

anadolum
Kampüs

anadolum
eKampüs
ve
anadolu mobil
dilediğin yerden,
dilediğin zaman,
öğrenme fırsatı!



(ekampus.anadolu.edu.tr)



(mobil.anadolu.edu.tr)

ekampus.anadolu.edu.tr



Takvim



Duyurular



Ders
Kitabı (PDF)



Epub



Html5



Video



Canlı Ders



Sesli Kitap



Ünite
Özeti



Sesli Özet



Sorularla
Öğrenelim



Alıştırma



Deneme
Sınavı



İnfoğrafik



Etkileşimli
İçerik



Bilgilendirme
Panosu



Çıkmış Sınav
Soruları



Sınav Giriş
Bilgisi



Sınav
Sonuçları



Öğrenci
Toplulukları



AOSDESTEK
AÇIKÖĞRETİM DESTEK SİSTEMİ

aosdestek.anadolu.edu.tr

444 10 26

www.anadolu.edu.tr



/AOFAnadolun



/Anadolu_Univ



instagram.com/anadoluuniv

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINI NO: 2574
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ YAYINI NO: 1544

ESTETİK VE SANAT FELSEFESİ

Yazarlar

Prof.Dr. Demet TAŞDELEN (Ünite 1, 2, 3)

Prof.Dr. Aslı YAZICI (Ünite 4, 5, 6)

Editör

Prof.Dr. Ahmet İNAM

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları Anadolu Üniversitesine aittir.
“Uzaktan Öğretim” tekniğine uygun olarak hazırlanan bu kitabın bütün hakları saklıdır.
İlgili kuruluştan izin almadan kitabın tümü ya da bölümleri mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik kayıt
veya başka şekillerde çoğaltılamaz, basılamaz ve dağıtılamaz.

Copyright © 2012 by Anadolu University
All rights reserved

No part of this book may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted
in any form or by any means mechanical, electronic, photocopy, magnetic tape or otherwise, without
permission in writing from the University.

Öğretim Tasarımcısı

Prof.Dr. Tevfik Volkan Yüzer

Grafik Tasarım Yönetmenleri

Prof. Tevfik Fikret Uçar

Doç.Dr. Nilgün Salur

Öğr.Gör. Cemalettin Yıldız

Ölçme Değerlendirme Sorumlusu

Öğr.Gör. Günnur Tuba Türksavaş

Dil Yazım Danışmanı

Öğr.Gör.Dr. Olcay Saltık

Kapak Düzeni

Prof.Dr. Halit Turgay Ünalın

Dizgi ve Yayına Hazırlama

Kitap Hazırlama Grubu

Estetik ve Sanat Felsefesi

E-ISBN

978-975-06-2705-7

Bu kitabın tüm hakları Anadolu Üniversitesi'ne aittir.
ESKİŞEHİR, Ağustos 2018

2404-0-0-0-1209-V01

İçindekiler

Önsöz	v	
Estetik ve Sanat Felsefesinde Temel Konular	2	1. ÜNİTE
GİRİŞ	3	
ESTETİK Mİ SANAT FELSEFESİ Mİ? SANAT FELSEFESİNİ DE KAPSAYAN BİR FELSEFİ ESTETİĞİN OLANAĞI	4	
ESTETİĞİN PROBLEMLERİ	6	
Güzellik.....	7	
Estetik Özellikler	11	
Estetik Deneyim	14	
Estetik Tutum.....	16	
Estetiğin Dile Gelişi: Bir Değer Yargısı Olarak Estetik Yargı	18	
Özet	24	
Kendimizi Sınayalım	26	
Okuma Parçası	27	
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	28	
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	29	
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	30	
Sanata İlişkin Felsefi Araştırma.....	32	2. ÜNİTE
GİRİŞ	33	
FELSEFİ DÜŞÜNMEDE SANAT KURAMLARI	34	
Öykünmecilik/Taklitçilik	34	
Biçimcilik.....	35	
Duyguculuk.....	35	
Sezgicilik.....	36	
İradecilik/İstenççilik	36	
SANATI TANIMLAMADAKİ SORUNLAR.....	37	
SANATI FARKLI ŞEKİLLERDE TANIMLAMAK.....	40	
SANATÇI İLE SANAT YAPITI VE SANAT YAPITI İLE İZLEYİCİ ARASINDAKİ İLİŞKİ	44	
Sanatçı ile Sanat Yapıtı Arasındaki İlişki: Yaratıcılık	44	
Sanat Yapıtı ile İzleyici Arasındaki İlişki: Deneyimleme, Değerlendirme, Eleştirme	46	
Özet	48	
Kendimizi Sınayalım	50	
Okuma Parçası 1.....	51	
Okuma Parçası 2.....	51	
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	52	
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	53	
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	53	
Sanat Epistemolojisi, Sanat Ontolojisi ve Sanat Etik İlişkisi.....	54	3. ÜNİTE
GİRİŞ	55	
SANAT EPİSTEMOLOJİSİ	55	
SANAT ONTOLOJİSİ	60	
SANAT ETİK İLİŞKİSİ.....	63	
Aşırı Ahlakçılık ve Aşırı Özerkçilik	64	
İlimli Özerkçilik ve İlimli Ahlakçılık.....	66	
Özet	69	
Kendimizi Sınayalım	70	
Okuma Parçası	71	

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	72
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	73
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	73

4. ÜNİTE**Antik Çağ ve Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi..... 74**

GİRİŞ	75
PLATON'DA GÜZELİN KAVRAMSAL VE ÖZSEL OLARAK BELİRLENMESİ.....	75
ARISTOTELES'TE MİMESİS VE KATHARSİS OLARAK SANAT	81
PLOTİNUS'TA GÜZELİN BİR'DEN TAŞMASI	82
ORTA ÇAĞ ESTETİK VE SANAT FELSEFESİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	84
ST AUGUSTİNUS VE AQUİNAS'IN GÜZEL ÜSTÜNE GÖRÜŞLERİ	85
ORTA ÇAĞ İSLAM ESTETİĞİ.....	88
Özet.....	90
Kendimizi Sınayalım.....	93
Okuma Parçası.....	94
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	95
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	96
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	97

5. ÜNİTE**17. ve 18. Yüzyıl Sanat ve Estetik Anlayışı..... 98**

GİRİŞ	99
İNGİLİZ DENEYİMCİLİĞİ VE ESTETİK	99
Hutcheson: Güzellik Hazzının Kaynağı İç Duyumdur	100
Hume: Beğeni Ölçütü Var mıdır?	101
ALMAN İDEALİZMİ VE SANAT FELSEFESİ	103
Baumgarten ve Estetik Sözcüğünün Ortaya Çıkışı.....	104
Kant: Beğeni Yargısı Değil, Beğeniler Tartışılmazdır	105
Yüce, Güzel Sanatlar ve Artistik Deha.....	108
Schiller: İnsanın Estetik Eğitimi	109
Hegel: Tin'in Dışavurumu Olarak Sanat	112
Schelling: Sanat, Felsefenin Yegâne Aletidir.	115
Schopenhauer: Sanatın Nesnesi İdeadır.....	117
Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu.....	118
Özet	120
Kendimizi Sınayalım	123
Okuma Parçası	124
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı	125
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı	126
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	127

6. ÜNİTE**Çağdaş Sanat ve Estetik Anlayışı 128**

GİRİŞ	129
MARKSİST ESTETİK.....	129
TOLSTOY: SANAT DUYGU AKTARIMIDIR	134
BENEDETTO CROCE: SANATSAL BİLGİ SEZGİSEL BİLGİDİR.....	136
MARTIN HEIDEGGER: SANAT YAPITININ KÖKENİ	137
JOHN DEWEY: DENEYİM OLARAK SANAT.....	140
SARTRE VE MERLEAU-PONTY: FENOMENOLOJİK ESTETİK.....	141
Özet.....	145
Kendimizi Sınayalım	147
Okuma Parçası.....	148
Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı.....	149
Sıra Sizde Yanıt Anahtarı.....	149
Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar.....	150

Önsöz

Elinizdeki bu kitap estetik ve sanat felsefesinin temel sorularını ele alıp irdelemektedir: “Güzellik nedir?”, “Doğada güzel ile sanatta güzel farklı mıdır?”, “Güzellik öznel mi yoksa nesnel midir?”, “Beğeni yargıları ne tür yargılardır?”, “Sanatsal bilgiden söz edilebilir mi?”, “Sanat ile etik arasında nasıl bir ilişki vardır?”, “Sanat yapıtları ne tür varlıklardır?” Kitapta bu ve benzeri birçok sorunun yanıtını bulacaksınız.

Bu kitabın önemli bir özelliği, benzerlerinden farklı olarak konuları hem problematik hem de tarihsel açıdan inceliyor olmasıdır. Buna göre ilk üç ünite estetik ve sanat felsefesinin en temel kavram ve problemlerini ele almakta, son üç ünite ise bu kavram ve problemler etrafında Antikçağ’dan yakın döneme kadar çeşitli düşünürlerin görüş ve yaklaşımlarına yer vermektedir.

Sevgili öğrenciler;

Elinizdeki kitap Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Felsefe Lisans programında okutulmak üzere Uzaktan Öğretim tekniğine uygun olarak hazırlanmıştır. Bu kitabı Lisans programınızdaki diğer kitaplardan bağımsız olarak okuyabileceğiniz gibi, özellikle Felsefe adlı kitabınız ve felsefe tarihi ile ilgili kitaplarınızı okuduktan sonra çalışırsanız daha iyi anlayacağınızı düşünüyorum. Ayrıca, yeri geldikçe sanat tarihi ile ilgili kitap ve ansiklopedilerden yararlanmak oldukça faydalı olacaktır. Sanatla yakından ilgili olanlarınızın Estetik ve Sanat Felsefesi kitabını çok daha zevkle okuyacağınızı tahmin ediyorum. Sanatla yeni ilgilenmeye başlayanlarınıza ise bu kitabın sanatı ve estetiği sevdireceğini umuyorum.

Kitabı ODTÜ Felsefe Bölümü’nde öğrencilerim olmuş olan Doç.Dr. Demet Taşdelen ve Doç.Dr. Aslı Yazıcı kaleme almıştır. Kendilerine bu verimli çalışmadan ötürü teşekkür ediyorum. Estetik ve Sanat Felsefesi kitabının felsefe eğitimimize katkı sağlaması dileğiyle hepinize başarılar dilerim.

Editör

Prof.Dr. Ahmet İNAM

1

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Sanat felsefesini de kapsayan bir felsefi estetiğin nasıl olanaklı olduğunu açıklayabilecek,
- Güzellik, estetik özellikler, estetik deneyim, estetik tutum ve estetik yargı gibi belli başlı estetik problemleri tartışabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Güzellik
- Estetik Özellikler
- Estetik Deneyim
- Estetik Tutum
- Estetik Yargı
- İçsel Duyu
- Seyre Dalma
- İlgisizlik
- Mesafe
- Biçimcilik
- Bağlamcılık

İçindekiler



Estetik ve Sanat Felsefesinde Temel Konular

GİRİŞ

Günlük hayatımızın da içinde olan “estetik” kelimesi felsefede özel bir araştırma alanının adıdır. Kelimenin kökensel (etimolojik) anlamına baktığımızda bu alanın temelde neleri araştırma konusu yaptığı hakkında fikir sahibi olmaktadır. “Estetik” kelimesi Yunanca “duyular yoluyla algılama” anlamına gelen *aisthano-mai* kelimesinden gelmektedir. *Aisthesis* de algı, duyum anlamında kullanılmıştır. Yunanlı düşünürler bu kelimeleri epistemolojik bir bağlamda kullanmışlardır. Bu bağlamda akıl yoluyla ulaşılan bilgi ile duyuşal dünyadan yola çıkılarak üretilen bilgi arasındaki karşıtlık ortaya konmuştur. Buna göre “estetik” kelimesi özünde duyularımızın, algılarımızın ortaya koyduğu bilgi anlamında kullanılmış bir epistemolojik kelimedir. Akıl yoluyla ulaşılan bilgiden farklı olarak değişen dünyaya dair bildiklerimizi ortaya koyar. Etrafımızda gördüğümüz her şey sürekli bir değişim içerisinde olduğundan, yalnızca duyular yoluyla elde ettiğimiz bilginin içeriğinin de değişken ve hatta göreceli olması kaçınılmazdır. Nitekim Platon’un duyuşal bilgi için verdiği meşhur örneklerden biri bir insanın işaret parmağının baş parmağına göre uzun ancak orta parmağına göre kısa olması bilgisidir. Bu durumda orta parmak hem uzun hem kısa olmaktadır. Platon bunun nasıl olanaklı olduğunu sormuş ve böyle bir durumun ancak duyularımızın yöneldiği dünya içerisinde olanaklı olabileceğini söylemiştir.

“Estetik” kelimesini epistemolojik bağlamından koparmadan “duyuşal bilgi” anlamında kullanan ama aynı zamanda estetiği özel bir araştırma alanı yapan ve hatta yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla estetiği bir bilim gibi ele alan ilk felsefeci on sekizinci yüzyılda yaşamış olan Alexander G. Baumgarten (1714-1762) dir. Baumgarten rasyonalistlerin kullandığı “akıl yoluyla açık ve seçik olarak bilinen” ve “duyular yoluyla açık ve seçik olarak bilinmeyen” kavramlar ayrımını temel alarak estetiği açık ve seçik olmayan bir bilginin yani duyuşal bilginin bilimi olarak tanımlamıştır. Açıklık ve seçiklik rasyonel bilginin ölçüsüyken açık ve seçik olmamak (bulanık olmak) duyuşal bilginin (estetik bilginin) ölçüsüdür. İşte *duyuşal bilginin mantığını araştırmanın alanı adı da estetik*dir.

Bununla birlikte Baumgarten estetik alanındaki açık ve seçik olarak bilinmeyen kavramların da kendi içerisinde bir açıklıklarının olabileceği görüşündedir. Açıklık ve seçikliğin içerikle ilgili olduğunu düşünen Baumgarten örneğin, herhangi bir nesnenin tüm açılardan görülebilmesiyle yalnızca tek bir açıdan görülebmesinin o nesnenin açıklığına etki ettiğini iddia etmiştir. Benzer şekilde edebi

eserlerde de güçlü izlenimlere sahip olan eserlerin açıklıklarının arttığını düşünmüştür. Özetle söyleyecek olursak Baumgarten'e göre "üçgen" kavramının doğrudan bilinebilen bir kavram olması anlamında içerdiği "açıklık" gibi olmasa da estetiğin kavramları da kendilerine özgü bir tür açıklığa sahiptirler.

Baumgarten "estetik" kelimesini özellikle sanatta "güzelin duyular yoluyla algılanması" anlamında kullandı. Başka bir deyişle, estetik *duyusal yetkinliği* yani *güzelliği* araştıran bir alan oldu. Bu anlamda duyusal bilgi duyusal alanın bütününe değil, güzel fenomenine, güzel ile ilgili olan bilgiye yöneldi ve böylece estetik felsefenin "güzeli araştıran" bir alt alanı oldu.

ESTETİK Mİ SANAT FELSEFESİ Mİ? SANAT FELSEFESİNİ DE KAPSAYAN BİR FELSEFİ ESTETİĞİN OLANAĞI

Sanat felsefesinin estetiğin yukarıda anlattığımız anlamında doğuşu gibi bir doğuşu bulunmamaktadır. Hatta diyebiliriz ki "sanat felsefesi" adı altında yapılan araştırmalar özellikle yirminci yüzyıldan itibaren hız kazanmıştır. Bununla birlikte tek tek sanat dallarının ortaya çıkışı tabii ki estetiğin doğuşundan çok daha eskidir ve "sanat felsefesi" adıyla olmasa da "sanat üzerine düşünme" tarihte yerini almıştır.

Günümüzde kimi düşünürlerce estetik ile sanat felsefesinin ayrı alanlar olarak ele alınmasının kaynağı Antik Yunan düşünürlerinin metinlerine dayandırılabilir. Bu metinlerde, özellikle de Platon ve Aristoteles'in metinlerine baktığımızda, "duyusal bilgi" anlamını temel alan bir "güzel üzerine düşünme" ve tek tek sanat dallarından örneklerle ortaya konan bir "sanat üzerine düşünme" buluyoruz. Bu durum estetik ile sanat felsefesinin konularının ayrı olduğu izlenimini doğurmuştur. Ne var ki estetiğin felsefenin bir alt alanı olarak sistemli bir şekilde araştırılması on sekizinci yüzyıla, Baumgarten'in *Aesthetica* kitabının yayımlanmasına kadar gecikmiştir. Başka bir deyişle Baumgarten'e kadar "estetik" ya da "sanat felsefesi" adı altında araştırmalar yapılmamıştır. Nitekim örneğin Platon'da gördüğümüz gerek "güzel üzerine düşünme" gerek "sanat üzerine düşünme", onun varlık ve evren anlayışıyla iç içe geçmiş düşüncelerden ibarettir. "Güzellik nedir?" sorusu ilk defa Platon'la birlikte sorulmuş olsa da bu soru metafizik bir çerçevede yanıtlanan bir soru olmuştur. Örneğin *Şölen* diyalogunda gösterilmeye çalışılan mutlak güzelliğin nasıl kavranılacağıdır. Buna göre yalnızca bir beden güzelliğinden yola çıkılarak güzel bedenler olduğu kavranılır. Sonrasında erdem ya da ruhun güzelliğini kavrayabilir insan. Aşama aşama buradan varılan nokta güzel bilgidir. Ve nihayet bir insan tüm bu güzellikleri kavradıktan sonra artık mutlak güzelliği yani öz güzelliğini kavrar. Bu anlayış Platon'un ontolojik-epistemolojik boyutu olan idealer öğretisi ile tam bir uyum içerisindedir. Nitekim bu öğretiye göre idealerin sıralamasında en üstteki idea İyi ve Güzel ideasıdır. İyi ve güzelin bir arada düşünüldüğü bu varlık ve bilgi tasarımı ancak bir filozof uzun düşünme uğraşları sonucunda mutlak güzelliği kavrayabilecek, sezebilecektir. Anlaşılacağı üzere burada güzelin güzel olarak bir araştırmasının yapılmasından ziyade, güzellik bir genel varlık ve bilgi tasarımı göre belirlenmektedir.

Platon'un sanat anlayışına baktığımızda da sanatçı, pek çok şeyin hakiki bilgisine sahip olmadan taklidini yapabilen bir insan olarak saygın bir konumdan yoksun ve insanlara yanlış şeyler öğreten bir şahsiyet olarak konumlandırılmıştır. Buradaki sanat anlayışı da yine varlık ve bilgi tasarımı göre oluşturulmuştur: Platon'a göre gerçeklikten uzaklaşıldığı ölçüde insanlar sanı dünyasında, yanlışmalar içerisinde yaşamaya devam etmektedirler. Bu anlamda da sanatın ve sanat-

çının genel olarak olumsuz bir konumda bulunduğunu, sanatın sanat olarak değerinin araştırılmadığını söyleyebiliriz.

Aristoteles'in sanat hakkında yazdıklarına baktığımızda taklit etmenin, sanatın, sanatçının, kimi sanatların izleyici üzerindeki arındırıcı etkisinin son derece önemli olduğunu anlarız. Aristoteles'te "güzel üzerine düşünme"den daha ziyade "sanat üzerine düşünme" ile karşılaşırız. Bu yazılar, sanat kategorilerinin, türlerinin araştırıldığı nitelikli yazılardır. Bu anlamda Aristoteles'de sanatın Platon'a kıyasla sistemli bir ele alınmış örneğini bulduğumuzu ve bizzat sanatların kendilerine, özellikle de tragedyalara, yönelmiş bir araştırmayla karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Bu bağlamda Aristoteles bir tür sanat felsefesi yapmaktadır. Bununla birlikte bu yazılarda sanatın sanat olarak birebir felsefeyle olan ilgisi ortaya konularak yapılmış bir çözümlemeyle karşılaşılmaz. Sanattaki güzele dair belirlenimler ise oldukça azdır. Aristoteles, Tunalı'nın da (2004) belirttiği gibi, bir yandan son derece modern bir estetikçi gibi modern düşünceler ortaya koymuş bir yandan ise sanatsal belirlenimlerinin çoğunu estetik alanının dışında örneğin sanatların yöneldiği erek bakımından ya da sanatın psikolojik etkilerini ortaya koyarak yapmıştır. Aristoteles'den yapacağımız şu alıntı örneğin günümüzde de kabul gören modern bir düşüncedir: "Realitede hoşlanmayarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu sefer hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi" (*Poetika*). Bu modern denilebilecek düşünce, "tabiattaki güzelin sanata girdiği zaman çirkin olabilmesi gibi, tabiattaki çirkinin de sanata girdiğinde güzel olabileceği" düşüncesidir (Tunalı 2004: 110). Estetik alanının dışında yapılmış bir belirlemeye örnek olarak ise şunu verebiliriz: Aristoteles oldukça önem verdiği ve üzerinde durduğu tragedya sanatını neliği bakımından araştırmak yerine, etkilerini göstermekle yetinmekte ve tragedyanın tanımını bile etkilerinden yola çıkarak yapmaktadır (Tunalı 2004: 117).

Saptamaya çalıştığımız durumu özetleyecek olursak -gerek Platon'dan gerekse Aristoteles'ten verdiğimiz bu örneklerden yola çıkarak- Antik Yunan'daki metinlerde karşılaştığımız güzelin ve sanatın üzerine ayrı ayrı düşünme çalışmalarının ve güzelin güzel olarak sanatın sanat olarak neliğini ortaya koyan çözümlemelerden yoksun araştırmaların estetiğin ve sanat felsefesinin birbirinden ayrı alanlar gibi düşünölmelerine yol açmış olduğunu iddia edebiliriz. Tabi bu aynı saptama estetiğin özerk bir alan olarak kurulmasını da geciktirmiştir.

Antik Yunan'a dayanan bu estetik-sanat felsefesi ayrıklığının günümüzde de bir kısım düşünürlerce benimsendiğini söyleyelim. Bu düşünörlere göre örneğin estetik, doğada ve sanatta güzeli araştırırken sanat felsefesi sanatı araştırmaktadır. Yine estetik, duysal yetkinlik olarak Baumgarten'in de göstermeye çalıştığı gibi, güzeli araştırırken, sanat felsefesi tek tek sanat dallarını felsefi boyutta inceleyebildiği gibi sanatın nasıl tanımlanacağı ya da bir ereğinin olup olmadığı gibi konuları da ele alır.

Estetiğin güzellik fenomenini incelediğini düşünen kimi filozoflara göre tam da bu nedenle "estetik" sözcüğü bu araştırma alanı için uygun düşmemektedir. Mademki söz konusu olan güzelin araştırılmasıdır, o hâlde bu disiplinin adının da bu duruma uygun olarak "güzellik bilimi" ya da "güzellik teorisi" gibi bir şey olması gerekir. Nitekim, on sekizinci yüzyılda yaşamış olan Alman filozoflardan Herder bu bilime Yunanca güzel anlamına gelen "*kallos*" sözcüğünden türetilen "*kalligone*" adını; on dokuzuncu yüzyıl Alman filozoflarından olan Hegel de güzel sanat felsefesi "*kalliologie*" adını vermiştir (Tunalı 1989: 15).

Felsefe tarihinden yaptığımız bu saptamalar estetiğin alanının günümüzde de “güzel” ile sınırlanmış olduğu izlenimini doğurabilir. Ancak bu doğru değildir. Estetik yalnızca güzeli değil pek çok başka kavramı, değeri de araştırmaktadır. Örneğin günümüze yakın bir örnek olarak Frank Sibley’in (1959) “estetik özellikler” listesini verebiliriz. Bu listede “ dengeli”, “sakin”, “güçlü”, “narin”, “duygusal”, “zarif” ve “gösterişli” gibi özellikler bulunmaktadır. Bu terimler genellikle farklı bağlamlarda da kullanılabilen terimlerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere gündelik yaşamımızda kullana geldiğimiz pek çok terimin, en azından Sibley gibi kimi düşünörlere göre, estetik bir boyutu vardır.

Bununla birlikte Kant, “güzel”i incelediği gibi “yüce”yi de estetik alan içerisine dahil etmiştir. Schiller, “hoş”, “çekici”, “soylu”, “duyusal” ve “çocuksuyu” estetik değer olarak görür. Hegel’in öğrencisi olan Rosenkranz da “çirkinliği” estetik alana katmıştır (Tunalı 1989: 16). Tüm bu örneklerden anlaşılacağı üzere estetiğin alanını yalnızca “güzel” ile sınırlandırmak estetiğin alanını gereksiz ve haksız yere daraltmaktır. Ayrıca güzel dışındaki tüm bu kategoriler de tıpkı güzel kategorisi gibi sanatlarda kendilerini gösterebilmektedirler. Bu kategorilerle hiç ilgisi olmayan, yani bunların kullanılmadığı bir “sanat üzerine düşünme”den söz edebilir miyiz acaba? Yanıtımız “hayır” olacaktır. Başka bir deyişle, sanat felsefesi estetiğin araştırmadığı konuları araştırıyor değildir. *Estetik aslında sanat felsefesini de içine alan daha geniş bir araştırma alanıdır.* Charles Lalo (1927) gibi düşünörlere göre sanat estetiğin uygulama alanı olarak da görölebilir. Estetiğin gerçek nesnesi sanattır. Başka bir deyişle estetik kategoriler kendilerini özellikle sanatlarda gösterecektir. Sanat gibi uygulama alanı olmaksızın bir soyut estetikten söz etmek gülünç olacaktır. Doğal güzellik dediğimiz güzelliği bile nesne edinirken ancak belirli bir sanat aracılığıyla yargıda bulunabiliriz. Estetik bu anlamda Lalo’ya göre bir sanat felsefesi olmak durumundadır.

Biz bu kitapta estetik ve sanat felsefesini birbirinden ayırmadan ve bir **felsefi estetiğin** aynı zamanda bir “sanat üzerine düşünme” olduğu ve dolayısıyla daha geniş bir araştırma alanına sahip olduğu iddiası temelinde ele alacağız. Burada “felsefi” sözcüğüne vurgu yapmamızın en önemli nedeni de estetiğin felsefi olmayan bir şekilde de ele alınabilir olmasıdır. Örnek vermek gerekirse fotoğraf ve film gibi görsel sanatlar alanı içerisinde yer alan bir “görsel estetik” felsefi olmayan estetikdir. Bu alanda felsefi konuların ve sorunların tartışılmasından çok ışık, aydınlatma ve renk gibi görsel öğelerin fotoğraf ve filmlerde ortaya çıkan incelikleri esas alınmaktadır.

ESTETİĞİN PROBLEMLERİ

Estetiğin kimi problemleri felsefenin diğer alanlarıyla ilişkilidir. Örnek verecek olursak; “Sanat bilgi üretir mi?”, “Özel bir tür estetik algıdan söz edilebilir mi?”, “Sanatın ahlaki değerlerle bir ilgisi var mıdır?” Bu soru ve problemlerin bir kısmını biz de kitabın belirli bölümlerinde ele alacağız. Bu bölümde ise doğrudan doğruya estetiğin konusu içerisine giren, özelden sanatlara genel olarak ise estetiğe eleştirel bir biçimde yaklaştığımızda ortaya çıkan kimi kavramsal problemleri işleyeceğiz. Bu problemleri araştırmaya “güzel” kavramından başlayacağız. Felsefe tarihi içerisinde güzelin nasıl ele alındığını, güzelin çeşitli tanımlarını ve güzelin ilkelerinin belirlenip belirlenemeyeceğini araştıracacağız.

Felsefi bir estetik; güzel, hoş, narin, duygusal, zarif, gösterişli, çirkin, yüce, çocuksu gibi pek çok özelliği, sanatçı-sanat yapıtı-izleyici ilişkisini ve genel olarak sanatın neligini araştıran felsefenin bir alanıdır.

Güzellik

“Güzel” kavramı estetiğin en temel kavramı olmuş, daha önce de anlattığımız üzere kimi filozoflara göre bu alanın adını bile belirleyecek kadar önem kazanmıştır. “Güzel” kavramının insanlık tarihi içerisindeki yeri de oldukça eskidir. Güzellik pek çok mitosa, masallara, destanlara konu olmuştur. Fiziksel görünümde, bedenlerde, ruhta, doğada ve tabii ki sanat alanında karşımıza çıktığı için insanlığın en yakından deneyimlediği bir şeydir.

Platon'da güzel olan yalnızca “Güzel İdeası”dır. Güzel İdeası dışında güzel olan her şey hep belirli bir açıdan, belirli bir zamanda güzeldir ya da bir başka şeyle karşılaştırıldığında güzeldir (Robinson 2005: 74). Platon'un felsefesinde aşama aşama bir güzel beden kavranışından öz güzelliğinin, güzelin özünün yani Güzel İdeası'nın kavranmasına kadarki süreçten söz etmiştik. Güzelin ele alınışı aslında Platon'dan daha öncesine dayanır. Örneğin M.Ö. 6. Yüzyılda yaşamış olan Yunanlı filozof Pythagoras Platon'un yaptığına benzer bir şekilde güzel olanı kendi evren anlayışının bütünü içerisine yerleştirmiştir. Ona göre en güzel şey uyumdur. Pythagoras, evrenin adeta bir müziğinin, melodisinin olduğuna inanmış, gökyüzündeki yıldızların, ayın, güneşin dans ederek dönerlerken uyumlu bir ses çıkardıklarını iddia etmiştir. İşte bu da ona göre güzel olandır.

Aristoteles'te güzel üzerine detaylı bir araştırmanın olmadığını belirtmiştik. Yine de güzellikle ilgili ondan öğrendiğimiz şey güzelin belli bir büyüklükle ilgili olduğudur. Buna göre, “çok büyük” ve “çok küçük” olan, yani kavrama gücümüzü aşan bir şey güzel olamaz (Tunalı 1989: 65). Bu görüşü önemseydiğimizde, güzelin orantıyla ilgili olduğunu, matematiksel olarak belirlendiğini kabul etmemiz gerekir. Aslında bu görüş Aristoteles'e hocası Platon'dan geçmiştir. Nitekim Platon da son dönemlerinde Pythagorasçılardan etkilenerek güzeli matematiksel bir kavram gibi ele almıştır. Buna göre güzellik ölçülebilir bir şey olmuştur. Örneğin, bir çember kendi başına güzeldir. Şimdi Aristoteles de güzellik konusunda Platon'dan etkilendiğine göre Antik Yunan'daki güzellikle ilgili yaygın anlayışın kökeninin Pythagorasçılara dayandığını rahatlıkla söyleyebiliriz ki ölçülebilir güzellik görüşü çeşitlenmekle birlikte günümüzde de hâlen korunmaktadır.

Yine günümüzde, teknolojik yaşantıların etkilerinden bunalan pek çok insanın doğayla yeniden uyum içerisinde yaşamak için çabaladığını, bu anlamda evrende varolduğuna inandıkları uyuma katılmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, Antik Yunan'daki -ve özellikle de Pythagoras'taki- genel anlayış günümüze kadar taşınmış ve belki de o dönemde yaşandığından çok daha ciddi bir boyutta yaşanmaya başlanmıştır. Bu bağlam içerisinde her türlü çirkinlik bu uyumun dışarısında kabul edilecektir. Yani güzel olan, evrenle, doğayla iç içe yaşanan saf uyumun kendisidir.

Antik Yunan'da rastladığımız bir yaygın görüş de “güzel” kavramı ile “iyi” kavramının bir tutulmasıdır. Bunun için kullandıkları tek bir sözcük bile vardır: *kalokagathia* (*kalos*: güzel, *agathos*: iyi). Bu bize Antik Yunan'da etik ve estetik değerlerin birbirinden ayrılmadığını göstermektedir. Platon'da doğru bilginin güzelliğini fark etmenin ne kadar önemli olduğunu, mutlak güzelliği anlamadaki son aşama olduğunu söylemiştik. İnsanın doğru bilginin güzelliğini fark etmesi aynı zamanda onun yaşamı “iyi” yaşamasını, “güzel” bir yaşam sürmesini de sağlamaktadır. Mutlu bir yaşam, erdemli-iyi-ahlaklı bir yaşam, güzel bir yaşam Antik Yunan'da hep bir arada düşünülür. Stoacılar, örneğin, yaşamayı öğrenmemiz gerektiğini ve felsefenin de yaşamının sanatı olduğunu söylemişlerdir. Yani felsefi bilgi bize daha iyi ve as-

ında “daha güzel” nasıl yaşayabileceğimiz konusunda yol göstermektedir. Antik Yunan’da ama özellikle Stoacılar da felsefenin bir *yaşam biçimi* olduğunu görüyoruz (Hadot 1995: 82). Buna göre, “güzel yaşamlar” yaşayabilmemiz için doğru bilgilenebiliriz ve bildiklerimizi de yaşamımızda uygulayabilmemiz gerekmektedir.

Güzel ile ilgili karşıt görüşlerden de söz etmemiz mümkün. Örneğin üçüncü yüzyılda yaşamış teolog ve felsefeci Tertullianus güzeli şeytani bir şey, şeytan tarafından tohumları atılmış dünyevi arzuların gizli bir yanıltmacası, başka bir deyişle şeytanın bir oyunu olarak nitelendirmiştir. Diğer taraftan yine üçüncü yüzyılda yaşamış olan filozof Plotinos’a göre ise güzellik ilahi olanın yeryüzündeki tezahürü/görünümüdür (McMahon 2005: 307). Dördüncü yüzyılda yaşamış ünlü Ortaçağ düşünürlerinden Augustinus’a göre de bir kimsenin ruh ve beden güzelliğine sahip olması için Tanrı’nın mükemmel olan güzelliğine yaklaşması gerekmektedir (Robinson 2005: 74). Şimdi bu üç filozof aynı şeyden, güzelden, söz etmektedirler ancak birbirine karşıt iki görüşü ortaya koymuşlardır. Güzel hem şeytani hem ilahi bir şey gibi anlaşılmaktadır. Bu anlamda güzelin ne olduğunun belirlenmesi gerçekten zordur.

Genel olarak bakıldığında İlk Çağ, Orta Çağ ve on sekizinci yüzyıl felsefesinde güzel problemi iyi yaşam kavramı ile birlikte ele alınmıştır. Bununla birlikte on sekizinci yüzyıldaki yaygın görüş hepimizin *güzellik yetisine* ya da *güzellik iç duygusuna* sahip olduğumuzdur. Bu yeti bir nesnedeki belirli bölümlerin bir araya gelmesine tepki veren bir yetidir ve güzel olana dair anlayışımızı da buradan çıkartırız (McMahon 2005: 307-308). Francis Hutcheson, örneğin, on yedinci on sekizinci yüzyıl deneyimcilerinin deneye dayalı bilgi anlayışını estetikte göstermeye çalışarak sanatın temelini *içsel duyuyu* koymuştur. Güzellik ona göre adına *güzel duygusu* da diyebileceğimiz içsel bir duygudur ve bir nesnedeki belirli özelliklerin kişiler tarafından tasarlanmasıdır. Bu anlayışa göre güzellik nesnel bir özellik değildir ancak kişilerin nesneldeki belirli unsurları belirleyebilme yetisidir. Bir kimse örneğin sarı bir toptan edindiği izlenimi tasarlayarak ona “sarı” diyebilirse benzer şekilde bir nesnedeki belirli özelliklerle karşılaştığında bu özellikleri tasarlayarak nesneyi “güzel” olarak değerlendirebilir. Buna göre Hutcheson bir nesnede “tekdüzelik ve çeşitliliğin bileşik oranı” olduğunda kişide güzel düşüncesinin doğduğunu iddia etmiştir.

Yirminci yüzyıla geldiğimizde felsefeciler güzel problemini kavramsal çözümleme problemi olarak ele almaya başlamışlardır. Örneğin şu tip sorular sorulmaktadır. “Güzel öznel midir nesnel midir?”; “Bir nesneyi güzel kılacak olan ve gerekli ve yeterli olarak değerlendirebileceğimiz türden özellikler var mıdır?”; “Güzel deneyimden kaynaklanan zevk ne tür bir zevktir?” (McMahon 2005: 307).

Şimdi öncelikle güzelin öznel mi nesnel mi olduğu sorusunu soralım. Bu konuyla ilgili olarak kabul edilen yaygın bir görüş güzel kavramının hem güzel bir nesnenin yol açtığı zevk verici bir tepkiyi içermesi hem de güzelin zevk verici tepkisinin güzel nesnenin kısmen nesnel özellikleri tarafından belirlenmesidir. Yani güzel üzerine yargılarımızı savunduğumuzda, her ne kadar bir şeye güzel diyebilmemiz için öznel bir tepki vermemiz gerekiyorsa da biz sanki güzel hakkında ortada bir olgu varmış gibi davranırız (McMahon 2005: 307-308). Bu anlamda güzelin hem öznel hem de nesnel bir yönü bulunmaktadır. Peki güzelin ilkeleri var mıdır?

Güzelin ilkelerini sıralamaya çalışmak demek bir nesneye her zaman, her durumda güzel diyebilmemizi sağlayacak olan gerekli ve yeterli koşulların bir listesini yapmak demektir. Ayrıca bu özelliklere sahip olan bir nesne algılandığı zaman

algılayan kişide zorunlu olarak zevk verici bir tepki uyandırması anlamına gelir. Buradaki problem şudur: Örneğin, bir kimse bir nesnenin güzelliğinde deneyimlediği zevkin ortaya çıkmasında en önemli unsur olarak “düzen” i görürken başka bir nesnede “düzen” unsurunu zevk verici değil sıkıcı bulabilir. “Karmaşıklık” bir nesnede güzel olabilirken bir diğerinde zevk vermeyen bir şekilde karman çorman görünebilir. Dolayısıyla güzel deneyimini ortaya çıkaracak temel özellikler bileşimi pek de öngörülebilir değildir. Peki bu durumda güzelin ilkelerini bulamıyorsak güzel kavrayışımız sadece kişisel bir tepki meselesi olarak mı kabul edilecektir? (McMahon 2005: 309).

Güzelin ilkelerini bulmaktaki önemli bir problem güzelliğin nesnelere yüklediğimiz bir özellik olup olmamasıyla ilgilidir. Şayet güzellik bir özellik ise kuşkusuz bildiğimiz türden bir özellik değildir. Biz bir nesnede genel olarak iki özelliğin bulunduğunu düşünürüz. Bunlardan birincisi her nesnenin bir renginin ve ağırlığının olduğu gerçeğidir. Bu duruma fizik ve kimya açıklık getirir. Buna göre bir nesnenin onu gözleyen kişiye nasıl görüneceğini, kişinin onu nasıl gördüğünü anlayabiliriz. Nesnelere bulunduğunu düşündüğümüz ikinci bir özellik de bir nesnenin rengi ve ağırlığı konusunda hemen herkesin aynı görüşü paylaşmasıdır. Bir anlaşmazlık durumunda algılayan kişinin durumu ile ilgili (örneğin, renk körü olabilir) ya da algılayan kişinin algılama koşulları ile ilgili (örneğin ortam çok karanlık ya da aydınlık olabilir) bir sorun olduğu düşünülür ve bu açıklığa kavuştuğu zaman da sorun ortadan kalkar (Townsend 2002: 21, 22).

