşağısına, dört bir yanına dağılırken müziksel yankısında bu parçalanma ancak bir yöne doğru oldu: zamanın akış yönüne. Bu örneklemeyi müziğin zaman faktörüne ne denli bağlı olduğunu, bu faktörün onu koşulladığını, ondan ayrı düşünülmeyeceğini, bu yüzden de müziğin zaman faktörüyle, bu boyutla ilgili her öğeyi: belleği, saltık zamanı, kronometrik zamanı, devinim zamanını, psikolojik zamanı-beri yanda, eğer sayfa üzerinde yazılmış müziği ele alıyorsak, dondurulmuş zamanı, müzikten ayırmamıza olanak yok demektir.

Oysa, normal nota gibi sesler-süreler ve benzeri müzik öğeleri yönünden kesin buyruk göstermeyen bir başka uzamsal gösterge türü olan grafik notalamada çizgilerin sese dönüşmesinde çalgı çalanın etkilendiği çağrışımlar, müziğin biçim almasında işlevi olan müzik belleği, başka çalgıların ve çalgıcıların seslerinden-figürlerinden etkileşimler, açık-gizli başka faktörler devreye girer Geleneksel notanın sayfa üzerinden zamana aktarılmasından çok farklı olarak burada, zaman açısından sıfır zaman diyebileceğimiz bir görüntünün —kendisinin değil çağrışımlarının— zaman boyutu içine yayılması ortaya çıkar. Grafiğin kendisi resimsel kaygılarla tasarlanmadığı için bestecinin zaman tasarımı bir oranda grafiğe yansımıştır. Müzik grafiği değişken, kesinliksiz parçacıkların oluşturduğu; seslendirme sırasında ve ancak o belli seslendirme sırasında, kesinleşen, kesinleştiği için de geçerli sayılan bir olanaktır. Ya da, konuya başka bir açıdan yaklaşırsak: Temelde bitmiş, kesinlik kazanmış grafik elemanlarının değişken bir seslendirmeye olanak veren, bunu da ancak seslendirenin katkısıyla gerçekleştiren bir süreçtir grafik notalama.

İÇERİK - BİÇİM - SÜREÇ - DEVİNİM

Burada, bu noktaya dek, başka önermeler çerçevesinde ele aldığımız müziğin bu dört yönünü aralarındaki yakın ilişkileri gözeterek sergilemek yerinde olacak.

İçerik-Biçim ilişkisi müzikte birbirinden ayrılması en güç iki öğenin ilişkisidir. Belli bir zaman sınırı arasında gerçekleşen her biçim, kendi içeriğini de getirmiş olur. Başka bir deyişle, bir içerik oluşması için bir biçimin gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Peki, böyle bir biçimin doğurduğu içeriğin içeriği nedir? İçerikte aradığımız şey anlam mıdır? Bu soru bizi hemen tarih-coğrafya sınırları içine koyar. Çünkü anlam —müziğin anlamı— ancak müziğin dışında, müzikle ilişkili fakat ona yabancı bir alanda geçerlidir. Anlam insan aklının tümünü kapsar; bir yargıdır; bir sınırlamadır; bir karşılaştırma, bir tanımlamadır. Bu, dinleyenin, dinleme sıra-

sındaki psikolojik zamanı yaşaması da değildir. Böyle bir yaşamadan kalan tortudur; bu tortuya vereceğimiz anlamdır ya da bu tortunun yorumudur. Her müzik yapıtı, içeriğini ancak kendi dönemi, kendi coğrafyası bakımından açıklar. Biçimin bıraktığı içerik tortusunun yorumunu her dinleyişimizde yeniden yaparız, yeniden yaşarız. «Çünkü biçim bizi birtakım içerik olasılıklarına götüren devinimler sürecidir.» Bu tanımlamada konumuzun başlığına koyduğumuz bütün öbür kavramları görüyoruz. Dikkat edilirse müzikte biçim kavramı bütün öbür kavramların sonuçlandığı bir varış noktası gibi görülmekte. Ne var ki müzik dilinde dikkatimizi ilk çeken şey «devinim»dir. Sesi meydana getiren ilk öğedir devinim. Bir müzik anlam veremediğimiz, içeriğini kavrayamadığımız bir devinimler süreci olsa bile, ya da yapıtın tümü bizi ilgilendirmese bile sesi doğuran devinimleri görmezden, duymazdan gelemeyiz. Müzik dilinin mantığından önce seslerin kendisi gelir. Tanımadığımız yabancı bir dilin sesleri, bu seslerin tonlaması bile anlamı kavramamıza yetebilir. Ne ki, bu, müziğin anlamı değildir; müzikten bağımsız bir anlamdır. Varmak istediğimiz nokta «sanat yapıtı» ise biçimin tanımlanmasında kullandığımız bütün öğeler tamamlanmalı ve yapıt bütün olasılıklara açık bir konumdan olasılıkların sadece bir tekinin gerçekleştiği seslendirmeye varmalıdır. Tasarımda ya da sayfa üzerindeki açık biçimler —o kez için geçerli— «yapıta» dönüşmüş olurlar.