Şimdi güzellik için aynı şeyleri söyleyemeyiz. Başka bir deyişle bir nesneyi neyin güzel kıldığını fizik ve kimyaya başvurarak belirleyemeyiz ya da belirlemeye kalkışsak bile bu konuda mutlaka anlaşmazlık çıkar. Ayrıca bir nesnenin ne zaman güzel olduğu konusunda herkesin anlaşmaya varması pek de olanaklı değildir. Yine de bazı nesnelere güzel, bazılarının güzel olmadığını söyler, neye güzel dediğimizi biliyormuşuz gibi davranırız. “Günbatımı bazen güzeldir. Bazen de sıradan. Bazı şiirler güzel, diğerleri tam anlamıyla felakettir. Bir trafik kazasında parçalanmış bedenlere, kanlı görüntülere güzel demeyiz. Başka birçoğu da kişisel seçim sorunu olur” (Townsend 2002: 22). Bu durumda güzel hakkında akıl yürütüp bir sonuca varmak zorlaşmaktadır. Ancak yine de “güzellik nedir?” sorusu sorulur. Felsefi düşüncenin yöneldiği zor ama araştırılmaya değer pek çok soru içerisinde bu soru da yerini almıştır.

Bir çözüm soruyu göz ardı etmekte ya da değiştirmekte bulunabilir gibi gözükebilir. Denebilir ki aslında bir şeyi *neyin güzel kıldığını sormak yerine* bu şeyden *neden hoşlandığımızı sormak* daha doğru olabilir çünkü güzellik üzerine konuşmak aslında kendimiz hakkında konuşmaktır. Yani söz konusu nesneden neden hoşlandığımızdan söz etmektir. Bir şeyden hoşlanıp hoşlanmamamızın nedenleri nesneden çok kendimizle ilgili olabilir. Bir kişi örneğin bir manzaradan hoşlanırken başka bir kişi aynı manzaradan hoşlanmayabilir. Bu iki durum birbiriyle çelişmez. Çelişmesi için her iki durumun da aynı kişi tarafından yaşanıp dile dökülmesi gerekir. Örnek vermek gerekirse “Gün batımından hoşlanıyorum” ve “Gün batımından hoşlanmıyorum” önermeleri farklı kişiler tarafından söylendiğinde çelişmez. Yalnızca aynı kişi tarafından söylendiğinde çelişir. Ne var ki “güzellik nedir?” sorusuna bu şekilde verilen yanıt pek de tatmin edici bir yanıt değildir. Şöyle de düşünebiliriz: Bir şeyden hoşlanmakla bir şeyi güzel bulmak aslında farklı şeylerdir. “Hoşlanmıyorum ama güzel” cümlesi anlamlı bir cümledir. Örneğin, “Şu resimden hoşlanmıyorum ama sanırım güzel bir resim” cümlesi çoğumuza anlamlı gelmektedir (Townsend 2002: 23, 24). Kişisel olanla olmayanı ayırmak isteriz. Nitekim

Aynı estetik unsurların çok farklı hatta zıt deneyimler yaşatması güzelin ilkelerinin bulunup bulunamayacağı problemini doğurmuştur.

“Zevklerle renkler tartışılmaz” derken de kastettiğimiz budur: Tartışılmayacak kısım kişisel yandır. Kişisel olmayan yanda ise birbirimizi çoğu zaman bir nesnenin güzelliği konusunda ikna etmeye çalışırken buluruz.

Alman felsefeci Kant ta “güzel”i “hoş”tan benzer sebeplerle ayırmıştır. Ona göre “hoş” duysal bir öğedir ve nesnelere belirli bir ilgiyle ya da çıkarla yaklaşmamız sonucu oluşmaktadır. Oysaki güzelde bir *çıkarsızlık* vardır. Güzel olan hoşumuza gitse de bu hoşlanma kişisel olmayan, çıkar gütmeyen bir hoşlanmadır. Bir melodiyi çocukluğumuzla ilgili bir anıyı anımsattığı için hoş bulabiliriz. Bu tamamen bizimle ilgili bir durumdur ve dolayısıyla burada tartışacak hiçbir şey yoktur. Aynı melodiyi notaların birbiriyle uyumundan ötürü ise güzel bulabiliriz ve karşımızdakini bu güzelliğe ikna etmek için uğraşabiliriz. Bu anlamda tartışılacak bir şeyler mutlaka bulunacaktır. Yine de sorun şudur ki bir başka melodi de notalar birbiriyle uyumsuz olduğu için, bir resimdeki renkler birbiriyle tezatlık oluşturduğu için, bir heykeldeki orantı bir insandaki orantıya uymadığı için “güzel” olabilir. Burada da şüphesiz tartışılacak şeyler olacaktır ancak soru yine güzelin ilkece belirlenip belirlenemeyeceği noktasına gelmektedir. Kant’a göre örneğin, bütün güzel nesnelere paylaştığı ve güzel olma durumunun yeterli ve zorunlu şartlarını oluşturan özelliklerin bulunabileceği ölçütler geliştirmek pek olanaklı değildir. Yine de bu ölçütlerin geliştirilemeyeceği düşünülmemelidir. Nitekim çağdaş estetikçilerden Guy Sircello (1936-1992) güzelin ilkelerinin bulunabileceğini iddia ederek yeni bir güzellik kuramı ortaya atmıştır. Ona göre bütün güzel nesnelere ortak özelliklerin ne olduğunun bulunması gerekir.

Sircello’ya göre hiç bir özellik kendi başına, genel olarak güzel değildir. Belirli bir nesneye uygulandığında ancak güzel olabilir. Örneğin, tek başına “berraklık” da “tenin berraklığı” da genel olarak güzel kabul edilemez. Güzel olan belirli bir kişinin (örneğin Ayşe’nin) teninin berraklığıdır. Dolayısıyla berraklığın güzel bir özellik olduğunu söylemek, berraklığın kimi örneklemelerinde güzel olabileceğini söylemektir. Berraklık tek başına güzel değildir. Sircello güzel olan örneklemelerle güzel olmayan örneklemeleri ayırt etmeye çalışarak tüm güzel özelliklerin paylaştıkları ortak güzelliği araştırmaktadır (Sircello 1975: 14-15).

1975’te yayımlanan *A New Theory of Beauty (Yeni Bir Güzellik Kuramı)* adlı yapıtında Sircello ağırlıklı olarak “renk güzelliği”ni araştırır. Bunun nedeni de güzelliğin esas olarak “dikkat çeken”, “göze çarpan”, “bilince işleyen” bir şey olduğu gerçeğidir. Örneğin, bir gökkuşağı gördüğümüzde kalbimiz yerinden fırlayacak gibi olur, gözlerimiz parlar. Algılama yetilerimiz “genişliyor” ya da “doluyor” gibidir. Güzelliğin bu anlamda *duyumsanır bir etkisi* vardır. (19-20).

Sircello turuncu bir kedi, yeşil tepeler, kırmızı bir araba ve turuncu bir gün batımı ile çamura bulanmış bir kedi, güneşin altında sararmış tepeler, cilasını kaybetmiş bir araba ve rengi solduktan sonraki gün batımını karşılaştırır. Bir tür deney yapmaktadır. Bu deney ona renklerin canlılıklarını kaybettiklerinde daha az güzel olduklarını hatta güzelliklerini hepten kaybettiklerini gösterir. Demek ki *canlılık* bir rengin güzel olmasında önemli bir role sahiptir (Sircello 1975: 21-23). Canlılık ve renklerin güzelliği üzerine yaptığı bu araştırma Sircello’nun *niteliksel derece özelliği (a property of qualitative degree)* adını verdiği bir kavramı bulmasını sağlamıştır. Eğer bir nesne yüksek derecede niteliksel derece özelliği içeriyorsa bu nesnenin güzel olacağını iddia etmiştir. Niteliksel derece özelliği, sıcaklık derecesi ya da ağırlık gibi niceliksel olarak ölçülebilir olan bir özellik değildir. Niteliksel derece özelliği, bir nesnede yüksek derecede bulunup bulunmadığı yargısına varabilen, bu konuda yeterince deneyim sahibi olan kişilerce *zevk alınan* bir özellik-

tir. Bu demektir ki belirli bir nesneden hiç daha önce zevk almamış olan bir kişi bu türden herhangi bir nesnenin güzel olup olmadığı yargısına varmada yetkin değildir (McMahon 2005: 311). Şöyle bir tanım verebiliriz:

Tanım: Bir nesne, yüksek derecede *niteliksel derece* özelliği içerdiğinde ve söz konusu özellik ilgili deneyime sahip olan kişiye zevk verdiğinde güzeldir.

Şimdi bu tanımdan yola çıkarsak örneğin, tuhaf örnekler de bulunabilir. Sircello, limonun ekşiliği, tuvalet kokusu, sümüklüböceğin yapışkanlığı gibi örnekleri niteliksel derece özellikleri olarak kabul etmek durumundadır (Sircello 1975: 65). Ancak bu özelliklerin güzel olup olmadığı tartışma konusudur. Örneğin, limonları tatmada oldukça deneyimli birini düşünelim. Bu kişi belirli bir limondaki ekşiliğin yüksek derecede bulunduğu yargısına varsın ve deneyimlediği ekşilikten de zevk alsın. Bu durumda Sircello haklıysa limonun ekşiliği güzel olarak kabul edilecektir (McMahon 2005: 311).

Sircello'nun kuramına iki itiraz yapılabilir (Ookerjee 1978: 464-465): 1) Yüksek derecede bulunmayan kimi özellikler yine de çok güzel olabilir. Örneğin Beethoven'ın 5. konçertosunun sonuna doğru, orkestranın yarattığı karmaşa içerisinde fagotun beklenmedik on dingin notası güzeldir. Buradaki büyüleyici etki aniden ortaya çıkan "karmaşa-dinginlik" zıtlığındadır. 2) Kimi durumlarda ise yüksek derecede bulunan bir niteliksel derece özelliği nesnesinin güzelliğini bozabilir. Örneğin çok yüksek bir ses tüm melodinin etkisini altüst edecek kadar kulak tırmalayıcı olabilir.

Şu soru biçiminde itirazlar da sanırım üzerinde tartışılmaya değer itirazlardır:

Bir kimse zevk almadığı bir şeyi güzel bulamaz mı?

Bir kimsenin zevk aldığı bir şeyin güzel olmama ihtimali yok mudur?

Bir kimse söz konusu özellik ile ilgili hiç deneyime sahip olmadan bir nesneyi bu özelliğinden ötürü güzel bulamaz mı?

Sircello'nun ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız bu kuramından sonra, son olarak yine günümüz düşünürlerinden Alexander Nehamas'ın (1946-...) tam bir tanım niteliğinde olmasa da güzele dair yorumuna kısaca bakarak bu bölümü tamamlayalım. Ona göre güzel, bir "mutluluk vaadidir". Bu ifadeyi Baudelaire'den almış olan Nehamas'a göre "mutluluk vaadi" şu anlama gelmektedir: Biz bir nesneyi bizi kendisiyle ve ilgili nesne ağıyla süre giden bir uğraşın içine çektiğinde güzel buluruz. Bu ağlar kişiseldir ve evrensel geçerlilik beklentisini karşılamazlar. Ancak Nehamas'a göre mutluluk vaadi yine de sanat deneyimi için vazgeçilmezdir (Guyer 2005: 67). Bu bağlamda güzel, hazır verili bir özellik değildir ve bir deneyim sonucu oluşmaktadır. Bu deneyim de söz konusu nesne ve bu nesneyle ilgisi olan her türlü başka nesneyle uzun bir uğraşın devamında ortaya çıkar. Dahası güzelin ortaya çıkması mutlulukla eşdeğer tutulmuştur.

Güzelin ilkelerinin hangi gerekçelerle bulunabileceğinin iddia edilebileceğini tartışınız.



SIRA SİZDE

Estetik Özellikler

Estetik araştırmalarında ilginin "güzel"den daha geniş bir alana yayılması ve yirminci yüzyılda güzel ve benzeri kavramların çözümlenmesine yönelmesi sonucu "estetik özellikler" diyebileceğimiz, nesnelere özgü kimi özelliklerin olup olmadığı araştırma konusu oldu. Bu bağlamda bir nesnenin, örneğin nesnel özelliklerine benzer bir şekilde, estetik özelliklerinden gerekli ve yeterli koşulları içeren listeler yapılarak söz edilebilir mi? Bir nesnenin mor renkte olmasından, hafif olmasın-

dan, köşegen olmasından söz edebilmemize benzer bir şekilde kimi “estetik” özellikler bulabilir miyiz? Bu anlamda “estetik özellikler” tartışmasını çağımızda başlatan düşünür Frank Sibley (1923-1996) olmuştur. Sibley’in “Aesthetic Concepts” (Estetik Kavramlar) adlı 1959’da yayımlanan makalesi yirminci yüzyıl analitik (çözümleyici) felsefe içerisinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir.

Frank Sibley estetik özelliklerle ilgili bir tanım vermek yerine ‘estetik’ teriminin kapsamını belirleyen bir liste verir. Bu listede dengeli, sakın, güçlü, narin ve zarif gibi terimler bulunmaktadır. Sibley’e göre şayet bu listedeki terimlerin ne tür terimler olduğunu kavrayabilirsek “estetik özellik” kavramını da genel olarak kavramış olacağımız için bu listeyi genişletmemiz mümkün olacaktır. ‘Dengeli’ terimi örneğin, biçimsel bir terimdir. Biz bu terimin biçimsel bir terim olduğunu kavrayabilirsek şayet, örneğin ‘gevşekçe örülmüş’ teriminin de benzer şekilde biçimsel olduğunu kavrarız. Listedeki terimlerden devam edersek, ‘sakın’ terimi Sibley’e göre duygularla ilgili bir terimdir. İşte benzer şekilde ‘kırgın’ terimi de duygularla ilgilidir. ‘Güçlü’ terimi bir takım çağrışımlar yaratan bir terimdir. ‘Keskin’ terimi de benzer bir şekilde kimi çağrışımlar yapar. Sibley’in listesindeki ‘zarif’ terimi değer biçen bir terimdir. Listede olmayan ancak ekleyebileceğimiz ‘ince’ terimi de öyledir. ‘Narin’ terimi de ikinci düzey algısal bir özelliktir. ‘Coşkun’ terimi de bu anlamda aynen ‘narin’ terimi gibidir. Sibley’e göre eğer listeyi bu şekilde genişletebilirsek ve sanat eserlerinin, “ağırlıklı olarak kırmızı” ya da “dikdörtgen biçiminde” gibi, başka özelliklerini dışarıda bırakırsak, estetik özellikleri estetik olmayan özelliklerden ayırt edebiliriz (Goldman 2005: 256). Eğer Sibley haklıysa, biz bir resmin ‘dengeli’ olduğunu, bir bestenin ‘zarif’ olduğunu söylediğimizde yaptığımız bu yorumlar öznel değil nesnel tasvirlerdir. Nasıl ki herhangi bir nesneyi yeşil ya da sarı olarak nesnel bir şekilde tasvir edebiliyorsam estetik özellikleri de benzer şekilde tasvir edebilirim. Eğer ben bir resim için ‘dengeli’ özelliğini kullanabiliyorsam ve bu özelliği kullanmak için yeterince nedenim yani bulgum varsa, bu durumda Sibley yaptığım bu tasvirin nesnel bir tasvir olduğunu söyleyecektir. Nesnel bir tasvirin *nasıl olanaklı olduğuna* bu ünitenin son kısmında, estetik yargıların özneliği-nesneliği sorununu ele alırken değineceğiz. Şimdilik Sibley’in estetik özelliklerle/kavramlarla estetik olmayan özellikler/kavramlar arasında kurduğu bağlantıyı anlamaya çalışalım.

Sibley’e göre bir eseri estetik olmayan özelliklerden yola çıkarak tasvir etmek estetik özelliklerle ilgili bir tasvire yol açmaz. Ancak eserin estetik özelliklere sahip olduğu iddiasını desteklemek için estetik olmayan özellikler kullanılabilir. Örneğin, bir resmin soluk renklere ve yuvarlak çizgilere sahip olması onu zarif yapmaz. Diğer taraftan, bir kimse resmin zarif olduğu iddiasını desteklemek üzere resmin solgun renklere ve yuvarlak çizgilere sahip olması özelliklerine işaret edebilir. Sibley’e göre bu gerektirmenin mümkün olamayışının nedeni estetik özelliklerin, kırmızılık ve dikdörtgensellik gibi özelliklerin aksine, öznenin *beğenisini* gerektirmesidir. Görme yetisinde problem olmayan herhangi bir kimse bir resmin zarif ya da narin olduğunu anlamayabilir. Oysa aynı resmin açık yeşil renkte olduğunu ya da yuvarlak çizgilere sahip olduğunu anlar. Sibley’e göre bu tür insanların resmin estetik özelliklerini anlayamama sebepleri beğeniye sahip olmamalarıdır (Goldman 2005: 256; Sibley 1959: 423-427).

Benzer şekilde şu düşünceyi ele alalım: “Bu resmi dengeli yapan şey sol alt köşedeki kırmızı kütledir.” Bu düşünceyle pek çok şey ortaya çıkarılabilir:

- 1) Bir eserin “dengeli” gibi bir özelliğe sahip olduğu gerçeği,
- 2) Resmin sol alt köşesinde kırmızı bir kütle olduğu gerçeği,
- 3) Birinci noktanın ikinci noktaya bağlı olduğu gerçeği (eserin dengeli olması özelliğinin sol alt köşedeki kırmızı kütleyle bağlı olması).

Sibley’ye göre normal görme yetisine sahip birisi resimdeki kırmızı kütleyle rahatlıkla görebilir. Oysa kırmızı kütleli görüp resimdeki dengeyi görememek mümkündür. Hatta resme dengeyi verenin kırmızı kütle olduğunu görmeden resimdeki dengeyi görmek de mümkündür. Resimdeki bu bağlantıyı görebilmek için ise *beğeni* gereklidir. Sonuç olarak da ‘denge’ terimi Sibley’in terminolojisinde *estetik bir kavrama* ya da *beğeni kavramına* dönüşür. ‘Dengeli’ gibi özellikler “bağlı”, “ortaya çıkarılan” özelliklerdir. Eğer kırmızı kütle resimdeki konumu değiştirilirse resimdeki denge kaybolabilir. Ya da kırmızı kütleli görememek bu kütlede ortaya çıkacak olan şeyi de görememektir (Lyas 2005: 174-175; Sibley 1965 :138).

Ted Cohen 1973’de yayımlanan “Aesthetic/Non-aesthetic and The Concept of Taste: A Critique of Sibley’s Position” (“Estetik/estetik-olmayan ve Beğeni Kavramı: Sibley’in Görüşününün Bir Eleştirisi”) başlıklı yazısında Frank Sibley’in beğeniyle ilgili görüşüne karşı çıkmıştır. Ona göre estetik terimlerin doğru bir şekilde kullanılmaları için beğeni gerekli değildir. Örneğin, herkes açıkça zarif olan bir çizgiyle zarif olmayan bir çizgiyi ya da açıkça kasvetli olan bir melodiyle neşeli bir melodiye ayırt edebilir. Bunun için özel bir tür beğeniye sahip olmak gerekli değildir. Cohen ayrıca estetik özelliklerle estetik olmayan özellikler ayrımını da sorgular ve yine Sibley’in listesini eleştirmek için her iki kategoriye de uygulanabilecek olan bir terimler listesi ortaya atar. Örneğin, ‘çüretkar’, ‘güçlü’, ‘muhteşem’, ‘çizgisel’, ‘dinlendirici’ gibi terimleri hangi kategoride ele alacağımız şüphelidir. ‘Güçlü’ terimi bir lokomotif uygulanacak olursa genellikle estetik olmayan bir özelliğe karşılık gelir. Oysa Beethoven’ın üçüncü senfonisine uygulanırsa estetik bir özellik olacaktır. Aynı şekilde ‘çüretkar’ terimini bir asker için söylemekle bir **avangard** tiyatro oyunu için söylemek farklıdır (Goldman, s. 257). Cohen’in eleştirisi “estetik özellikler” listesi oluşturmaya çalışmanın boşa çıkacak bir çaba olduğu yönündedir. Ona göre estetik özellikleri estetik olmayan özelliklerden ayırt edemeyiz.

Bununla birlikte Sibley’in beğeni görüşü savunulabilir bir görüş değil midir acaba? Beğeni zaten estetik özelliklerle estetik olmayan özellikleri ayırabilmek için gereklidir. Başka bir deyişle beğeniye sahip birisinin estetik terimleri kullanmasıyla beğeni sahibi olmayan birisinin aynı terimleri kullanması arasında bir fark olmaz mı? Mutlaka olacaktır. Başka bir deyişle bir kimsenin sanat yapıtlarındaki estetik özellikleri kavrayabilmesi için bir tür eğitim almış olması gerekir. Doğal olarak herkes bir tür beğeniye sahiptir. Aksini kimse iddia edemez. Ne var ki Sibley’in “beğeni”den anladığı şey olağan kullanımıyla “herkesin beğeniye sahip olması” değil estetik terimleri özel olarak nasıl kullanabileceğini bilmektir. Örneğin hakkında hiçbir fikre sahip olmadan izlenen bir çağdaş dans gösterisindeki “estetik özellikler” nasıl anlaşılacak, yorumlanacaktır? Gösterinin sonunda yapılacak olan “hoşuma gitti” ya da “hiç beğenmedim” yorumları kuşkusuz söz konusu dans gösterisindeki estetik olanla ilgili değildir ve bu yorumlar kişisel olmanın ötesine geçememiş yorumlar olarak kalacaktır. Oysaki zamanında defalarca çağdaş dans gösterisi izlemiş, bu konuda bir şeyler okumuş, hatta belki bu dans eğitimini az da olsa deneyimlemiş bir kişinin yapacağı bir değerlendirme, eserdeki estetik özellikleri pekâlâ açığa çıkarabilir. Ya da Goldman’ın (2005: 258) verdiği örneği aktaracak olursak diyelim ki Haydn dinliyoruz. Eğer daha öncesinde bu müzik stiline aşina olmadı-

Avangard, Fransızca “öncü birlik” anlamına gelen askeri bir sözcüktür. Bu sözcüğün sanattaki metaforik karşılığı sanatın öncü rolünün olmasıdır. Buna göre sanatçıların yarattıkları yenilikçi yapıtlar toplumların izleyeceği yolu belirledikleri için avangard olarak değerlendirilir. Yeni olan avangard iken, sonradan benzeri yapılan artık avangard kabul edilmez. Marcel Duchamp’ın yarattığı kimi yapıtlar avangard olarak kabul edilir. Bkz. 2. ünite

sak, yani hiç klasik müzik dinlememiş hiç Haydn dinlememişsek, kuartetteki bir bölümün zarafetini duyamayız.

Estetik Deneyim

İnsan yaşantısı içerisinde pek çok deneyime sahip olur. Sözelimi iş deneyimi, ilişki deneyimi, dini deneyim, bilimsel deneyim, çocuk yetiştirme deneyimi gibi. “Deneyim” sözcüğünü çoğunlukla tamamlanacak ya da tamamlanmış olan bir *süreci* belirtmek için kullanırız. Deneyim sahibi olarak yaşam hakkında bir şeyler öğrenmiş olduğumuzu düşünürüz. Yaşamın bu çeşitli kesitlerinin her birinin bize kattığı şüphesiz çok değerlidir. Bu deneyimler “deneyim olma” bakımından aynı olsalar da birbirlerinden ayırt edilebilir özelliklere sahiptirler. Kimi diğerlerine göre daha kuramsaldır, kimi mistiktir, kimi gündelik, kimi de daha uygulamaya dönüktür. *Estetik deneyim* adını verebileceğimiz deneyim türü de bu çeşitli deneyim türleri arasında yerini alır.

Yukarıda estetik özelliklerden söz ettik. Şimdi ise bu özellikleri fark edecek ya da ortaya çıkaracak olanların yani **estetik öznelerin** ne yaşadıklarını anlamaya çalışacağız. Soracağımız sorular şunlar olacak: “Gerçekten estetik deneyim adını verebileceğimiz bir deneyim türü var mıdır?”, “Estetik deneyim yalnızca duylulara dayalı bir deneyim midir yoksa düşünsel bir tarafı da var mıdır?”, “Estetik deneyimi herkes yaşar mı yoksa bu deneyim yalnızca belirli bir beğeniye sahip, kendini yetiştirmiş kişiler tarafından mı yaşanabilir?”, “Estetik deneyimin nesnesi nedir?”

Estetik deneyim konusunda iki yaygın görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden biri *biçimcilik* diğeri ise *bağlamcılıktır*. Biçimcilik, estetik deneyimin *nesnesini* biçimsel özellikler olarak kabul eder. Renk, şekil, çizgiler, ses, yapı, kalıp gibi özellikler biçimseldir. Buna göre bir kişinin estetik deneyim yaşaması dikkatinin ilgili nesnenin biçimsel özelliklerine yönelmesini gerektirir. Bu bir resimse örneğin, tuvaldeki renklere, bu renklerin tonlarına, aralarındaki uyuma, resmedilen şekillere dikkat ettiğinde ya da dikkat ettiği için estetik bir deneyim yaşamış olacaktır. Bir müzikse, bestedeki notaların birbiriyle uyumuna, çıkan seslerdeki vurgulara, müzikteki genel yapıya dikkat edecektir. Biçimcilerin anladığı türden bir estetik deneyim aynı zamanda kişinin söz konusu nesneyle kendisi arasında *mesafe koyması* anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, deneyimi yaşayacak olan kişinin her türlü görüşünü, düşüncesini, inançlarını, istek ve hedeflerini bir kenara koyması beklenir. Böylelikle biçimciliğe göre estetik deneyim nesnelerin algılanabilir özellikleri üzerinden değerlendirme yapmaktadır. Bir dans gösterisine ya da oyun izlemeye gittiniz diyelim. Kendinizi izlediğiniz şeye “kendisi için”, “kendisi uğruna” vermek yerine çıkışta eve nasıl gideceğinizi, karnınızın çok acıktığını düşünüyorsanız, sahnedeki karakterler sizin inanç ve düşüncelerinizi yansıtmadığı için oyunu izlemekte zorlanıyorsanız biçimcilere göre yaşadığınız şey estetik bir deneyim değildir.

Bağlamcılık görüşü ise biçimciliğin tam tersidir. Estetik deneyim için biçimsel özellikler tek başına yeterli olmaz, içerik son derece önemlidir. Hatta bağlamcılara göre kimi durumlarda içerik biçimden çok daha önemli olabilir. İçeriğe dikkat etmek, ilgili nesneyle araya *mesafe koymamaktır*. Kişi kendi ahlaki, bilimsel, dini görüşlerini, inandıklarını bir kenara koymadan zihinsel olarak meşgul olmalıdır ki tam anlamıyla bir estetik deneyim yaşayabilsin. Kimi durumlarda “bilgili” de olmak durumundadır. Gördüğü bir mimarının hangi tarzda yapılmış olduğunu öğrenmişse ve bu tarz hakkında bilgiye sahipse bilgi sahibi olmayana kıyasla estetik deneyim yaşaması daha olanaklıdır. Özellikle avangard tarzda yapılmış eserlerle

Estetik özne; estetik bir tutumla estetik deneyim yaşayan, estetik nesnelere değerlendiren, yorumlayan, eleştiren kişidir.

ilgili estetik deneyim yaşamak, eğer bilgi sahibi değilsek, mümkün değildir. Bir eserin hangi tarz içerisinde hangi amaçla yaratıldığı, neye hizmet ettiği, varsa arkasında yatan düşünce yaşanan deneyimin tam olmasının, dolu dolu olmasının önünü açacaktır. Bu durum “deneyim” sözcüğünün de hakkını verecek, tam bir “yaşamdan öğrenme süreci” yaşanılmış olacaktır.

Kant biçimci görüşün temsilcilerindedir. Ona göre nesnel yalnızca biçimlerinin algılanmalarıyla zevk uyandırdıklarında estetik deneyimler de keyifli olurlar (Eaton 2005: 33). Kant her ne kadar esas olarak estetik deneyim üzerinde değil de estetik yargılar üzerinde durmuş olsa da yine de bu türden yargıları değerlendirirken bir nesnenin karşısındayken yaşanan deneyimin, zevk deneyiminin ve öznel uyumun estetik yargının merkezinde yer aldığı görüşünde olmuştur. Kant’a göre hiçbir ilke ya da akıl yürütme biz bir nesneyi ilk elden algılamadan onun güzel olduğu konusunda bizi ikna edemez. Bu görüşüyle Kant, estetik değerlendirmelerde deneyimin önemini ortaya koymuştur. Şu değerlendirme yerindedir: Güzel ve diğer estetik özellikler nesnelere sadece içsel özellikleri değil aynı zamanda algılayan, kavrayan ve hisseden öznelere verdiği tepkileri de içeren özelliklerdir. (Goldman, s. 259-260).

John Dewey 1958 de yayımlanan *Art as Experience (Deneyim Olarak Sanat)* adlı yapıtında estetik deneyime iki temel karakter yükler. Bunlardan ilki “birlik” ve “tamamlanmışlık”tır. Bu iki nitelik olmadan deneyim oluşamaz. Dewey’e göre estetik deneyimin ikinci karakteri daha ziyade anlama yetilerimizle ilgilidir. Buna göre estetik deneyim için el ve göz yalnızca araçlardır. Estetik deneyim denilen deneyim el ve gözün ötesinde gerçekleşir. Biçimci görüşü savunan Monroe Beardsley (1981)’e göre de estetik deneyimde öznenin dikkati fenomenal (görüngüsel) nesnedir. Beardsley estetik deneyimi Dewey gibi “birleştirilmiş”, “tam” (“beklentilerin sonraki gelişmeler sayesinde çözülmesi” anlamında) ve “yoğun” olarak tasvir eder. (Goldman, s. 260)

George Dickie (1965) estetik deneyimin hem Dewey hem de Beardsley tarafından yapılan tasvirlerine karşı çıkar. Dickie’ye göre tamamlanmış ya da biçimsel anlamda birliğe sahip olan bir sanat yapıtı olabilir ancak aynı şeyi bir deneyim için söylemek mümkün değildir. Deneyimler için genellikle bu ifadeler kullanılmaz. Bunları kullanmak, Dickie’ye göre, algı ile algının nesnesini karıştırmaktır. Ona göre, tamamlanmış bir eseri görmek ya da duymak tamamlanmış bir görme ya da duymaya sahip olmamıza yol açmaz. Eddy Zemach (1997) da bu eleştirilere ek olarak deneyimin tam olmasından söz ettiğimizi varsaysak bile iyi sanat eserlerini bu yoldan tasvir etmediğimizi dile getirir. İyi sanat eserlerini değerlendirmek benzer eserlerle daha önce yaşadığımız karşılaşmaları, sonra karşılaşacaklarımızı ve başka nesnelere başvurmamızı gerektirir. Ayrıca Zemach’a göre Dewey ve Beardsley estetik deneyimi yalnızca olumlu terimlerle nitelendirmişlerdir. Oysa estetik deneyimde olumsuz estetik özellikleri de deneyimleriz: Çirkinlik, kasvetlilik, sıkıcılık gibi özellikleri (Goldman, s. 261).

Şimdi yukarıda sorduğumuz “Estetik deneyimi herkes yaşar mı yoksa bu deneyim yalnızca belirli bir beğeniye sahip, kendini yetiştirmiş kişiler tarafından mı yaşanabilir?” sorusu üzerinde biraz düşünelim. Bu soru ortada bir deneyim olduğunu kabul etmekte ancak bu deneyimin herkes tarafından değil de belirli bir kesim tarafından yaşanabilme olasılığını da düşünmemize yol açmaktadır. Nitekim David Hume (1759) ve sonrasında Frank Sibley (1959) aynı nesne karşısında bazılarının estetik deneyim yaşadıklarını bazılarının ise yaşamadıklarını savunmuşlardır. Onlara göre yalnızca beğenisi olan ya da özel bir tür duyarlılığı olan kişiler bu deneyimi

yaşayabilmektedirler. Hume, tüm insanların aynı şekilde yetenekli birer uzman olmadıklarını ve sadece duyarlı, dikkatli, açık fikirli, zihni açık, eğitilmiş, deneyimli insanların örneğin iyi bir şiiri kötü bir şiirden ayırabileceğini iddia etmiştir. Anlaşıldığı üzere izleyici burada hiçbir şekilde edilgen bir konumda değildir. Tam tersine oldukça etkin ve özel bir konumdadır (Eaton 2005: 33). Bu sıraladığımız özelliklere yüksek derecede sahip olan kişiler “ideal eleştirmenler”dir ve geri kalan bizler güzellik konusunda onlara uymalıyızdır (Robinson 2005: 74). Demek ki bu ideal eleştirmenler yalnızca estetik deneyim yaşayabilmekle kalmıyorlar bir de genelden farklı olarak vardıkları estetik yargılar kabul edilebilir yargılar oluyor.

Şimdi son olarak “gerçekten estetik deneyim adını verdiğimiz bir deneyim türü olup olmadığı” konusuna geri dönelim. Yukarıda, yaşamda pek çok farklı deneyim yaşayabildiğimizi ve her birinin özel olduğunu, bu deneyimlerin farklı alanlarda yaşamlarımıza pek çok şey kattıklarını belirtmiştik. Tabii Hume ve Sibley haklıysa pek çoğumuz estetik deneyim yaşamadığımız için hayatımızın bu alanı boş kalıyor demektir. Estetik deneyim gibi kimi deneyimlerin ancak belirli bir alt yapıya sahip insanlarca yaşanılır olduğu iddiası elbette yaşam içerisinde farklı deneyim türleri olduğu iddiasını çürütmez. Yalnızca kimilerinin bu özel deneyim türünü yaşamadığını ortaya koyar. Bununla birlikte şu görüşü de belirtmeden geçmeyelim: Kimi düşünürlere göre estetik deneyim adında bir deneyim türünü diğer deneyim türlerinden ayırt etmek ne olanaklıdır ne de gereklidir. Bu kavram o kadar belirsiz ve soyut bir kavramdır ki herhangi bir bilimsel içeriği bulunmamaktadır. Örneğin “Bu sabah bir Porschede muhteşem bir sürüş keyfi yaşadım” gibi bir deneyimden söz etmek kişinin yaşadığı deneyimi çok daha iyi tasvir etmektedir (Eaton 2005: 34). Bu tez herkesin estetik deneyim yaşamadığı tezinden daha aşırı bir tezdirdi çünkü yaşanılacak özel bir tür deneyimi daha baştan yadsımaktadır. Ayrıca “estetik deneyim” adını verebileceğimiz bir deneyimin nasıl bir deneyim olduğu araştırmasını gereksiz bir araştırma olarak görmektedir. Oysaki pek çoğumuza göre böyle bir deneyimden söz etmek anlamlıdır ve bu deneyimden söz etmeyi isteriz de. Yaşadığımızın özel bir deneyim olduğuna inanarak bu deneyimi karşımızdakine aktarmak, konuyla ilgili onun düşüncelerini almak isteriz. Bu anlamda estetik deneyimin ne olduğunun araştırılması çok daha heyecan vericidir.

SIRA SİZDE



Estetik deneyimi herkesin yaşayıp yaşayamayacağı konusunda ne düşünüyorsunuz?

Estetik Tutum

Estetik deneyimle yakından ilgili bir kavram da “estetik tutum” kavramıdır. Özellikle 18. yüzyıldan bugüne **estetik nesnelere** ya da estetik özelliklerin algılanmasında özel bir tutumun (estetik tutum) da rolü olup olmadığı tartışma konusu olmuştur. Estetik tutuma sahip olmak çoğu zaman *bilişsel tutum*, *kişisel tutum* ve *pratik tutum* gibi öznelerin takınabileceği diğer tutumlardan ayırt edilmiştir. Bir nesneye ya da olaya onun hakkında bir şeyler öğrenebilmek için yaklaşıyorsam tutumum *bilişsel*, kendimle ilgili kimi şeylerle benzerlik kurmak için yaklaşıyorsam tutumum *kişisel* ve kullanışlılığı açısından yaklaşıyorsam da *pratik* olarak kabul edilebilir. Bu tutumlardan farklı olarak estetik tutumun “ereğini kendinde taşıdığı”, bir başka şeye hizmet etmediği, yöneldiği nesne ya da olaydan yalnızca zevk almak adına *zevk almak* için yöneldiği iddia edilmiştir. Bir doğa manzarasına, bir heykele ya da mimari bir yapıya yalnızca seyretmek için bakıyorsam ve herhangi dışsal bir amaç gütmüyorsam, seyrine daldığım nesneden o nesne olarak zevk alıyorsam, tutumumun estetik olduğu söylenir. Burada sözünü edebileceğimiz önemli bir

Estetik nesne; estetik deneyimin nesnesi, estetik öznenin yöneldiği nesnedir.

kavram ilgisizlik kavramıdır. Bu kavram estetik nesnenin *hem pratik kullanımına karşı ilgi eksikliği* (ilgisiz kalmak) anlamında hem de söz konusu *nesnenin varoluşuyla ilgilenmemek* anlamında kullanılır. Nesneye yalnızca bir seyir nesnesi olarak yaklaşılır, özelliklerine yalnızca algılamak adına bakılır.

Kant'a göre takındığımız estetik tutum sonucu estetik bir yargıda bulunurken nesnenin varoluşuyla ilgilenmeyiz yalnızca görünüşüyle ilgileniriz. Nesnenin kullanımıyla ilgili de herhangi bir ilgi beslemeyiz. Nesneyle yalnızca seyrine dalmak anlamında ilgileniriz. Bu anlamda seyre dalma kavramının özne açısından bir tür edilgenlik içerdiği söylenebilir. Oysaki Goldman'ın da belirttiği gibi estetik değerlendirmelerde algı son derece etkindir: Görsel sanatlarda biçimsel özellikleri, edebiyatta anlatımsal yapıyı ve müzikteki gelişmeleri deneyimlerken beklentilerden ve yeniden kurgulamalardan söz edebiliriz (2005: 263). Kant'ın biçimci görüşün temsilcilerinden olduğunu söylemiştik. Nitekim "seyre dalma" ve "ilgisizlik" kavramları özellikle biçimci görüşü destekleyen kavramlardır. Estetik öznenin yöneldiği nesneyle arasına mesafe koyması, nesnenin seyrine dalması ve nesneye "ilgisiz" kalmasını sağlayan en önemli etkenlerdir.

Edward Bullough (1912) "ilgisizlik" kavramına "duygusal ayrılma"yı eklemiştir. Ona göre örneğin trajik bir oyunu doğru bir şekilde değerlendirebilmemiz için sahnede olup bitenlere müdahale etmekten kendimizi alıkoyacak kadar oyundan ayrılmalıyız. Bullough'nun bu değerlendirmesine Goldman şu şekilde karşı çıkılabileceğini söylemiştir: Bir trajedide ağlarken, bir korku filminde korkudan yerimizden zıplarken ya da bir romanın olaylar dizisine kendimizi kaptırmışken eserden ayrılmış, kopmuş olduğumuzu söylemek zordur. Oysaki tam da bu sırada bu eserlerin estetik niteliklerini dolu dolu değerlendiriyor olabiliriz (2005: 264). Kuşkusuz burada sorgulanan estetik öznenin nesneyle arasına koyduğu mesafedir. Bir sanat yapıtından kopmak zor olduğu gibi sanki durum tam tersiymiş gibi de düşünülebilir. Bir film esnasında ağlayabilmek nesneyle araya mesafe konmadığı için olanaklıdır. Sağlıklı bir değerlendirme için duygusal ayrılma gerekli gibi gözükebilir. Diğer taraftan estetik tutum ve estetik deneyim *özneye ait* kavramlardır. Bu nedenle bu iki kavram ile öznenin özneliğinden neredeyse bütünüyle soyutlanmış bir şekilde nesneye yönelmesinin ters düştüğünü de söylemek olanaklıdır.

Nitekim örneğin Eddy Zemach (1997), ilgisizlik kavramına şüpheyle yaklaşmıştır. Ona göre yalnızca estetik alandaki ilgiye ilgisiz demek yanıltıcıdır. Kant'ın belirlemelerinin aksine, estetik olarak algıladığımız nesnenin gerçek varoluşuna karşı ilgilidir. Örneğin eğer şarkıcıların yalnızca dudaklarını oynattıklarını bilseydik ya da onlar sadece üç boyutlu birer görüntü olsalardı opera izlemekten aynı şekilde keyif almazdık. Benzer bir şekilde, bir resmin yeniden yapılmış hali orijinal halinden görüngüsel anlamda ayırt edilemez olsa da yine de bizi orijinali kadar etkilemez. (Goldman, s. 264) Bu örnekler izlediğimiz sanat yapıtlarına karşı aslında hiç de ilgisiz olmadığımızın, olamadığımızın karşı örnekleridir.

Kendall Walton (1970) ve Arthur Danto (1981)'ya göre de bir sanat yapıtının nasıl sınıflandırıldığı kişinin algıladığı estetik özellikleri etkiler. (Danto'nun görüşü ikinci ünite de detaylı olarak işlenecektir.) Bir stilde cüretkâr ya da zarif olan başka bir stilde aynı şekilde bulunmayabilir. Dolayısıyla estetik niteliklerin doğru bir şekilde değerlendirmesinin yapılabilmesi için bir eserin doğru sınıflandırılması da dahil olmak üzere tarihsel bağlamı hakkında bilgi gerekir. Örneğin çağdaş sanat büyük ölçüde teknolojik, seri üretimsel temaları ve teknikleri yansıtır. Eğer bu şekilde yaratılan eserler pratik yaşam bağlamından soyutlanmış bir şekilde ele alınırsa bu eserlerin bütün anlamı, amacı kaybolur (Goldman 2005: 265). Dikkat edilirse

İlgisizliğin estetik dışındaki anlamı, yargılamada ya da tartışmada yansız kalmak, taraf tutmamaktır. Estetikteki kullanımı ise nesnenin varoluşu ve pratik kullanımıyla ilgilenmemektir.

Walton ve Danto'nun görüşleri estetik deneyimde içeriğin biçimden çok daha önemli olduğunu savunan bağlamsal görüşüne yakındır. Nesnenin yalnızca seyrine dalarak takındığımız "ilgisiz" tutum sağlıklı bir estetik değerlendirmenin yapılabilmesini olanaksız hâle getirmektedir. Estetik öznenin yöneldiği nesne hakkında kimi bilgiler takınılan estetik tutumu mutlaka etkileyecektir.

Alan Goldman'a göre de her nesne estetik değerlendirmeye davet etmez. Dolayısıyla estetik bir tutum benimsemeye çalışmak ya da bir nesneye tamamen odaklanmayı arzulamak estetik deneyimin oluşması için yeterli olmayabilir. Ayrıca bu zorunlu da değildir. Kimi durumlarda bir sanat eserinin ya da doğal bir manzaranın estetik niteliklerine çarpılıveririz. Bir eserin değerlendirilmesiyle tamamen meşgul olduğumuzda genellikle başka bir dünyaya girme yanlısamasını yaşarız. Kendimizi estetik deneyim içinde, eserin dünyasında kaybederiz. Estetik tutumun bizi pratik işlerimizin dünyasından kopardığı iddiasının arkasında yatan gerçek budur. Fakat aslında estetik nesneyi değerlendirirken bu nesneden kopmayız. Tam tersi söz konusudur. Benzer bir şekilde bu nesnenin varoluşuna ya da diğer nesnelere olan ilişkisine ilgisiz de değildir. Çünkü bu ilişkiler nesnenin görünüşünü ya da bizim onunla ilgili deneyimimizi etkileyebilir (2005: 265-266). Anlaşılabileceği üzere Goldman da Walton ve Danto gibi bağlamsal görüşten yana olmuştur.

SIRA SİZDE



3

Bilişsel, kişisel ve pratik tutuma birer örnek bulunuz.

Estetiğin Dile Gelişi: Bir Değer Yargısı Olarak Estetik Yargı

Bu bölümde estetik araştırma alanının kullandığı *dili* anlamaya çalışacağız. Estetik nesnelere ilgili bir ifade kullandığımızda yani bir doğa nesnesi ya da bir sanat yapıtına *estetik bir yüklem* yüklediğimizde bir yargıda bulunmuş oluruz. Bu yargı bir değer yargısıdır. Başka bir deyişle estetik fenomen dile geldiğinde özneye ait bir değer yargısı oluşur. Gerçeklikle ilgili yargılar "Su H₂O'dur" gibi herkesin üzerinde anlaşabileceği türden yargılardır. Değer yargıları ise bir değerlendirme sonucu oluştukları için gerçeklikle ilgili yargılardan farklıdır. Değer yargıları arasında en yaygın olanlar etik ve estetik değer yargılarıdır. Konumuz gereği etik değer yargılarını incelemeyi bir kenara koyarak estetik değer yargılarını araştıracağız. Yirminci yüzyılda dil çözümlemelerine yönelen felsefi sorunlar analitik (çözümleyici) estetik alanı da etkilemiştir. Cohen'in de saptadığı gibi (2005: 35) analitik estetik içerisinde estetik yargılarla ilgili olarak sorulan yaygın sorulardan biri estetik yargıları estetik olmayan yargılardan nasıl ayırt edeceğimiz sorusudur. Diğer önemli bir soru da on sekizinci yüzyıldan beri sorula gelen estetik yargıların öznel mi nesnel mi olduğu sorusudur. Biz bu bölümde öncelikle estetik yargıları nasıl ayırt edeceğimiz sorusunu ele alacağız. Bu soruyu çağdaş estetikçilerden Dabney Townsend (2002)'in çözümlemelerini kullanarak tartışacağız. Diğer soruyu ise Kant'ın ve daha yakın zamandan Sibley'in estetik anlayışları içerisinde tartışacağız. Kant'ın estetik görüşü beşinci üniteye ayrıntılı bir şekilde ele alındığı için burada yalnızca estetik yargıların öznellik ve nesnellikleri üzerine genel değerlendirmelerde bulunmakla yetineceğiz. Şimdi öncelikle ilk sorumuzla başlayalım.

Estetiğin dilini anlayabilmek için betimleyici terimlerden yola çıkabiliriz. Estetik bir betimleme yapıldığında "X, Güzeldir" (örneğin "Mona Lisa tablosu güzeldir", "Önümdeki dağ manzarası güzeldir") yargısındaki "güzel" sözcüğü yerine "zarif", "iyi bestelenmiş", "dengeli", "büyüleyici", "incelikli" gibi sözcükleri ya da estetik bağlamlarda kullanılan pek çok sıfatı kullanırız. Örneğin, güzel bir havada seyrettiğim

yemyeşil bir manzaraya bakıp “ne kadar canlı ve taze görünüyor” dediğimde genel olarak düşündüğüm şey bu manzaradaki yeşilliklerden hayvanlara iyi yem çıkacağı değildir. Bu betimlemede “taze ve canlı görünmeyi” estetik bir yüklem olarak kullanmışımdır. Benzer şekilde bir kadın portresine bakarak “zariftir” yüklemimi kullanırsam büyük ihtimalle resmedilen kadının kıyafetlerine, duruşuna ya da ressamın klasik güzellik anlayışına gönderme yaparım. Estetik özne ve estetik yüklem(ler)den oluşan estetik yargılar “X, A’dır” biçiminde dile gelirler. Bu kalıptaki ‘X’ doğal bir nesne ya da bir sanat yapıtını, ‘A’ ise estetik bakışı yansıtan sonsuz sayıda sıfatı (estetik yüklemi) dile getirmektedir (Townsend 2002: 45). Buna göre estetik yargının “X, A’dır” kalıbındaki ‘X’ yerine bir nesne ve ‘A’ yerine de bir estetik yüklem konarak oluşacağını söylemek isteyebiliriz. Ancak buradaki sorun şudur: ‘A’ yerine konabilecek sonsuz sayıda sıfat söz konusuysen bu sıfatların estetik yüklemelere karşılık geldiği nasıl anlaşılacaktır?

‘Neşeli’, ‘hüzünlü’, ‘cıvıl cıvıl’, ‘korkutucu’, ‘yumuşak’, ‘masum’ gibi terimler gündelik yaşamımızda olduğu gibi pek çok farklı bağlamlarda kullanılan terimlerdir. Eğer bu terimler aynı zamanda estetik yüklemeler olarak da kullanılabilirse burada bir sorunla karşı karşıyayız demektir: Yüklem estetik anlamda kullanılıp kullanılmadığı nasıl belirlenecektir? Townsend’in verdiği örneğe bakalım ve “X, A’dır” biçimindeki iki cümleyi inceleyelim:

“David neşelidir.”

“David Hume portresi neşelidir.”

Birinci cümledeki ‘neşelidir’ terimi David adında birinin duygusal durumunu betimleyen bir yüklemken ikinci cümledeki ‘neşelidir’ terimi belirli bir portrenin stilini betimleyen bir yüklemidir. Bu saptamalarla yüklemelerin ne zaman estetik yüklemeler olduğunu çözdüğümüzü sanabiliriz. Diyebiliriz ki örneklerden de anlaşıldığı üzere sadece estetik nesnelere estetik yüklem alırlar. Yani estetik nesnelere betimlemelerinde kullanılan yüklemeler doğal olarak estetik yüklemeler olacaktır (Townsend 2002: 46). Nitekim örneğimize geri dönersek, ‘David’ estetik bir nesneye karşılık gelmediği için kendisine yüklenen sıfat da estetik değildir. Oysaki ‘David Hume portresi’ ünlü bir filozofun resmidir, yani bir sanat eseri olarak estetik bir nesnedir. Bu nedenle de bu nesneye yüklenen bir sıfat ister istemez estetik olacaktır. Ne var ki bu çözümün sorunlu olduğunu ikinci cümledeki yüklemi değiştirerek rahatlıkla anlayabiliriz:

“David Hume portresi kare biçimindedir.”

‘David Hume portresi’ estetik bir nesnedir ancak ‘kare biçimindedir’ yüklemine estetik bir yüklem olmadığı ortadadır. Böylece tek bir karşı örnekle estetik nesnelere yüklenen her sıfatın bir estetik yüklemeye karşılık geldiği iddiası çürütülmüş olur (Townsend 2002: 46). Peki sorunu çözmek için başka bir yoldan gidilebilir mi?

Townsend’e göre sorununun çözümü *yüklemelerin nasıl kullanıldıklarında* yatmaktadır. Townsend’in önemli bir saptaması *kimi estetik yüklemelerin eğretilmeli (metaforik) olarak kullanılmalarıdır*. Yukarıdaki örneğimizi hatırlarsak, “David Hume portresi neşelidir” cümlesindeki ‘neşelidir’ yüklemi eğretilmeli olarak kullanılmıştır. Her eğretilme estetik olmasa da yine de eğretilmeler estetik yüklemeler konusunda önemli ipuçları verirler. Townsend’in önemli bir saptaması da yüklemelerin estetik anlamda kullanıldıklarını anlamada değerlendirme yapan ki-

şinin bizzat *işin içinde olması ve baktığı şeyi doğrudan anlamasıdır*. “Yüklemlerin estetik anlamda kullanılması, işin içinde olmayı ve doğrudan anlamayı zorunlu kılar.” Bir başkasının David Hume portresini neşeli bulması bu resmi anlamam konusunda benim için bir şey ifade etmeyebilir. Oysa aynı portrenin kare biçiminde olduğunu yine bir başkasından öğrensem resmi görmeme gerek kalmadan ne demek istenildiğini anlarım (Townsend 2002: 46-48). Bu ikinci saptamanın yine de iki önemli sorunu gündeme getirdiğini de göz ardı etmemek gerekir. Birinci sorun estetik yüklemlerin belirlenmesinde “ikna”nın gerekli olmasıdır. Kişi baktığı şeyi doğru anladığına ikna olmalıdır. Oysaki “ikna” da estetik bir yön bulunmaz. İkinci bir sorun da yapılan incelemenin “bak ve gör”e dönüşmüş olmasıdır. Estetik olanı gören bir duyumuzun olup olmadığı ise son derece şüphelidir (Townsend 2002: 51-52).

Bu sorunlara rağmen ikna konusu Townsend’i eleştirilerdeki estetik yargıların incelenmesine götürmüştür (54-65). Buna göre üç tür estetik değer yargısı vardır:

1) Biçimi “A, B’den daha iyidir” olan *karşılaştırmalı yargılar*. Örnek: “Hamlet Othello’dan daha iyidir” (aynı yazarın iki oyunu karşılaştırılır); “Shakespeare, Christopher Marlowe’dan daha iyidir” (Elisabeth döneminden iki yazar karşılaştırılır); “Shakespeare gelmiş geçmiş en iyi yazardır” (Shakespeare diğer tüm yazarlarla karşılaştırılır).

Bu örneklerin ortak noktası hepsinin de olgularla ilgili değer yargıları olmasıdır. Hamlet’in ve Othello’nun Shakespeare’e ait eserler olduğu bir olgudur ancak bunlardan birinin diğerinden “daha iyi” olduğunu söylemek söz konusu olguya ilgili bir değer yargısıdır. Olgular söz konusu olduğunda kanıt gösterilebilir ancak değer yargılarıyla ilgili olarak gösterilecek bir kanıt yoktur. Olgulara değer yargısı yüklemek ancak bir kuramla ya da bir seçimle olanaklıdır.

2) Biçimi “A, B’dir” olan *mutlak yargılar*. Örnek: “Hamlet müthiş bir oyundur” (Hamlet’i bir değer ölçüğüne yerleştiriyorum); “Hamlet müthiştir çünkü ahlaksal olarak karmaşıktır”. (Ahlaksal karmaşa özelliğinin Hamlet’i değerli kılan bir özellik olduğunu söylemiş oluyorum.)

Verdiğimiz ikinci örnek birincisine göre daha belirli bir yargıda bulunmaktadır. Eğer daha da fazlasını dile getirmek istiyorsam da sözünü ettiğim ahlaksal karmaşayı oluşturan özelliklerden bahsedebilirim. Örneğin, Hamlet’in babasının hayaletiyle konuştuktan sonra öc alma olayına hemen girişmemesi, Hamlet’in kararsızlığının karakterinden mi yoksa nesnel koşullardan mı ileri geldiğinin tam olarak belli olmaması gibi.

Her iki örneği de mutlak yargı örneği olarak verdik. Belirtmemiz gerekir ki buradaki “mutlaklık” bağlamından bağımsız bir mutlak gerçeklik, mutlak değer anlamında bir mutlaklık değildir. “Mutlak yargılar, kendilerine karşı çıkılmaz ya da söylenebilecek son sözler anlamında mutlak değildir.” Townsend’in sözünü ettiği türden mutlaklık, dikkatimizi ayrıntılara yönelterek yargılarımızı bir temele dayandırmamız anlamında bir mutlaklıktır. Hem karşılaştırmalı hem de mutlak yargılar eleştirel yargılardır. Buna göre bu tür yargılar hem nesnenin çözümlenmesinde hem de olguların değerlerle ilişkilendirilmesinde yardımcı olurlar. Üçüncü tür bir estetik yargı ise farklı değerler alanıyla ilişkilidir:

3) Belirli bir biçimde olmayan, kendi içinde değer taşıdığına inanılan ve “estetik duygunun kendine yönelik” olan *estetik deneyim yargıları*. Örnek: Değerli olan Hamlet oyununun kendisi değil benim Hamlet oyunuyla ilgili yaşadığım deneyimdir. Burada sorduğumuz soru yargıda dile getirdiğimiz şeyin nesnenin kendisiyle mi yoksa bizim o nesne ile ilgili deneyimimizle mi ilgili olduğudur. Eğer ikincisiyse

Dabney Townsend’e göre üç tür estetik yargı vardır: Karşılaştırmalı yargılar, mutlak yargılar ve estetik deneyim yargıları.

“estetik değer” den anlaşılan şey “duygunun değeri”dir. Örneğin ben söz konusu nesneyle ilgili bir deneyime sahip olduğum için bu deneyim değerlidir (benim için değerlidir). Yaşamıma anlam katar, bana zevk verir, kendimle ilgili yaşadığım karışıklıklara çözüm sunabilir. Bu yönüyle estetik değer bazen dinsel deneyime benzer. “Duygunun değeri” anlamındaki estetik değerlerle ilgili tartışmak pek olanaklı değildir çünkü bu değerler kendimizle ilgilidir. Herhangi bir estetik nesnenin müthiş olup olmadığıyla ilgili tartışabiliriz ama bu nesneyle ilgili duygularımızı tartışmak pek olanaklı değildir. Örneğin bir kimse günbatımını izlemeyi önemli görüyorsa ve bunun kendisi için bir değer taşıdığını söylüyorsa onunla bu konuyu tartışmam olanaklı olmaz. “Olsa olsa yanlış nesnelere değer yüklediğini, daha değerli olan başka deneyimlerin bulunduğunu söyleyebilir ve böylece sorunu karşılaştırmalı bir yargıya dönüştürmeye çalışabilirim.”

Analitik estetik içerisinde estetik yargılarla ilgili olarak sorulan yaygın sorulardan biri olan “estetik yargılar estetik olmayan yargılardan nasıl ayırt edilebilir” sorusunun nasıl yanıtlanabileceği konusunda bir fikrimiz oluştu. Şimdi son olarak diğer önemli bir soru olan “estetik yargılar öznel mi yoksa nesnel midir” sorusu üzerinde biraz duralım. Kant’ın estetik deneyim konusunda biçimci görüşü savunduğunu söylemiştik. Estetik yargı konusunda da öznelciliğin yolunu açmıştır. Estetik yargı ilk olarak detaylı bir şekilde Kant tarafından ele alınmıştır. Kant estetik yargıyı *beğeni yargısı*yla aynı anlamda kullanır. Beğeni ise “güzeli yargılama yetisidir.” “Bir nesneye güzel diyebilmek için neyin gerekli olduğunu beğeni yargısının çözümlenmesi ortaya çıkarmalıdır.” Beğeni yargısı bir bilgi yargısı yani mantıksal bir yargı değil estetik bir yargıdır ve “onunla belirlenim zemini *öznel* olmaktan *başka türlü olamayanı* anlarız” (Kant 2011: 53). Demek ki beğeni yargıları mantıksal yargılardan öznel olmalarıyla ayrılırlar. Öznel olmalarının en belirgin nedeni de zevk duygusuna dayanmalarıdır. Zevk duygusuna dayanan estetik yargılar öznel olmaları nedeniyle de *doğrulanamazlar*. Örneğin Picasso’nun bir tablosunun güzel olduğu yargısını bahçemdeki gül ağacının çiçek açıp açmadığını doğrulayabildiğim gibi doğrulayamam. Ancak Robinson’un da vurguladığı gibi, Kant’a göre beğeni yargıları her ne kadar öznel olan zevk duygusuna dayansalar da *evrensellik* iddiasındadırlar. Bunun nedeni, söz konusu zevkin tüm rasyonel insanlarda ortak olan imgeleme anlama yetisinin uyumlu oyunu sonucu ortaya çıkan “çıkarsız” bir zevk olmasıdır (2005: 74). İşte Kant bu nedenle güzel olanı hoş olandan, yararlı olandan ayırmak istemiştir. “Kanarya şampanyası hoştur” demek “Benim için hoştur” demektir. Buna göre hoş açısından geçerli olan ilke şudur: “Herkesin kendi (duyu) beğenisi vardır. Diğer taraftan güzel yargısında durum değişir. Dinlediğim bir konser ya da gördüğüm bir mimari yapı için “benim için güzeldir” yargısında değil “benim için hoştur” yargısında bulunulur. Eğer bir kimse, bir şeyin güzel olduğunu söylüyorsa “başkalarında da tam olarak aynı hoşlanmayı bekler; yalnızca kendisi için değil, ama herkes için yargıda bulunur ve sonra Güzellikten şeylerin bir özelliği imiş gibi söz eder.” Başkalarından da bu yargısına katılmasını bekler. Eğer kendisinininkinden farklı bir yargıya varan olursa da onları kınar. Estetik yargılar işte bu anlamda “öznel bir evrensellik” taşırlar (Kant 2011: 63-64). Kant estetik yargılar konusunda her ne kadar öznelciliği savunmuş olsa da bu öznelciliğe evrensellik kazandırma anlamında farklı bir yol izlediği de bir gerçektir. Daha önce de dediğimiz gibi Kant’ın estetik görüşü detaylı olarak daha sonra ele alınacaktır. Şimdi ise son olarak daha önce estetik özellikler konusunda görüşlerine yer verdiğimiz Frank Sibley’in estetik yargının nesnellığı konusundaki düşüncelerine değinelim.

Sibley'e göre estetik yargılar estetik kavramları nesnelere uygulayan yargılardır. Sibley beğeniden Kant'ın anladığından farklı bir şey anlar. Kant'a göre beğeni nesnelere ilgili varılan yargılardan *zevk alabilme yeteneği* iken Sibley'e göre beğeni ("Estetik Özellikler" bölümünde de söz ettiğimiz gibi) estetik terim ve kavramları *kullanabilme yeteneği*dir. Benzer şekilde Kant'a göre 'güzel' terimi nesnenin yargılayan kişide belirli bir zevk duygusu uyandırmasına karşılık gelirken Sibley'de yargılanan nesnenin bir özelliğine karşılık gelir. Dolayısıyla "güzel", "zarif", "şık" ve benzeri terimlerin hepsi de estetik terimlerdir ve nesnel özelliklere karşılık gelirler. Ancak sadece beğeni sahibi olanlar bu özellikleri fark edip nesnelere doğru bir şekilde uygulayabilirler (Cohen 2005: 36).

Sibley'e göre de üç tür estetik yargı vardır. Buna göre bir estetik yargı estetik bir terim içerebilir; estetik bir terim içermediği halde yargı estetik olabilir ve son olarak bir estetik yargı nesnelere değerlendirilebilir.

Sibley'e göre üç tür estetik yargı vardır: 1) tipik olarak estetik bir terim ("zarif", "dengeli", "şatafatlı" gibi) kullanan estetik yargılar. 2) estetik bir terim kullanılmayan estetik yargılar ("yeterince solgun değil", "çok fazla karakter var" gibi). 3) değer biçen estetik yargılar (şeylerin estetik anlamda iyi ya da kötü olmaları, mükemmel ya da sıradan olmaları gibi). Sibley yalnızca ilk iki yargı türüyle ilgilenmiştir. Ona göre bu iki yargı türü en yaygın kullanılan ve en önemli estetik yargı türleridir. Eleştirmenlerin de en çok kullandığı ve uğraştığı yargı türleridir. Bu iki yargının da en önemli özelliği *estetik algıyı* gerekli kılmasıdır: İnsanların bir eserdeki zarafeti görmesi gerekir, müzikteki coşkunu *duyması* gerekir, bir romanın gücünü *hissetmesi* gerekir. Estetik yargı estetik algı olmaksızın bir takım kuralların uygulanmasıyla oluşamaz (Sibley 1965: 135-137).

Estetik kavramları kural ya da şart olmaksızın uygulamamıza rağmen yine de konuşarak, tartışarak yargılarımızı desteklemeye, doğrulukları konusunda başkalarını ikna etmeye çalışırız. Estetik yargıların haklılandırılmaları konusunda eleştirmenler özel yollar izlerler. Bir eleştirmen verdiği yargılarla bir nesnedeki estetik özellikleri *görmemizi* sağlar. Peki eleştirmenler bunu nasıl yapmaktadır? Sibley yedi tane yoldan söz eder: (Sibley 1959: 442-444).

- 1) Estetik-olmayan özelliklere işaret ederek; örneğin, "bu renk lekelerini, oradaki koyu kütleyi, o çizgileri fark edin." Bu şekilde kolayca görülebilir özelliklere dikkat çekerek izleyicinin resmin sıcak mı dinamik mi aydınlık mı olduğunu görmesi sağlanabilir. *B* gibi bir şeyi görmesi *A* gibi farklı bir şeyi dile getirerek sağlanabilir. Burada *A* sağlıklı gözlere, kulaklara ve zekaya sahip birinin farkına varabileceği (estetik-olmayan) özelliklere, *B* ise nesnedeki estetik özelliklere karşılık gelir.
- 2) İnsanların görmelerini istediğimiz özellikleri dile getirerek; örneğin, bir resme işaret ederek "çizimin ne kadar sınırlı ve hassas olduğunu fark edin" ya da "çizimdeki enerjiyi ve canlılığı görün" denebilir. Doğrudan fark edilen özellik dile getirilir ve böylece bu özelliği daha önceden görmeyenin görmesi sağlanır.
- 3) Estetik özelliklerle estetik-olmayan özellikler arasındaki bağlantıyı göstererek; örneğin, "bu ve öteki çizgiyi fark ettin mi ve buradaki ve oradaki parlak renk noktaları...resme canlılık, enerji vermiyor mu?" gibi
- 4) Benzetme ve metaforlar kullanarak; örneğin, "ışık parıltıyor, çizgiler dans ediyor, her şey bir eda, bir hafiflik, bir şenlik" ya da "tuvaleri ateş, çatırdıyor, yanyıyor, tutuşuyor" gibi
- 5) Tezat, karşılaştırma ve anıları kullanarak; örneğin, "bunu daha açık sarı yaptığını, sağa kaydırıldığını varsay," "bunda bir Rembrandt kalitesi olduğunu düşünmüyor musun?" gibi

- 6) Tekrar ederek; örneğin, aynı çizgilere ve şekillere dikkat çekerek, aynı kelimeleri ya da aynı benzetme ve metaforları tekrar ederek. Böylece zamanın geçmesi, aşinalık, daha dikkatli dinlemek, daha sağlam bakmak, daha yakından bakmak yardımcı olabilir.
- 7) Sözel olarak dile getirilenlerin dışında davranışlarımızı da kullanarak; örneğin, konuşmamıza uygun ses tonu, ifade, kafa sallama, bakış ve jestler eşlik eder. Bir eleştirmen kimi durumlarda konuşmak yerine bir kol hareketiyle daha çok şey ifade edebilir. Yerinde bir jest bir resimdeki şiddeti görmemizi sağlayabilir.

Estetik yargıların haklılandırılmaları konusunda Sibley'in görüşlerini temel alarak eleştirmenlerin izlediği yolları gördük. Bu yollar aynı zamanda estetik beğeniye sahip olan herkes için de uygulanabilir yollar. Son olarak bu bölümden yola çıkarak Sibley'e katılarak estetik yargıların rasyonel nedenlerle değil estetik algı temelinde gerekçelendirilerek bir tür nesnellik kazanabildiklerini söyleyebilir ya da Kant ile birlikte bu yargıların öznel olduklarını ancak herkes tarafından kabul görmesi beklenecek şekilde oluşturulabilir olması anlamında da evrensel olduklarını iddia edebiliriz.

Özet



Sanat felsefesini de kapsayan bir felsefi estetiğin nasıl olanaklı olduğunu açıklamak.

Özellikle Platon ve Aristoteles'in metinlerinde karşılaşılan bir "güzel üzerine düşünme" ve "sanat üzerine düşünme" sonraki düşünürlerin "estetik" ile "sanat felsefesi" alanlarının birbirinden ayrı alanlar olduğunu iddia etmelerine neden olmuştur. Aslında on sekizinci yüzyılda Baumgarten'in *Aesthetica* adlı kitabının yayımlanmasına kadar "estetik" ya da "sanat felsefesi" adıyla araştırma yapıldığını görmüyoruz. Platon'un metinlerinde karşılaşılan güzel ve sanat üzerine düşünme onun ontoloji ve epistemolojisiyle iç içedir. Varlık ve bilgi tasarımına göre oluşturulmuş bir güzellik ve sanat anlayışı vardır. Aristoteles'te ise her ne kadar sistemli bir sanat anlayışı olmuş olsa da düşüncelerinin çoğunlukla sanatların ereği bakımından ele alındığını ya da sanatın psikolojik etkilerini göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bu nedenle de Antik Yunan metinlerindeki güzel ve sanat hakkında yapılan, güzelin ve sanatın ne olduklarının çözümlenmediği, araştırmaların estetiğin ve sanat felsefesinin birbirinden ayrı alanlar gibi düşünülmesine yol açmış olduğunu iddia edebiliriz. Günümüzde de estetik ile sanat felsefesini ayıran düşünürler estetiğin doğada ve sanattaki güzeli araştırdığını, sanat felsefesinin ise sanatı, tek tek sanat dallarını araştırdığını iddia ederler. Estetiğin adının Yunanca "güzel" yani "kallos" kelimesinden türetilerek kalligone ya da kallio-logie olması gerektiğini söyleyen düşünürler de olmuştur. Estetik aslında yalnızca güzeli araştırmaz. Güzelin yanı sıra pek çok farklı estetik özelliklerden de söz edilebilir. Estetiğin alanını güzel ile sınırlandırmak bu alanı haksız yere daraltmak demektir. Bununla birlikte estetik özellikleri sanatlarda görebiliriz. Bu özellikler olmaksızın sanat üzerine felsefi araştırma yapmak olanaklı değildir. Estetik bu nedenle, sanat felsefesini de içine alan daha geniş bir araştırma alanıdır. Estetiğin nesnesinin sanat olduğunu söyleyen düşünürler de vardır. Buna göre doğal güzellikler bile sanatlar aracılığıyla nesne edinirler. Felsefi bir estetik felsefi olmayan estetiklerden kendisini ayırır ve hem estetik özellikleri hem de sanatın ne olduğunu araştırır.



Güzellik, estetik özellikler, estetik deneyim, estetik tutum ve estetik yargı gibi belli başlı estetik problemleri tartışmak.

Bu bölümde estetiğin temel problemleri arasında sayılan "güzellik", "estetik özellikler", "estetik deneyim", "estetik tutum" ve "estetik yargı" konusunda ortaya çıkan problemleri ele aldık. Güzelliğin felsefe tarihinde ele alınışına baktığımızda ilk olarak Pythagoras'ın belirlenimiyle karşılaşıyoruz. Ona göre güzel olan şey uyumdur. Platon'da yalnızca Güzel İdeası güzeldir. Bu idea dışındaki şeyler belirli bir açıdan ve belirli bir zamanda güzeldirler. Aristoteles'e göre kavrama gücümüzü aşan bir şey güzel olamaz. On sekizinci yüzyılda düşünürler herkesin sahip olduğu bir güzellik yetisinden, bir güzellik iç duyusundan söz etmişlerdir. Buna göre bir nesnedeki belirli özellikler güzel duyusu aracılığıyla kişiler tarafından tasarlanır. Yirminci yüzyılda güzel problemi kavramsal olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Güzelin ilkelerini bulmak olanaklı mıdır? Güzellik nesnelere yüklenen bir özellik midir? Öyle olsa bile bir nesneyi güzel yapan şeyi fizik ve kimyaya başvurarak açıklayamayız. Bir şeyi neyin güzel yaptığını araştırmak yerine bu şeyden neden hoşlandığımızı araştırmak bir çözüm gibi görünebilir ancak bir şeyden hoşlanmakla bir şeyi güzel bulmak farklı şeylerdir. Bir şeyden hoşlanmamakla birlikte onu güzel bulabiliriz. Hoş, Kant'a göre duyuusal bir öğedir ve çıkarla ilgilidir. Güzelde ise bir çıkarlılık vardır. Sircello, güzelin ilkelerinin bulunabileceğini iddia etmiştir. Ona göre güzellik dikkat çeken, göze çarpan bir şeydir. Bu nedenle o ağırlıklı olarak renk güzelliğini araştırmıştır. Niteliksel derece özelliği adını verdiği bir kavram kullanır. Eğer bir nesne yüksek derecede niteliksel derece özelliği içeriyorsa ve bu özellik ilgili deneyime sahip olan kişiye zevk veriyorsa güzel olarak değerlendirilir. Bu görüş pek çok eleştiriye açıktır. Nehamas'a göre de güzel bir mutluluk vaadi olarak ele alınmıştır. Estetik özelliklerin araştırılması konusunda akla ilk gelen çağdaş felsefeci Frank Sibley'dir. Sibley estetik teriminin kapsamını belirleyen bir liste verir ve bu listeyi genişletebilmenin yollarını arar. Bu listeyi doğru kullanarak nesnel tasvirler yapmak

olanaklıdır. Ayrıca Sibley'e göre estetik terimleri doğru kullanabilmek için beğeni şarttır. Bu görüş eleştirilmiş olsa da Sibley'in estetik özellikleri estetik olmayan özelliklerden ayırabilmek için kimi şartlar öne sürmesi önemli bir adım olarak kabul edilebilir. Estetik deneyim konusunda incelediğimiz iki önemli görüş biçimcilik ve bağlamcılıktır. Biçimciliğe göre estetik deneyimin nesnesi renk, şekil, çizgiler gibi biçimsel özelliklerdir. Başka bir deyişle, estetik deneyim yaşayan kişi, nesnenin bu ilgili özelliklerine yönelir. Bu tür bir deneyimin yaşanabilmesi için kişinin nesneyle arasında mesafe koyması gerekmektedir. Bağlamcılığa göre ise estetik deneyimin nesnesi yalnızca biçimsel özellikler değildir. Kişinin nesneyle arasında mesafe koymaması, yani hiçbir inancını bir kenara koymada nesneyle meşgul olması gerekmektedir. Yine bağlamcılara göre kimi durumlarda estetik deneyim yaşanabilmesi için ilgili nesne hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Kant biçimci görüşü savunmuştur. Ona göre bir nesnenin güzel olduğunu söyleyebilmemiz için onu algılamamız gerekir. Biçimcilerden John Dewey'e göre estetik deneyimin iki önemli özelliği "birlik" ve "tamamlanmışlık"tır. Monroe Beardsley de bir biçimci olarak estetik deneyimi "birleştirilmiş", "tam" ve "yoğun" olarak tasvir eder. Kimi düşünürlere göre estetik deneyim diye her türlü deneyimden farklı bir deneyim söz konusu değildir. Estetik nesnelere algılanması konusunda bir önemli kavram da "estetik tutum"dur. Estetik tutum, bilişsel, pratik ve kişisel tutumlardan farklı olarak yönelinen nesne ya da olaydan zevk almak adına zevk almayı gerektiren, ereğini kendinde taşıyan bir tutumdur. Bu anlamda nesnenin varoluşu ve pratik kullanımına ilgisiz olmak gerekir. Edward Bullough "duygusal ayrılma" kavramını getirmiştir. Eddy Zemach da estetik tutumunu nesnenin gerçek varoluşundan bağımsız olamayacağını söyleyerek "ilgisizlik" kavramına karşı çıkmıştır. Estetik deneyim konusunda bağlamcılığı savunan Kendal Walton ve Arthur Danto'ya göre de nesneye karşı takındığımız ilgisiz tutum estetik değerlendirmenin yapılabilmesi konusunda yetersiz kalır. Estetik öznelerin sahip olduğu bilgiler estetik tutumu mutlaka etkiler. Alan Goldman'a göre de estetik deneyim yaşanması için estetik tutumda olmak yeterli ve hatta zorunlu olmayabilir. Bazen her-

hangi bir tutum benimsememize gerek kalmadan nesnenin ya da bir manzaranın estetik niteliklerine çarpılıveririz. Bir önemli konu da estetik yargıların estetik olmayan yargılardan nasıl ayırt edileceği ve bu yargıların öznel mi yoksa nesnel mi olduklarıdır. Estetik yüklemelerin yalnızca estetik nesnelere yüklendiğini dolayısıyla da "X, A'dır" biçimindeki bir estetik yargıda X'in estetik bir nesne, A'nın da estetik bir yüklem olduğunu söyleyebiliriz. ne var ki bu her zaman böyle olmaz. Estetik nesnelere aldığı yüklem her zaman için estetik olmak zorunda değildir. Bu durumda çözüm estetik yüklemelerin nasıl kullanıldıklarını araştırmaktır. Townsend'e göre üç tür estetik yargı belirlenebilir: Karşılaştırmalı yargılar, mutlak yargılar ve estetik deneyim yargıları. Kant'a göre estetik yargılar özneldir ve aynı zamanda beğeni yargılarıdır. Bu tür yargıların doğrulanmaları olanaklı değildir. Yine de beğeni yargıları bir tür evrensellik taşır. Öznellik olan "hoştur" yargısıdır. Oysaki "güzel" yargısında bulunan kişi bu yargıyı herkes için kullanır. Sibley Kant'tan farklı olarak beğeni estetik kavramları kullanabilme yeteneği olarak, güzel terimini de yargılanan nesnenin bir özelliği olarak anlar. Bu özellikleri de yalnızca beğeni sahibi olanlar fark edebilir. Sibley ayrıca estetik yargıların haklı kılınmalarıyla ilgili olarak eleştirmenlerin izledikleri farklı yolları da araştırmıştır.

Kendimizi Sınayalım

1. Baumgarten'in estetik tanımını aşağıdakilerden hangisidir?

- Estetik duyuşsal bilginin bilimidir.
- Estetik açık ve seçik bilginin bilimidir.
- Estetik rasyonel bilginin bilimidir.
- Estetik bulanık olmayan kavramların bilimidir.
- Estetik ahlaki bilginin bilimidir.

2. Antik Yunan metinlerinde karşılaştığımız duyuşsal bilgi anlamındaki "güzel üzerine düşünme" ve sanat dallarını örneklerle araştıran "sanat üzerine düşünme" estetik tarihinde hangi görüşün temeli olmuştur?

- Estetiğin tüm sanat dallarının üzerinde bir araştırma alanı olduğu görüşünün
- Sanat felsefesinin güzeli araştırmaktan daha önemli bir alan olduğu görüşünün
- Estetik ile sanat felsefesi alanlarının birbirinden ayrı olduğu görüşünün
- Estetik ve sanat felsefesinin çok eski zamanlara dayandığı görüşünün
- Sanat felsefesinin estetiğin konularını da kapsayan bir alan olduğu görüşünün

3. Aşağıdakilerden hangisi estetiğin problemlerinden biri **değildir**?

- Bir doğa manzarasının herhangi bir dışsal amaç gözetmeden seyrine dalmak olanaklı mıdır?
- Avangard sanat eserleriyle ilgili estetik deneyim yaşayabilmek için bilgi sahibi olmak gerekli midir?
- Estetik deneyimin özellikleri nelerdir?
- Estetik nesnelere algılanmasında özel bir tutumdan söz edilebilir mi?
- Algılanan nesne, varlığına ilgisiz kalınan nesne midir?

4. Aşağıdakilerden hangisi estetiğin problemlerinden biri **değildir**?

- Belirli bir zamanda, belirli bir bakış açısıyla güzel olanın dışında, öz güzelliği diye bir şey var mıdır?
- Yüzü güzel insanların bu güzelliği genlerle mi taşınmaktadır?
- Etik ve estetik değerler birbirinden ayrılabilir mi?
- Güzelin hem şeytani bir oyun hem de ilahi olanın yeryüzündeki görünümü olması olanaklı mıdır?
- Güzel dışında estetik özelliklerden söz edilebilir mi?