Müzik dilinin mantığını bir tek tikel önermeye dönüştürmeye olanak yoktur. Çünkü çıkış noktası olarak sadece müziği alsak bile varış noktamıza dek birçok basamaklar müziğin geniş spektrumu içine girecek ve bir tanıma sığmayacak gibi genişleyecektir. Ses olgusundan başlayarak müziksel devinime, salt zamana, psikolojik zamana, sayfa üzerindeki notadan kesinliksiz grafiğe, tasarımdaki yapıttan gerçekleşen seslere dek yayılan bu geniş spektrumu tarihsel sürecine yerleştirme zorunda olduğumuz düşünülürse sınırlı bir tanımın ne denli eksik kalacağı kolayca anlaşılır.

Kapsayıcı bir tanım ise ancak açıklamalarla desteklenirse geçerli olabilirdi.

Hilmi YAVUZ

Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine

BİR SANAT SEMİYOLOJİSİNİN FELSEFİ TEMELLERİ ÜZERİNE

Hilmi YAVUZ

«Sanat yapıtlarında yetkin düzeyde bulunan bu yanıltıcı kopyaların örnekleri çoktur. Zeuxis'in resmetmiş olduğu üzümler, Antikite'den bu yana bir sanat şaheseri olarak anılmış ve doğanın öykünülmesinin bir zaferi olarak kabul edilmiştir; çünkü pek çok güvercin bu üzümleri yemeğe gelmişlerdir (...) Genel olarak öykünmeden doğan ve onunla yetinen bir sanatın doğayla yarışamayacağını ve bunun tersinin bir kurtçuğun sürünerek bir fili öykünmesine benzediğini söylememiz gerekir.»

«Sanatör (Pokokürante)

— O iki tablo Rafaello'nundur. Birkaç yıl oluyor, salt öğüneyim diye, çok yüksek bir fiyata aldım onları. İtalya'da en güzel şeylerin bunlar olduklarını söylerler, ancak hiç hoşuma gitmiyorlar: Renkler pek karanlık, çehreler gereği kadar değirmi olmayıp iyice ortaya çıkmıyorlar; giysilerin kumaşa benzer hiç bir yanı yok. Tek kelimeyle, ne derlerse desinler, bu tablolarda doğa'nın gerçek bir yansıtılışını göremiyorum. Bir tabloda gerçek doğayı görebildiğimde seveceğim o tabloyu (...) dedi.»

Claude Lévi-Strauss, resim sanatı bağlamında sanat yapıtının konumu nedir? sorusunu, sanat yapıtının nesne (Doğa) ile Dil arasında, bir arakonum'da olduğunu belirterek yanıtlar (G. Charbonnier, 1969, 108). Sanat yapıtı, der Lévi-Strauss, Doğa'nın tam bir yansılaması olamaz: Modelle yapıt özdeş iseler, sanatçı Doğa'yı (mekanik biçimde) yeniden-çoğaltmış-

tır. Bir başka deyişle, üretilen şey, sanat yapıtı değil, bir nesne dir. Öte yandan sanat yapıtının, bir dil gibi yapılanması da sözkonusu değildir. Dil, Ferdinand De Saussure'ün belirttiği gibi, «göstermeye çalıştığı şeylerle hiçbir maddi ilişkisi olmayan bir göstergeler sistemi»dir. Gösterdiği şeylerle maddi ilişkisi olmayan (De Saussure, bu durumu gösteren'le gösterilen arasındaki ilişkinin 'nedensiz' olduğu biçiminde dile getiriyor) bir şey, sanat yapıtı değil, dilbilimsel bir gösterge olurdu. Böylece doğrudan şu sonuca varıyor Lévi-Strauss. Sanat yapıtı, ne Doğa'yı yeniden çoğaltır, ne de Dil'i yeniden çoğaltır!.. Sanat yapıtı, ne bir nesne üretir (ortaya koyar), ne de dilbilimsel bir gösterge!.. Öyleyse sanat yapıtı, nesne (Doğa) ile Dil arasında ara-yerde'dir.

Sanat yapıtının Dil ile nesne (Doğa) arasında konumlandırılmasının, sorunun kuramsal düzlemde kavranması bağlamında büyük önemi var. Lévi-Strauss'un bu temellendirmesi, bir yandan Doğalcı (Natüralist) sanatın, bir başka deyişle, Doğa'yı yansılayan sanatın (mimetik sanat), niçin sanat olmadığını gösteriyor: Üretilen (çoğaltılan) şey, nesne'dir, sanat yapıtı değil!..

Kuşkusuz, Doğalcı Sanatı, nesneyi kopya ettiği, onu yeniden-çoğalttığı için sanat saymamak, anlaşılabilir bir konumdur. Ama, Sanatın bir Dil olmadığına ilişkin olarak Lévi-Strauss'un öne sürdüğü düşünceleri açımlamak gerekiyor.

Sanatı Dil'in alanı içinde konumlandırmaktan, acaba soyut sanat mı anlaşılmalı? Soyut sanat, Lévi-Strauss için, bir süsleme'dir. Şöyle diyor: «Soyut resmin bana çekici gelen yönleri var, ama ne yapsam, onun süslemeci yönünü aklımdan çıkaramıyorum. Bence sanat yapıtının en önemli özelliği yoktur onda: Semantik (anlambilimsel) bir tür gerçeklik sunmak» (G. Charbonnier, 1969, 130).

Görülüyor ki, Lévi-Strauss'un soyut sanata yönelttiği eleştiri, soyut sanatın anlam iletmeyişinden kaynaklanmaktadır. Soyut sanatın ortaya koyduğu semantik sorun da, tastamam burada belirmektedir: Sanat yapıtı, Gerçeklik'le olan bağıntılarını tümüyle koparmış (De Saussure'ün deyişiyle «gösterdiği şeylerle maddi ilişkisi olmayan») biçimler ve simgelerle kurulmaz. Gerçeklik'le bağıntılarını koparmış bu biçimler ve simgeler, «kendi başlarına anlamlı ögeler» değildirler çünkü... Bu açıdan bakıldığında soyut sanat, hem gösterdiği şeylerle maddi ilişkisi bulunmayan (De Saussure'ün deyimiyle 'nedensiz'), hem de saymaca (verili ve herkesin onaylayıp kabul ettiği) olmayan bir gösterge (?) üretmiş olmaktadır. Öyleyse burada Lévi-Strauss'un söylediğini bir kez daha yineleyebiliriz: Soyut sanat, semantik (anlambilimsel) bir gerçeklik sunmaz bize. Ya da şöyle: Soyut sanat, hem bir dilbilimsel gösterge gibidir (gösterdiği şeyle mad-

di ilişkisi olmaması açısından: nedensiz'dir), hem de dilbilimsel bir gösterge gibi değildir (gösterdiği şeyle kurulan ilişkinin, verili ve herkesçe bilinen bir ilişki olmaması açısından: saymaca değil'dir). Dolayısıyla, soyut sanat, tastamam bir dilbilimsel gösterge üretmiyor.

Lévi-Strauss ,sanat yapıtlarında semantik işlevin (anlam iletme işlevinin) azalmasının (i) bireyselleşmenin arttığı ve (ii) yansılamanın (mimesis'in taklidin) anlamın yerini aldığı durumlarda ortaya çıktığını söylemektedir Bireyselleşme'de, diyor Lévi-Strauss, dilegetirme işlevi, semantik işlevi geride bırakır. Somut müzik ya da soyut resim gibi aşırı durumlarda, yapıtın tümü, Lévi-Strauss gibi söylersek, «herhangi bir semantik kuralın dışında» gerçekleşir. Bir anlam sözkonusuysa, diyor Lévi-Strauss, bu, rastlantısaldır.