5. Güzelle ilgili aşağıdaki iddialardan hangisi doğrudur?

- Platon evrenin bir melodisi olduğuna inanmıştır.
- Hutcheson'a göre güzel kavramsal olarak çözümlenmelidir.
- Nehamas estetiğe "niteliksel derece özelliği" kavramını getirmiştir.
- Antik Yunan metinlerinde güzel ile iyi bir tutulmuştur.
- Sircello sanatın temelinde içsel bir duyunun olduğunu savunmuştur.

6. Frank Sibley estetik özelliklerle ilgili olarak aşağıdakilerden hangisini savunmuştur?

- Estetik terimlerin doğru kullanılmalarında beğeni gereklidir.
- Bir sanat eserinin estetik özelliklere sahip olduğu iddiası estetik olmayan özelliklerden yola çıkılarak desteklenemez.
- Estetik özellikler nesnelere diğer özelliklerden farklı ele alınamaz.
- Estetik özellikler öznedir.
- Estetik özellikler etik özelliklerden türetilbilir özelliklerdir.

7. Hangisi estetik deneyimle ilgili bir kavram **değildir**?

- Mesafe
- Birlik
- Tamamlanmışlık
- Yoğunluk
- Dönüş

8. Aşağıdaki kavramlardan hangisi biçimci görüşü destekler?

- Kurum
- Tamamlanmışlık
- İlgisizlik
- İyi
- Uyum

9. Aşağıdaki iddialardan hangisi doğrudur?
- Townsend'e göre kimi estetik yargılar mutlak yargılardır.
 - Kant'a göre güzel ile hoş aynı kavramlardır.
 - Kant'a göre beğeni yargıları nesnel yargılardır.
 - Sibley'e göre beğeni nesnelere ilgili yargılardan zevk alabilme yeteneğidir.
 - Sibley'e göre estetik yargılar içerisinde mutlaka estetik bir terim geçmektedir.
10. Frank Sibley'e göre aşağıdakilerden hangisi eleştirilenlerin nesnelere estetik özellikleri görebilmemi-zi sağlamak için kullandıkları yollardan biri **değildir**?
- Benzetme ve metafor kullanmak
 - Tekrar etmek
 - Estetik olmayan özelliklere işaret etmek
 - Tezat kullanmak
 - Kavramları tanımlamak

Okuma Parçası

Beğeni Yargısı Estetiktir

Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt edebilmek için tasarımı anlık yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla (belki de anlık ile bağlı olarak) özneye ve onun haz ve hazzı duyusuna bağıntılıdır. Beğeni yargısı öyleyse bir bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetik ki, onunla belirlenim zemini *öznel* olmaktan *başka türlü olamayana* anlarız. Ama tasarımların tüm bağıntısı, giderek duyuların bile nesnel olabilir (ve o zaman görgül bir tasarımda olgusal olanı imler); ancak haz ve hazzı duyusu ile bağıntı nesnel olamaz; bununla nesne hiçbir şey belirlenmez, ama onda özne, tasarım yoluyla etkilendiği gibi, kendi kendisini duyumsar.

Birinin kurallı, ereksel bir yapıyı bilme yetisi ile ayırmasaması (ister duru isterse karışık bir tasarım türünde olsun) bu tasarımın hoşlanma duygusu ile bilincinde olmaktan bütünüyle başka bir şeydir. Burada tasarım bütünüyle özne ile ve hiç kuşkusuz haz ya da hazzı duyusu adı altında onun yaşam duygusu ile bağıntılıdır ki, bütünüyle özel bir ayırtma ve yargılama yetisini temellendirir; bu son yeti bilgiye hiçbir katkıda bulunmaz, ama yalnızca öznedeki verili tasarımı bütün bir tasarımlar yetisi ile karşılaştırır ki, anlık kendi durumunun duygusunda bunun bilincindedir. Bir yargıda verili tasarımlar görgül (ve öyleyse estetik) olabilirler; ama onlar yoluyla oluşturulan yargı mantıksaldır, yeter ki yargıda nesne ile bağıntılı olsunlar. Ama, evrilik olarak, eğer verili tasarımlar ussal iseler, ve gene de bir yargıda yalnızca özne ile (onun duygusu ile) bağıntılı iseler, yargı o düzeye dek her zaman estetikdir.

Beğeni Yargısını Belirleyen Hoşlanma Bütünüyle Çıkarırsızdır

Bir nesnenin varoluşunun tasarımı ile bağladığımız hoşlanmaya çıkar denir. Böyle bir hoşlanma öyleyse her zaman ya onun belirlenim zemini olarak, ya da onun belirlenim zemini ile zorunlu bir yolda bağlantılı olarak, istek yetisi ile bağıntı taşır. Ama şimdi soru bir şeyin güzel olup olmadığı ise, bizim için ya da herhangi biri için şeyin varoluşu ile herhangi bir şeyin ilgili olup olmadığını ya da giderek ilgili olup olamayacağını da değil, ama salt seyretmede (sezgi ya da derin düşünme) onu nasıl yargıladığımızı bilmeyi isteriz. Eğer biri bana önümde gördüğüm sarayı güzel bulup bulmadığımı sorarsa, diyebilirim ki salt aval aval bakılmak için yapılmış türde şeyleri sevmem; ya da, Paris'te başka hiçbir şeyi

kebabçılar kadar sevmemiş olan o Kızılderili şefi gibi yanıtlayabilirim; ya da Rousseau'nun tarzında, halkın terini böyle gereksiz şeyler üzerinde harcayan büyüklüğün gösteriş düşkünlüğünü ayıplayabilirim; son olarak, kendimi kolayca inandırabilirim ki, eğer kendimi bir kez daha insanların arasında geri dönme umudu olmaksızın ıssız bir adada bulsaydım ve salt dileğim yoluyla böyle eşsiz bir yapının ortaya çıkmasını sağlayabilseydim, yeterince rahat bir kulübem olsaydı kendimi böyle bir sıkıntıya bile sokmazdım. Tüm bunlar kabul edilebilir ve onaylanabilir; ama şimdi söz konusu olan bunlar değildir. Bilmek istediğimiz yalnızca nesnenin tasarımına bende hoşlanmanın eşlik edip etmediğidir -bu tasarımın nesnesinin varoluşu açısından ne denli ilgisiz olsam da. Kolayca görüldüğü gibi, *güzel* olduğunu söylerken ve bir zevkimin olduğunu tanıtlarken, onda nesnenin varoluşuna bağımlı olduğum şey ile değil, ama bu tasarımdan kendi içimde yaptığım şey ile ilgilenirim. Herkes kabul etmelidir ki, güzellik üzerine içinde en küçük bir çıkarın karıştığı yargı çok 'yanlı' bir yargıdır ve bir arı beğeni yargısı değildir. Şeylerin varoluşundan yana en küçük bir eğilim göstermemeli, ama beğeni konusu şeylerde yargıç olabilmek için bu bakımdan bütünüyle ilgisiz olmalıyız.

Kaynak: Immanuel Kant (2011) **Yargı Yetisinin Eleştirisi**. çev: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, s. 53-55.

Kendimizi Sınayalım Yanıt Anahtarı

1. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Giriş" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Baumgarten'in estetiği duyuşsal biliminin bilimi olarak tanımladığını hatırlayacaksınız.
2. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik mi Sanat Felsefesi mi?: Sanat Felsefesini de Kapsayan bir Felsefi Estetiği Olanacağı" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Antik Yunanda karşılaştığımız bu düşünme biçimlerinin estetik ile sanat felsefesinin alanlarının birbirinden ayrı alanlar oldukları görüşünün temelinde yattığını anlayacaksınız.
3. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Bu seçenekteki soru dışındaki soruların estetiğin problemleri arasında olduğunu anlayacaksınız.
4. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Bu seçenekteki soru dışındaki soruların estetiğin problemleri arasında olduğunu anlayacaksınız.
5. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Antik Yunan metinlerinde güzel ile iyinin bir tutulduğunu, diğer seçeneklerde yazılanların da yanlış olduğunu hatırlayacaksınız.
6. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sibley'e göre estetik terimlerin doğru kullanılmaları için kişilerin beğeni sahibi olmaları gerektiğini hatırlayacaksınız.
7. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. "Dönüş" adı verilen bir estetik deneyim kavramı olmadığını fark edeceksiniz.
8. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. "İlgisizlik" kavramının biçimci görüşü destekleyen bir kavram olduğunu hatırlayacaksınız.
9. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Dabney Townsend'e göre kimi estetik yargıların mutlak yargılar olarak değerlendirildiğini hatırlayacaksınız.
10. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin "Estetik Problemler" kısmında yazılanları yeniden okuyun. Eleştirmenlerin "kavramları tanımlamak" diye bir yol kullanmadığını hatırlayacaksınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Felsefe tarihinde estetik konusunu araştıran pek çok düşünür genel olarak güzelin ilkelerinin bulunabilmesinin oldukça tartışmalı olduğu yani aslında bulunamayacağı üzerinde anlaşılır. Gerçekten de aynı nesneye ya da olaya bakan pek çok kişiden kimisinin nesneyi güzel bulacağı kimisinin ise bulmayacağı bir gerçektir. Bununla birlikte kendimiz dışındaki kişileri güzel bulduğumuz nesne konusunda ikna etmek için uğraşmak hoşumuza gider çünkü kendi zevkimizin “doğru” olduğuna sonuna kadar inanırız. Belki de bize söz konusu nesneyi neden güzel bulduğumuz sorulsa verecek birkaç yanıtımız bile olabilir. İşte Guy Sircello gibi kimi düşünürler de bu yanıtlarda güzelin ilkelere gizli olduğunu düşünmüşlerdir. Eğer bu türden ilkelerin olduğuna inanıyorsak, örneğin tıpkı nesnelere “kırmızı olma” ya da “hafif olma” gibi özelliklerinin doğada ya da sanat yapıtlarında da bulunduğu gerekçesini öne sürebiliriz. Nesnelere bu türden özellikleri “nesnel” diyebileceğimiz özelliklerdir. Bu özellikleri estetik nesnelere bulmanın zor olduğunu düşünebiliriz. Yine de “parlaklık”, “canlılık”, “sadelik”, “düzenlilik” gibi üzerinde daha kolay anlaşılabilir özelliklerden söz etmek olanaklı olabilir. Buna göre güzelin ilkelerinin olduğuna inanmak tüm güzel nesnelere paylaştıkları ortak özellikler olduğu gerekçesiyle iddia edilebilir.

Sıra Sizde 2

Bu soru her şeyden önce estetik deneyim diye bir deneyimin olduğunu kabul etmektedir. Başka bir deyişle insanın yaşadığı pek çok deneyim içerisinde kimilerinin diğerlerinden farklı türden nesnelere ve bu nesnelere farklı türden bir ilişkinin olduğunu varsaymaktadır. Eğer estetik deneyim diye bir deneyim türü varsa bu deneyimi diğerlerinden farklı kılacak bir şart herkesin bu deneyimi yaşayamayabileceği olabilir. Kimi düşünürler bunu iddia etmişlerdir. Çocuğu olan bir anne çocuğuna yemek yedirme deneyimini yaşar; ehliyeti olan bir kişi araba kullanma deneyimini yaşar; derse giren bir öğretmen öğrencilerine ders anlatma deneyimini yaşar. Buna göre herkesin çocuğu olabilir, herkes ehliyet alarak araba kullanabilir, isteyen herkes de eğitimini alarak öğretmen olabilir. Diğer taraftan, eğer araba kullanmak istemiyorsa araba kullanma deneyimini yaşayamayacaktır. Benzer şekilde öğretmen olmanın gereklerini yerine getirmediyse bu türden bir deneyim yaşama olasılığı daha düşüktür. Anlaşılacağı üzere her deneyimin

yaşanması için bazı şartları vardır ve bu da son derece doğaldır. Başka bir deyişle herkesin her türlü deneyimi yaşaması olanaklı olsa da söz konusu deneyimi yaşayabilmesi için gereken temel şartlara sahip değilse bu nasıl olanaklı olacaktır? Bu usulamadan yola çıkarak soruyu yanıtlamak gerekirse, “evet” herkes estetik deneyim yaşayabilir ancak bu deneyim türünü yaşamının gerekli şartlarını yerine getirdiği sürece. Peki o halde estetik deneyim yaşayabilmek için ne gerekmektedir? Ne var ki bu deneyimin şartlarını bulmak diğer deneyim türlerinin şartlarını bulmak kadar kolay değildir. Nedeni de kimi zaman hiçbir eğitimi olmayan bir kimsenin bile bir doğa manzarasından ya da belki hayatında ilk defa gördüğü bir dans gösterisinden zevk alabilme olasılığıdır. Eğer estetik deneyimi karmaşıklığından yalıtır ve son derece saf bir şey olarak ele alırsak, kesinlikle hiçbir eğitim almadan da kişilerin bu saf deneyimi yaşadıklarını iddia edebiliriz. Yok eğer estetik deneyimi gelişmiş beğeni sahibi insanların yaşadıklarına benzer bir deneyim olarak ele alırsak, pek çoğumuzun yaşayamayacağı bir deneyim olduğu da ortaya çıkacaktır. Bu durumda da estetik deneyim yaşayabilmek için sanat etkinliklerine aktif olarak katılmak, sanatçılarla bir araya gelmek, eleştirmenlerin görüşlerine kulak vermek gibi kimi şartlar gerekir. Bu iddiayı savunanlar kuşkusuz hiçbir eğitim almadan bir manzaradan zevk alan bir kişinin yaşadığı deneyime estetik demeyeceklerdir. Estetik deneyim onlara göre yalnızca beğenisini geliştirmiş olanların yaşayabilecekleri türden bir şey olarak kalacaktır.

Sıra Sizde 3

Önümde duran bir heykelin uzunluğunu merak ederek “Bu heykel kaç metredir?” sorusunu soruyorsam heykelle karşı tutumum bilişseldir. Aynı şekilde, heykelin hangi malzemeden yapıldığını merak ediyorsam da tutumum yine bilişseldir. Çünkü böyle bir durumda ben “bilmek” isterim. Dinlediğim bir melodi bana ortaokul yıllarımda yaşadığım derin bir anıyı anımsatıyorsa ve ben bundan dolayı melodiyi güzel buluyorsam tutumum kişiseldir. Böyle bir durumda benim asıl ilgilendiğim eserin kendisi değil “bana hissettirdikleri”dir. Son olarak örneğin bir çağdaş dans gösterisinde sahne üzerinde kullanılan bir merdiveni “tam da aradığım türden bir merdiven, keşke benim olsa” düşüncesiyle inceliyorsam, hiç kuşkusuz tutumum estetik bir tutum değil pratik bir tutum olacaktır. Böyle bir durumda ben söz konusu nesnenin “işlevselliğine” yönelmişimdir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Aristoteles (1996) **Metafizik**. çeviren: Ahmet Arslan. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Beardsley Monroe (1981) **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Cohen Ted (1973) "Aesthetic/Non-aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley's position" *Theoria*, vol. 39 (1-3), s. 113-152.
- Cohen Ted (2005) "Aesthetic Judgment" **Encyclopedia of Philosophy** içinde. Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Dewey John (1958) **Art as Experience**. New York: Putnam's Sons.
- Dickie George (1965) "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience". *Journal of Philosophy* 62: 129-136.
- Eaton Marcia Muelder (2005) "Aesthetic Experience". **Encyclopedia of Philosophy** içinde. Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Goldman Alan (2005) "The Aesthetic". **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Guyer Paul (2005) "Aesthetics, History of" **Encyclopedia of Philosophy** içinde. Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Hadot Pierre (1995) **Philosophy as a Way of Life**. Oxford: Blackwell.
- Kant Immanuel (2011) [1790] **Yargı Yetisinin Eleştirisi**. çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea.
- Lalo Charles (1927) **Notions d'Esthétique**. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Lyas Colin (2005) "Sibley" **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- McMahon Jennifer A. (2005) "Beauty". **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Ookerjee S. K. (1978) "A New Theory of Beauty by Guy Sircello: A Critical Review." *Indian Philosophical Quarterly* vol. 5 no: 3, s. 459-471.
- Platon (1972) **Şölen**. Çev: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Robinson Jenefer (2005) "Aesthetics, Problems of" **Encyclopedia of Philosophy** içinde Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Sibley Frank (1959) "Aesthetic Concepts" *Philosophical Review* 68: 421-450.
- Sibley Frank (1965) "Aesthetic and Non-aesthetic" *Philosophical Review* 74: 135-159.
- Sircello Guy (1975) **A New Theory of Beauty**. Princeton University Press.
- Taşdelen Demet (2007) "Felsefi Estetik". **Felsefe** içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Townsend Dabney (2002) **Estetiğe Giriş**. çeviren: Sabri Büyükdüvenci. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı İsmail (1989) **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı İsmail (2004) **Grek Estetik'i**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zemach Eddy (1997) **Real Beauty**. University Park: Pennsylvania State University Pres.

2

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Felsefi düşünmede sanat kuramlarını açıklayabilecek,
- Sanatı tanımlamadaki sorunları açıklayabilecek,
- Sanatın nasıl farklı şekillerde tanımlanabileceğini tartışabilecek,
- Sanatçı ile sanat yapıtı ve sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Sanatçı
- Sanat Yapıtı
- İzleyici
- Öykünmecilik/Taklitçilik
- Duyguculuk
- Biçimcilik
- Sezgicilik
- İstençilik
- Gerçek Tanım
- Kapalı Kavram/Açık Kavram
- Sanat Dünyası
- İnsan Yapımı
- Yaratıcılık
- Eleştirmen

İçindekiler



Sanata İlişkin Felsefi Araştırma

GİRİŞ

Çoğu insan çağdaş resimlerle dolu bir odaya girdiğinde, odada bulunan her resmin 'sanat yapıtı' olmayı hak edip etmediğini merak eder. Bazı yapıtlar, sanatın sınırlarını zorlamaktadır. Bu yüzden de tüm sanat türleri sorgulanır. 18. yüzyılda bahçe düzenlemesi, bir sanat türü olarak görülürdü. Bu dönemden zamanımıza ulaşmış olan birçok bahçe, varlığını hâlâ sürdürmektedir ancak geliştirilmiş ve aynı zamanda değişime uğramışlardır. Sanat yapıtları, gelişip, değişime uğrayabilirler mi? Müzelerde sergilenen sıradan nesnelere ne demeli? Yunan döneminden kalma, rengarenk şarap testilerine şarap konuyordu ve aslında bu nedenle yapılmışlardı. Şimdi bunlar müzelerde sergileniyor ve sanat yapıtları olarak görülüyor. Bunları yapanlar, yaptıklarının sanat olduğunu düşünmemişlerse (belki de şimdi kullandığımız anlamıyla güzel sanat kavramı bile yoktu), bunlara sanat yapıtı dememizi nasıl haklılaştıracağız? Kiliselerdeki kutsal nesnelere ne demeli? Onlar da mı sanat? Ya binalar? Mimarlık bir sanat türü mü? Bildiğimiz anlamıyla yaratıcısı olmayan filmler? Sanatçısı olmayan bir sanat olabilir mi? (Townsend 2002: 66).

Bu ünite de sanat dediğimiz etkinliğin ne olduğunu anlamaya çalışacağız. Söyleyebileceğimiz temel şeyler bu etkinliğin insanın yaratıcı ürünü olduğu, bir süreç olduğu ve sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkinin bir sonucu olduğudur. Kısaca söylersek, sanatçı sanat yapıtı ortaya koyar, izleyici de bu yapıtı bulur. Bu anlamda süreç sanatçıyla başlar izleyici olduğu sürece de devam eder, bitmez. Başka bir deyişle, sanat yapıtı her ne kadar tamamlanmış bir nesne olarak sonlanmış bir sürece karşılık geliyor gibi gözükse de yapıtın izleyiciyle olan ilişkisi sanat etkinliğini izleyici olduğu sürece devam ettirir. Bu anlamda yüzyıllar öncesinde yaratılmış sanat yapıtları günümüz izleyicileriyle buluşmaya devam etmektedir. Bu bağlamda sanat etkinliği sanatçının yaratıcı edimiyle başlar, sanat yapıtının ortaya çıkmasıyla da sanatçı ile izleyicinin bir araya gelmesi sonucu devam eder. İzleyiciler; sergilere, müzelere giden sanat-severlerden oluştuğu gibi sanatla daha iç içe yaşayan sanat eleştirmenleri, **küratörler**, organizatörler gibi insanlardan da oluşmaktadır. Ayrıca sanatçıların kendileri de aynı zamanda izleyici grubundadır. Bir sanatçı içinde bulunduğu çağda yaratılan yapıtları, savunulan görüşleri takip etmek zorundadır. Başka bir deyişle sanatçı kendisini her şeyden soyutlayarak kendi köşesine çekilerek sanatçı olamaz. Sanatçı ancak bir **sanat dünyası** içerisinde sanatçidir. Bu anlamda da geçmişte sanat eseri olarak kabul edilmemiş bir eser çağımızda kabul edilebilir ya da bugün eleştirmenlerce benimsenmiş bir yapıt sonraki

Küratör, sergi düzenleyicisi ya da sanat yönetmenliği olarak ifade edilebilir.

Sanat dünyası; bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilmesi için gerekli görülen sanat kuramı, sanat tarihi bilinci, sanatçının niyeti, sanat yapıtları mirası gibi bağlamlara ve sanat eleştirmenleri, küratörler, organizatörler gibi bir çevreye karşılık gelen bir terimdir.

dönemlerde oynadığı merkezci rolü kaybedebilir. Yapıtlar yaratıcıları ölse ve izleyicileri de sürekli değişse bile bir şekilde var olmaya devam ederler ancak kendilerine verilen değer değişebilir. Bu anlamda sanat dünyasının merkezci bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu durum sanatın değişken yapısını da ortaya koymaktadır. “Sanat” kavramı değişken içeriği nedeniyle pek çok farklı şekillerde tanımlanabilmektedir. Şimdi sanatın bu değişken içeriğini araştırmaya başlayalım. Sanatla ilgili ileri sürülen kuramları görelim.

FELSEFİ DÜŞÜNMEDE SANAT KURAMLARI

Sanat hakkında öne sürülen kuramlar sanatın ne olduğunu belirli bir yönüyle ortaya koyar. Bu bakımdan sanat kuramlarının bir tür sanat tanımı verdiğini söyleyebiliriz. Ancak sanatı zorunlu ve yeterli koşullarını temel alarak tanımlamak yerine bu tanımlar sanatın belirli bir yönünü merkeze almasından ötürü *kuramsal tanımlar* olarak görülmektedir. Örneğin, sanatı “anamlı biçim”, “duyguların dışavurumu” ya da “öykünme” olarak gören tanımlar sanatın tanımını kuramsal olarak yapmaya çalışmaktadır. Şimdi belli başlı sanat kuramlarını ele alalım ve “sanat” kavramının ne kadar farklı şekillerde ön plana çıkartıldığını anlamaya çalışalım.

Öykünmecilik/Taklitçilik

Ele alabileceğimiz en eski ve uzun süre etkili olmuş kuram *öykünmecilik/taklitçilik* ya da Yunancadan kabul edildiği biçimiyle *mimetik sanat kuramı*dır. Bu kuram Platon’la birlikte başlamış ve onsekizinci yüzyıla kadar da önemini korumuştur. Bu kuram sanatı yaşamın bir yansıması olarak sanatın en önemli işlevini gerçekçi yansıması olarak gördüğü için *yansıtmacı kuram*; gerçekteki nesnelere temsil edilmeleri anlamında da *temsilci kuram* olarak da anılır. “Taklit kuramlarında nesne, ilişkili olduğu ve biçimini aldığı daha temel nesnenin bir temsili olarak asıl nesneden ayrılır. Bir resme baktığımızda iki şey görürüz; resmi ve resmedilen şeyi. Resmedilen resme göre öncelik taşır ve resim nedensel olarak buna bağlı olup buna göre biçim kazanır” (Townsend 2002: 107). Örneğin, heykel kişilerin taklidi olarak; tiyatro, Aristoteles’in de iddia ettiği gibi “insan eylemlerinin bir taklidi”, görülebilir. “Şiir konuşma biçiminin taklidi olarak düşünülebilir.” Müzik ise “doğal seslerin ya da duygu ve coşkuların taklididir.” Bununla birlikte taklit etmek ya da öykünmek kopyalamakla aynı şey değildir. Bir kopya aynı zamanda bir taklit olsa da her taklit kopya değildir. Örneğin, aynadan yansıyan görüntü kopya üretir. Diğer taraftan, bir manzaranın fotoğrafı o manzaranın kopyası değil taklididir. Fotoğrafçı ışığı ve merceği ayarlayarak kimi durumlarda orijinalinden daha iyi temsiller üretebilir. Başka bir deyişle, “taklit, orijinalde olandan daha fazlasını yapabilir.” Kopyada neyin kopyalandığı yani hangisinin orijinal hangisinin kopya olduğu açıktır. Taklitte ise neyin taklit edildiğinin anlaşılması gerekmektedir. Örneğin müzik taklit olarak kabul edilse bile taklit edilen acaba yalnızca doğal sesler midir yoksa duygular mı taklit edilmektedir? (Townsend 2002: 107-111). İşte bu türden tartışmalar da kopya ile taklidin ayırt edilmesi gerekliliğini doğurur. Yine de genel olarak bakacak olursak öykünmecilik kuramının sanatın doğaya öykündüğünü yani doğayı taklit ettiğini iddia ettiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte sanatın doğaya değil tersine, kimi zaman doğanın sanata öykündüğünü de iddia edebiliriz. Bu sav, doğadaki nesnelere tıpkı sanat yapıtlarımız gibi baktığımızı savdır. Karlı bir dağa baktığımızda ya da yıldızlı bir gökyüzüne, yaşadığımız deneyim “sanatçıların yapmış olduğu taklitlerden etkilenir.” Doğal nesnelere olan bakışımız dönüşüme uğramıştır. Bunun en önemli nedeni de artık sanatla iç içe olmamızdır. Bildiğimiz pek çok şiir, heykel,

Felsefi düşünmede karşımıza çıkan temel sanat kuramları öykünmecilik, biçimcilik, duyguculuk, sezgicilik ve istenççiliktir.

resim vb. doğal nesnelere olan bakışımıza yansıyor olabilir. “Tinsel gelişimimizin bir aşamasında, gördüklerimizi yeniden üretme süreci tersine döner ve bu yolla öğrendiklerimizle görmeye başlarız...Doğal nesnelere sanki bunlar sanat yapıtıymış gibi tepki veririz” (Townsend 2002: 115-116). Dolayısıyla sanatın mı doğayı doğanın mı sanatı taklit ettiği birbirine karışabilmektedir.

Onsekizinci yüzyılla birlikte taklit kuramları yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamış, sanatçının nesnelere öykünmek yerine yaratıcılığının önemli olduğu, sanat etkinliğinin özgün yapıtlar üretmek olduğu iddiaları ağırlık kazanmıştır. Danto’ya göre örneğin, Sokrates’in zamanında ve sonrasında sanatçılar taklit üretmekle haşır neşirken ondokuzuncu yüzyılda fotoğrafçılığın icat edilmesiyle birlikte öykünmecî kuramın yetersizliği de anlaşılmıştır (2005: 27). Onsekizinci yüzyılda romantik akımın ortaya çıkışı da sanat anlayışının değişmeye başlamasında önemli bir rol oynamıştır. Nitekim romantizm, aydınlama çağına aristokrat değerlerine karşı çıkmış, sanayi devriminin karşısında da güç kazanmıştır. İşte bu türden karşıt hareketler ve icatlar felsefi düşüncede de farklı sanat kuramlarının oluşmasının yolunu açmıştır.

Biçimcilik

Önceki ünite de estetik deneyim konusunu işlerken *biçimci* görüşten söz etmiştik. Bu görüş aynı zamanda sanatı kuramsal olarak tanımlamaktadır. Biçimciliğe göre bir şeyi sanat yapan o şeyin biçimsel özellikleridir. Bir eserin tarihsel bağlamı ya da eserin yaratıcısının hangi niyetle eseri yarattığının bir önemi yoktur. Önemli olan şeyler renk, şekil, çizgiler, ses, yapı, kalıp gibi biçimsel özelliklerdir. Biçimci görüş sanatı “anamlı biçim” olarak tanımlar. “Anamlı biçim” de bu sıraladığımız unsurlar gibi belirli unsurların özgün birlikteliğidir. Sanatı gerçekten sanat yapan yani sanatın doğası, biçimsel unsurlar arasındaki ilişkidir. Clive Bell (1881-1964) gibi biçimcilere göre çizgilerin ve renklerin birleşimi bir nesneyi sanat eseri yapar ve izleyici de ancak “anamlı biçim” temelinde bir estetik deneyim yaşayabilir. O hâlde biçimci tanım şudur:

“x bir sanat eseridir ancak ve ancak x anlamlı biçim ise.”

Biçimsel özelliklerin dışındaki her türden özellik sanatın dışında kalmaktadır.

Duyguculuk

Adından da anlaşılacağı gibi *duyguculuk* ya da *duygucu görüş* sanatta en önemli unsurun duygular olduğunu öne sürmektedir. Böylelikle duyguculara göre biçimciliğin savunucuları yalnızca biçimi temel aldıkları için sanattaki en önemli şeyi göz ardı etmişlerdir. O hâlde duyguculara göre sanat ya da sanat eseri şöyle tanımlanacaktır:

“x bir sanat eseridir ancak ve ancak x duyguların ifadesi ise.”

Sanat duyguların tuval gibi, taş, sesler ya da kelimeler gibi duyuşal araçlara aktarılmasıdır. Duygucu görüşün en önemli temsilcisi on dokuzuncu yüzyıl Rus yazar ve düşünürlerinden Leo Tolstoy’dur. Tolstoy başlangıç noktası olarak şu soruyu sormuştur: “Sanat insanlığın yaşamında nasıl bir amaca hizmet etmektedir?”

Bu açıdan yaklaşılnca sanat Tolstoy’a göre insanla insan arasında gerçekleşen ilişki araçlarından biri olarak kabul edilir. Nasıl ki insan kelimeler aracılığıyla düşüncelerini başkalarına iletir, işte sanat aracılığıyla da insan duygularını başkalarına iletmektedir. Sanat Tolstoy’un son derece değer verdiği bir amaç için araçtır: İnsanlık arasındaki birlik. Sanat ruhsal bir birleşme yaratır. Bu birleşmeyi de duyguların iletilmesi sayesinde gerçekleştirir. Tolstoy sanatı şöyle tanımlamaktadır:

“Sanat bir insanın bilinçli bir şekilde bir takım dışsal işaretler kullanarak kendi yaşadığı duyguları başkalarına aktardığı ve başkalarının da bu duygulardan etkilendiği bir insan etkinliğidir” (Tolstoy 2010; Wilkinson 2008: 180-182).

Buna göre bir sanat eseri ancak ve ancak;

- izleyicisine bir takım duyguları deneyimlemesine neden oluyorsa,
- yaratıcısı tarafından tam da bunun için amaçlandığıysa
- yaratıcısı ortaya çıkan duyguları kendisi de yaşıyorsa sanat eseridir (Wilkinson 2008: 182).

Anlaşılabileceği üzere biçimciliğin dışladığı “duyguların yaşanması” ve “sanatçının eserini hangi amaçla yarattığı” olguları duygucu görüşün sanat anlayışını oluşturmaktadır.

Sezgicilik

Sezgici görüş ise hem biçimi hem de duyguyu reddeder. Sezgici düşünürlerden Croce'ye göre örneğin, sanat fiziksel bir nesne ya da kamusal bir nesne değildir. Sanat daha çok bir edimdir. Yaratıcı, bilişsel ve tinsel bir edim (Weitz 2004: 13). Dolayısıyla bu kurama göre sanat etkinliğinin en önemli unsuru, sanatçı-sanat yapıtı-izleyici üçlüsünü düşünürsek sanatçı ve onun yaratıcılığı olacaktır. Sanat Croce'ye göre bilginin ilk aşamasıdır. Tabii bu bilgi bilimsel bilgi değildir. Sanat bilgisi kavramsal olmayan bilgidir. Sanat, sanatçıların kendi imge ve sezgilerini ifadeye dönüştürdükleri bir bilgidir. Kavramsal olmadığı için içerik olarak bilimsel veya ahlaki değildir. Sanat bir farkındalıktır, şeylerin tekliliğinin farkındalığı (Weitz 2004: 13). Sanatı bilim ve metafizikle karşılaştıran Croce insanı eğitme özelliğinden dolayı sanatı bilim ve metafiziğin üstünde görür. Bilim insanların ifadelerinde tinsellik eksiktir. Oysa sanat yapıtlarında içten gelen ifade edilmektedir ki bu tinselliğin kendisidir. Doğanın karşısında yer alan sanat asla doğaya öykünme olarak görülemez. Sanatın gerçek işlevi dışavurumdur. Başka bir deyişle sanatçının içindekileri ifade etmesi, dışsallaştırmasıdır. Croce'ye göre ifade ile sezgi de aynı şeydir. Sezgi; sanatçının yaratım sürecinde yaşadığı bir defalık estetik yaşantıdır, sanatçının kendi izlenimlerini nesnelleştirmesidir (Croce 1983).

Kısaca sanat Croce'ye göre ifadedir. İfade ise amaç, duygu ya da düşüncüyü duyuşsal bir araçla ortaya koymaktır ve bunlar yine kendisini ifade eden ve başkalarıyla iletişimde olan tarafından deneyimlenir. Bu anlamda lirik bir şiir, epik bir şiir birer ifadedir; resimler, heykeller, mimari eserler birer ifadedir (Parker 2010).

İradecilik/İstenççilik

Bu kuram daha önce anlattığımız kuramlardan biraz farklıdır. Farkı şudur: Diğerleri gibi sanatı basit bir şekilde tanımlamaz. İstenççiliği savunan Dewitt Parker'a göre, “anamlı biçim”, “ifade”, “sezgi”, “duyguların iletişimi” gibi popüler sanat tanımları hatalı tanımlardır. Bu tür basit tanımlar sanat için geçerli oldukları kadar sanat olmayan şeyler için de geçerlidir. Dolayısıyla da sanatı sanat olmayandan ayıramazlar. Ayrıca hepsi de sanatın önemli yönlerini ihmal eder. Gereken şey basit bir tanım değil sanatın karmaşık özelliklerini ortaya koyan bir tanımdır. Parker'a göre sanat üç şeydir: 1) Dilek ve arzuların cisimleşmesi 2) sanatın kamuşallığını ortaya koyan dil 3) hayal gücüyle dili birleştiren uyum. Parker'a göre bu üç özellik yalnızca sanatın sahip olduğu özelliklerdir. (Weitz 2004: 13-14).

SANATI TANIMLAMADAKİ SORUNLAR

Yukarıda sözünü ettiğimiz sanat kuramlarının sanatı kuramsal olarak tanımladıklarını söylemiştik. Gerçekten de Platon'dan beri binlerce yıldır yapılan bu tanımları **gerçek tanım** yani **özel tanım** olarak kabul etmemiz olanaklı değildir. Başka bir deyişle sanatı zorunlu ve yeterli koşullarından yola çıkarak tanımlamak pek de olanaklı değildir. Bir sanat tanımının başarısız olmasının iki nedeni vardır:

- 1) Tüm sanat yapıtlarının sahip olmadığı bir özelliği sıralayarak,
- 2) Yalnızca sanat yapıtlarıyla sınırlandırılmayacak bir özellikler kümesi tanımlayarak.

İşte yukarıda geçen sanat kuramları bu iki noktada da başarısızdır. Kimi müzik parçaları ya da resimler herhangi bir şeyi *taklit* ya da *temsil* etmezler. Örneğin soyut yapıtlar bu şekilde değerlendirilir. Kimisi *anlamli biçime* sahip değildir. Kimisi de bir şeylerin *ifadesi* değildir. Yani "taklit", "anlamli biçim" ve "ifade", her biri bütün sanat yapıtlarının sahip olmadığı türden özelliklerdir.

Sanat yapıtlarıyla sınırlandırılmayacak özellikler kümesi için de örnek verelim. Reklamlar, kimi zaman duyguları uyandırmada başarılıdır. Oysaki bunlar sanat eserleri olarak değerlendirilemezler. Benzer şekilde yas tutmak kederin ifadesidir ama bu ifade sanat eseri değildir. Birbirini takip eden kilometre işaretlerinin sergilediği düzen de anlamli bir biçim olarak değerlendirilebilir ama sanat eseri olarak değerlendirilemez (Davies 2002: 228).

Mademki bu sanat kuramları sanatı tanımlamada başarısızlar, sanatın tanımını yapmak olanaklı mıdır? Amerikalı estetikçi Morris Weitz (1916-1981), "Estetikte Kuramın Rolü" (1956) adlı makalesinde beklenen doğru sanat kuramının hiçbir zaman gelmeyeceğini ve felsefecilerin "sanatın doğası nedir?" sorusunu başka sorularla değiştirmeleri gerektiğini savunmuştur. Öne sürülen sanat kuramları temel bir yanlış anlamaya dayandıkları için yetersiz kalmışlardır. Bu yanlışlık sanatın gerçek tanımının yapılabileceği iddiasıdır. Oysaki sanatın zorunlu ve yeterli özelliklerinin keşfedilmesi hiçbir zaman olanaklı olamayacaktır. Weitz'a göre bu kuramları test etmenin bir yolu bulunmamaktadır. Doğrulama ya da yanlışlamaya uygun değildirler. Dolayısıyla empirik kuramlar olarak değerlendirilemezler. Örneğin sanatı "anlamli biçim" olarak kabul edersek bu tanım hangi durumlarda doğrulanacak ya da yanlışlanacaktır? Bu kuramlar empirik değilse de (yani doğrulama ya da yanlışlamaya tabi tutulamayacaklarsa) ne tür kuramlar oldukları belirsizdir. Weitz, sanatın yanlış anlaşılmasıyla ilgili olarak üç saptama yapar:

- 1) Sanatı tanımlayabilmek için kuram öne süremeyiz çünkü sanat zaten tanımlanamaz.
- 2) Zorunlu ve yeterli koşulları öne süremeyiz çünkü sanatın zorunlu ve yeterli koşulları yoktur.
- 3) Sanat kavramını **kapalı bir kavram** olarak değerlendiremeyiz çünkü sanat **açık bir kavramdır** (13-14).

Weitz doğru soruyu sormamız gerektiğine inanır. Ona göre doğru soru "sanat nedir?" sorusu yerine " 'sanat' kavramı ne tür bir kavramdır?" sorusudur. Başka bir deyişle estetikte esas amaç bir kuram oluşturmak yerine sanat kavramının dildeki kullanımını aydınlatmaktır. Yani sanat ve sanatla ilgili kavramların dildeki işlevini, bunları doğru kullanma şartlarını açığa çıkarmaktır (Weitz 2004: 14). Weitz Wittgenstein'dan aldığı **aile benzerliği** kavramını sanata uyarlar. Buna göre tüm sanatların paylaştığı bir öz bulma arayışı bir kenara konmuştur. Bunun yerine sanat yapıtlarının birbirleriyle olan *benzerlikleri* bulunmalıdır. Müziğin, heykelin,

Gerçek ya da özel tanım bir şeyin doğasını ortaya koyan tanımdır. Buna göre tanımlanan şeyin zorunlu ve yeterli koşulları belirlenir.