Dil'de ve (dolayısıyla) sanatta bir öğenin, belli bir semantik değeri vardır Başka bir deyişle, bir dizgedeki ayırdedilebilir birimleri bağlayarak (ilişkilendirerek), bir semantik düzlem kurabiliriz. Lévi-Strauss, salt yansılamanın (mimesis, taklit) hiçbir anlam iletmediğini (non-semantic olduğunu))belirtir: Çünkü, bir nesnenin ya da kavramın temsili (representation), o nesnenin (ya da kavramın) kendisi olacaktır. Yansılamada, o nesnenin (ya da kavramın) başka birimlerle kodlanması sözkonusu değildir. Bunun gibi, salt dilegetirme de (expression) hiçbir anlam iletmez (soyut sanatta olduğu gibi)... Yani, salt dilegetirme, tıpkı salt yansılama gibi, anlam iletmez. Burada da, gösteren'in başka birimlerle kodlanması sözkonusu olamıyor. James Boon, salt dilegetirmenin anlam iletemeyişini şöyle anlatıyor: «Kod'la kodlanan arasında bazı içsel ilişkiler (sanatta bir ölçüde duyumlanabilir bir ilişki olsa da) zorunlu ya da mümkün olduğu için değil, ama herhangi bir anlamın ortaya çıkabilmesi için değişik düzlemlerdeki çoğul gösterge dizgeleri (ses-imgeleri, grafik, kavramlar) üzerinde önceden toplumsal olarak bir uzlaşıma varılmış olmak gerekir. Salt dilegetirmeyle, böyle bir uzlaşım (saymaca bir ilişki) kurulmuş olmaz» (James Bonn, 1972, 84). Öyleyse, sanatta anlam iletme, nesneyi yeniden-çoğaltma (mimetik sanat) ile raslantı (soyut sanat) arasındadır. Bu alan da, De Saussure'ün simge alanı'dır. Yani, simge, soyut sanat gibi, Dil'le nesne (Doğa) arasında yeralır; ama önemli bir ayırımla: Simge, nedenli olduğu için nesneye (Doğa'ya), soyut sanat nedensiz olduğu için Dil'e; yine simge, saymaca olduğu için Dil'e, soyut sanat saymaca olmadığı için nesneye (Doğa'ya) yakındır.

Bu açıklamalardan Lévi-Strauss'un, sanatı, De Saussure'ün simge alanı olarak (Dil'le Doğa arasında) belirlediği bölgede konumlandırdığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, Lévi-Strauss'ta Dil ve nesne, mimesis'le süsleme arasında konumlandırılan sanat, De Saussure'ün simge alanı ile örtüşür.

Görülüyor ki, Lévi-Strauss, burada. Doğa, Dil ve Sanat, ya da başka türlü söylersek: doğal, uzlaşımsal (conventionnel(ve sanatsal (artistique) imler arasındaki bağıntılardan kurulan bir strüktürü betimlemiş oluyor. Bir formel strüktür koyuyor ortaya. Bu strüktüre bir felsefi temellendirme yapılabilir mi? Şimdi kısaca bunu irdeleyelim:

Varsayalım ki, artistik imlerin ontolojik alanını belirleyip sınırlarını çizebilmek için, Lévi-Strauss'un başvurduğu işlem, bir fenomenolojik indirgeme olsun Unutmayalım, bu, sadece bir varsayımdır.

Bu varsayım doğruysa bu indirgeme, yani, Doğa'yı ve Dil'i paranteze alma, bizi strüktür düzleminde bırakmayacak, strüktürün bilgisini temellendirecek, ya da strüktürün anlamını onu oluşturan bağıntıları aşan transandantal bir temele oturtacaktır. Oysa Lévi-Strauss'un yaptığı işlem, aslında bağıntıları yeniden-tanımlayarak gerçekleştirilen bir dönüştürmedir. Uygulanan işlem, bizi, strüktürü temellendirmeye götürmediğine göre fenomenolojik bağlamda bir 'paranteze alma' işlemi olamaz. Başka türlü söylersek, Lévi-Strauss'un yukarıda dilegetirdiğimiz işlemi, sanatsal/artistik imi kuran strüktürü, bağıntılar ağını ortaya çıkarmaktır. Yoksa, bu strüktürü semantik düzlemde temellendirecek bir transandantal süjeyi değil!.. Burada Ricoeur'ün Lévi-Strauss'un Strüktüralizmini nitelemek için kullandığı şu deyiş bu bağlamda tastamam geçerli: Strüktüralizm, yani transandantal öznesi olmayan bir Kantçılık!..

Özetle söylemeli: Lévi-Strauss için bir temellendirme sorunu yoktur; bir strüktür ve onun dönüşümleri vardır. Bağıntıların nasıl dizildiklerine, düzenlediklerine bakar o, anlamın nasıl üretildiğine, strüktürün bilgisinin hangi derin düzlemde doğrulanabilir olduğuna değil!.. Kendi de söyler bunu: Benim yöntemim, der, bir sözcükle şöyle karakterize edilebilir: semantiğe karşı sektaksın seçilmesi... (Je characterise un mot la methode: c'est un choix la syntaxe contre la semantique)

Söylemek bile fazla: Lévi- Strauss için anlam her zaman ikincil ve indirgenebilir bir fenomendir. Dolayısıyla Lévi-Strauss, önceliği strüktüre, yani indirgenemez olana verir.