Bir kavramın nasıl uygulanabileceğiyle ilgili olarak zorunlu ve yeterli koşulları belirleyebilirsek bu kavram **kapalı bir kavramdır**. Örneğin matematiğin kavramları genellikle kapalıdır. Diğer taraftan eğer bir kavramın uygulanış şartları değiştirilebilir ve düzeltilirse bu kavram **açık bir kavramdır**.

Aile benzerliği kavramı birbirine hepsinde ortak olan tek bir özellik değil örtüşen benzerlikler dizisiyle bağlanabilen şeyler için kullanılan bir kavramdır. Wittgenstein bu kavramı açıklamak için "oyun" kavramını kullanır. Buna göre top oyunları, kart oyunları, olimpiyat oyunları, tahta üzerinde oynanan oyunlar gibi pek çok farklı oyun vardır ve bu oyunların hiçbirisi ortak tek bir özelliğe sahip değildir. Hepsinde örtüşen benzerliklerle birbirine bağlıdır. Kimi oyunlar eğlendirir, kimilerinde kazanma ya da kaybetme yoktur vb.

resmin, şiirin, dansın ve diğerlerinin paylaştığı, tüm bunları “sanat” yapan ortak bir öz yoktur. Bulabileceğimiz şeyler yalnızca örneğin müzikle şiir arasındaki, şiirle dans arasındaki, şiirle heykel arasındaki benzerlik ağıdır.

İşte, Weitz’a göre, “sanatın ne olduğunu bilmek, adına “sanat” dediğimiz şeyleri bu benzerlikler açısından tanıyabilmek, tasvir edebilmek ve açıklayabilmektir.” Elimizde bir yapıt, örneğin belirli bir roman, olduğunda söz konusu olan zorunlu ve yeterli koşullarla ilgili olgusal çözümleme yapmak değil, bu romanın önceden “roman” adı verilen yapıtlarla belirli yönlerden benzeyip benzemediğine *karar vermektir*. Eğer bu yeni yapıtın roman olduğuna karar verirsek -ki bu kararı genellikle profesyonel eleştirmenler verir- “roman” kavramının ve dolayısıyla da “sanat” kavramının uzamını bu yeni yapıtı da içine alacak şekilde genişletmiş oluruz. Buna göre yeni yapıt A, B, C gibi tanınmış yapıtlarla belirli yönlerden benzer olacak, belirli yönlerden ise bu yapıtlara benzemeyecektir. N+1 nci eserin roman olup olamayacağı bütünüyle bizim kararımıza bağlı olacaktır: Roman kavramını ve bu kavramı uygulayacağımız koşulları genişletmek isteyip istemediğimize. İşte bu nedenle Weitz’a göre bu olgusal bir çözümleme değildir. “Sanat” açık bir kavram olduğu için yeni şartlar, yeni sanat biçimleri, yeni sanat hareketleri, akımlar hep çıkacaktır. Yani sanatın tanımlayıcı özelliklerini bulmak mantıksal olarak olanaklı değildir. Yenilik ve değişikliklere sürekli açık olmasından ötürü sanatın “maceracı bir karakteri” vardır. Kavramı kapalı bir hâle getirmeyi elbette seçebiliriz. Ancak bunu yapmak tuhaf olacaktır çünkü sanat kavramının sınırlarını belirleyerek kapatmak sanattaki yaratıcılık şartlarını kapatmak demektir. Yine Weitz’a göre, “sanat” kavramı hem *betimleyici* hem de *değerlendirmesal* anlamda kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, “Bu bir sanat eseridir” dediğimizde bir şeyi ya betimliyoruzdur ya da değerlendiriyoruzdur. Betimlediğimiz zaman genellikle bunun insan eli, becerisi, yaratıcılığı ve hayal gücüyle yapılan bir şey olduğunu, taş, tahta, sesler, kelimeler gibi duysal ve kamusal ortamında kimi farklı unsur ve ilişkileri barındırdığını söylemiş oluruz. Diğer yandan pek çok insan için “Bu bir sanat eseridir” cümlesi betimlemekten daha fazlasını yapar, aynı zamanda değer atfeder. Sanat böylece değerlendirme anlamıyla da kullanılmış olur. Bu kullanımın tipik bir örneğine göre, bir şeyin sanat eseri olduğu söylendiğinde kimi unsurların *başarılı uyumu* kastedilmektedir. Örneğin sanatı “anamlı biçim” olarak tanımlayan biçimci kuram aslında sanatı değerlendirme anlamıyla kullanmaktadır. Pek çok tanım bu anlamda sanatı onurlandırmaktadır (Weitz 2004: 15-17).

İşlevselci görüşü savunanlara göre de sanat belirli bir amaca hizmet etmektedir. Buna göre bir şey ancak bu amacı gerçekleştirirse sanat eseri sayılabilir. Bu amacın ne olduğu konusunda farklı yaklaşımlar olsa da genel kanı sanatın amacının hoş bir estetik deneyim sağlamak olduğunda birleşir. Ünlü estetikçi Monroe Beardsley’e göre örneğin, bir şey ancak estetik deneyim yaşatabilme niyetiyle yapılmışsa sanat eseridir. Anlaşıldığı üzere işlevselci görüş sanatın değerini temel almakta, sanatın doğasında onun değerini görmektedir. Bu anlamda da bu tanım sanatı değerlendirme anlamıyla kullanmıştır. (Davies 2002: 230).

“Sanat” kelimesinin bu kullanımındaki tek sıkıntı bunu sanatın gerçek tanımı olarak kabul etmektir. Bu bir değerlendirmedir. Dolayısıyla sanatın zorunlu ve yeterli şartları bulunmaya çalışılmamaktadır. Bu değerlendirme kullanımları sanatın *onurlandırıcı tanımları* olarak kabul edildiği sürece bir sorun yoktur (Weitz 2004: 17).

Stephen Davies’e göre Weitz’ın bu görüşünde şöyle bir problem vardır. Sanat yapıtlarının birbirleriyle olan benzerlikleri bulunurken aslında her şey her şeye

benzeyebilir ya da benzetilebilir. Dolayısıyla benzerlikleri temel alan bir görüş sanat kavramının birliğini, bütünlüğünü açıklayamaz. (Davies 2002: 229). Bu görüş gerçekten de fazla keyfi olabilir. Benzeme çok dar ya da geniş tutulabilir. Örneğin *Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere heykele benzetilebilir ya da benzetilmeyebilir*. Benzetildikleri durumda bu nesnelere sanat eseri kabul edilecek benzetilmediklerinde ise sanat eseri sayılmayacaklardır. Aynı şekilde pembe dizilerin sanatsal filmlerle olan benzerliği kabul edilebilir ya da bu ikisinin hiç bir benzerliği olmadığı savunulabilir. Pembe dizileri sanatsal filmlere benzetebiliyorsak örneğin reklam filmlerine de benzetebiliriz.

Şekil 2.1

Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı ünlü hazır nesnesi (1917)



Şekil 2.2

Marcel Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği adlı ünlü hazır nesnesi (1913)



Davies'in Weitz'i eleştirdiği ikinci bir nokta da Weitz'in sanat kavramını açık kavram olarak ele almasının sorunlu olduğudur. Weitz'a göre sanat değişken ve öngörülemez bir içeriğe sahip olduğundan kapalı bir kavram olamaz. Ne var ki Davies bu görüşün inandırıcı olmadığını söyler. Ona göre örneğin yediğimiz yemekler kümesi gün geçtikçe genişler ve kimi zaman içerisine yeni ve sıra dışı örnekler alır. Ancak Davies'e göre burada değişen şey sanatın tanımlayıcı özellikleri değil kümenin elemanlarıdır. Kim bilir, belki de sanatın değişmeyen bir özü vardır. Weitz sanat eserlerinin ortak bir özelliğinin olmadığı konusunda haklı olabilir ancak bu görüşten yola çıkarak sanatın tanımlanamayacağı sonucuna değil olsa olsa sanatın tanımlayıcı özelliklerinin *algılanamaz, bağımsal özellikler* olduğu sonucuna varılabilir (Davies 2002: 229).

Sanatın zorunlu ve yeterli koşullardan yola çıkarak tanımlanamaz olduğunu savunan ve Weitz'in görüşüne benzer bir görüşü savunan felsefecilerden biri Amerikalı sanatçı ve estetikçi Paul Ziff (1920-2003) dir. Weitz ile Ziff'in ortak görüşü "*yeni sanat anlayışı*" olarak adlandırılabilir. Bu görüşe göre "insan yapımı olma" (insan eliyle yapılmış olma) özelliği de dâhil olmak üzere sanat yapıtı sınıfına giren üyelerin hiç bir ortak özelliği bulunmamaktadır (Dickie 2005: 47). 1968 de yayımlanan "Bir Sanat Yapıtını Tanımlama Meselesi" adlı makalesinde Ziff bir nesnenin sanat eseri olduğunu söylediğimizde sanatı belirli bir özellikler kümesinin alt kümelerini bulma yoluyla tanımladığımızı iddia etmiştir. Ziff bu bağlamda *tipik örnekler* adını verdiği bir görüşü savunmuştur. Buna göre daha öncesinden kabul edilen sanat yapıtları yeni yapıtlar için birer tipik örnek oluşturabilir. Kabul edilmiş bu örneklerin özelliklerini kullanarak yeni nesnelere tipik örneklerle olan benzerliğini saptayabilir ve buna göre elimizdeki nesnenin sanat yapıtı olup

Marcel Duchamp (1887-1968) Fransız/Amerikalı bir Dada sanatçısıdır. Etkisini günümüzün çağdaş sanatçılarına kadar sürdürmüştür. Sanatın göz yerine zihne hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. En çarpıcı üretimi hazır nesnelere sanatçı onu o şekilde tasarladığı için sanat eseri olabilir. Duchamp'ın en ünlü iki hazır nesnesi baş aşağı duran bir pisuar olan çeşme ve bir tabure üzerinde ters duran bir bisiklet tekerleğidir.

olmadığına karar verebiliriz. Paul Ziff'i *tipik örnek* görüşüne götüren uslamlama, belirli nesnelere öğrenme biçimimizden yola çıkarak bu öğrenme biçimini sanat dallarına uyarlamaktır. Örneğin, "kitap" kelimesinin kullanımını bilmeyen bir çocuğa kitabın ne olduğunu öğretmenin en iyi yolu ona bir kitap göstermek olacaktır. Bu kitap muhtemelen ne fazla kalın ne fazla ince olacak, sayfaları boş olmayan bir kitap olacak, bir cep kitabı ya da deftere benzeyen bir kitap olmayacaktır. Aynı şekilde "masa" kelimesinin kullanımını bilmeyen birine masanın ne olduğunu öğretmek için kalkıp on beş ayaklı bir masa ya da yamuk bir masa ya da son derece büyük bir masa göstermeyiz. Ona yine fazla büyük olmayan, muhtemelen üç dört ayaklı, "garip" görünümlü olmayan bir masa gösteririz. Her iki örnek de kendi sınıfında tipik örneklerdir. Tipik örnekler söz konusu olduğunda tartışma çok daha az olur. Bu nedenle bu örnekleri temel alarak daha az tipik örnek kategorisine girecek nesnelere üzerinde tartışabiliriz. Yani buradaki amaç az sayıda tipik örnek bulmaya çalışmaktır. Ziff buradan hareketle bir sanat yapıtı için tipik örneğin ne olabileceği tartışmasına geçer (Taşdelen 2007: 266).

Sanat eserlerindeki tipik örnek için Ziff, Fransız ressam Nicolas Poussin'den seçtiği *Sabinli Kadınlara Saldırı* adlı resmi şöyle tasvir etmiştir: Bu resim her şeyden önce bir resimdir; yapılmış bir nesnedir ve hatta bilinçli olarak ve belirli bir teknik ve özenle yapılmıştır; ressam bu resmi insanların görebileceği ve seyredebileceği bir yere konması amacıyla yapmıştır; gerçekten de bu resim insanların görebileceği bir yere, müzeye konmuş ve böylelikle insanlar bu resimdeki renk ve ışık oyununu, renk tonlarının kontrastlarını, ahenksizliğini, uyumunu seyredebilmiş, resmin konusuna, resmedilen sahneye, biçimlerin duygusallığına yönelebilmişlerdir; bu resim belirli bir konusu olan temsili bir resimdir; resmin özenerek hazırlanmış ve karmaşık bir biçimsel yapısı vardır ve son olarak da bu resim iyi bir resimdir yani seyretmeye, üzerinde düşünmeye, gözlemlemeye değer bir resimdir. İşte Ziff'e göre eğer bir kimse "sanat yapıtı"nın farklı kullanımını tasvir etmek istiyorsa yapacağı şey, şiirde, romanda, resimde, heykelde ve diğer sanatlarda tipik örnek sayılabilecek bir yapıtı seçmek ve her biri için özellikler kümesini belirlemektir. Bu kümenin alt kümesini oluşturabilecek herhangi bir nesne bu durumda sanat yapıtı olacaktır. Ziff burada sanatın değişebilir yapısındaki sorunu vurgular. Bugün sanat olarak kabul edilmeyen bir nesne başka bir dönemde başka özelliklerinden dolayı sanat olarak kabul edilebilir. Bu nedenle sanatı tanımlama çabası devam edecektir. Yeni ve farklı yapıtlar yaratıldıkça, sanatın toplum içerisindeki yeri değiştikçe sanat tanımlamamızı da gözden geçirmemiz gerekecektir (Ziff 1968; Taşdelen 2003: 248). Anlaşıldığı gibi Ziff de tıpkı Weitz gibi sanatı açık kavram olarak ele almakta ve buradaki sıkıntıyı anlatmaktadır. Ancak yine Weitz'la aynı eleştirilere maruz kalacaktır: Değişen şey gerçekten de sanatın tanımlayıcı özellikleri midir yoksa bu sınıfa giren elemanlar mıdır?



Morris Weitz ve Paul Ziff'in savunduğu benzerlik görüşünün sorunlarını bulmaya çalışınız.

SANATI FARKLI ŞEKİLLERDE TANIMLAMAK

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru geliştirilen sanat tanımları sanatın özsel özelliklerini aramak yerine *bağıntısal özelliklerini* araştırmış ve bu doğrultuda sanatı karmaşık bağıntısal özellikler bütünü olarak tanımlamıştır. Sanatın bu şekilde içsel özellikleri yerine dışsal özelliklerine yönelim özellikle Weitz'in özcülük karşıtı görüşünün etkisiyle olmuştur. Weitz'in da belirttiği gibi sanatın özsel bir tanımının yapılması olanaksızdır. Ne var ki buradan yola çıkıldığında sanatın tanımla-

namaz olduğu sonucu çıkmaz. Sanat örneğin toplumsal, tarihsel ya da kurumsal doğasından yola çıkılarak tanımlanabilir. Bu tür bir tanım da *bağıntısal* ya da *dışsal bir tanım* olacaktır. Sanatın özünün bağıntısal olduğunu savunan felsefecilerin başında Arthur Danto (1924-), George Dickie (1926-) ve Jerrold Levinson (1948-) gelmektedir. Danto'nun estetik tarihine en önemli katkısı dikkatimizi sanat yapıtlarının *algılanamaz* özelliklerine çevirmesidir. Ona göre bir şeyin sanat sayılabilmesi gözün görmediği *sanat dünyasına* bağlıdır. Dickie de Danto'nun "sanat dünyası" kavramını kullanarak bir tanım verir. Buna göre "bir sanat eseri bir sanat dünyasına sunulacak şekilde yaratılmış türden bir insan yapımıdır." Levinson'a göre de bir şeyi sanat eseri yapan şey bu eserin daha önceki sanat eserleriyle olan ilişkisidir (Lamarque ve Olsen 2005: 10). Şimdi bu üç görüşü ayrıntılı bir şekilde ele alalım.

Arthur Danto 1964 de yazdığı "Sanat Dünyası" adlı makalesinde popüler kültürün ünlü Amerikalı sanatçılarından olan Andy Warhol (1928-1987) un yapıtlarından **Brillo Kutuları**'nın hangi gerekçelerle bir sanat yapıtı olarak kabul edildiğini tartışır. Yazıda şu soru sorulmaktadır: "Eğer Warhol'un *Brillo Kutuları* görünüşte olağan Brillo kutularından ayırt edilemiyorsa nasıl oluyor da biri sanat yapıtı olabiliyor?" Danto'ya göre bunun nedeni belirli bir sanat kuramının olmasıdır. *Sanat dünyası*, belirli nesnelerin birer sanat yapıtı olmasını sağlamaktadır. "Sanat dünyasının içine sokulmuş olmak", Danto'ya göre, bütün sanatların özünü oluşturan şeydir. Yani, Weitz'ın iddiasının aksine, sanatın özünden söz etmek olanaklıdır (Lamarque ve Olsen 2005: 10). Warhol'un bu yapıtı insanların marketlerden satın alarak evlerine götürdüğü Brillo kutularından çok çok daha pahalıdır. Marketlerdeki bu kutuların fiyatı artırılsa ve örneğin kontrplaktan yapılsalar bile sanat yapıtı olarak kabul edilemeyecekken, Warhol'un yapıtı olan *Brillo Kutuları* kartondan yapılırsa dahi sanat yapıtı olma özelliğini kaybetmeyecektir. O hâlde bu kutuları sanat eseri yapan nedir? Ayrıca Warhol bu şeyleri neden *yapmaktadır*? (Danto 2005: 32).

Andy Warhol'un sanatın kitle kültüründen ayrılmasına savaş açtığı söylenir. *Brillo heykeli*, ticari paketlenmenin evde bulunabilecek türden dünyevi bir ürünü arzu edilebilir bir mala dönüştürmesini yorumlamaktadır. Bu nesnelere ayrıca kişisel olmayan, ticarileştirilmiş tüketim toplumu içinde yaşadığımızı dikkat çekmektedir.

O hâlde *Brillo Kutuları*'ni sanat yapan şey bir sanat kuramı olacaktır. Warhol'un bu yapıtı elli yıl önce sanat olarak sayılamazdı. Dünyanın kimi şeyler için hazır olmasını beklemek gerekiyordu. Sanat dünyasını ve sanatı olanaklı kılan her zaman için sanat kuramları olmuştur. Demek ki *Brillo Kutuları*'ni sanat sayabilmek için dönemi bilmek, örneğin çağdaş New York resim tarihinden anlamak gerekmektedir. Elde bir kuram olmadan *Brillo Kutuları*'nin sanattan sayılması pek beklenemez. Örneğin, bir sanat yapıtı hem temsili hem dışavurumcu olabilir; temsili olup dışavurumcu olmayabilir; temsili olmayıp dışavurumcu olabilir ya da ikisi de olmayabilir. Bunlar sanatla ilgili yüklemelerdir. Eğer bir sanatçı kendi eserleri için yeni bir yüklem belirlerse, bu yüklem de sanatla ilintili olmaya başlayacak ve kimi yapıtlara uygulanabilecek kimilerine de uygulanamayacak ve Danto'ya göre böylelikle sanat dünyası zenginleşmiş olacaktır (2005: 32-34).

Andy Warhol'un **Brillo Kutuları**, süpermarketlerde görülen "Brillo" marka sabun kutuları gibi karton görünümündedir ancak ahşaptan yapılmış bir tıpkıbasımdır ve bir düzen içinde üst üste yığılmıştır.

Şekil 2.3

Andy Warhol'un *Brillo Kutuları* (1964)



George Dickie, Arthur Danto'nun görüşünü belirli yönden geliştirerek "kurumsal sanat kuramı" anlayışını ortaya atmıştır. Bu anlayışa göre bir şeyi sanat eseri yapan o şeyin nasıl görüldüğü, duyulduğu vs. ya da hangi malzemeden yapıldığı gibi içsel özellikleri değil bu şeyin bir *kurumla* nasıl ilintili olduğudur. Buna göre "sanat" denen kurum olmadan sanat eserlerinden söz edilemez (Lamarque ve Olsen 2005: 10). Dickie'nin ve Danto'nun görüşü en sık "sanat dünyası" kavramının muğlaklığı ve yapaylığı nedeniyle eleştirilmiştir. Bunun dışında bu görüş sanat yapmanın belli bir kültürel hareket içermesini gerektirdiği nedeniyle de eleştirilmiştir. Buna göre sanatçının dışarıdan bir şey yapması ve bunu da belirli bir toplumsal kurumla ilişki içerisinde yapması gerekmektedir. Jerrold Levinson tam da bu görüşe karşı çıkararak sanatçının zihninde sanat olarak sayılabilecek, kimsenin adına yapılmayan yalnız ve özel sanatın da olabileceğini söylemektedir. Ayrıca Levinson'a göre örneğin, bir çiftçinin karısının bir gösteri alanında insanlar görebilsin diye masanın kenarına koyduğu yumurta kabukları ile beyaz tutkallı birlikteliği de pekala sanat olabilir. Oysaki bu kadınla "sanat dünyası" denilen kurumun birbiriyle herhangi bir ilgisi bulunmamaktadır (2005: 35-36).

Levinson, kurumsal sanat kuramından etkilenmiş ancak bu kurama alternatif olabilecek bir görüş geliştirmeye çalışmıştır. Levinson'un bu görüşü tıpkı kurumsal sanat kuramında olduğu gibi sanat yapıtı olmayı bir şeyin içsel bir özelliği olarak değil insan eylem ve düşüncesiyle ilişki içerisinde ele almaktadır. Levinson bu ilişkiyi de birey ya da bireylerin *niyetine* göre yorumlar -ki bu niyet de sanat dünyası yerine *sanat tarihine* gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla sanatın zorunlu olarak geriye -yani geçmişte olmuş olanlara- bakan bir şey olduğu sanatın tanımında olmalıdır. Bu tarihsellik sanatın farklı zamanlardaki birliğini ve sanatta içsel olan sürekli evrimi ortaya koyar. "Yeni sanat geçmiş sanatla olan ilişkiden dolayı sanattır; yakın geçmişin sanatı pek de-yakın-geçmiş-olmayan sanatla olan ilişkiden dolayı sanattır; pek de-yakın-geçmiş-olmayan sanat uzak geçmişin sanatıyla olan ilişkiden dolayı sanattır." Bu geçmişe gidiş geçmiş nesnelere olan ilişkisinden dolayı sanat olmayan, bunun yerine sanat damgasının en başta yapıştıırılabilceği nesnelere kadar devam eder. Anlaşıldığı üzere Levinson'a göre sanat kavramının sanatın şimdiye kadar ne olmuş olduğundan bağımsız bir içeriği yoktur. Bir şeyin sanat yapıtı sayılabilmesi için sanatçının bu şeyi tıpkı daha önceki şeylerin herhangi bir şekilde sanat sayıldığı gibi *sanat sayılabilmesi niyetiyle* yapmış olması gerekir. Yani sanatçı bu şeyi bir amaç için tasarlamalı, kendine mal etmelidir. Levinson çözümlemesine "zaman" boyutunu ekleyerek aslında "sanat" kavramını değil de "verili bir zamandaki sanat" kavramını tanımlamaktadır. Ve bunu bu verili zamanın öncesinde sanat olan şeylere gönderme yaparak gerçekleştirir. Bu anlamda da sanatın nasıl gelişeceği, neye dönüşeceği sanatın kavramsal olarak ne olmuş olduğuna bağlıdır. Sonuç olarak Levinson bir toplumdaki sanat kurumlarının sanatın özünü oluşturduğuna karşı çıkmaktadır. Ona göre temel olan sanat yapılmasıdır. Toplumsal çevreler ve bu çevrelerin etrafında gelişen uzlaşımlar sanatın temelinde yer almaz. Sanatın özü sanat sosyolojisinde değil sanatın olumsal tarihiyle olan ilişkisinde yatmaktadır (2005: 35-44).

George Dickie 1983'te "Yeni Kurumsal Sanat Kuramı" adında bir makale daha yazar ve hem eleştirilere yanıt verir hem de görüşünü geliştirir. Verdiği sanat yapıtı tanımına göre "bir sanat yapıtı bir sanat dünyasına sunulacak şekilde yaratılmış türden bir insan yapımıdır" (s. 53). Dickie'ye göre kurumsal sanat yapıtı görüşü bir açıdan geleneksel sanat kuramlarına benzer. Bu ortak yan, sanat yapıtının her şeyden önce insan yapımı olmasıdır. "İnsan yapımı" insan tarafından yapılmış bir nesneye denir. Ne var ki bu nesne kimi durumlarda fiziksel bir nesne olmayabilir.

Örneğin, bir şiir fiziksel bir nesne değildir ama yine de insan yapımıdır. Aynı şekilde gösteriler, doğaçlama danslar da “insan tarafından yapılmıştır” ve dolayısıyla insan yapımıdır. Dickie’ye göre çok tartışmalı olan Duchamp’ın hazır nesnelere de insan yapımıdır. Örneğin, pisuar aslında basit bir nesnedir. Ancak bu basit nesne Duchamp tarafından *Çeşme*’yi oluşturacak şekilde sanatsal bir araç olarak kullanılmış ve böylece karmaşık nesneye dönüşmüştür. İşte bu karmaşık nesne de sanat dünyası içinde bir insan yapımıdır, Duchamp’ın insan yapımı. Dickie bu bağlamda Weitz ve Ziff’in görüşlerine de eleştiri getirir. Onların görüşü “benzetme sanatı” görüşüdür ve bu yüzden benzerlikleri fark eden insan etkinliği tarafından ortaya konmaktadır. Oysaki Dickie kendi görüşünün “insan yapımsal sanat” görüşü olduğunu ve bu görüşün de temelinde “yapmak” olan insan etkinliği olduğunu söyler. Dickie’ye göre bir şeyin sanat yapıtı olabilmesinin iki kuralı ya da iki zorunlu şartı vardır: 1) Eğer bir kimse sanat yapıtı yapmak istiyorsa bunu ancak bir insan yapımı ürün yaratarak yapabilir. 2) Eğer bir kimse sanat yapıtı yapmak istiyorsa bunu ancak bir sanat dünyasına sunulacak türden bir şey yaratarak gerçekleştirebilir. İşte Dickie’ye göre bu iki kural bir arada sanat yapıtları yapmak için yeterlidir. Bu iki kural ayrıca tüm sanat türleri için geçerli olduğundan uzlaşımsal olmayan kuraldandır. Dickie’ye göre uzlaşımsal olan kurallar da söz konusudur çünkü sanat dünyası tek tek sanat dünyası sistemlerinden meydana gelmektedir. Bu sistemlerin her biri de kendi sanatçıları ve rollerini içermektedir. Buna göre örneğin, resim bir sanat dünyası sistemidir, tiyatro bir sanat dünyası sistemidir vb. Bu tek tek sistemlerin içerisindeki uzlaşımsal kurallar değişime açıktır. Diğer yandan, Dickie’ye göre yukarıda sıraladığımız iki uzlaşımsal olmayan kural her çağda her koşulda her sanat türü için geçerli olan kurallar olarak kalacaktır (2005: 47-53).

Bu bölümü Dickie’nin görüşüne destek olabilecek bir örnek vererek bitirelim. Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (1929-) ve Andy Warhol (1928-1987) ünlü Amerikalı Pop sanatı (popüler sanat) sanatçılarıdır. Bu sanat türü reklamlardan, reklam panolarından, filmlerden, karikatür dergilerinden ve televizyondan esinlenen ve geleneksel sanat anlayışına bir darbe olan çağdaş sanat türüdür. Elit kültür imgeleri yerine popüler kültürün imgelerini kullanır. Örneğin Andy Warhol, 1968’de *Campbells* marka domates çorbası konserve kutusunun resmini yapmıştır. Marketlerde satılan bu çorbanın değeri 6 dolarken, Warhol’un yapıtı 1500 dolara satılmıştır. Bu resmin bu kadar pahalıya alıcı bulmasının en önemli nedeni kuşkusuz sanat dünyasınca “sanat” olarak ve “yeni” bir şey olarak görülmesi olmalıdır. Nitekim Amerikan Pop sanatı 1950’lerin sonunda **Guggenheim Müzesi** küratörlerinden olan eleştirmen Lawrence Alloway tarafından destek görünce uçuşa geçmiştir.

Bir de komik sayılabilecek bir örnek verelim. Yakın zamanda ölen Amerikalı **yerleştirme (enstalasyon)** sanatçılarından John Chamberlain (1927-2011) 1957’de parçalanmış metalin heykel için malzeme olarak kullanılabilmesini keşfetti. Bir pop sanatçısı olduğu gibi soyut dışavurumculuğun da temsilcilerindendi. Enkaz hâline gelmiş Cadillac ve eski arabaların paslanmış parçalarını kullandı. Bu şekilde oluşturduğu Yerleştirmeleri pek çok yerde sergilendi. 1973’te iki heykeli ıskartaya çıkmış araba sanıldığı için yanlışlıkla toplatılıp depoya kaldırıldı.

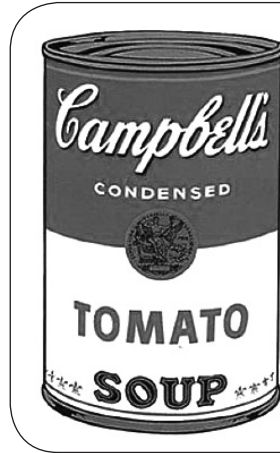
Guggenheim Müzesi

Amerika New York’ta, Manhattan’da bulunan ve ünlü mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanmış bir müzedir. Çağdaş sanattan pek çok koleksiyon sergilenen müze 1959 yılında açılmıştır. Müze binası mimaride dönüm noktası olarak kabul edilen binalar arasındadır.

Yerleştirme (Enstalasyon),

belli bir mekanı kurgulamaya; anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde buldukları mekanla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı. Bu tarz sanat eserleri, belli bir yer için tasarlanır, orada sergilenir ve sergiledikten sonra sökülür. Kaynak: N. Keser. Sanat Sözlüğü.

Şekil 2.4



Andy Warhol’un “Campbells” marka konserve kutusunu resmedişi (1968)

SANATÇI İLE SANAT YAPITI VE SANAT YAPITI İLE İZLEYİCİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Sanatçı ile Sanat Yapıtı Arasındaki İlişki: Yaratıcılık

Sanatçı ile sanat yapıtı arasında kurulan özel ilişki *yaratıcılıktır*. Yaratıcılık kısaca ifade edilirse yeni bir şeyin yani daha önce varolmayan bir şeyin ortaya çıkmasıdır. Yaratıcılık, Tanrı ya da Tanrıların işinin olduğunun düşünülmesinden başka insanın ortaya koyduğu bir başarı olarak da görülür. Bu anlamda hem bilimsel hem sanatsal yaratmadan söz edebiliriz. Her iki yaratma türü de Townsend'in söylediği gibi, bir başlangıç noktası olduğu kadar aynı zamanda da sonradan olan ya da olabilecek olanların da belirleyicisidir. Örneğin, Rönesans döneminde perspektifle birlikte eski resim anlayışı sona ermiştir. Bu nedenle de Giotto gibi ressamlar perspektifi kullanan ilk ressamlar olarak ardıllarından daha yaratıcı kabul edilirler. Bununla birlikte sanatsal yaratma gerçek dünyaya özgü olan belirlenimsellikten bir kurtuluştur. Sanatçı bir kurgu, bir yanılısma dünyası yaratır, gerçekleştiremeyecek belki de asla olamayacak olanı sunar. Sanatçıların yaratıcı olmalarının sebebi de işte bu yüzden yaşanan deneyimlere özgürce biçim verebilmeleridir. Sanat, insan aklının yaratıcı bir ifadesi, "zihinsel etkinliğin en özgür biçimidir." (Townsend 2002: 179-182, 187). Peki, sanatsal yaratmanın yapısı nedir? Sanatçı hangi aşamalardan geçerek yapıtını yaratmaktadır? Yapıtın sanatçıyla ve izleyiciyle olan ilişkisi nasıldır?

Kimi sanat yapıtları yaratıcısı henüz yapıtını daha bitirmeden (sanatçı izin verdiği için ya da bunu amaçladığı için) izleyici karşısına çıkabilse de genellikle yapıt bütünüyle sanatçıdan ayrılıp kendi başına bir nesne olduğunda izleyiciyle buluşur. Ancak yapıt, sanatçı yani yaratıcısı için başka bir şey, izleyici için başka bir anlam taşır. Her ne kadar yapıt aynı yapıt gibi görünse de yaratıcısıyla olan ilişkisi ile izleyici ile yeni başlayan ilişkisi farklıdır. Sanatçı eserini yaratırken belirli aşamalardan geçer. Yaratmanın aşamalarını şu şekilde sıralayabiliriz: Etkilenme aşaması, tasarlama aşaması ve tamamlama aşaması.

Sanatçı çevresindeki, zihnindeki, deneyimlerindeki her türlü şeyden etkilenebilir. Bu başlangıç noktasıdır. Bir ses, bir gülümseme, bir kavram, bir eşya, yeni tanımlanan bir kişi sanatçının yaratım nesnesi olabilir. Buna aynı zamanda *esinlenen nesne* de diyebiliriz. Sanatçı bu nesneden yola çıkarak tasarlamaya başlayacaktır. Tasarlama aşaması da iki şekilde olabilir: Zihinde tasarladıktan sonra oluşturma ya da oluştururken (oluşturarak) tasarlama. Örnek vermek gerekirse; bir ressam zihninde tasarladıktan sonra bunu tuvaline aktarabilir ya da renklerle oynarken süreç içerisinde tasarlayabilir. Aynı şekilde, bir modern dans koreografi seçtiği bir müzik parçasına zihninde hareketler tasarlayarak daha sonra bu hareketleri dansçılarına öğretebilir ya da dansçıların yönlendirerek bizzat onlara hareket bulmada olanak sağlayabilir yani hareketlerle oynarken süreç içerisinde tasarlayabilir. İlk durumda bir *zihinsel tasarı nesnesi* söz konusuysen ikinci durumda bir *süreç içinde şekil alan nesne* söz konusudur.

Bu ikinci duruma verilebilecek örneklerden biri Rus ressam Vasily Kandinsky (1866-1944) tarafından 1913 de yapılan *Beyaz Bordürlü Resim*dir. Bu resim sanatçının 1912 sonbaharında doğduğu yer olan Moskova'ya yaptığı bir yolculuktan esinlenmiştir. Kandinsky belli aralıklarla gittiği Münih'e döndükten sonra doğup büyüdüğü yer olarak hafızasında yer etmiş Rusya'ya yaptığı bu yolculuktan elde ettiği "oldukça güçlü izlenimleri"ni görselleştirebilmenin bir yolunu aramaya baş-

lamıştır. Yaklaşık beş aylık bir süreç içerisinde kurşun kalem, mürekkep, suluboya ve yağlıboya arasında özgürce hareket ederek çok çeşitli motif ve kompozisyonları araştırmıştır. En az on altı çalışma denedikten sonra Kandinsky nihayet resmine görsel biçimi verecek çözümü bulmuştur: Beyaz bordür. Ona göre kullandığı bu beyaz renk “pek çok olanağa gebe bir...sessizliğin uyumu”nu ifade etmektedir.

Verilebilecek bir başka örnek de çağımızın ünlü **soyut dışavurumcu** ressamlarından Jackson Pollock (1912-1956) un kullandığı tekniktir. Pollock, boya karıştırma, fırça kullanma gibi geleneksel teknikleri bir kenara koymuştur. Yere çok büyük boyutlarda tuval bezler sererek bu bezlerin üzerinde hareket ederek boya dökmüş, damlatmış, fırlatmıştır. Bu nedenle de kullandığı bu teknikle yaptığı resimler sonradan *hareket resmi* adını almıştır.

Sanatsal yaratmanın son aşaması olan tamamlama aşaması ise sanatçının artık yapıtın tamamlanması için gereken düzenlemeleri yaptığı aşamadır. Burada artık *izleyici karşısına çıkmaya hazır nesne yani sanat yapıtı* söz konusudur. Sanatçının geçirdiği bu aşamalardan sonra yapıt artık izleyiciyle buluşmaya hazırdır. Şimdiden sonrası artık izleyicinin yapıtla kuracağı ilişkide şekillenecektir. Peki, izleyicinin yapıtla bu yeni başlayan ilişkisi nasıldır?

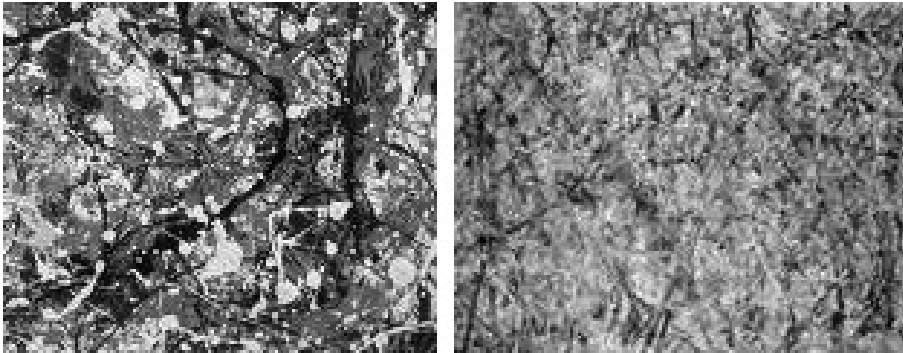
Soyut dışavurumculuk (soyut ekspresyonizm) 1940'ların ortalarında New York'ta ortaya çıkan, ressamların gerçek nesnelere temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. İlk Amerikan sanat akımı olarak kabul edilip, sanat dünyasının merkezinin Paris'ten New York'a kaymasında etkili olmuştur. Kaynak: wikipedia.org

Şekil 2.5



Vasily Kandinsky'nin Beyaz Bordürlü Resim adlı resmi (1913)

Şekil 2.6



Jackson Pollock'un soyut dışavurumcu resimlerinden

Sanat Yapıtı ile İzleyici Arasındaki İlişki: Deneyimleme, Değerlendirme, Eleştirme

İlk söylenmesi gereken şey yapıtın mutlaka bir izleyici gerektirdiğidir. Sanatçının “kimseye göstermeyeceğim” niyetiyle yaratmaya girişebileceği olası yapıt bile örtük olarak bir izleyiciyi varsayar. Yapıtın ortaya çıkması için sanatçının varlığı ve etkinliği ne kadar gerekliyse yapıtın yaşam bulması, değerlendirilmesi ve yorumlanması için izleyicinin varlığı ve etkinliği de o kadar gereklidir. Sanat eseri, Townsend’in ifadesiyle, “görölmek için kendini sunan bir nesnedir.” Bir doğa manzarası potansiyel olarak estetik niteliklere sahip olabilir ancak bu manzaranın estetik bir nesne olması için bakan birinin olması gerekir. Yani estetik, “insanların nesnelere tepki verme biçimiyle ilgilidir.” (2002: 209-210). Başka bir deyişle, sanat yapıtı ancak izleyicilerin vereceği tepkilerle “sanat yapıtı”na dönüşebilir. Herhangi bir övgü almamış, bir değerlendirmesi yapılmamış bir yapıtın “yaşadığını” söylemek ne kadar olanaklıdır?

İzleyicilerin bir sanat yapıtıyla karşılaşmalarında yaşadıkları çıkarsız ilişkiden, mesafeli bir tavırdan yani genel olarak estetik deneyimden birinci ünite de söz etmiştik. Sanatçının yapıtıyla yaşadığı ilişkiyi daha çok “yaratıcılık” olarak izleyicinin yapıtıyla yeni başlayan ilişkisini ise daha çok “estetik deneyim” olarak tanımlıyoruz. Bir de özel bir tür ilişki ve izleyici kitlesi vardır. Bu özel ilişki “eleştiri” ve özel izleyici kitlesi de eleştirmenler yani sanat yapıtları hakkında yazıp çizenler, çeşitli yerlerde konuşanlardır. İşte ünitenin bu son kısmında bu özel ilişki ve izleyici kitlesinden bahsedeceğiz.