Bu açıdan bakılırsa Lévi-Strauss'un dizgesinin, bir felsefi temellendirmeye açık olmayan bir dizge olarak kurulmuş olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Yukarıdaki analizde de görüldüğü gibi strüktürü betimlemek, ögeler arasındaki bağıntıları göstermek yetecektir. Daha derin bir düzlem, bir felsefi düzlem içermez Lévi-Strauss'un dizgesi. Öyleyse bir temelendirme de yapılamaz.

Kaynakça:

G. Charebonnier (1969), Conversations with Claude Lévi-Strauss, London
J. Boon (1972) From Symbolism to Structuralism, Basil Blackwell Oxford.

III
BASIN-YAYIN ORGANLARINDA FELSEFE VE SANAT SEMPOZYUMU

14.12.1989 günü saat 15:05'de Radyo 1'de «Günler» Geçerken» programında yayınlanan konuşma.

— İyi günler sayın dinleyiciler. Bugünkü programımıza önümüzdeki günlerde yapılacak bir sempozyumu duyurarak başlıyoruz. Sayın dinleyiciler, 18-20 Aralık günlerinde İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumunda üç gün süreli bir sempozyum yapılacak. Konusu felsefe ve sanat. Bu konudaki açıklamaları bize Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Ömer Naci Soykan yapacak.

Sayın Soykan, önce bu sempozyumu hangi kurumların hazırladığını soralım size.

— Felsefe ve Sanat Sempozyumu, özünde bir sanat üniversitesi olan, Mimar Sinan Üniversitesi ile Felsefe Derneği'nin işbirliğiyle gerçekleşiyor. Mimar Sinan Üniversitesi'ni tanıtmaya, sanırım gerek yok. Yalnızca, Türkiye Üniversiteleri içinde bir «sanat üniversitesi» olması bakımından biricik olduğunu belirtmek yeterli. Felsefe Derneğine gelince. Merkezi Ankara'da bulunan genç bir dernek. İki yıllık bir geçmişi var. Türk Üniversitelerinde felsefe dalında görevli öğretim elemanlarından oluşuyor.

— Efendim, sırası gelmişken bize bu derneğin amacı ve faaliyetleri hakkında da bilgi verir misiniz?

— Tüzüğünde de belirtildiği gibi Felsefe Derneği, ülkemizde felsefi düşüncenin etkin ve yaygın bir kimlik kazanmasını amaçlıyor. Bu amaçla, çeşitli kentlerimizde, buralarda bulunan Üniversitelerle işbirliğine girerek, sempozyum, seminer ve benzeri faaliyetlerde bulunuyor. «Felsefe ve Sanat Sempozyumu» böyle bir program çerçevesinde ele alındı.

— Efendim, felsefe ile sanatı bir sempozyumda bir araya getirme düşüncesi nereden kaynaklandı?

— Demin de belirttiğim gibi Mimar Sinan Üniversitesi bir sanat üniversitesidir; başlıca etkinlik alanı sanattır. Felsefe Derneği ise, adından da belli: Etkinlik alanı felsefe. Böylece uğraş alanları biri sanat, biri felsefe olan bu iki kurumun birleşeceği alan da «sanat felsefesi» olacaktır Demek ki sempozyumun konusu, doğrudan doğruya bu iki kurumun yapısından ortaya çıkmıştır. Her iki kurumun da üyesi olmam dolayısıyla, böyle bir sempozyumun hazırlanması işini üstlenirken şöyle düşünmüştüm: Konu bellidir: sanat ile felsefe. Ancak bu ikisinin bir sempozyumda birleştirilmesi, bu birleşmede hâkim bir düşüncenin bulunmasını gerektirir. Yoksa, ortaya rastgele bir bir-araya-geliş çıkar. Öyleyse, bu sempozyumda gerçekleştirilecek olan düşünce nedir? Kuşkusuz bu düşünceyi sempozyuma benim dikte etmem söz konusu olamaz. Tersine bu düşünceyi, sempozyumda bildiri sunacak olan kişilerde arayıp ortaya çıkarmalıyım. Öyleyse bu kişiler kimlerdir? Daha doğrusu, bu kişiler, uğraşı alanları bakımından hangi kimliklere sahiptirler? Bir kez, sanatçılar var, sanat yapıtlarını yaratan kişiler Gelsinler, bize kendi etkinliklerini, yaratma et-

kinliklerini anlatsınlar. Sonra sanat bilimcileri var: Sanat tarihçileri, sanat psikologları gibi. Onlar da kendi bilme açılarından sanatı inceleyecekler. Ve nihayet felsefeciler, sanat felsefecileri var, sempozyumun büyük çoğunluğunu oluşturan. Bu sempozyum, önünde sonunda bir felsefe sempozyumudur. Böylece sanatçı, sanat bilimcisi ve sanat felsefecisi bir ve ortak sanat paydasında, felsefenin kuşatıcılığında birleşecek. İşte bu düşüncedir sempozyumun egemen düşüncesi, sempozyumda gerçekleştirilmek istenen düşünce.