Eleştirmenler de izleyici kitlesinin bir parçasıdır. Hatta kimi zaman sıradan bir izleyicinin de bir eleştirmen gibi davrandığını söyleyebiliriz. Yine de bir eleştirmen izleyiciyle sıradan bir izleyici arasındaki temel fark eleştirmenin sanat yapıtını işi olarak değerlendirmesidir. Başka bir deyişle bir izleyici eğer sanat yapıtını değerlendirmeyi iş olarak edinirse “eleştirmen” olur. Günümüzde bu işi parayla yapanlar “profesyonel” olarak görülür. Onlar sanat otoriteleri olarak kabul edilirler. Eleştirmeyi “iş” olarak edinmiş olmak bunu belirli bir bilgi ve bilinçle yapmayı gerektirir. Bu nedenledir ki eleştirmenler bizi yapıta hazırlarlar. Yapıtı nasıl değerlendirebileceğimiz, nasıl yorumlayabileceğimiz konusunda fikir verirler. Sıradan bir izleyici gördüğü bir sanat eserini yalnızca “iyi” ya da “kötü” olarak, “güzel” ya da “çirkin” olarak değerlendirebilir. Oysa eleştirmek bunun ötesine geçer. Eleştirmen olabilmek için özel bir eğitim almış olmak gerekirse de (bir eğitim almış olmak yeterlidir) yapıtın yaratıldığı dönem, yapıtın diğer yapıtlarla olan ilişkisi, yapıtın yaratıcısının kullandığı teknik ve bu teknikteki yenilik gibi bir takım konularda bilgi sahibi olabilmek gerekir. Bu bilgi sayesinde bir eleştirmen dile getirdiği yargılar için neden öne sürülebilir. Zaten nedensiz öne sürülen yargıların ciddiye alınması için bir sebep yoktur.

Peki, eleştirmenler ne tür yargılarda bulunurlar? Tabii burada bizi ilgilendiren yapıtlar hakkındaki olgusal önermeler değil *eleştirel önermeler*dir. “Şu resimdeki gökyüzü mavidir” önermesi her ne kadar bir sanat yapıtıyla ilgili olsa da olgusal bir önermedir. Eleştirel önermeler, “Öykücü güvenilir değildir” ya da “*Mona Lisa*’nın gülümsemesi gizemlidir” gibi önermelerdir. Bu tür önermeler söz konusu olduğunda genel yargılar gibi doğru ya da yanlış olmaları beklenmez. Doğru da olsalar yanlış da olsalar eleştirel önermelerde önemli olan bu önermelerin “yapıtı uygunluğu ya da yararlıdır.” (Townsend 2002: 241-242).

Eleştiri sayesinde belirli bir kültür oluşur. Eleştirmenler ne hakkında konuşulacağını ve yazılacağını seçerler. Bu seçimleri doğrultusunda da kimi yapıtlar onaylanır (öne çıkar) kimileriye ikincil konuma düşer (geride kalır). Kültür de bu şekilde oluşur. Örneğin, “Yeni-klasik İngiliz Yazını” ya da “New York Sanatı” eleştirmenler tarafından belirlenen özel kategorilerdir. (Townsend 2002: 234).

Sanatçılar da izleyici ve çoğu zaman eleştirmen konumundadırlar. Hatta bir görüşe göre sanatçılar “daha içten ve daha kesin bilgi”ye sahiptirler. Şöyle de düşünebiliriz. Bir kimsenin romanları eleştirebilmesi için roman yazarı, çağdaş dans gösterisini eleştirebilmesi için çağdaş dansçı, resimden anlayabilmesi için ressam olması gerekir. Bu görüş kabul edilebilir bir görüş gibi gözükse de sorun şudur. Eleştirinin ikincil düzey bir etkinlik olduğu ve sanatçılardan başka hiçbir izleyicinin bir sanat yapıtını gerektiği gibi anlayamayacağı iddiasına dayanır. Eğer durum buysa da sanat yapıtı üretmenin pek bir anlamı kalmaz. Diğer taraftan sanatçıların aslında yarattıkları yapıtlardan daha azını bildikleri de iddia edilebilir. Ne de olsa onlar yalnızca yaratmakla meşguldürler. Oysa bir eleştirmen zeki bir izleyici olarak sanatçıların iletmek istediklerinden çok daha fazlasını bilebilir (Townsend 2002: 240-241). Bu görüş daha çok kabul edilebilir bir görüştür. Sanatçıların ve eleştirmenlerin farklı etkinliklerde buldukları iddiasına dayanır. Bir sanatçı doğal olarak kimi zaman sıradan bir izleyici kimi zaman da sıkı bir eleştirmen olabilir. Örneğin bir heykeltıraş düşünelim. Bu heykeltıraş arada sırada tiyatroya gitsin. Büyük olasılıkla arada sırada izlediği bu oyunları sıkı bir tiyatro severin izlediği gibi izlemeyecek, daha çok sıradan bir izleyici gibi değerlendirmede bulunacaktır. Diğer taraftan aynı heykeltıraşın sanatçı bir arkadaşının heykel sergisine gittiğini düşünelim. Kuşkusuz burada tiyatrodan olduğundan çok farklı bir tutumda olacaktır çünkü heykeller hakkında daha çok bilgiye sahiptir ve heykel sanatının sanat dünyasını takip etmektedir. Yine de her iki durumda da o sanatçı kimliğinden çok “izleyici” ya da “eleştirmen” kimliğini ön plana çıkartmış demektir. Başka bir deyişle, “sanatçı” olmak, “sıradan bir izleyici” olmak ve “eleştirmen” olmak birbiriyle kesiştiğinde bile farklı kategorilerdir.

Bir roman yazarının hangi durumda sanatçı, hangi durumda sıradan bir izleyici ve hangi durumda bir eleştirmen olarak değerlendirilebileceğini örneklendiriniz.



SIRA SİZDE

Özet



Felsefi düşünmede sanat kuramlarını açıklamak.

Felsefi düşünmede karşımıza çıkan temel sanat kuramları arasında öykünmecilik, biçimcilik, duyguculuk, sezgicilik ve istenççiliği sayabiliriz. Bu kuramların hepsi de sanatın tanımını kuramsal olarak verir. Öykünmecilik ya da taklitçilik Platon'la başlamış ve on sekizinci yüzyıla kadar da önemini korumuş bir kuramdır. Bu kurama göre sanat yaşamı yansıtır. Aynı zamanda nesnelerin temsil edilmeleri anlayışına da dayanmaktadır. Öykünmeci kurama göre sanat doğayı taklit etmektedir. Ancak kimi durumlarda doğanın da sanatı taklit ettiği iddia edilebilir. Biçimcilik bir şeyi sanat yapan şeyin o şeyin biçimsel özellikleri olduğunu iddia eder. Buna göre önemli olan bir yapıttaki renk, ses, şekil, çizgiler gibi biçimsel özelliklerdir. Bu görüşe göre sanat “anlamli biçim” olarak tanımlanır. Duyguculuğa göre ise sanatta önemli olan duygulardır. Bu görüşü savunanlar sanat yapıtlarını duyguların ifadesi olarak tanımlarlar. Sanatın insanlık için nasıl bir amaca hizmet ettiği de bu görüş için önemlidir. Sezgicilere göre sanat biçim ya da duygu yerine yaratıcı, bilişsel ve tinsel bir edim olarak görülür. Bu görüşün temelinde sanatçı ve onun yaratıcılığı yatmaktadır. Sanat aynı zamanda sanatçıların imge ve sezgilerini ifadeye dönüştürdükleri türden bir bilgidir. İradecilik ya da istenççiliği diğer kuramlardan ayıran en önemli yön sanatın basit bir şekilde tanımlanamayacağını savunulmasıdır. Basit sanat tanımları sanat için geçerli oldukları gibi sanat olmayan şeyler için de geçerli olabilirler. Bu nedenle önemli olan sanatın karmaşık özelliklerini ortaya koyabilmektir.



Sanatı tanımlamadaki sorunları açıklamak.

Çağdaş estetikçiler genel olarak sanat kuramlarının verdikleri sanat tanımlarını başarısız bulmuşlardır. Bu eleştiriyi getiren düşünürlerden biri Morris Weitz'dir. Weitz, “sanat nedir?” sorusunun terk edilerek yerine “ ‘sanat’ kavramı ne tür bir kavramdır?” sorusunun sorulması gerektiğini iddia etmiştir. Buna göre estetiğin amacı bir sanat kuramı oluşturmak değildir. Amaç sanat kavramının dildeki kullanımını araştırmak olmalıdır. Weitz, Wittgenstein'dan aldığı “aile benzerliği” kavramını kullanarak tüm sanatların paylaştığı ortak bir özün olmadığını bunun yerine sanat yapıtları arasındaki benzerliklerin bulunması gerektiğini iddia etmiştir. Bir şeyin sanat olup olmadığına olgusal çözümlenmelerle karar veremeyiz çünkü sanat açık bir kavramdır. Weitz'in görüşü her şeyin her şeye benzeyebileceği noktasında ve sanatı açık bir kavram olarak ele alması noktasında eleştiriye uğramıştır. Beardsley gibi işlevselci görüşü savunanlar bir şeyin sanat eseri sayılabilmesi için sanatın hoş bir estetik deneyim sağlamak gibi bir amacının olması gerektiğini savunurlar. Bu görüş sanatın değerini temel alır. Paul Ziff'e göre de sanat yapıtlarının ortak özelliği yoktur. Ziff “tipik örnekler” adı verilen bir görüşü savunmuştur. Önceden sanat yapıtı olarak kabul edilmiş yapıtlar yeni yapıtlar için tipik örnek oluşturabilirler. Buna göre yeni yapıtların tipik örneklerin sahip olduğu özelliklerle olan benzerlikleri ortaya konabilir. Bu tek tek her sanat dalı için yapılmalıdır. Her sanat türünden bir “tipik örnek” seçilerek yapılabilir. Böylelikle “sanat yapıtı” kavramının farklı kullanımları tasvir edilebilir.



Sanatın nasıl farklı şekillerde tanımlanabileceğini tartışmak.

Yirminci yüzyılın sonlarında Morris Weitz'in özcülük karşıtı görüşünün de etkisiyle sanatın içsel özellikleri yerine dışsal özellikleri araştırılmaya başlanmıştır. Örneğin sanat toplumsal, kurumsal, tarihsel olarak tanımlanabilir. Bu tür tanımlara bağıntısal ya da dışsal tanım adı verilir. Arthur Danto, George Dickie ve Jerrold Levinson yirminci yüzyılda sanatın bağıntısal tanımını verenlerin başında gelir. Danto'ya göre bir şeyin sanat sayılabilmesinde yapıtın algılanamaz özellikleri önemli olur. Bu algılanamaz özellikler "sanat dünyası" olarak nitelendirilir. Sanat dünyasının içine sokulmuş olmak bütün sanatların özünü oluşturur. Dickie, Danto'nun sanat dünyası görüşünden yola çıkarak kurumsal sanat kuramını ortaya atmıştır. Buna göre bir şeyin sanat olması için "sanat" adı verilen kurumla ilintili olması gerekir. Dickie'ye göre sanat yapıtı bir sanat dünyasına sunulacak şekilde yaratılmış türden bir insan yapımıdır. Levinson'a göre bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için bu yapıtın daha önce yaratılan yapıtlarla ilişkisinin olması gerekir. Bu ilişki de "sanat dünyası" yerine "sanat tarihi" ne gönderme yapmaktadır. Buna göre yeni yaratılan yapıtlar geçmişte yaratılan yapıtlarla olan ilişkiden dolayı sanat kabul edilir.



Sanatçı ile sanat yapıtı ve sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi açıklamak.

Sanatçı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiye yaratıcılık adı verilir. Bu daha önce varolmayan bir şeyin ortaya çıkmasıdır. Sanatsal yaratma gerçek dünyadaki belirlenimcilikten kurtuluştur. Sanatçıların yaratıcı olmalarının en önemli nedeni yaşadıkları deneyimlere özgürce biçim verebilmeleridir. Yaratıcılığın başlıca aşamaları etkilendirme, tasarlama ve tamamlama aşamalarıdır. Tasarlama aşaması da iki şekilde olabilir: Zihinde tasarladıktan sonra oluşturma ya da oluşturunca tasarlama. Tamamlama aşamasıyla yapıt izleyici karşısına çıkmaya hazır nesneye dönüşür ve izleyicinin sanat yapıtıyla olan ilişkisi başlar. Yapıtın ortaya çıkması için sanatçının varlığı gerekliken yapıtın yaşam bulması, değerlendirilmesi ve yorumlanması için de izleyici gereklidir. Eleştirmenler özel bir tür izleyici kategorisidir. Eleştirmen, bir sanat yapıtı hakkında yazıp çizen ve konuşan kişiye denir. Eleştirme, yapıtın iyi ya da kötü olduğunun ötesinde bir şeyler söylemeyi gerektirir. Eleştirmenlerin dile getirdikleri yargılara eleştirel önermeler adı verilir. Bu tür önermelerde doğruluk ya da yanlışlık aranmaz, yapıtı uygunluk aranır.

Kendimizi Sınavalım

1. Sanat etkinliğini tanımlayan aşağıdaki ifadelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. İnsanın yaratıcı bir ürünüdür.
 - b. Sanatçıyla izleyici arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkar.
 - c. Sanatçıyla başlayan bir süreçtir.
 - d. Sanat yapıtının izleyici ile sanatçıyı buluşturduğu bir etkinliktir.
 - e. İzleyici olduğu sürece devam eden bir etkinliktir.
2. “Sanat dünyası” deyimini aşağıdaki ifadelerden hangisini **içermez**?
 - a. Sanat tarihi bilinci
 - b. Küratörler
 - c. Sanat yapıtları mirası
 - d. Sanat kuramı
 - e. Doğa severler
3. Sanatı “duyguların dışavurumu” olarak ifade eden bir görüş ne tür bir sanat tanımı vermektedir?
 - a. Duyguların tanımı
 - b. İçsel tanım
 - c. Kuramsal tanım
 - d. Gerçek tanım
 - e. Biçimsel tanım
4. Felsefi düşünmedeki sanat kuramlarıyla ilgili olarak aşağıdakilerden hangisi doğrudur?
 - a. Biçimciliğe göre sanat yaşamın bir yansımasıdır.
 - b. Sezgicilik sanatta duyguların rolünü önemsemese de biçimin vazgeçilmez olduğunu savunur.
 - c. İstenççiliğe göre sanat herkesin anlayabileceği basit bir şekilde tanımlanmalıdır.
 - d. Duyguculuğa göre sanatçıların eserlerini yaratırken neyi amaçladığı önemlidir.
 - e. Öykünmecilik sanatı “ifade” olarak tanımlar.
5. Aşağıdakilerden hangisi Morris Weitz’in estetikte kuramın rolüne ilişkin iddialarından biri **değildir**?
 - a. Doğru sanat kuramı diye bir şey yoktur.
 - b. “Sanat” kavramı açık bir kavramdır.
 - c. Sorulması gereken asıl soru “sanatın doğası nedir?” sorusu olmalıdır.
 - d. Tüm sanatların paylaştığı ortak bir öz değil ama yapıtların birbirleriyle olan benzerlikleri bulunabilir.
 - e. Sanat kuramlarını test etmenin bir yolu yoktur.
6. Aşağıdakilerden hangisi Paul Ziff’in savunduğu görüşü yansıtmaktadır?
 - a. Bir şeyin sanat yapıtı olduğunu söylemek sanatı belirli özellikler kümesinin alt kümelerini bulma yoluyla tanımlamak demektir.
 - b. Sanatta tipik örnekler bulabilmemiz için elimizdeki bir yapıtın sanat yapıtı olup olmadığını bilmemiz gerekir.
 - c. Sanatın ne olduğunu bilmeyen bir kişiye sanatı öğretebilmenin en iyi yolu en son yaratılan sanat yapıtlarını göstermektir.
 - d. Yalnızca tipik örnekler sanat yapıtı olarak kabul edilebilir.
 - e. Sanat ancak zorunlu ve yeterli özelliklerden yola çıkılarak tanımlanabilir.
7. Aşağıdaki eşleştirmelerden hangisi **yanlıştır**?
 - a. Arthur Danto - “sanat dünyası” kavramı
 - b. Jerrold Levinson - tarihsel sanat anlayışı
 - c. George Dickie - kurumsal sanat kuramı
 - d. Morris Weits - özcü sanat anlayışı
 - e. Paul Ziff - “tipik örnek” kavramı
8. Aşağıdakilerden hangisi Jerrold Levinson’un savunduğu iddialardan **değildir**?
 - a. Yalnızca sanatçının zihninde sanat olarak sayılabilecek özel sanattan söz etmek olanaklı değildir.
 - b. Bir şeyin sanat olması için sanatçının eserini sanat sayılabilmesi niyetiyle yaratmış olması gerekir.
 - c. Yeni sanat geçmiş sanatla olan ilişkisinden dolayı sanattır.
 - d. Sanatın tanımı bağıntısal olarak yapılabilir.
 - e. Sanat kurumları sanatın özünü oluşturamaz.
9. Aşağıdakilerden hangisi sanatsal yaratmanın aşamalarından biri **değildir**?
 - a. Tamamlama aşaması
 - b. Etkilenme aşaması
 - c. Paylaştırma aşaması
 - d. Zihinde tasarladıktan sonra oluşturma aşaması
 - e. Oluştururken tasarlama aşaması
10. Aşağıdaki iddialardan hangisi **yanlıştır**?
 - a. Sanatçı, sıradan izleyici ve eleştirmen arasında örtüşmeler olsa da bunlar farklı kategorilerdir.
 - b. Eleştirel önermelerde doğruluk ya da yanlışlık aranmaz. Önemli olan bu önermelerin sanat yapıtlarına olan uygunluklarıdır.
 - c. Eleştirmenlerin seçimleri sonucu bazı sanat yapıtları öne çıkarken bazıları ikincil konumda kalır.
 - d. Sanatçılar yalnızca sanat yapıtı yarattıkları için izleyici konumunda olamazlar.
 - e. Eleştirmenler aynı zamanda izleyici grubu içerisinde yer alırlar.

Okuma Parçası 1

Özcülük, Antiözcülük ve Estetik Tanımlamalar

Tüm tanımlamaları ya da temel tanımlama türlerini gözden geçirmenin yeri burası değil. Estetik tarihi, çeşitli tanımlama girişimlerini serilmiyor. Bunların çoğu, özel estetik kuramların ürünüdür. Ve tümü de yoğun bir eleştiri süzgecinden geçmiştir. Aralarında ortak olan tek şey, tümünün de sanat yapıtlarında ve estetik deneyimlerde bazı temel özellikler kümesinin varlığını varsaymasıdır. Bu yönleriyle özcü kuramlardır. Bir zamanlar felsefede ele alınan nesnelere, özsel bazı niteliklere sahip olması gerektiği yaygın bir düşünceydi. Örneğin, bir ahlak felsefesinden söz ediliyorsa, bu durumda tüm ahlaksal edimleri ve doğru eylemin dayandığı ortak bir şey olmalıdır. Bir bilim felsefesi varsa, bilimsel kuramların, uygun bir biçimde betimlenebilir bir gerçekliğe ilişkin olmaları gerekir. özcü kuramlar, üzerinde konuşulan şeyin temel özelliklerini bildiğimizden söz etmez; ancak sanat söz konusu olduğunda bir özcü, bazı özelliklerin estetik deneyimde gerekli olduğuna ve bu ortak özelliklerin tüm sanatlarda bulunduğu inandır. Aksi halde, 'sanat' ve 'estetik' terimlerinin anlamlı bir biçimde kullanılamayacağı düşünülür. Estetiğin, özcü terimlerle ele alınması gerektiği düşüncesi, sonunda boş çıkmaktadır. Felsefi özcülüğü yeniden gündeme getirmek, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) ve onun ardıllarının temel katkılarından biridir. Özcü varsayıma yöneltilen eleştiriler, iki noktada yoğunlaşır. Birincisi, tanımlamalar ne denli dikkatle oluşturulursa oluşturulsun, sanat dünyasında olup bitenlerin gerisinde kalır. Tanımlama süreci bizi gerçekten sanatı anlamaya yaklaştırıyorsa, o zaman yetkin bir tanımlamaya ulaşmasak bile, sanatın ne olduğunu ve nereye gittiğini görmeye başlamamız, tanımlamalarımızın, yeni sanat türlerini de kapsamına almasını gerektirir. Ancak böyle olunca, yeni sanat türleri, tanımlamalarda sürekli değişiklikleri zorunlu kılar. Artık resimlerin herhangi bir şeyi temsil etmesi, müziğin uyum kurallarına uyması gerekmiyor. Romanların ve oyunların başı, ortası ve sonu olması zorunlu değil. Sanat yapıtlarında süreklilik yok. Tanımlamalarımızın her şeye açıklık getirememesi, felsefe yöntemimizdeki bir zayıflıktan başka bir şey olmayabilir. Sorun, tanımlamalarımızın sanat dünyasında olup bitenlerin yanına bile yaklaşamamasıdır. Sanat yapıtlarının birtakım özsel niteliklerinin olup olmadığını iyice düşünmemiz gerekir.

İkinci olarak, temel özellikler diye ileri sürülen şeylerin kendileri bir sorun olur. Estetik yüklemelerin, basit ni-

telik belirten terimler olmaktan çok, eğretilmeler gibi işlev gördüğünü daha önce ele aldık. Durum böyleyse, estetik tepkilerde temel olan estetik-dışı özellikler aramak, yanlış bir estetik özellik anlayışına dayanıyor. Klasik yazarlar, belirli oranların normal bir gözlemciye güzel göründüğünü düşünüyorlardı. Bu oranlar, klasik güzellik ve uyum görüşleriyle tutarlılık içindeydi. Örneğin, ressam ve oymacı William Hogarth (1697-1764), 18. yüzyılda, kavisli hatları, güzelliğin zorunlu koşulu olarak görüyor ve kuramını da yaptığı oymalarla örneklendiriyordu. Ancak, tıpkı "iki ayaklı tüysüz hayvan" şeklindeki insan tanımlaması gibi, Hogarth'ın oymaları da alay konusu oldu. Uyum ve duyuşal zevk, estetik yüklemelerin betimlediği estetik özelliklerdir. Bunları özel bir çizgi biçimiyle ya da matematiksel bir oranla ilişkilendirme girişimi, estetik yüklemeleri, yeniden estetik-dışı özellikler bakımından ele almamızı gerektirir. Sonuç olarak özcü tanımlamalar, estetik özellikleri yakalamada başarısız kalır.

Kaynak: Dabney Townsend (2002) Estetiğe Giriş. çeviren: Sabri Büyükdüvenci. Ankara: İmge Yayınevi, s. 76-78.

Okuma Parçası 2

Sanatta dinamizmi kadınlar yaratıyor: Beral Madra

Türkiye'de, çağdaş sanat dünyasının önde gelen isimlerinden biri Beral Madra. Sergi düzenleyicisi ya da sanat yönetmenliği olarak da tanımlanan küratörlüğü, Türkiye'de bilinir hale getiren bir sanat insanı. Aynı zamanda sanat eleştirmeni ve İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Görsel Sanat Yönetmeni.

Küratörlük, ülkemizde fazla bilinen bir meslek değil. Uluslararası sanat ortamında da 1980'lerde ortaya çıkmış. Kendisine küratör diyen ilk kişi İsviçreli Harald Szeemann. Eğitimi yok; sosyoloji, ekonomi; antropoloji, felsefe, sanat tarihi okuyup da küratör olabilirsiniz. Küratör, sanat üretiminin toplum içinde yeniden değerlendirilmesini ya da sanat üretiminin topluma en iyi şekilde sunumunu sağlar. Sanat komiserliği de daha çok resmi bir sıfat, Venedik Bienali'nde kullanılıyor. 'Sanat yöneticisi' ya da 'Sanatçının patronu' diyen de var. Müzeler ve koleksiyonerler, danışman olarak kullanmaya, onların sözlerini dinlemeye başladığında küratörler de iktidar sahibi oldu. Küratör tanıttığı zaman sanatçılar müzelere giriyor. Aslında gerçek iktidar sanatçıda. Sanatçı üretirse o küratörün iktidarı ne olabilir ki? Ben

genç sanatçılara imkan tanımayı önemserim. Hiçbir zaman patronluk yapmadım. Toplumcu, sosyalist bir insanım. Hiç kimseye hükmetmeye çalışmam. 2000’lerde Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği’ni kurduk. Küratörler, kültür operatörleri, gazetelerin kültür editörleri girebiliyor bu derneğe. Dernekte 40 kişiyiz. 10-12 kişi küratörlük yapıyor, iş olmadığı için birçok genç arkadaşımız yurtdışına gitti. Sadece İstanbul ile sınırlı bir alan bu.

1980’lerin ortasında liberal ekonomiye geçişle birlikte şirketlerin vitrini olarak kültür ve sanat gündeme geldi. Koleksiyoncular ortaya çıkmaya başladı. Sanatın parayla ilişkisindeki farklılıklar oluştu. Avrupa fonlarının Türkiye’ye doğru akması çok yararlı oldu. Koleksiyoncuların artmasının sanata olumlu katkısı olacak.

Şimdi üçüncü kuşak geldi. Genç kuşak koleksiyoncuların kendi kuşağını satın alması son derece olumlu bir davranış. Burhan Doğançay’ın ‘Mavi Senfoni’ adlı tablosunun 2.2 milyon liraya satılması gibi örnekler çoğalacak. Mesela Fahrünnisa Zeyd, çok önemli bir kadın sanatçı. Onun gibi birçok ressamımızın milyon dolarlık resimleri olacak. Ölmüş ressamların eserlerinin büyük paralar edeceği muhakkak. Çağdaş sanattan ekonomik değer elde etmek istiyorsak mutlaka yaratıcı insana yatırım yapılması gerekiyor. Pasta çok küçük. Türkiye’de sanat piyasası uluslararası kriterlere sahip değil. Üretimler tüketecek kitleye ulaşamıyor. Biraz dar alanda paslaşma oluyor bu. Kadın sanatçılar arasında çok büyük dayanışmalar görüyorum. İstanbul’daki sanat ortamının dinamizmini kadınlar yaratıyor.

Kaynak: Hürriyet Pazar 29 Aralık 2011

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

- 1.b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Giriş” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sanat etkinliğinin sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki üçlü bir ilişki sonucu ortaya çıktığını hatırlayacaksınız.
2. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Giriş” kısmında yazılanları yeniden okuyun. “Sanat dünyası” deyiminin doğaseverlerle bir ilgisinin olmadığını anlayacaksınız.
3. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Felsefi Düşünmede Sanat Kuramları” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Bu tür bir tanıma kuramsal tanım dendiğini hatırlayacaksınız.
4. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Felsefi Düşünmede Sanat Kuramları” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Duyguculuğa göre sanatçıların eserlerini yaratırken neyi amaçladığının önemli olduğunu hatırlayacaksınız.
5. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatı Tanımlamadaki Sorunlar” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Weitz’in “sanatın doğası nedir?” sorusunun “ ‘sanat’ kavramı ne tür bir kavramdır?” sorusuyla değiştirilmesi gerektiğini savunduğunu hatırlayacaksınız.
6. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatı Tanımlamadaki Sorunlar” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Paul Ziff’e göre bir şeyin sanat yapıtı olduğunu söylemenin ancak sanatı belirli özellikler kümesinin alt kümelerini bularak tanımlama yoluyla gerçekleşebileceğini iddia ettiğini hatırlayacaksınız.
7. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatı Tanımlamadaki Sorunlar” ve “Sanatı Farklı Şekillerde Tanımlamak” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Weitz’in özcü değil tam aksine özcülük karşıtı bir görüşte olduğunu hatırlayacaksınız.
8. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatı Farklı Şekillerde Tanımlamak” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Levinson’a göre yalnızca sanatçının zihninde sanat olarak sayılabilecek özel sanattan söz etmenin olanaklı olduğunu hatırlayacaksınız.
9. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatçı ile Sanat Yapıtı ve Sanat Yapıtı ile İzleyici Arasındaki İlişki” kısmında yazılanları yeniden okuyun. “Paylaştırma aşaması” diye bir sanatsal yaratma aşamasının olmadığını hatırlayacaksınız.
10. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatçı ile Sanat Yapıtı ve Sanat Yapıtı ile İzleyici Arasındaki İlişki” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sanatçıların kimi durumlarda sıradan bir izleyici kimi durumlarda ise eleştirmen olabileceğini hatırlayacaksınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Taklit etmek insanın en doğal özelliklerinden, yeteneklerinden biridir. İnsan pek çok şeyi taklit ederek öğrenir. Bu nedenle taklitçilik görüşü sağduyuyla uyumlu bir görüştür. İzleyici gerçekteki nesnelere temsil edilmelerini rahatlıkla anlayabilir ve anladığı için de bundan keyif duyabilir. Bununla birlikte gerçek dünyada tiksindirici olan bir şey resimde taklit edildiğinde hayranlık uyandırabilir. Duyguculuk insanın en önemli yanı olan duygularını ifade etmesini temel aldığı için güçlü bir kuramdır. Gerçekten de sanatın bir duygu işi olduğunu söylemek sanat gibi karmaşık bir olguya basit ve inandırıcı bir açıklama getirebilmektir. Biçimcilik yapıtların daha az öznel olan hatta nesnel diyebileceğimiz özelliklerini merkeze alması açısından güçlü bir kuramdır. Biçimsel özelliklerin özgün birlikteliği pek çok izleyicinin yapıtı değerlendirirken fark ettiği “nesnel” diyebileceğimiz özelliklerdir. Eğer sanatta “doru değerlendirme” diye bir şey varsa bu biçimsel özelliklerden yola çıkılarak rahatlıkla yapılabilir. Sezgicilik sanatın yaratıcı sürecini temel aldığı için güçlü bir kuramdır. Nitekim sanat demek yaratıcılık demektir. Üstelik sanatı bir bilgi türü olarak ele almak sanatı kuşkusuz yüceltmektedir de. İstençliliğin güçlü yanı da sanatın gerçekten ne olduğunun detaylı bir şekilde irdelenmesini amaçlamasıdır. Diğer kuramların verdiği basit tanımlar yalnızca sanat için geçerli olmadıklarından bu görüş yalnızca sanatı tanımlama çabası olarak öne çıkar.

Sıra Sizde 2

Weitz ve Ziff’in sanat anlayışında şöyle bir problem vardır. Daha önce yaratılan sanat yapıtlarıyla olan benzerlik bir şeyin sanat olabilmesinin temel koşuludur. Durum buysa en yeni sanat yapıtından geçmişte geriye doğru daha eski yaratılan sanat yapıtlarına gittiğimizde, bu geriye gidişin bir “sonsuz gerileme” olduğunu kabul etmek gerekir. Oysa bu sonsuza gidişi kabul etmeyiz ve dolayısıyla bir “ilk sanat yapıtı”nın varlığını varsaymak gerekir. Aksi takdirde bir ilk yapıtın olmaması durumunda, benzerlik süreci de başlayamayacağından, sanat diye bir şey de olamayacaktır. Demek ki “önceki yapıtlara benzeme”nin dışında bir sanat olma koşulunun olması gerekir ki “önceki yapıtlara benzeme” koşulu sanat olabilmenin bir koşulu olsun. Başka bir deyişle en azından bir tek sanat yapıtının benzerlik sonucu değil de kendi başına bir sanat yapıtı olarak kabul görmüş olması gerekir. O zaman da Weitz ve Ziff’in sanat anlayışlarının aslında iki tane olduğu ortaya çıkar: “Benzeyerek sanat olma” ve “benzemedi sanat olma”.

Sıra Sizde 3

Bir roman yazarı her şeyden önce bir sanatçıdır çünkü yaratıcılığını kullanarak roman yazmaktadır. Ne var ki bu onun tek varolma biçimi olamaz. Hiç bir sanatçı sadece kendi köşesine çekilerek, kendisini her şeyden soyutlayarak sanatçı olmaz. Hem işi gereği diğer yazarların yazdıklarını hem de bir sanatçı olarak çoğu zaman sanat

alanındaki genel ve yeni gelişmeleri takip edecektir. Durum buysa, bir roman yazarı kendi romanını yazdığı anda sanatçı kimliğini ön plana çıkarmış olacaktır. Diğer yazarları değerlendirdiğinde, yorumladığında ise bunu eleştirmen kimliğiyle yapmış olacaktır. Aynı yazarımız eğer klasik müzik dinlemekten hoşlanıyor ancak müziğe ait sanat dünyasını izlemiyorsa, bir klasik müzik konserine gittiğinde kuşkusuz sanatçı ve eleştirmen kimliğinden çok sıradan bir izleyici kimliğiyle bu konseri izleyecektir.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler) (2005). *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge.
- Croce Benedotte (1983) **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**. çev: İsmail Tunalı. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Davies Stephen (2005) “Definitions of Art” **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Danto Arthur C. [1964] (2005) “The Artworld” **Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology** içinde. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (editörler). Oxford: Blackwell Publishing.
- Dickie George (2005) “The New Institutional Theory of Art” **Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology** içinde. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (editörler). Oxford: Blackwell Publishing.
- Keser Nimet (2005) **Sanat Sözlüğü**. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Levinson Jerrold (2005) “Defining Art Historically” **Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology** içinde. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (editörler). Oxford: Blackwell Publishing.
- Parker Dewitt. (2010). **The Principles of Aesthetics**. Nabu Press.
- Wilkinson R. (2008) “Art, Emotion and Expression” **Philosophical Aesthetics** içinde. Oswald Hanfling (editör). s. 180-186.
- Taşdelen Demet (2007) “Felsefi Estetik”. **Felsefe** içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Tolstoy Leo N. (2010) **Sanat Nedir?** çeviren: Mazlum Beyhan. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Townsend Dabney (2002) **Estetiğe Giriş**. çeviren: Sabri Büyükdüvenci. Ankara: İmge Yayınevi.
- Weitz Morris [1956] (2005) “The Role of Theory in Aesthetics” **Aesthetics and The Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology** içinde. Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (editörler). Oxford: Blackwell Publishing.
- Yetişken Hülya (1991) **Estetiğin ABC si**. İstanbul: Si-mavi Yayınları.

3

Amaçlarımız

Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Sanatın bilgi ile olan ilişkisini tartışabilecek,
- Sanat yapıtının ne tür bir varlık olduğu konusunu tartışabilecek,
- Sanatın etik ile olan ilişkisinde özerkçilik ile ahlakçılığı tartışabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Bilişsel Uyarım
- Deneyimsel Bilgi
- Ahlaki Bilgi
- Fiziksel Nesne
- Hayali Varlık
- Soyut Varlık
- Tip-örnek
- Ahlakçılık
- Özerkçilik

İçindekiler



Sanat Epistemolojisi, Sanat Ontolojisi ve Sanat Etik İlişkisi

GİRİŞ

Birinci ünite estetiğin kimi problemlerinin felsefenin diğer alanlarıyla ilişkili olduğunu söylemiştik. İşte bu ünite bu alanlardan üçünü ele alacağız: Epistemoloji, Ontoloji ve Etik. Sırasıyla sanatın bilgi ile olan ilişkisini, sanatın varlık ile olan ilişkisini ve sanatın etik ile olan ilişkisini araştıracağız. Bu araştırmalar her ne kadar felsefi estetiğin araştırma alanını genişleten çalışmalar olsalar da aynı zamanda özelde epistemoloji, ontoloji ve etiğe de katkı sağlayacak çalışmalardır. Sanatın bu diğer alanlarla olan ilişkisini açığa çıkarmak üzere sorduğumuz özel sorular bu alanların da yeniden sorgulanmalarına, kimi yeni görüşlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu nedenle ilişkilerin ortaya çıkarıldığı çalışmaların son derece önemli çalışmalar olduklarını söyleyebiliriz.

SANAT EPİSTEMOLOJİSİ

Bu bölümde sanatın bilgi ile olan ilişkisini tartışacağız. Bu ilişkinin irdelendiği alana genel olarak *sanat epistemolojisi* adı verilir. Başka bir deyişle sanat epistemolojisi, sanatın bilgi ile arasındaki ilişkiyi araştırır. Bu aynı zamanda sanatın bilişsel değerinin olup olmadığının yapıldığı sorgulamadır. Bu tartışma alanı içerisinde olmak demek en temelde şu iki soruyu sormak demektir: “Sanat bilginin kaynağı olabilir mi?”, “Sanat bize bir şeyler öğretebilir mi?”

Sanatın bilişsel değerinin olduğunu savunan düşünürler çoğunlukla; sanatın bize bir şeyler öğretebileceğini, sanat hakkında bir şeyler bilebileceğimizi, sanatın dünya hakkındaki algımızı, anlayışımızı değiştirebileceğini, sanatın kendimizle ilgili kimi şeylerin değişmesine neden olabileceğini ve sanatın bilginin kaynaklarından biri olabileceğini düşünürler.

Yukarıda sorduğumuz bu soru ve düşüncelerden anlaşılacağı üzere sanatın bilgiyle olan ilişkisi farklı bir şekilde kurulmaktadır. Ne de olsa sanat bize Dünyanın Güneşin etrafında dönüyor olduğu bilgisi gibi bir bilgi vermemektedir. Burada söz konusu olan farklı türde bilgilenebilmenin olanaklı olabileceğidir. Eğer “bilgi” den yalnızca önermesel bilgi türünü anlıyorsak bu durumda sanatın bilgiyle olan ilişkisine pek de sıcak bakmayacağımız aşikârdır. Nitekim bilginin epistemoloji tarihinde en sık yapılan tanımına bakacak olursak, **gerekçelendirilmiş doğru inancın** önermesel bilgi için geçerli olduğunu oysaki sanatın bilgi ürettiği kabul edildiğinde aynı tanımın geçerli olmayacağını söylememiz gerekir. Başka bir deyişle eğer bilgi yalnızca “gerekçelendirilmiş doğru inanç” olarak

Platon’un Theaitetos diyalogunda verilen bilgi tanımlarından biri ve en eskisi **gerekçelendirilmiş doğru inançtır**. Bu tanım yirminci yüzyılda epistemoloji literatüründe, özellikle Edmund Gettier’in “Gerekçelendirilmiş Doğru İnanç Bilgi midir?” başlıklı makalesiyle çok büyük tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar halen devam etmektedir.

tanımlanırsa önermesel bilgi türü dışında başka tür bir bilgilenme biçimi olamayacaktır.