— Sayın Soykan, şimdi de sunulacak bildirilerden söz etseniz.

— Sabah 10'dan akşam 17:30'a kadar olmak üzere üç gün sürecek olan bu sempozyumda, toplam yirmibir kişi, yirmibir bildiri sunacak. Süremiz çok kısıtlı olduğundan, yalnızca birkaç bildiri sahibinden ve bildiri adından söz edeyim: Prof. Dr. İsmail Tunalı: «Sanatın felsefi temelleri»; Prof. Dr. Bülent Özer: «Sanatı sınıflandırmada bir öneri»; Öğr. Gör. Hilmi Yavuz: «Bir sanat semiyolojisinin felsefi temelleri üzerine»; Prof. İlhan Usmanbaş: «Müzik dilinin mantığı»; Prof. Mustafa Aslıer: «Sanat için yaptığım deneme ve araştırmaların izleri»; Prof. Dr. Neriman Samurçay: «Resim sanatına psikanalitik yaklaşım».

— Efendim, programda gördüğümüze göre, sempozyum sonunda bir de panel var. Bundan da söz eder misiniz?

— Bildiri sahiplerinden yedi kişi, sempozyumun üçüncü günü bir oturumda, yani Panel'de buluşacak. Her biri kendi açısından, kendi bildirisi açısından sempozyumun bir değerlendirmesini yapacak. Böylece dinleyicilerin de sempozyumu toplu olarak görme, soru ve eleştirileriyle sempozyuma aktif olarak katılma imkânı ortaya çıkacak. Esasen, dinleyicilerin etkin katılımı, her oturum sonunda tartışma bölümünde zaten gerçekleşecek. Ama Panel'de dinleyicilerin katkılarına daha çok yer verilecek. Mimar Sinan Üniversitesi'nin Fındıklı'daki Oditoryumunda 18-20 Aralık günlerinde yapılacak olan sempozyumu arzu eden herkes izleyebilir.

— Evet, sayın dinleyiciler, Felsefe ve Sanat Sempozyumu konusunda Doç. Dr. Ömer Naci Soykan'la görüştük. Efendim, teşekkür ediyoruz, açıklamalarınız için.

— Bu imkânı bana verdiğiniz için ben de teşekkür ederim.

Milliyet Sanat Dergisi'nin 232/15 ocak 1990 sayısında, Ayşe Gönüllüleroğlu'nun seminerle ilgili yazısı

Mimar Sinan Üniversitesi ve merkezi Ankara'da bulunan Felsefe Derneği'nin birlikte düzenledikleri «Felsefe ve Sanat» Sempozyumu 18-20 Aralık tarihleri arasında MSÜ Oditoryumu'nda gerçekleştirildi. 1987'de kurulan Felsefe Derneği 1988'den beri çeşitli illerde üniversitelerle birlikte sempozyumlar düzenliyor.

İÜ, MSÜ, Boğaziçi ve Marmara Üniversiteleri, ODTÜ, Hacettepe ve Dokuz Eylül Üniversiteleri'nden felsefeciler ve resim, müzik, edebiyat yanında mimari, sanat tarihi ve sanat psikolojisinin felsefe ile ilişkilerini irdeleyen öğretim üyelerinin konuşmacı olarak katıldığı sempozyumun sonunda bir de panel yapıldı.

Sempozyumun açılışında Prof. Dr. İsmail Tunalı, sorunlarla yüklü 20. yüzyıl sanatının felsefi çabaya fazlasıyla gerek duyduğunu, çünkü felsefeyle yakından ilgilenen çağımız sanatçılarının felsefeyle sanatı neredeyse aynılaştırdıklarını açıklıyordu.

BİLDİRİLERDEN BAZILARI

Prof. Dr. İsmail Tunalı (İst. Üni. SBE Avrupa Topluluğu Bölümü), «Sanatın Felsefi Temelleri» konulu konuşmasında ise yapısalcılığı, temelindeki Ferdinand de Saussure'ün «semiyoloji»sini ve yapısalcı estetiğin kurucularından Mukarovski'ye göre sanat yapıtının tanımını açıkladı.