Bu durumda yukarıda sorduğumuz “Sanat bilginin kaynağı olabilir mi?” ve “Sanat bize bir şeyler öğretebilir mi?” sorularına genel olarak iki ayrı uçta yanıt verildiğini söyleyebiliriz. Bir grup düşünür, sanattan bir şeyler öğrenildiğini, sanatın dünya hakkındaki algımızı değiştirebileceğini, sanatın dünyayı anlamlandırmamıza etkisinin olabileceğini (Worth 2003), sanatın bir içgörü ya da farkındalık kaynağı olarak kabul edilebileceğini iddia eder. Diğer bir grup düşünür ise bilginin “gerçekleştirilmiş doğru inanç” olarak yapılan geleneksel tanımı doğrultusunda sanatın ya da sanat deneyiminin bilginin üretiminde gerekli şartları yerine getirmediğini iddia eder. Bu ikinci gruptaki düşünürler sanatın doğru inanç bildiremeyeceğini ya da bildirse bile bu inançları gerçekleştiremeyeceğini söyler (John 2001: 417). Bu gruptaki kimi düşünürler sanatın doğrularla bir ilgisinin olmamasından ötürü bilgi üretemeyeceği iddiasındadırlar. Nitekim onlara göre sanat, olgu sağlayamadığı ya da argüman ortaya koyamadığı için herhangi bir şey de öğretemeyecektir (Worth 2003).

Demek ki sanatın bir şeyler öğretebildiğini iddia edenler, bir bilgi kaynağı olarak sanata farklı yaklaşmaktadırlar. Onlar sanatın olgu sağlamamasını bir eksiklik olarak görmezler çünkü sanatın bir şeyler öğretip öğretmediği sorununu olgular temelinde tartışmazlar. İnsanoğlu çok farklı şekillerde öğrenebilir. Şöyle düşünelim: Seyrettiğimiz bir film, okuduğumuz bir roman, önünde düşüncelere daldığımız bir heykel ya da resim bize dünya hakkında hiç mi bir şey söylemez? Örneğin, insanların yaşadıkları acılara, sahip oldukları umutlara dair bir şeyler deneyimlemek, suyun H₂O olduğu bilgisini edinmek gibi olmasa da bir şeyler öğrenmek demek değil midir? Başka bir deyişle bilgi neden yalnızca “gerçekleştirilmiş doğru inanç” olarak kabul edilmek durumundadır?

Sanatı bilgi kaynağı olarak ele alan ilk filozoflar Platon ve Aristoteles'tir. Platon'un görüşü oldukça ilginç bir görüştür ve epistemolojik-ontolojik öğretisi içerisinde yerini alır. Ona göre sanatsal etkinlikler insanların dengesiz bir ruha ve dolayısıyla kötü bir karaktere sahip olmalarına yol açmasından ötürü zararlı şeylerdir. Sanatçılar, herhangi bir şeyin taklidini o şey hakkında *herhangi bir bilgiye sahip olmadan* yapabilen kişilerdir (Worth 2003). Platon'un *Devlet* adlı meşhur eserinden şu bölüm konunun özüne açıklık getirmektedir: “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. -Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir geçerliliği olmaz bunların. -İyi ya, tam üstüne bastın, işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz değil mi?” (596e) Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere iki dünya söz konusudur: Aynanın dışındaki dünya (gerçek nesnel dünyası) ve aynanın içindeki dünya (gerçek olmayan nesnel dünyası). Platon, aynanın içinde görünen nesnelere *eidola* adını vermiştir. *Eidola görüntü*'dür, gerçek nesnelere görüntüsü. Bir ressam örneğin ayakkabı tamircilerinin resmini yapabilir. Başka bir deyişle gerçek nesnelere dünyasındaki ayakkabı tamircileri resmedildiklerinde yani kopyaları, benzetmeleri (*mimesis*) yaptıklarında gerçek olmayan nesnelere dünyasına taşınmış olurlar. Ressamlar bu kopyaları ayakkabı yapımı hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadan yapabilirler. İşte tartışmanın can alıcı noktası da burasıdır. Bir sanatçı *bilgisini edinmeden* herhangi bir şeyi taklit edebilmektedir. Benzer şekilde bir şair de erdemler hakkında bilgi sahibi olmaksızın güzellik hakkında ya da cesaret hakkında yazabilir. Kendisi hiçbir şekilde erdemli olmayan bir sanatçı erdemlere övgü yağdıran, ahlaklı ol-

manın ne kadar önemli olduğunu anlatan şiirler yazabilir. Bu mümkündür çünkü sanatçılar yalnızca görüntülerle yetinebilen, görüntülerden yola çıkarak etkinlikte bulunan kişilerdir. Gerçeği yansıtmadıkları için de “öğrettikleri” şeyler yanlış şeyler olmaktadır. Epistemolojik bağlam içerisinde söyleyecek olursak sanatçılar *doxa* ile yani sanılarla ilgilenirler. Tüm görüşlerin arkasında yatan ve akılla ulaşılan rasyonel bilgi yani *episteme* ile sanatçının bir ilgisi yoktur. Bilgisizliği de işte bu yüzden. Duyusal bilgiyle ilgilenen, yetinen sanatçı gerçek nesnel dünyasının uzağında iş görmektedir. Demek ki Platon’a göre sanat bir şeyler öğretmesine rağmen gerçek bir bilgi kaynağı olamaz.

Aristoteles hocası Platon’un sanatın kişinin ahlaki karakterinin gelişimini etkilemesi görüşüne katılmıştır. Ne var ki Aristoteles kişinin karakteri üzerindeki bu etkilenmenin olumsuz değil olumlu olduğunu iddia etmiştir. *Poetika* adlı eserinde özellikle tragedya üzerine eğilen Aristoteles izleyiciler açısından *katharsis* adını verdiği bir görüş geliştirmiştir. “Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir.” Buna göre izleyici oyunu seyrederken kahramanla özdeşleşir ve onun içine düştüğü ruhsal çatışmaları bizzat yaşar (*Poetika* VI, 2). Bu temizlenme, arınma sayesinde kişi gündelik yaşamında daha rasyonel olma şansını yakalar (Worth 2003). Böylelikle sanatın (özellikle tragedya) kişileri olumlu anlamda değiştirme, dönüştürme etkisi vardır. Anlaşıldığı üzere Aristoteles sanatın dünya hakkındaki algımızı değiştirebileceği, dünyayı anlamlandırmamıza etkisinin olabileceği, bir farkındalık yaratacağı iddialarını desteklemiş ilk filozoftur.

Uşçular (rasyonalistler) genel olarak hayal gücünün bir bilgi kaynağı olarak ele alınabileceği fikrine karşı çıkmışlardır. Onlara göre bilgidan ulaşılan şey Platon ile birlikte tartışılmaya başlanmış olan “gerekçelendirilmiş doğru inanç” tır. Deneyimciler (empiristler) de benzer şekilde kurgusal durumlardan öğrenmenin imkânsız olduğu kanısındaydılar. Onlara göre de kurgusal ve temsili durumlardan yola çıkarak “gerekçelendirilmiş doğru inanç” olan bilgiye nasıl ulaşacağımız belli değildir (Worth 2003).

Romantik Döneme baktığımızda ise Romantizmin Aydınlanma Dönemine bir tepki olarak ortaya çıkmasından ötürü bu dönem düşünürlerin aklın önemini vurgulamak yerine akla ek olarak ya da aklın üstünde sezgi, hayal gücü ve duygulara önem verdiklerini görüyoruz. Bu görüş bilgilenmenin, dünyayı deneyimleme, anlama ve kurmanın tek bir yolunun olmadığını göstermeye çalışmıştır. Romantiklere göre sanat dünyayı sayısız şekilde tasvir edebilir. Sanat doğruları bilimlerin gittiği yoldan ortaya koymasa da bize dünyayı farklı şekillerde anlayabilmemiz için bir kavrayış verebilir (Worth 2003).

Burada vurgulanması gereken bir nokta *sanattan öğrenmek* ile *sanattan etkilenmeyi* ayırt etmek gerekliliğidir. Başka bir deyişle bir sanat yapıtının sanat yapıtı olarak bilgiyi oluşturan yönünün ne olduğunun anlaşılması gerekmektedir (Worth 2003). “Eğer sanat bir bilgi kaynağıysa bu işlevi yerine getirme şekli sanat olarak kendi doğasına ve değerine özgü bir şeyi yansıtmalıdır” (John 2005: 417). Örneğin, bir mimari yapının inşa edildiği tarzdan ya da bir resimdeki renk bütünlüğünden son derece etkilenebiliriz. Ne var ki bu etkilenme aynı zamanda bir şey öğrenmiş olmayı gerektirmez. “Öğrenme” konusu bilgiyle ilgiliyken “etkilenme” konusu daha çok ruh hâlleriyle, yaşam duruşuyla ilgilidir. Kuşkusuz etkilenmenin öğrenmeye yol açtığı durumlar olabilir. Ancak ikisi arasında bir gerektirme bulunmamaktadır. Geleneksel epistemolojik anlayışa göre sanattan öğrenmek için hem yeni bilginin ne olduğu konusunda bir farkındalık gerekir hem de sanatla uğraşmak bir tür ge-

20. yüzyılın önemli Alman tiyatro yönetmeni ve oyun yazarlarından olan Bertolt Brecht’in “epik” ya da “diyalektik” adı verilen tiyatro tarzı Aristoteles’in *katharsis* anlayışının tersine seyircinin oyunun kahramanı ile özdeşleşim kurması yerine olup bitenin dışından bakması üzerine kuruludur. Buna göre seyirci oyunu düşünen, sorgulayan, oyuna kapılmak yerine eleştirel bir tutum benimseyen bir seyircidir. Başka bir deyişle epik tiyatro seyircisinin dünya hakkındaki algısı, özdeşleşerek değil eleştirerek değişecektir.

rekçelendirmeyi gerektirir. Burada gerekçelendirmeden anlaşılan şey, kişinin düşüncesinde, duygularında, algısında ya da davranışındaki değişikliği kabul etmek için *kimi nedenler* gösterebilmektir. Başka bir deyişle geleneksel anlamda bilgi test edilebilir, kanıt sunabilir olmalıdır (John 2005: 418). Sanattan etkilenmekten söz ettiğimizde neden etkilendiğimize dair nedenler öne sürmek zorunda değildir. Bu anlamda etkilenmek daha kişisel düzeyde kalır. Sanattan bir şeyler öğrendiğimizi söylediğimizde ise *ne* öğrendiğimizin ve bunu *nasil* öğrendiğimizin bir anlamda hesabını vermek durumunda kalırız.

Sanatı bir bilgi kaynağı olarak ele almanın birkaç yolu bulunmaktadır. Bunlardan ilki, sanatı *bilişsel uyarım* kaynağı olarak görmektir. Sanatın bir bilgi kaynağı olması konusunda şüpheleri olanlar bile genellikle sanatın **bilişsel** uyarım kaynağı olduğunu kabul ederler. “Bilişsel olarak uyarım” tan anlaşılan şey, kişinin bilinçli yaşamını harekete geçiren “düşünceler, duygular, algılar ve arzular” gibi etkinliklerdir. Bu tür etkinlikler bilgiye götürebilir, götürmeye de bilir. Yine de sanatın böyle bir gücünün olması onun bir bilgi kaynağı olarak ele alınabilmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla “sanatın bilişsel uyarım gücünü araştırmak sanatın nasıl bilgi sağladığını anlamada önemli bir adımdır. “Pek çok sanat eserini takdir edebilmek ve hatta onlardan zevk alabilmek için anlamak şarttır. Anlamak demek de eseri anlamak için önemli olan “düşünceler, duygular ve tavırlar denemek” demektir. Yani anlamak bilişsel olarak canlı bir etkinliktir. Örneğin Alice Walker’ın *Mor Renk* adlı romanı Tanrı’ya mektuplar yazan bir kıza ilgilidir. Romanı hakkını vererek okuyabilmek için, mektup yazan kız için Tanrı’ya mektup yazmanın ne anlama geldiği konusunda fikir yürütmek ve belki de onun bu mektupları yazmadaki çaresizliğini hissetmek gerekmektedir. Bir romanı okurken yalnızca keyif almayı hedeflemiş olabiliriz. Ne var ki böyle bir durumda bile çoğu zaman keyif alabilmek için bilişsel uyarımın peşine düşmek gerekmektedir (John 2005: 419-420).

Sanatı bir bilgi kaynağı olarak ele alabilmenin ikinci bir yolu, sanatın *deneyimsel bilgi* sağladığını ileri sürmektir. “Deneyimsel bilgi bir şeyi deneyimlemenin neye benzeyeceğinin bilgisidir.” Bu tür bir bilgi daha çok duyguların bilgisidir: Başından bir şey geçmiş olmasının, belirli bir duyguyu yaşamının, belirli bir olayı gözlemlemenin ne hissettireceği bilgisi. Bu tür bir bilginin de yine gerekçelendirilebilmesi gerekmektedir ancak bu gerekçelendirme “deneyimsel gerekçelendirme” olacaktır. Buna göre sahip olduğumuz “deneyimsel inançların” doğrulanmaları gerekir. Buradaki bir problem deneyimsel inançlarımızın hatalı olabileceğidir. Sanat yapıtları deneyimsel olarak bizi yanlış yönlendirebilir (John 2005: 422). Örneğin pek çok kurgusal eser âşık olmanın ne anlama geldiği konusunda bize pek de yardımcı olmayabilir (Jacobson 1996: 327; aktaran John 2005: 422). Edebi yapıtlar kurgu olduklarından aktardıkları deneyimler de gerçeklikle örtüşmek durumunda olmaz. Söz gelimi, iyinin ve kötünün olmadığı bir dünya, aşkın dünyamızdan çok farklı bir anlama geldiği bir başka dünya, kadın erkek cinsiyetleri yerine tek bir cinsiyetin olduğu bir dünya, çocukların küçüklükten itibaren ortak anne ve babalar tarafından yetiştirildiği bir dünya kurgulanabilir. Bu kurgulardan yola çıkarak okurun edineceği “deneyimsel inançların” içinde yaşadığımız deneyimsel dünyanınkilerden çok farklı olacağı ortadadır. Bu durumda da sanat yapıtlarından edinilen deneyimsel bilginin “bilgi” kavramına ne kadar yakışacağı tartışmalı hâle gelir çünkü bu tür bir bilginin gerekçelendirmesiz gücünü nereden alacağı belirsizdir.

Novitz bu konuyla ilgili olarak “*empatik inançlar*” adını verdiği bir görüş öne sürmüştür. “Empatik inançlar” deneyimsel inançlarımızın gerekçelendirilmeleri için kullanılmış bir kavramdır. Bu görüşe göre deneyimsel inançların gerekçelen-

‘Bilişsel’ sıfatı; duyular aracılığıyla algılama, bellek işlevleri, akıl yürütme ve bilgilendirme işlevlerini kapsayan üst düzey zihinsel süreçlere karşılık gelmektedir. Başka bir deyişle ‘bilişsel’ sıfatı genellikle, bilgi kavramını da içine alan daha geniş bir küme olarak anlaşılabilir. Kaynak: Murat Bağ, Epistemoloji. (editör: Demet Taşdelen). AÖF Yayınları, 2011. Buradaki kullanımına göre ise bilişsellik bilgiye götürmeyebilir. Bilişsel; kişilerin düşünce, duygu, algı ve arzu türünden yaşadıkları sürecin genel adıdır.

dirilmeleri sahip olduğumuz daha geniş deneyim kavramımızla desteklenebilir. Daha geniş olan deneyim kavramından anlaşılan şey geçmiş ya da gelecek deneyimlerimizin de dâhil edilmesidir. Eğer edindiğimiz empatik inançlar geçmiş ya da gelecek deneyimlerimizde bir temel bulabilirlerse ya da onlarla bağdaşırlarsa bu durumda “empatik bilgi” yerine geçerler (1987: 120; aktaran John 2005: 422). Anlaşıldığı üzere deneyimsel bilgi “deneyim” kavramının bütünü içerisinde anlamlı oluyor. İzleyici bir sanat eseriyle ilişkisinde daha önceden edindiği deneyimlerle ya da edineceğini düşündüğü deneyimlerle bu esere yaklaşıyor. Yani onunla **empati** kuruyor, kurmaya çalışıyor. Bu durumda eğer bir eserle ilişkide edinilen deneyimsel inançlar geçmiş ya da gelecek deneyimlerde bir temel bulamaz ya da bunlarla bağdaşmazsa deneyimsel bilginin oluştuğunu söylemek pek de olanaklı olmayacaktır. Başka bir deyişle bir sanat eseriyle ilişkimizde her durumda bilgi edineceğiz diye bir şey söz konusu değildir.

Sanatı bilgi kaynağı olarak ele alabilmenin bir üçüncü yolu da sanatın *ahlaki bilgi* sağladığını öne sürmektir. Sanat yapıtları içerisinde özellikle edebi yapıtların ahlaki bilgi sağladığı iddia edilir. Bu bilgi hem önermesel terimlerle ifade edilebilen ahlaki doğruların bilgisidir hem de nasıl yaşayabileceğimizin, arkadaşlarımızı nasıl davranabileceğimizin, ahlaki kararlarımızı nasıl alabileceğimizin bilgisidir. “Romanların, filmlerin, tiyatro oyunlarının ve kısa hikâyelerin duygularımızı eğittikleri ve bize ahlaki değerleri öğrettikleri düşünülür” (Robinson 2005). Sanat yapıtlarını ahlaki etkinliğin örnekleri olarak görebiliriz. Bu örnekler bize sorumlu birer ahlaki eyleyen olabilmemiz için beceri geliştirebilmemiz anlamında ahlaki bilgi sağlarlar. Bu anlamda “bilgi” önermesel bilgi olmanın yanı sıra öğrenilmiş becerileri ve bir şeyin nasıl yapılacağı konusunda ilgili olarak pratik bilgileri de içeren bir kavram olur (John 2005: 424).

Sanat yapıtlarının ahlaki etkinliğin örnekleri olarak değerlendirilebilmelerinin yanı sıra sanatın ahlaki yargularla ve ahlaki bilgiyle alakalı olan deneyimlere hayali erişim sağlama gücü olduğu da söylenebilir. Belirli hayali durumlar içerisindeyken belirli duyguları hissetmek bu durumların ahlaki önemini bilmemiz konusunda bize yardımcı olabilir. Sanatın ahlaki bilgi sağlamasıyla ilgili olarak öne sürülebilecek bir argüman da yorumların sanat eserleri üzerindeki rolüyle ilgilidir. Sanat eserleriyle ilgili deneyimlerimiz yapılan yorumlar aracılığıyla bilgilenmediğimiz sürece yetersiz olabilir. Kullanılan teknikleri, niyetleri, yapıtın ahlaki önemini tartışan yorumlar sayesinde biz de sorgulamaya, dikkatle incelemeye, düşüncelerimizde daha derine gitmeye eğilimli oluruz. Yalnız bu görüşle ilgili bir sorun, bu yoldan öğrenmenin *sanat eserinin kendisinden* öğrenmenin bir yolu olmadığı iddiasıdır. Yorumlardan yola çıkarak ahlaki bilgiye ulaşmak eserin kendisinden değil yorumlarından öğrenmektir. Yine de bu itiraza rağmen bu görüş kabul edilebilir bir görüştür çünkü yorumlar sanatla ilgili olarak ne yapmamız gerektiği konusunda bizi yönlendirebilir. Ayrıca ortak söylem sanatın bilişsel işlevinin bir parçası olarak kabul edilebilir (John 2005: 424-426).

Sanatı bilgi kaynağı olarak ele alabilmenin olanaklı yollarından biri de *sanatın bilgi kategorilerini şekillendirmede rolünün olduğunu* öne sürmektir. Bu görüşe göre örneğin “kavramsal bilgi” kategorisi yeniden şekillenebilir. Kimi düşünürler (Hagberg ve Wilson gibi) sanatın bize kavramsal bilgi sağladığı görüşünü savunmuşlardır. Örneğin, Virginia Woolf’un *Deniz Feneri* adlı yapıtında ağırlıklı olan işlenen konu “sempati”dir. Bu yapıttan sempatiyle ilgili edinilen deneyimsel bilgi genel olarak “sempati” kavramı hakkında genel bir şeyler öğrenmemize katkıda bulunur (John 2005: 426).

Empati; insanın kendisini karşısındakinin yerine koyarak, onun duygu ve düşüncelerini anlamak ve hissetmektir. Bu bağlamda “karşısındaki” ile anladığımız bir sanat yapıtı olacaktır.

Bu bölümü bitirirken şu genel değerlendirmeyi yapalım: Sanat epistemolojisi araştırmaları farklı bilgilenme yollarının da olabileceğini, kabul edilebilecek tek bilgi türünün geleneksel anlamda kullanılan önermesel bilgi olmadığını ortaya koyuyor. Başka bir deyişle “bilgi” kavramının içeriğine yeniden bakmak gerekliliği baş gösteriyor. Dünya hakkında, yaşam hakkında, kendimizle ilgili bir şeyler öğrendiğimiz her durumda hangi tür olursa olsun bir bilgilenmenin olduğunu ve bu bilgilenmeye temel sağlayabilecek farklı gerekçelendirme yollarının olabileceğini kabul etmemiz gerekiyor. İşte sanat fenomeni de bu gerçeğin ortaya çıkmasını sağlayan bir fenomen olarak karşımıza çıkıyor.

SIRA SİZDE



İzlediğiniz bir film, okuduğunuz bir roman ya da baktığınız bir resimden yola çıkarak ne tür bilgiye sahip olabileceğinizi tartışınız.

SANAT ONTOLOJİSİ

Ontoloji (varlıkbilim) genel olarak varlıkları, bu varlıkların ne tür birer varlık olduğunu araştıran alanın adıdır. Ontolojiyle uğraşan düşünürler gerçekliğin geniş bir haritasını sunarlar. Bu harita içerisine kimi zaman birbiriyle örtüşen kimi zaman da birbirinden bağımsız varlık türleri ya da kategorileri girer. Varlık kategorileri içerisinde şunlar bulunur: Fiziksel ve zihinsel varlıklar (fiziksel ve zihinsel ontolojik kategorileri); somut ve soyut varlıklar (somut ve soyut ontolojik kategorileri) ve tümel ve tikel varlıklar (tümel ve tikel ontolojik kategorileri). Özelde sanat ontolojisi ile uğraşanlar da sanat yapıtlarının bu varlık çeşitliliği içerisinde nerede yer aldıklarını yani bir sanat yapıtının ne tür bir şey/varlık olduğunu araştırırlar (Rohrbaugh 2005: 241). Başka bir deyişle sanat yapıtlarının genel olarak varlıklar içerisindeki yerinin irdelendiği alana *sanat ontolojisi* adı verilir. Bu genel varlık kategorileri dışında sanat yapıtlarına özgü hatta farklı sanat türlerine göre sanat yapıtlarına özgü varlık kategorileri de bulunabilir. Bu durumun gerçekleşmesi sanat ontolojisi özelinde genel olarak ontoloji alanına da katkı sağlamak demektir.

Sanat ontolojisinin en temel sorusu olan “Bir sanat yapıtı ne tür bir varlıktır?” sorusu etrafında ayrıntılı olarak sorulabilecek sorular şunlardır: “Sanat yapıtları fiziksel nesnelere midir?”; “Sanat yapıtları ideal türler midir?”; “Sanat yapıtları hayali varlıklar mıdır?”; “Sanat yapıtları sanatçının ya da izleyicinin zihinsel halleriyle nasıl bir ilişki içerisinde?”; “Sanat yapıtlarının fiziksel nesnelere nasıl bir ilişkisi vardır?”; “Sanat yapıtlarının soyut olan görsel, işitsel yapılarla ya da dilsel yapılarla nasıl bir ilişkisi vardır?”; “Yapıtlar hangi şartlar altında varlığa gelirler, varlıklarını sürdürürler ve varlıklarını sonlandırır?” Bütün bu sorular sanatın nasıl tanımlanacağı sorusundan farklı nitelikte sorulardır çünkü bu sorular bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilebilmesi için gereken şartları sormak yerine eserin bir varlık olarak ne tür bir varlık olduğunu sorarlar. Örneğin, resimler ne türden varlıklardır? Müzik yapıtları, romanlar ne türden varlıklardır? Bu sorulara verilen yanıtların hiçbiri sanat yapıtının tanımı yerine geçmez çünkü bir sanat yapıtının ontolojik statüsü başka bir takım varlıkların ontolojik statüsüyle aynı olabilir. Bu da sanat olanı sanat olmayandan ayırt etmemizi sağlamaz (Thomasson 2004: 78). İkinci üniteden de hatırlayacağınız gibi bir şeyin tanımını vermek tanımlanan şeyin diğer tüm şeylerden ayırt edecek şekilde sınırını çizmeyi gerektirir. Bu çoğunlukla gerek ve yeter koşulların araştırılmasıyla aynı şeydir. Bir sanat yapıtının ontolojik statüsünün belirlenmesi ise bu tür koşulların arayışına girişmez. Demek ki “Sanat nedir?” ya da “Sanat yapıtı nedir?” sorusu ile “Bir sanat yapıtı ne tür bir varlıktır?” sorusu başka başka şeyleri sormaktadır. Üstelik ileride göreceğimiz gibi farklı sanat

türlerine göre sanat yapıtlarının ontolojik statülerinin de farklı olabileceği düşünülecek olursa (örneğin bir resmin ontolojik statüsüyle bir müzik parçasının ontolojik statüsü farklı olabilir), sanat yapıtlarının ontolojik statüleriyle sanatın ya da genel olarak sanat yapıtının tanımının aynı olamayacağı açıklık kazanır.

Biz genel olarak sanat eserlerinin sanatçının yaratıcı ve hayali eylemleri sayesinde belirli bir zamanda, belirli bir kültür içerisinde ve belirli tarihsel koşullar altında yaratılmış şeyler olduklarını düşünürüz. Ve bir kere yaratıldıktan sonra onların pek çok insan tarafından görülebilecek, duyulabilecek ya da okunabilecek olan değişmez ve dayanıklı kamu varlıkları olduklarını düşünürüz. Farklı sanat türlerini dikkate alarak sanat yapıtlarına baktığımızda, resim ve (döküm olmayan) heykelleri *tekel varlıklar* olarak görürüz ve bu tür tekel eserlerin alınıp satılabileceğini ve sahibiyle birlikte yer değiştirebileceğini düşünürüz. Aynı zamanda bu tür eserlerin fiziksel yapılarında kimi değişikliklerin kendilerine zarar vermeden yapılabileceğini kimi değişikliklerin ise onlara zarar vererek yıkımlarına neden olacağını düşünürüz (Thomasson 2004: 78-79).

Klasik müzik ve edebiyata baktığımızda ise, bu tür eserleri *çoklu varlıklar* olarak değerlendiririz. Bu tür yapıtların pek çok kopyası ve gösterimi olabilir. Sanatçının imzalı el yazmasına ayrı bir değer verebiliriz ama şu bir gerçektir ki el yazması tahrir olsa bile yapıtın kendisi yok olmaz, varlığını sürdürmeye devam eder. Müzik eserleri ve edebi metinlerin resimde ve heykelde olduğu gibi kendileri değil yalnızca yeniden üretimleri, telif hakları, gösterim hakları alınıp satılabilir ve bunun için bir şehirden diğerine (resimde ve heykelde olduğu gibi) taşınmaları gerekmez. Sanat yapıtları arasındaki bu türden farklar yapıtların ontolojik statüsünün sanat türlerine göre farklılaşabileceğini gösterir. Resim ve heykel gibi somut sanat eserlerinin ontolojik statüsü müzik ve edebiyattan farklı olacaktır. Bununla birlikte daha ayrıntılı düşünüldüğünde, döküm heykeller, soyut sanat, yerleştirme sanat eserleri (enstalasyon sanatı), baskı resim gibi sanat yapıtlarının ontolojik statüsü de geleneksel resim ve heykelin ontolojik statüsünden farklı olabilir. Müzik türlerine baktığımızda da halk müziği, popüler müzik ve doğaçlama müzik gibi müziklerin klasik müzik diye adlandırılan müzikten farklı ontolojik statüleri olabilir (Thomasson 2004: 79). Sanat ontolojisiyle uğraşanlar genel kategorileri araştırabilecekleri gibi bu genel kategoriler içerisinde ayrıntılanan daha dar kategorileri de araştırabilirler.

Sanat yapıtlarının bu çeşitliliği “Bir sanat yapıtı ne tür bir şeydir?” ontolojik sorusunu yanıtladığımız konusunda bizi umutsuzluğa düşürebilir. Ne var ki sanat ne kadar çeşitli bir kategori olsa da zaten genel olarak ontolojik kategorilerin oldukça çeşitlilik gösterdikleri unutulmamalıdır. Örneğin, atomlar, gökdelenler ve yasama organlarının hepsi de birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da *tikel varlıklardır*. Cinayetler, piknikler ve zaferler de yine birbirlerinden ne kadar farklı olsalar da hepsi de olay kategorisi içerisine dâhil edilirler. Bu nedenle sanat yapıtları arasındaki ortaklık sanat yapıtlarını yalnızca birkaç kategori altına yerleştirebilme umuduyla araştırılabilir (Rohrbaugh 2005: 241).

Sanat ontolojisindeki yaygın görüşlerden biri sanat yapıtlarının sadece fiziksel nesnelere olduğunu savunan görüştür. Bu görüşe kısaca *fiziksel nesne görüşü* adı verilir. Bu görüşe göre sanat yapıtlarının ontolojik statüsü sopaların, taşların, mermer parçalarının statüsünden daha az ya da daha çok karmaşık değildir. İngiliz felsefeci Collingwood (1889-1943), *Sanatın İlkeleri* (1938) adlı eserinde *hayali varlık görüşü* adı verilen bir görüşü ortaya koyarak fiziksel nesne görüşüne özellikle iki açıdan karşı çıkmıştır: 1) Sanat yapıtlarının yaratılmalarında fiziksel nesnelere

farklı olarak hayal gücü şarttır. Üstelik bu şart yeterli bile olabilir. Buna göre bir besteci bir müzik parçasını herhangi bir şekilde kağıda dökmeden yalnızca “kafasının içinde” yaratabilir. Başka bir deyişle Collingwood’a göre müzik eserleri ve benzer şekilde diğer sanat eserleri duyulan nota dizileri ya da ses dalgalarının fiziksel sıralanışı değil “bestecinin kafasındaki” bir şey olmalıdır. 2) Bir sanat yapıtı yalnızca bir müziğin seslerini duyarak ya da bir resmin renklerini görerek algılanmaz. Sanat yapıtını görebilmek için kesinlikle hayal gücü gerekir. Bu hayal gücü örneğin, duyulan sesleri tamamlayabilir ya da düzeltebilir ve eğer gürültü varsa bu gürültüyü duyulan seslerden ayırabilir. Böylelikle yalnızca sanatçının değil aynı zamanda izleyicinin de hayal gücünü kullanması gerekir. Sanat yapıtları asla boyanmış tuvaler ya da ses dizileri değildir. Bunlar yalnızca sanatçının izleyenlerin yapıtını yaratırkenkine benzer şekilde yaşadığı hayali deneyimi yeniden kurabilmeleri için yardımcı olmak üzere sağlayabileceği araçlardır. Hayali varlık görüşüyle ilgili bir sıkıntı izleyenlerin hayal gücünün merkezi bir rol oynamasıdır. Herkes kendi hayali deneyimiyle meşgul olacak ve kendi hayali nesnesini deneyimleyecektir. Bu durumda nasıl olur da aynı sanat yapıtı pek çok farklı insan tarafından deneyimlenebilir ve tartışılabilir? Hayal gücünün bu kadar temel bir rol oynadığı bu görüşe göre hiçbir sanat yapıtı yok edilemeyecektir. Yapıtlar yalnızca sanatçıların ve izleyenlerin zihinlerinde varolabileceği için belirli bir yapıta zarar vermeye ya da onu yok etmeye çalışmak olanaklı olamaz. Başka bir deyişle, örneğin kopyası olmayan boyalı bir tuvale zarar verildiğini düşünelim. Hayali varlık görüşünün bu zararı önemsememesi gerekir çünkü bu tuval zarar görse de sanatçısının zihninde varolmayı sürdürecektir. Elbette hayal gücünde varolan yapıtların alınıp satılmalarından da söz etmek olanaksızdır. Bu görüşle ilgili bir sorun da ilgili bir zihinsel duruma bağlı olarak yapıtların kesik kesik varolmak durumunda kalmalarıdır. Sanat yapıtının varoluşunu destekleyecek herhangi bir zihinsel durum olmadığında yapıt doğal olarak varolmaya devam edemeyecek, zihinsel durum olduğunda ise yeniden varolacaktır. (Thomasson 2004: 80-81).

Fiziksel nesne görüşü ve hayali varlık görüşünden başka bir görüş de bir kısım ya da tüm sanat yapıtlarını soyut varlıklar olarak kabul eden, *soyut varlıklar görüşü* olarak adlandırılan görüştür. Richard Wollheim örneğin *Sanat ve Nesnelere* (1980) adlı kitabında, edebi yapıtların ve müziğin fiziksel nesnelere ya da bu nesnelere bir sınıfı olmadıklarını söyleyerek bu tür yapıtların *tipler* olduğunu ve kopyalarının ya da gösterimlerinin de bu yapıtların *örnekleri* olduğunu öne sürmüştür (Thomasson 2004: 82-83).

Tip-örnek kuramı olarak geçen bu görüşü anlayabilmek için alfabemizden bir örnek verelim: “A” harfinin Türkçenin alfabesinin ilk harfi olduğunu söylediğimizde sözünü ettiğimiz bir harf *tipi*dir. Şimdi buraya içinde alfabemizin ilk harfinin üç kez geçtiği bir sözcük yazalım: Ankara. Bu sözcükte sözünü ettiğimiz harf tipinin ise üç *örneği* geçmektedir. Şimdi buradan yola çıkarak edebi yapıtlarda ve müzik yapıtlarında bu kuramı nasıl uyarlayabileceğimizi görelim. “*Çalığışu* en çok okunan Türk romanıdır.” dediğimizde bir tip olarak edebi bir yapıttan söz ediyoruzdur. Reşat Nuri Güntekin’in 1922 yılında yazmış olduğu bu romanın sonrasında çoğaltılarak kopyalarının satılmaya başlamasıyla kendime de bir kopya alabildiğimi düşünelim. Şimdi artık somut olarak elimde tutarak okumaya başladığım roman *Çalığışu*’nun bir *örneği*dir. *Çalığışu* soyut bir varlık olan bir *tip* olarak yok edilemez. O bir kere kaleme alınmış ve dolayısıyla yaratılmıştır. Diğer taraftan kopyalarının hepsinin yok edildiğini tasarlamak olanaklıdır. Evimde bulunan ve bana ait olan *Çalığışu örneği* herhangi bir sebepten yok olabilir (örneğin yanabilir), ancak

Reşat Nuri Güntekin'in yazmış olduğu *Çalığı* hiçbir şekilde tahrip edilemez, yok edilemez. Müzikten de bir örnek verelim: "Beethoven Dokuzuncu senfoniye bestelemeyi 1824 yılında tamamlamıştır." dediğimizde bir *tip* olarak bir müzik yapıtı söz konusudur. Şimdi Beethoven'ın Dokuzuncu senfonisinin çalındığı bir konsere gittiğimizi düşünelim. Dinlediğimiz Dokuzuncu senfoninin bir *örneği*dir. Sonuç olarak, tip-örnek kuramına göre Dokuzuncu senfoni soyut bir varlık olan bir *tip*ken, belirli bir mekânda gerçekleşen ve benim de dinlemek için gittiğim bu konser ise senfoninin bir *örneği*dir.

Tip-örnek kuramıyla ilgili bir güçlük tiplerin soyut varlıklar olmalarından dolayı somut örnekleri gibi nedensel etkileşime girememeleridir. *Tipler soyut* varlıklar oldukları için doğrudan doğruya algılanamazlar, yalnızca düşüncede kavranabilirler. Bir yapıtın *tipi* ile *örnekleri* aynı yüklemelere sahiptir. "Hamlet beş perdedir." diyebildiğimiz gibi "Hamlet'in bu gösterimi beş perdedir." de diyebiliriz. Birinci tümcede Hamlet bir *tip*ken ikinci tümcede Hamlet bir *örnektir*. Her iki tümcede de yüklem aynıdır. İşte tam da bu noktada şu soru sorulabilir: "Nasıl olur da *tipler* zaman ve mekân içinde olmamalarına rağmen (zaman ve mekân içinde olan) somut örnekleriyle aynı özellikleri paylaşabilirler?" ve şu soru da sorulabilir: "Nasıl olur da soyut bir nesne bir saat sürebilir ya da yumuşak seslidir?" (Rohrbaugh 2005: 249). Kısacası buradaki sorun soyut varlıklarla somut varlıkların aynı özelliklere sahip olmalarının nasıl olanaklı olduğu sorunudur.

Tip-örnek kuramına edebiyat, müzik ve tiyatro dışında bir örnek de siz bulun.



SIRA SİZDE

SANAT ETİK İLİŞKİSİ

Son olarak bu bölümde sanatın etikle olan ilişkisini araştıracağız. Bu ilişki araştırılırken ortaya çıkan kimi sorular şunlardır: "Etik açıdan şüpheli olan (örneğin şiddeti savunan) sanat yapıtlarına maruz kalmak izleyicisini ahlaken bozar mı?"; "Bazı sanat yapıtlarının etik açıdan kötü olmaları sansürlenmelerini gerektirir mi?"; Sanat yapıtlarını (filmleri renklendirmeme yükümlülüğü gibi) belirli şekillerde koruma anlamında ahlaki yükümlülüklerimiz var mıdır?"; "Estetik yargularla ahlaki yargular arasında (nesnel ya da öznel olmaları gibi) yapısal bir paralellik var mıdır?"; "Sanat yapıtlarının etik kusur ya da üstünlükleri aynı zamanda onlardaki estetik kusur ya da üstünlükler midir?" (Gaut 2005:431-432).

Sanatla etik arasındaki ilişkiyi araştıran çalışmalar genel olarak *sanatın etik eleştirisi* adı altında yapılmaktadır. Sanatın etik eleştirisi, sanatın yorumlanması ve değerlendirilmesinde etik unsurların dâhil edilmesi (Peek 2005) ya da bir eserin sanatsal açıdan değerlendirilirken etik statüsü ya da değerinin dikkate alınması eleştirisidir (Giovannelli 2007: 117). Sanatın etik değerlendirmesi genel olarak iki karşıt felsefi duruşu doğurmuştur: *Ahlakçılık* (moralizm) ve *özerkçilik* (otonomizm) (*estetikçilik*). Ahlakçılık, sanatın estetik değerinin ahlaki değerince belirlenmesi ya da ona indirgenmesi gerektiğini savunur. Özerkçilik ya da estetikçilik ise ahlaki kategorilerin sanata uygulanmasının uygunsuz olduğu görüşündedir. Bu görüşe göre sanat eserleri yalnızca estetik ölçütlere göre değerlendirilmelidir. Sanatın etik eleştirisiyle ilgili yeni çalışmalar yeni bir takım felsefi duruşları da gündeme getirmiştir. Bu duruşlar ahlakçılık ile özerkçiliğin daha ılımlı biçimleridir ve *ılımlı ahlakçılık* ile *ılımlı özerkçilik* adlarını almışlardır. Konuyla ilgili çalışmalar artık sanat yapıtlarının ahlaki değerlendirmelerinin yapıpı yapılamayacağı üzerine değil daha çok bu tür değerlendirmelerin estetik değerlendirmeler olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği üzerine eğilmektedir. Güncel tartışmalar daha çok (roman, hikâyeye, sine-

ma gibi) anlatısal sanat etrafında dönmektedir. Anlatısal sanatın kendine özgü özelliklerinden ötürü etik eleştirinin özellikle bu sanat türüyle ilgili olduğu görüşü yaygındır. Sanatın izleyici üzerindeki etkisi ve sansür konusu gibi daha az önemli gözükken konular sanatın etik eleştirisinin dışında tutulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte kimi anlatısal sanat eserlerinin ahlak eğitiminde önemli bir rol oynadığı görüşü halen daha ilgi çekmektedir (Peek 2005). Buna göre “sanatın etik eleştirisi” adı altında yapılmayan bir tartışma sanat deneyiminin, özellikle de edebiyatın, ahlak eğitimindeki değeriyle ilgilidir. Bu konuyla ilgili bir görüş sanat yapıtlarında ifade edilen ahlaki doğruların son derece açık ve genel olmasından ötürü bu tür doğruları öğrenmek için sanata bakmanın gerekmediği görüşüdür. Dolayısıyla sanatın ahlak eğitiminde pek de bir rolü yoktur. Bu konudaki karşıt görüş ise genel ahlak ilkelerini öğrenmek için sanata bakmanın gereksiz olabileceği görüşünü kabul etse de ahlaksal açıdan önemli durumlarda eyleyenlerin duyguları hakkında anlatısal sanattan, özellikle de edebiyat ve sinemadan, pek çok şey öğrenebileceğimizi öne sürer (Guyer 2005: 67).