MSÜ Mimarlık Fakültesi'nden Prof. Dr. Bülent Özer «Sanatı Sınıf-

landırmada Bir Öneri» konulu konuşmasında öğretirken ve gözlemlerken sanatı sınıflandırmanın zorunlu olduğunu, Charles Lalo'dan hareketle «öz ve onu oluşturan elemanlar» açısından sınıflandırmaların bugün en geçerliler olduğunu söyledi. «Bir sanatın nerede başlayıp, bittiğinin bilinmemesi yüzünden zaman zaman mimari, resme ve heykele dönüştürülüyor. Jüriler bir paftanın güzelliğine göre karar veriyor. Mimaride, şehircilikte toplumu yıkıcı harcamalar yapılıyor» diyen Özer, güzel sanatlar (Schöne Künste, Fine Arts), biçimlendiren sanatlar (Bildende Künste) gibi terimlerin bugün çoktan eskidiğini, çünkü, artık sakıncalı olmuş sınıflandırmalara ait olduklarını belirtti.

ODTÜ Felsefe Bölümü'nden Doç. Dr. Hüseyin Batuhan «Sanat Felsefelerine Genel Bir Bakış»ında «sanat üzerine felsefe yapmaya devam etmenin bir yararı var mı?» sorusunu irdeledi. Bilim, felsefe, sanat arasında belirli ve değişmez sınırların olmadığını söyleyen Batuhan, «Sanat nedir?» sorusunu ille yanıtlamak isteyenlerin eserleri incelemek, sanatçıların nasıl çalıştığını gözlemlemek, biyografi ve otobiyografi okumak yoluyla, «kavramcılık» veya «özcülük» varsayımlı sanat felsefeleriyle uğraşmaktan daha yararlı bir uğraş edineceklerini belirtti.

Hilmi Yavuz (MSÜ Fen Edebiyat Fakültesi), «Bir Sanat Semiyolojisinin Felsefi Temelleri Üzerine» konulu konuşmasında, sanatı dil ve nesne, taklit ve süsleme arasında konumlandıran Claude Lévi-Strauss'un doğa, dil ve sanat arasındaki bağlantılardan kurduğu yapısına bir felsefi temellendirme yapılabilir mi? sorusunu yanıtladı. Yavuz, natüralist resmi «nesne», soyut sanatı semantiği olmadığı için «süsleme» olarak gören ve sanat saymayan Lévi-Strauss'un, yine semantiğe karşı sentaksın seçimiyle yarattığı strüktürüne herhangi bir temellendirme kaygısı da olmadığını söyledi.

Ankara Üni. DTCF Felsefe Bölümü'nden Felsefe Derneği Başkan Yardımcısı Prof. Dr. Kenan Gürsoy «Edebiyat ve Felsefe» konulu konuşmasında Jean Paul Sartre ve metafizik roman örneğinde felsefe ve edebiyat bütünleşmesini açıklarken, cumhuriyet dönemi felsefecilerimizden Prof. Nusret Hızır'ın Sartre'ı ve varoluşçu felsefeyi eleştirmesine değindi. Gürsoy kültür tarihimizde felsefe tema ve problemlerinin yüksek seviyede estetik faliyetler içinde gizlendiklerini, bunun Doğu kültürlerinde büyük fikirlerin güzel söylenmesi geleneğinden doğmuş olabileceğini de söyledi.

MÜZİĞİN, MİMARİNİN «DİL»İ

Sempozyumda Prof. İhsan Usmanbaş'ın (MSÜ Devlet Konservatuvarı) «Müzik Dilinin Mantığı» başlıklı bildirisinde «dil» ve «mantık» deyimlerinin kullanılmasına Prof. Dr. İsmail Tunalı ve Hilmi Yavuz açıklama istediler. MSÜ Fen Edebiyat Fakültesi'nden Doç. Dr. Ömer Naci Soykan'ın «Bir Mimari Yapı Ne Söyler?» başlıklı bildirisinde edebi metin ile mimari yapı arasında paralellik kurarken edebi metni «dilsel mekân»da sözcüklerin çeşitli şekillerde örgütlenmesi olarak ele alması ve «dilsel mekân»da «Bazı ağaçlar sonbaharda yapraklarını döker» ile «Ağaç yaşken eğilir» ve «fiziksel mekân»da mutfaktaki musluk ile banyodaki musluk arasında pa-

ralellik gibi örnekler ardından Hilmi Yavuz «Sanatta anlam birincil değildir 'Estetik sorun sentaks ile ilgilidir. «Dil» diye ısrar etmek yerine, örneğin mimarinin gramerinden söz etmek gerekir» dedi.

PANEL

Sempozyumun sonunda gerçekleştirilen panelde MSÜ Rektör Yardımcısı Prof Dr. Bülent Özer bir dahaki sefere felsefe ve sanat tartışmasında belirli bir ana tema etrafında birleşmenin daha doğru olacağını söyledi.

Prof. Dr. Kenan Gürsoy ise «Türkiye'de felsefe faaliyeti uzun bir süre durmuştu. Bunun başlıca nedeni felsefe ile dil etkileşimi ya da iletişiminin kurulamamasıydı. Ancak son 10 yıldır felsefe toplantıları yapabiliyoruz» derken, bu toplantıda da ortaya çıktığı gibi dil-terim probleminin hâlâ devam ettiğini, fakat bunun zamanla aşılacağını belirtti.

Hilmi Yavuz'un katılmadığı panelde Prof. İlhan Usmanbaş, bildirisinde müzikte «dil» ve «mantık» deyimlerini kullanmasına itiraz edilmesi konusunda «Felsefe öğrenimi görmeyen müzikçiler için kavramları yerleştirmek çok zor. Ben «müzik dili» diye çok genelgeçer bir dil olarak söz ettim. Belki Ferdinand de Saussure'den önce demem gerekirdi» dedi. Usmanbaş buna rağmen yayınlanmak için istenirse yazısını değiştirmeyeceğini açıkladı.

«Sanatta Seçkinlik» konulu konuşması üzerine izleyicilerin sorularını yanıtlayan Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nden Prof. Dr. Pınar Canevi örneğin İstanbul'da düzensizlik ve kargaşaya karşı mimar, heykeltraş ve ressamların, arabeske karşı müzisyenlerin nerede olduğunu sorarken «Toplumumuzda artık bir güzelden söz etmek hakkını kaybettik. Bu güzeldir bu çirkindir demeye utanmıyoruz. «Ne ayıp, başkalarının özgürlüğüne saldırıyorsun, bireyselliğini gözardı ediyorsun» deniyor. Bu öznellik daha nereye kadar gidecek?» dedi.



Resim 1

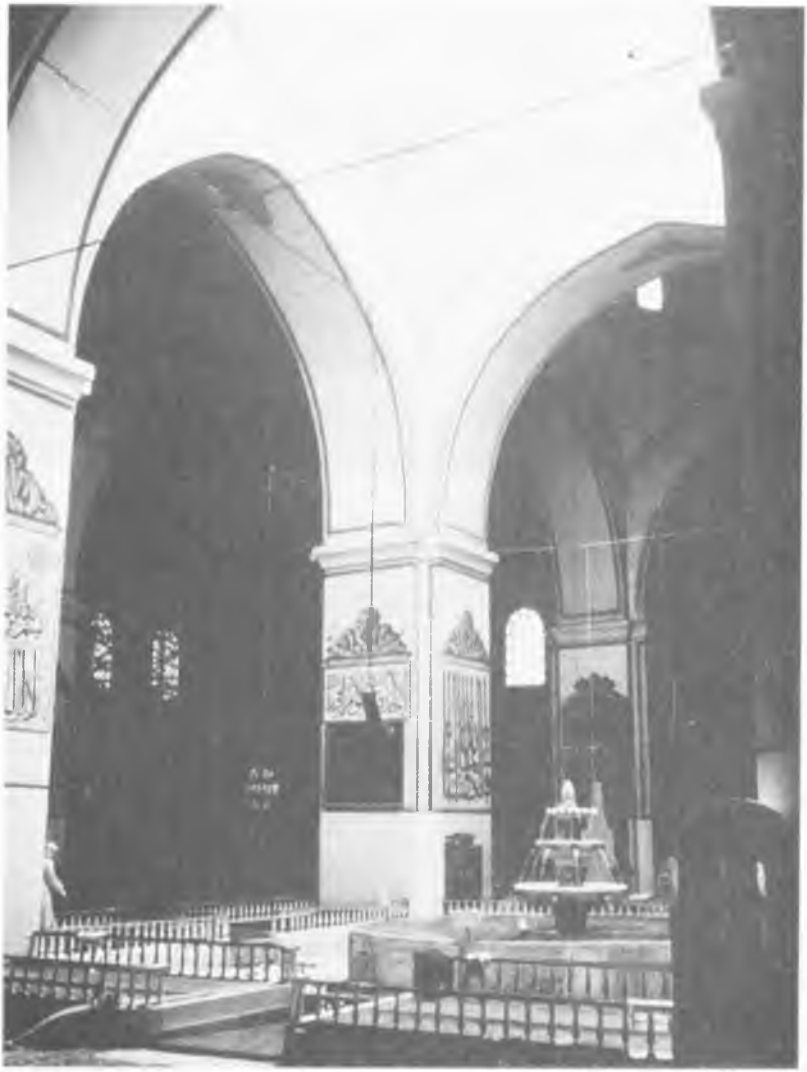




Resim 2



Resim 3



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9

FELSEFE VE SANAT



ara yayıncılık