Aşırı Ahlakçılık ve Aşırı Özerkçilik

“Aşırı ahlakçılık bir sanat eserinin estetik değerinin ahlaki değeriyle belirlendiği görüşüdür.” Bu görüşün en uç savunulan şekli bütün estetik değerleri ahlaki değerlere indirger. Aşırı ahlakçılığın en tipik savunucusu on dokuzuncu yüzyıl Rus yazarlarından Leo Tolstoy’dur. Sanatın toplum içerisindeki ahlaki öneminin estetik değeri için zorunlu olduğuna vurgu yapan Tolstoy sanatın insan yaşamındaki hizmet ettiği amaca göre tanımlanması gerektiğini de iddia etmiştir (Peek 2005). Sanatın hizmet ettiği amaç da tüm toplumlarda var olan dini bilinç temelinde insanlığın birliği ve kardeşliğidir. Bu amaca uygun yaratılan yapıtlar “iyi sanat”, bu amaçla hiç ilgisi olmayacak şekilde yaratılmış yapıtlar ise “kötü sanat” tır. Tolstoy sanat eserlerindeki biçimsel özelliklerle hiçbir şekilde ilgilenmez hatta bu özelliklerin ön planda olduğu sanat eserlerinin genellikle “kötü sanat” olduğunu göstermeye çalışır. Örneğin Rönesans Dönemi üretilen yapıtlar genel kanının aksine “kötü sanat” olarak değerlendirilmelidir. Sanat yüzyıllarca “yüksek sınıflar sanatı” ve “alçak sınıflar sanatı” olarak bölünmüştür. İnsanların yaşamlarını yönlendiren din insanlar tarafından bilinçli bir şekilde benimsendiğinde bu bölünme kendiliğinden bitecek ve bu durum gerçekleştiğinde de sanat “insanların kardeşçe birlik ve esenliğinin aracı olacaktır” (Tolstoy 2010). Anlaşılacağı üzere Tolstoy’un aşırı ahlakçılığı bir taraftan biçimsel özellikler gibi estetik alana ait özellikleri yok saymasına diğer taraftan da sanat eserlerinin ahlaki boyutunu dini bir temele çekmesine neden olmuştur. Tolstoy’un sanat hakkındaki görüşleri son ünite de detaylı olarak ele alınacaktır.

“Özerkçilik” ve “estetikçilik” özünde aynı görüşe karşılık gelir. “Özerkçilik” denildiğinde estetik değerler başka değerlerden (örneğin etik değerlerden) “özerk” olduğu vurgusu yapılmaktadır. “Estetikçilik” denildiğinde ise bu görüşün sanat eserlerinin biçimsel özellikler gibi saf estetik özelliklerine vurgu yapılmaktadır. Bu görüşte olanlara göre estetik değer tüm değerlerin üstünde bir değerdir. Yeri gelmişken giriş ünitesinde tartıştığımız *biçimcilik* görüşüyle *özerkçiliğin* aynı görüşler olmadığını da söyleyelim. Yine de biçimci görüşü savunanların genellikle özerkçi olma eğiliminde olduklarını da ekleyelim (Peek 2005). Daha önce ilk ünite de “estetik deneyim” konusunu işlerken gördüğümüz, bağlamcılığın karşısında yer alan biçimcilik görüşüne göre estetik deneyimin nesnesinin biçimsel özellikler olduğunu söylemiştik. Özerkçilik ya da estetikçilik ise ahlakçılığın karşısında yer alan ve sanatın etikle olan (aslında olmadığı gösterilmeye çalışılan) ilişkisinde savunulan bir

Leo Tolstoy (1828-1910); pek çok kişiye göre dünyanın en iyi roman yazarlarından biridir. En ünlü iki romanı, *Savaş ve Barış* ile *Anna Karenina*’dır. Karmaşık kişiliği ve aşırı ahlakçılığı ile bilinmektedir.

görüş olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu iki görüşün ortaya çıkış nedenlerine bakıldığında farklı görüşler olduğu açıklığa kavuşmaktadır.

Aşırı özerkçiliğe göre sanata yalnızca saf estetik özellikler açısından yaklaşılmalıdır. Bu saf özellikler sanat yapıtının kendisinde bulunduğu inanılan özelliklerdir. Buna göre sanata ahlaki ya da toplumsal kimi değerler açısından yaklaşmak sanat yapıtlarını yanlış değerlendirmektir. Aşırı özerkçiliğin sloganı “sanat sanat içindir” sözüdür. Anlaşılacağı üzere bu sözün gerçekleşmesi ancak sanatın toplumsal kılıfından çıkartılmasıyla olanaklıdır. Aşırı özerkçiliğin en tipik temsilcilerinden biri on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan İrlandalı yazar ve şair Oscar Wilde’dir. Wilde’in görüşüne göre edebi eserlerde ahlakla ilgili konular ele alınsa dahi bu işlenen konuların sanatın estetik değeriyle bir alakası bulunmamaktadır. Ahlaki konular hiçbir zaman izleyicinin ya da eleştirmenin sanat yapıtına yaklaşımını etkilememelidir (Peek 2005). *Dorian Gray’in Portresi* (1968) adlı yapıtının önsözünde Oscar Wilde sanatın amacının sanatçıyı gizleyerek sanatı ortaya dökmek olduğunu; hiçbir sanatçının aslında bir şey kanıtlamak istemediğini; hiçbir sanatçıda “ahlaki eğilim” bulunmadığını ve eğer bir sanatçı ahlaki eğilime sahipse bunun bağışlanmaz bir yapmacıklık olduğunu söylemektedir.

Çağdaş özerkçilerden Richard Posner, “Against Ethical Criticism” (Etik Eleştiriye Karşı) adlı makalesinde Oscar Wilde’a da gönderme yaparak hiçbir kitabın “ahlaka uygun ya da aykırı” olamayacağını, bir kitabın sadece “iyi ya da kötü yazılmış” olabileceğini söylemiştir. Posner, roman okumanın ahlaki ya da politik sonuçlarının olabileceğini inkâr etmemiştir. Bu konuda pek çok örnek gösterir. Örneğin, Turgenyev’in *Babalar ve Oğulları*, George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* ve *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört’ü*, Dostoyevski’nin *Ecinniler’i* gibi. Posner’e göre hayal ürünü olan edebi eserler çoğu zaman çok güçlü bir şekilde fikir ve bilgi yayarlar. Buna rağmen Posner, edebi eserlerin yarattıkları etkilere, sonuçlara göre değerlendirilmemeleri gerektiğini savunarak aşırı özerkçi kanada destek çıkmıştır (1997: 1). Aşırı özerkçiler iddialarını destekleyebilmek için genellikle soyut resim ve soyut müzik gibi sanat türlerine işaret ederler. Bu türe giren sanat yapıtlarının ahlaki açıdan değerlendirilemeyeceğini iddia ederler. Ancak unutmamak gerekir ki doğru olsa bile bu görüş hiçbir sanat yapıtının ahlaki açıdan değerlendirilemeyeceği iddiasını destekleyemez (Gaut 2007: 67).

Aşırı özerkçiliğe göre nasıl ki sayıların ahlaki değerlendirmesini yapmanın hiçbir anlamı yoksa aynı şekilde sanat yapıtlarının ahlaki değerlendirmesini yapmanın da hiçbir anlamı yoktur. Peki bu durumda sorulur: “Bir kimse neden özerkçiliği savunmak isteyebilir?” Bir neden, kimi sanat eserlerinin hatalı ya da itici oldukları durumlarda bile “iyi” hatta “müthiş” sanat eserleri olabilmeleridir. Bu doğruysa “etik boyutun estetik açıdan ilgili olmayabileceği söylenebilir.” Özerkçi olmak için ikinci bir neden estetik tutum (ya da tavır) denilen tutuma başvurularak verilebilir. Bu tutum, daha önce de gördüğümüz gibi, sanat yapıtlarını estetik olarak değerlendirmek istediğimizde sahip olduğumuz tutumdur. Estetik tutuma sahip olabilmek için yaygın olan görüş ahlaki düşüncelere zaten duyarsız kalmak gerektiğidir. Elbette bu neden yalnızca “estetik tutum” diye bir tutumun gerçekten olması durumunda geçerli olabilir (Gaut 2005: 433-434). Posner ise ahlakçılığı eleştirerek estetikçiliği savunan üç neden ileri sürmüştür: 1) “Edebi eserlere tutulmak bizi daha iyi vatandaş ya da daha iyi insan” yapmaz. 2) “Edebi eserlerde karşılaştığımız ve hatta yazarın da katıldığı ahlaken kötü olan görüşlerden soğumamalıyız.” 3) “Yazarın ahlaki nitelik ya da görüşleri eserlerine değer biçmemize etki etmemelidir” (Posner 1997: 2). Anlaşıldığı üzere aşırı özerkçilik günümüzde hâlen daha etkisini

sürdürmektedir. Yine de bu görüş ve aşırı ahlakçılık yerine günümüzde daha sık savunulan görüşler “ılımlı özerkçilik” ve “ılımlı ahlakçılık” tır.

İlmlı Özerkçilik ve İlmlı Ahlakçılık

İlmlı özerkçilik aşırı özerkçiliğe göre daha çok kabul edilir bir görüş olmuştur. Bu görüşün aşırı özerkçilikten farkı ahlaki kusur ya da üstünlüğün belirli sanat biçimlerinin içeriğinde bulunabileceğini ve kimi durumlarda sanat eserleriyle ilgili verilen ahlaki yargıların yerinde olabileceğini kabul etmesidir. Her şeye rağmen ılımlı da olsa bu görüş de özerkçi bir görüştür. Bu nedenle estetik değerle ahlaki değerler özerkçiliğini savunur (Peek 2005). Aşırı özerkçiler sanat yapıtlarıyla ilgili ahlaki tartışma ve değerlendirmelerin *hiçbir zaman* uygun olmadığını savunurlarken ılımlı özerkçiler yalnızca sanat yapıtlarının *estetik boyutunun özerk olduğunu* iddia ederler. İlmlı özerkçiler açısından bu şu anlama gelmektedir: Kimi sanat yapıtları hem ahlaki hem de estetik olarak değerlendirilebilir ancak yapıtın ahlaki değerlendirmesinin estetik değerlendirmesiyle bir ilgisi yoktur. Eğer bir sanat yapıtı ahlaki bir boyut içeriyorsa bile ılımlı bir özerkçi bu ahlaki boyutun yapıtın estetik boyutundan tamamen bağımsız olduğunu söyleyecektir. Bir sanat yapıtını ahlaki olarak değerlendirmek olanaklı olsa dahi yapıtın “ahlaki gücü ve zayıflığı”nın estetik değerinin açığa çıkmasıyla bir ilgisi bulunmaz. Başka bir deyişle “bir sanat yapıtı hiçbir zaman ahlaki gücü nedeniyle estetik olarak daha iyi olmaz ve hiçbir zaman ahlaki kusurları nedeniyle de estetik olarak daha kötü olmaz” (Carroll 2003: 301).

İlmlı ahlakçılık aşırı özerkçiliğe karşı olarak kimi sanat eserlerinin ahlaki değerlendirmesinin yapılabileceğini ve ılımlı özerkçiliğe karşı olarak da kimi durumlarda bir yapıtın ahlaki kusur ya da üstünlüğünün yapıtın estetik değerlendirmesinde rol oynayabileceğini savunur. İlmlı özerkçilik ve ılımlı ahlakçılığın ortak görüşü kimi yapıtlarla ilgili ahlaki yargıya varılabileceği düşüncesidir. Ayrıldıkları nokta ise ılımlı ahlakçıların sanat yapıtlarıyla ilgili varılan bu ahlaki yargıların bazen aynı zamanda *estetik* değerlendirmeler de olduğunu kabul etmeleri, ılımlı özerkçilerin ise bu aynı yargıların *her zaman* için estetik alanın dışında kaldığını kabul etmeleridir. Anderson ve Dean (1998) gibi ılımlı özerkçilerin ılımlı ahlakçılığa karşı geliştirdikleri ciddi eleştirilerden biri kimi sanat yapıtlarından edindiğimiz ahlaki bilginin ve yaptığımız ahlaki değerlendirmenin aynı zamanda estetik olduğunun kabul edilmesi için bir sebep olmadığı eleştirisidir. Kimi sanat yapıtları ahlaki açıdan değerlendirilebilse de bu değerlendirme neden aynı zamanda yapıtın estetik değeriyle ilgili olsun? Noël Carroll (1996) gibi ılımlı ahlakçılar ise bu iddiaya karşı olarak ahlaki varsayımların pek çok sanat yapıtlarının planındaki önemini ılımlı özerkçilerin gözden kaçırdıklarını iddia etmiştir (Peek 2005). Berys Gaut da Carroll’la benzer çizgide resim sanatını örnek göstererek estetik ilginin sadece çizgilere ve renklere yönelmediğini aynı zamanda sanat yapıtlarının belirli bir konuyu nasıl sunduğuna yani fikirlere ve tavırlara da yöneldiğini söylemiştir. Örneğin Picasso’nun *Guernica* adlı savaş karşıtı tablosuna yalnızca Kübik stilde yapılmış bir eserin çizgileri ve renkleri olarak bakmak estetik ilginin merkezinde bulunan bir unsurunu hiçe saymaktır. Gaut’a göre Picasso Kübik stili bu tablosunda Faşizm ve savaşın korkunçluğunu iletmek için kullanmıştır. Tablonun bu şekilde resmedilmiş olması izleyicinin de etik tavrını ortaya çıkarır. Gaut, sanat yapıtlarının çoğunlukla merhamet, olgunluk, duyarlılık gibi etik özelliklerinden ötürü ama estetik açıdan övüldüklerini ve bunun tersine büyük bir duyarsızlık, sadistlik, vahşilik gibi özelliklerinden ötürü de bu yapıtların daha az takdir gördüğünü iddia etmiştir (Gaut 2005: 434-435). Başka bir deyişle eserlerin estetik açıdan değerlendirilmesinde

etik özelliklerin merkezci bir rol oynadığını savunmuş ve dolayısıyla estetik değerlerin özerk olmadığını göstermeye çalışmıştır.

Etik eleştiri konusuyla ilgili önemli bir tartışma da sanat yapıtlarının eğitimsel gücünün olup olmadığı tartışmasıdır. Özerkçiler, yapıtlardan bir şey öğrenilmediğini, öğrenilse bile bu öğrenilenlerin herkesin bildiği gerçekler olduğunu öne sürerler. Örneğin, kimse Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını okuyarak cinayetin kötü bir şey olduğunu öğrenmez. Hatta cinayetin kötü bir şey olduğunu bilmenin *Suç ve Ceza*'nın gerektiği gibi anlaşılabilmesinin bir önkoşulu olduğu bile iddia edilebilir. Noël Carroll gibi ılımlı ahlakçılar bu iddiaya karşı çıkararak sanat yapıtlarının ahlaki eğitim verdiğini öne sürmüşlerdir. Carroll'a göre anlatsal eserler okuyucuya yeni ahlaki duygular ya da ilkeler öğretmez. Yalnızca zaten varolan bu duygu ve ilkeleri harekete geçirirler. Buna rağmen bu bile ahlaki eğitim olarak görülebilir. Ahlaki eğitimin yalnızca yeni ahlaki duygu ya da ilkeler söz konusu olduğunda gerçekleştiğini söylemek için bir neden yoktur. Ahlaki eğitim yalnızca bundan ibaret değildir. Ahlaki eğitim aynı zamanda ahlaki kuralları olaylara nasıl uygulayabileceğimizi anlayabilmeyi gerektirir. İşte anlatsal eserler de uygulama yoluyla ahlaki anlayışımızın genişlemesi, gelişmesi ve derinleşmesi için fırsat sağlar (Carroll 2003: 299-300). Bununla birlikte kimi durumlarda yapıtların zaten varolan duyguları ve ilkeleri harekete geçirmek yerine gerçekten de *yeni* bir takım duygu ve ilkeler *öğrettiği* rahatlıkla iddia edilerek ılımlı ahlakçılara destek çıkılabilir. Örneğin, Alejandro Amenabar'ın yönettiği 2004 yapımı *İçimdeki Deniz* adlı filmi ele alalım. Bu filmin teması *ötanazi*'dir. Bir kaza sonrası felç olduğu için yaşamının geri kalanını yatakta geçirmek zorunda kalan bir adamın ötanazi hakkına sahip olma mücadelesi anlatılır. Bu film bütünüyle etik tartışmalar üzerine kurulu bir filmidir. Ötanazi hakkında hiçbir fikri olmayan bir izleyici bu filmle birlikte bu konuyla ilgili mutlaka bir şeyler *öğrenecek* ve ötanaziye dair hem *yeni* duygulara hem de kimi ilkelere sahip olacaktır. Bu konuyla ilgili önceden fikri olan bir izleyici ise filmle birlikte eski bakış açısını tamamen değiştirebilir. Bu durumda o yine bir şeyler öğrenmiş olacaktır. Hiçbir değişikliğin olmadığı bir durumda bile izleyende zaten varolan anlayış, bakış açısı, düşünceler gelişip derinleşmiş olacaktır. Şimdi bu durumda bütün bu işlenen konuyu "estetik değil etik bir değerlendirme" diye bir kenara koyduğumuzu düşünelim. Filminden geriye ne kalacaktır? Pek bir şeyin kalacağını söylemek olanaklı gözükmemektedir. Demek ki estetiğin alanını daraltmak yerine biraz daha genişletmek bir zorunluluk gibi gözükmemektedir.

Etik eleştirisiyle ilgili tartışmaların odak noktasında aslında estetik olanı ne kadar dar ya da geniş tanımladığımız bulunmaktadır. Carroll gibi ılımlı ahlakçılar ılımlı özerkçilerin yaptığı gibi dar bir estetik tanımın bir eser estetik değerinin anlaşılmasında ve bu eserleri *eser olarak* takdir etmemizde yetersiz kaldığı görüşündedirler (Peek 2005). Az önce verdiğimiz film örneği ve buna benzer bulunabilecek pek çok örnek bu görüşü desteklemektedir. Bu tür örnekler aşırı ve ılımlı özerkçiliğin duruşunu sarsan örneklerdir. Anthony Burgess'in yazdığı daha sonra sinemaya da uyarlanan *Otomatik Portakal* adlı romanla ilgili olarak yazar şu sözleri söylemiştir: "Tüm hayvanların en zekisi, iyiliğin ne demek olduğunu bilen insanoğluna bir baskı yöntemi uygulayarak onu otomatik işleyen bir makine hâline getirenlere kılıç kadar keskin olan kalemimle saldırmaktan başka hiçbir şey yapamıyorum." Biz de bu sözler üzerine şu soruyu sorabiliriz: "Bu sözleri söyleyen bir yazarın bu amacının bir kenara konarak romanının okunması ve değerlendirilmesi olanaklı mıdır? Ve olanaklı olsa bile bu okuyucuyu ne kadar tatmin edecektir?"

İlimli ahlakçıların kullandığı argümanlardan biri “*Ortak Neden Argümanı*” adıyla bilinir. Bu argümana göre kimi durumlarda bir yapıtın ahlaki olarak kusurlu olmasının nedeni ile yapıtın estetik açıdan kusurlu olmasının nedeni *aynı nedendir*. Carroll’un ilimli ahlakçı duruşunu desteklemek için kullandığı pek çok roman ve film örnekleri arasında en önemlisi belki de başka düşünürlerin de sıklıkla örnek olarak kullandığı Leni Riefenstahl’ın yapımcı ve yönetmenliğini üstlendiği *İradenin Zaferi* adlı 1935 yılı Nazi propagandası yapan belgesel filmidir. Film bizzat Hitler tarafından ısmarlanmıştır. Filmde o döneme göre yenilikçi sayılabilecek kamera kaydırmaları, havadan çekimler, perspektif çarpıtmaları, etkileyici müzik gibi pek çok teknik olanak kullanılmıştır. Adını Hitler’in koyduğu bu belgesel film Nazi devletini yücelten ve görkemini vurgulayan başarılı bir propaganda filmi olmuştur. Şimdi bu filme ilimli ahlakçıların bakış açısıyla baktığımızda filmin etik ve estetik değerini ayırt edemiyoruz. Carroll’a göre pek çok anlatsal yapıt yapıtı anlayabilmemiz için ahlaki anlayışımızı kullanmamızı gerektirecek şekilde eksiktir, tamamlanmamıştır. Bu durum yapıta tamamen bağlanmamıza engel oluşturabilir. İşte bu nedenden ötürü kimi durumlarda yapıttaki ahlaki bir kusur aynı zamanda estetik bir kusur olacaktır (bu ikisinin *nedenleri* aynı olacaktır). Film örneğimize geri dönersek Carroll’a göre, Nazi rejimine karşı olan bir seyirci, filmin merkezi görüşü olan Hitler ve Nazi rejiminin övülmesini kabul edememesinden ötürü bu filme tamamen bağlanamayacaktır ve eğer izleyici bir filmin esas görüşüne *tamamen bağlanamıyorsa* bu durum “Ortak Neden Argümanına” göre filmin estetik kusuru olarak kabul edilecektir. Bu durumda izleyicinin yaşadığı estetik deneyim onun filmin esas temasına bütünüyle bağlanamamasıyla sınırlandırılmış olacaktır. O halde, ahlaki kusur ve estetik kusur bu özel durumda *aynı nedene* bağlıdır. İlimli ahlakçılara göre bu durum ilimli özerkçiliğin yanlış olduğunu göstermektedir (Peek 2005).

Özet



Sanatın bilgi ile olan ilişkisini tartışmak.

Sanatın bilgi ile olan ilişkisini araştıran alana sanat epistemolojisi adı verilir. Alanın en temel soruları “Sanat bilginin kaynağı olabilir mi?” ve “Sanat bir şeyler öğretir mi?” sorularıdır. Buna göre sanatın bilişsel değerinin olup olmadığı tartışılmaktadır. Bu iki soruya düşünürlerin verdiği yanıtlar genellikle iki grupta toplanabilir. Birinci grup düşünürler, sanattan bir şeyler öğrendiğimizi, sanatın dünya hakkındaki algımızı değiştirdiğini söyleyen ikinci gruptakiler bilgiyi “gerekçelendirilmiş doğru inanç” olarak kabul ettikleri için sanatın bilgi sağlayamayacağı görüşünü benimsemişlerdir. Sanattan öğrenmek ile sanattan etkilenmek aynı şey değildir. Bu ikisini ayırt etmek gerekir. Öğrenmek bilgi ile ilgilidir. Oysa etkilenmek daha çok psikolojik bir durumdur. Sanatı bir bilgi kaynağı olarak ele almada dört yoldan söz edilebilir: 1) Sanatı bilişsel uyarımın kaynağı olarak görmek 2) Sanatın deneyimsel bilgi sağladığını iddia etmek 3) Sanatın ahlaki bilgi sağladığını iddia etmek 4) Sanatın bilgi kategorilerini şekillendirmede rolünün olduğunu iddia etmek.



Sanat yapıtının ne tür bir varlık olduğu konusunu tartışmak.

Sanat yapıtlarının ne tür varlıklar olduğunu sorulayan alana genel olarak sanat ontolojisi adı verilir. Sanat yapıtları genel varlık kategorileri olan “fiziksel ve zihinsel varlıklar”, “somut ve soyut varlıklar”, “tümel ve tikel varlıklar” olarak ele alınabildikleri gibi sanat alanı içerisinde ortaya çıkan farklı varlık kategorileri açısından da araştırılabilirler. Sanat ontolojisinin en temel sorusu “Bir sanat yapıtı ne tür bir varlıktır?” sorusudur. Sanat yapıtlarının ne tür varlıklar olduğu farklı sanat dallarına göre değişebilmektedir. Örneğin, resim ve döküm olmayan heykeller *tekel varlıklar* olarak ele alınırken, klasik müzik ve edebiyat *çoklu varlıklar* olarak kabul edilir. O halde daha da özele inip çağdaş sanatın yeni sanat dallarını da göz önünde bulundurursak, soyut sanat, enstalasyon sanatı, performans sanatı, baskı resim ve döküm olmayan heykeller nasıl bir varlık kategorisi olarak değerlendirilebilir? Bu durum bize genel olarak çeşitlilik gösteren ontolojik kategorilerin özelde sanat için de geçerli olduğunu gösterir.

Sanat ontolojisindeki görüşlerden biri fiziksel nesne görüşüdür. Buna göre bir sanat yapıtının ontolojik statüsü sopalarmın, taşların ontolojik statüsü gibidir. Bir başka görüş hayali varlık görüşüdür. Bu görüşe göre hem yapıtın yaratılmasında hem de yaratıldıktan sonra izlenmesinde hayal gücü gerekmektedir. Sanat yapıtı o halde zihinsel bir nesne olacaktır. Bir diğer görüş sanat yapıtlarını soyut varlıklar olarak kabul eder. Bu görüş aynı zamanda tip-örnek kuramı olarak da bilinir. Buna göre yapıtın kendisi bir tip iken, kopya ya da gösterimleri bu yapıtın örnekleri olmaktadır.



Sanatın etik ile olan ilişkisinde özerkçilik ile ahlakçılığı tartışmak.

Sanatın etik ile olan ilişkisi “sanatın etik eleştirisi” araştırmasıdır. Bu araştırma karşıt iki görüşü içerir. Bu görüşler, ahlakçılık ve özerkçiliktir. Ahlakçılığa göre sanat yapıtlarının estetik değeri ahlaki değeri tarafından belirlenmektedir. Özerkçiliğe göre ise hiçbir ahlaki kategori sanat alanına uygulanmamalıdır. Bu iki görüş daha sonra ılımlı ahlakçılık ve ılımlı özerkçiliği doğurmuştur. Etik eleştiri özellikle roman, hikaye ve sinema gibi anlatsal sanat yapıtları hakkındadır. Kimi düşünürler sanat yapıtlarındaki ahlaki doğruların açık ve genel olduğu iddiasından yola çıkarak bu türden doğruların sanat aracılığıyla öğrenilemeyeceğini savunur. Diğer bir grup düşünür ise, ahlaksal olarak önemli denilebilecek bazı durumlarda eyleyenlerin duyguları hakkında bir şeyler öğrenebildiğimizi savunur. İlimli özerkçiliğe göre bazı durumlarda sanat eserleri hakkında varılan ahlaki yargılar yerinde olabilmektedir. Buna göre ahlaki kusur ya da üstünlük yapıtın içeriğinde bulunabilmektedir. Aşırı özerkçilere göre ahlaki tartışma ve değerlendirmeler sanat için hiçbir zaman uygun olmaz. Oysa ılımlı özerkçiler sanat eserlerinin hem ahlaki hem estetik değerlendirmelerinin yapılabileceğini fakat bu iki değerlendirmenin birbirinden bağımsız olduğunu savunur. İlimli ahlakçılık aşırı özerkçiliğe karşıt olarak kimi sanat eserlerinin ahlaki değerlendirmesinin yapılabileceğini iddia eder. İlimli özerkçiliğe karşıt olarak ise bir yapıtın ahlaki kusur ya da üstünlüğünün yapıtın estetik değerlendirmesinde rol oynayabileceğini savunur.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi özelde “sanat epistemolojisi” alanıyla ilgilenen bir felsefecinin soracağı bir soru **değildir**?

- Sanatın bilişsel değeri var mıdır?
- Sanat ile bilgi arasında nasıl bir ilişki vardır?
- Sanat yapıtları bir şey öğretir mi?
- Sanat bilginin kaynaklarından biri midir?
- Sanat yapıtları ne tür varlıklardır?

2. Aşağıdakilerden hangisi sanatın bir bilgi kaynağı olarak görülmesindeki görüşlerden biri **değildir**?

- Sanatın ahlaki bilgi sağladığı görüşü
- Sanatın metafizik uyarımlarda bulunduğu görüşü
- Sanatın deneysel bilgi sağladığı görüşü
- Sanatın bilişsel uyarım kaynağı olduğu görüşü
- Sanatın genel olarak bilgi kategorilerini şekillendirmede payının olduğu görüşü

3. Sanatı bilginin kaynaklarından biri olarak görmeyen düşünürler neyi iddia etmektedirler?

- Sanatın doğrularının kendine özgü olduğunu
- Sanat yapıtlarının pek çok argüman içermesinden ötürü bilgi sağlamada karmaşıklığa yol açtığını
- Sanat yapıtlarının bilişsel değerinin çok yüksek olduğunu
- Sanatın doğru inanç bildirirse bile bu inançları gerekçelendiremeyeceğini
- Sanatın bilimlerin sağladığı bilgiden farklı bir bilgi sağlamadığını

4. Pablo Picasso'nun “Guernica” ya da Salvador Dalí'nin “Belleğin Azmi” adlı resmi genel varlık kategorileri içerisinde ne tür bir varlıktır?

- Çoklu varlık
- Tekil varlık
- Tümel varlık
- Soyut varlık
- Hayali varlık

5. Beethoven'ın “9. Senfonisi” ya da Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Yaban” adlı romanı genel varlık kategorileri içerisinde ne tür bir varlıktır?

- Tekil varlık
- Zihinsel varlık
- Fiziksel varlık
- Tümel varlık
- Çoklu varlık

6. Bir sanat yapıtının ontolojik statüsünün doğadaki herhangi bir varlıktan farksız olduğunu savunan görüş aşağıdakilerden hangisidir?

- Tip-örnek kuramı
- Fiziksel nesne görüşü
- Tekil varlık kuramı
- Hayali varlık görüşü
- Soyut varlıklar görüşü

7. Aşağıdakilerden hangisi hayali varlık görüşüne ait bir düşüncedir?

- Sanat yapıtları gerek yaratım aşamasında gerekse yaratımdan sonra izleyiciler tarafından algılanırken hayal gücünü gerektirir.
- Sanat yapıtları yaratılırken sanatçının mutlaka rüya görmesi gerekmektedir.
- Sanatçıların ve izleyenlerin bilinçaltı süreçleri yapıtların yaratım ve algılanma aşamalarında ön plana çıkmaktadır.
- Sanat yapıtları elle dokunulamaz türden varlıklardır.
- Sanat yapıtları sanatçıların zihinlerinde varolmaya gerek duymadan kağıda, tuvale, mermere vb. türden malzemelere aktarılan varlıklardır.

8. Aşağıdakilerden hangisi ahlakçılığın genel olarak savunduğu bir görüş **değildir**?

- Sanatın estetik değeri ahlaki değerine indirgenebilir.
- Sanat insan yaşamında hizmet ettiği amaca göre tanımlanmalıdır.
- Sanat yapıtlarının estetik boyutu yoktur.
- Sanata yalnızca saf estetik özellikler açısından yaklaşılabilir.
- Sanat toplum için yapılmalıdır.

9. İlimli özerkçilerle ilımlı ahlakçıların ortak görüşü nedir?

- Sanat toplum için yapılmalıdır.
- Estetik açıdan övülen sanat yapıtları ahlaki açıdan da övülmektedir.
- Estetik ilgi yalnızca çizgi ve renklere yönelmektedir.
- Ahlaki yargılar her zaman estetik alanın dışında kalmaktadır.
- Bazı sanat yapıtlarıyla ilgili olarak ahlaki yargıya varılabilmektedir.

10. Aşağıdakilerden hangisi özerkliği savunma nedenlerinden biri **değildir**?

- Estetik tutumda olabilmek için ahlaki düşüncelere duyarsız kalmak gerekmektedir.
- Sanat yapıtları itici oldukları zaman “iyi” sanat yapıtları olarak değerlendirilemezler.
- Edebi yapıtların yazarlarının kişisel görüşlerinin yapıtlarına değer biçmemizde rolünün olması doğru olmaz.
- Edebi yapıtlar insanları daha iyi insan haline getirmezler.
- Edebi yapıtlardaki ahlaken kötü düşüncelerden soğumak yanlış olur.

Okuma Parçası

Schopenhauer ve Heidegger’in bir bütün olarak felsefi görüşlerine baktığımızda, onların sanata ilişkin görüşlerinde ortak bir nokta görüyoruz, sanat bir tür bilgidir. Her iki filozof da, gerek sanata gerekse bilgiye ve özellikle de sanatın bilgisine önemli bir yer vermektedir. Çünkü her iki filozof için de bilgi insanın varlık şartıdır. Bir 19. yüzyıl filozofu olan Schopenhauer, bir bilgi türü olarak sanata ve bu bilginin insan için önemine dikkat çeken ilk filozof olduğunu görüyoruz. Bu filozoftan önce, Platon ve Aristoteles de sanatın bir bilgi sağladığını belirtmişlerdir. Ancak onlar sözünü ettikleri bu bilginin özelliğinden çok, işlevi üzerinde dururlar. Çeşitli estetik teoriler ise, “güzel”e yükledikleri farklı anlam ve açıklama tarzlarıyla, sanatı güzel’i ortaya koyan etkinlik olarak ele alırlar.

Sanat, kendine özgü bir varlık alanı olarak görülme-yip, sadece bir tür etkinliğin adı olarak görüldüğünde, yani kendi bütünlüğü içinde ve insanla ilgisinde ele alınmadığında sadece sanat etkinliğinin ve sanat eseri ortaya koymanın ilke ve metodları verilmeye çalışılır (Mengüşoğlu 1983: 219-220). Yeniçağ’dan günümüze kadar gelen estetik yaklaşım içinde birçok görüşü barındırır da, bunlardan hiçbiri, sanatı bir varlık alanı olarak ele almamaktadır. Bu estetik görüşlerin hareket noktaları sanat eseri değil, kendi dönemleri içinde geçerlilikte olan bilgi, varlık, etik görüşleridir.

Batı felsefesinde sanatı kendi felsefe sisteminin içinde ve bilgi görüşünden hareketle inceleyen ilk filozof olarak Immanuel Kant (1724)’ı görüyoruz. Kant, üçüncü büyük kritiği olan Yargı Gücünün Kritiği (1793)’nde estetiği tanımlamaya çalışır ve onu doğa ile bilgi yetimiz arasındaki bir yeti olarak ifade eder. Ona göre, doğada var olan ama bizim sadece var olduğunu “gördüğümüz” (auschauen) bazı yasalar vardır. İşte bizim bu görümüz estetik bir görüdür, estetik bir hazdır. Estetikte yargı gücümüz subjektif olarak refleksiyonda bulunur, doğa bilimlerinde ise bu yargı gücü objektiftir (Meredith 1949: 284-285). Batı felsefesinde bir dönüm noktası oluşturan Kant, felsefesinde estetiği ve buna bağlı olarak da “güzel”i ele alıp, incelemiştir. Bunun nedeni onun felsefesinin hareket noktasının bilgi teorisi olmasıdır. Bilgi teorisi hareket noktası olduğunda insana ve dolayısıyla da bilgiye bütünlüklerinde değil ancak suje-obje ilişkisi içinde bakılması mümkün olmaktadır (...)

Schopenhauer ve Heidegger’in sanat görüşlerine baktığımızda sanatın, nesnesi “hakikat” olan bir bilgi türü olduğu görülmektedir. Sanat eserinin ortaya koyduğu

ya da gösterdiği, “hakiki olan”dır. Schopenhauer sanatın nesnesi olan hakikati “objektif ve subjektif tesadüflerin sisiyle örtüldüğü için, herkesçe doğrudan doğruya kavranılamayan hayat ve şeyler”dir (Schopenhauer 1956: 165) diye tanımlarken, Heidegger sanatın nesnesi olan hakikati “varolanın açığa çıkması” (Heidegger 1976: 18) bir başka ifade ile de aslında olduğu şey olarak varolanın örtüsünün kaldırılmasıyla ortaya çıkan şey olarak içeriklendirmektedir (...)

Schopenhauer ve Heidegger’in hakikat ve sanat arasında kurdukları bağlantıya baktığımızda, her ikisinin de sanatı varolanda hakiki olanı nesne edinme olarak gördüklerini söyleyebiliriz. Ancak, Schopenhauer için bir varolanda idesini görmenin tek bir yolu vardır, o da sanattır. Heidegger de ise sanat, varolanın hakikatinin açığa çıkmasının tarzlarından biridir. Schopenhauer’a göre sanattan başka hiçbir bilgi türü “ide”yi nesne edinmez ve onun bilgisini ortaya koyamazken, Heidegger için varolanın hakikatini açığa çıkarmanın sanat dışında başka olanakları da, örneğin metafizik vardır. Ancak bunların her biri hakikati kendi tarzında açığa çıkarır. Kısacası nesne ayıdır, ama hakikatin “olagelme” sinin tarzı her birinde farklıdır. Heidegger için sanat, hakikatin açığa çıkmasının ayrıcalıklı bir tarzıdır. Ancak, hakikat hangi tarzda gerçekleşirse gerçekleşsin öncelikle insan kendinde bir imkanı gerçekleştirme-lidir. Bu noktada her iki filozofun da kişinin bir imkanı gerçekleştirmesini başlangıç olarak gördüklerini söyleyebiliriz. İsteme ya da varlığın hakikat olarak görünmesi ve gösterilmesi için “kişi”de, sanatıda bir tür değişim olmalıdır.

Kaynak: Işık Eren (2005) **Sanat ve Bilgi İlişkisi. A. Schopenhauer ve M. Heidegger’in Sanat Görüşleri.** Bursa: Asa Kitabevi, s. 81-86

Kendimizi Sınyalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Epistemolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sanat yapıtının ne tür bir varlık olduğu sorusunun özel olarak “sanat ontolojisi” alanını ilgilendiren bir soru olduğunu anlayacaksınız.
2. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Epistemolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sanatın metafizik uyarımlarda bulunması gibi bir görüşün olmadığını hatırlayacaksınız.
3. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Epistemolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Sanatı bilgi kaynağı olarak görmeyen düşünürlerin sanatın doğru inanç bildirir bile bu inançları gerçekleştiremeyeceğini iddia ettiklerini hatırlayacaksınız.
4. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Ontolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Bu soruda örneği verilen resimler sanatçıların biricik olarak yarattığı tek bir resme karşılık geldiği için tekil varlıklar olarak kabul edilmelidir.
5. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Ontolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Bu soruda geçen sanat yapıtları birden fazla gösterimleri ya da kopyaları olmalarından ötürü çoklu varlıklar olarak kabul edilir.
6. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Ontolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Fiziksel nesne görüşünü savunanlara göre sanat yapıtlarının ontolojik statü açısından taş ve sopa gibi nesnelere gibi ele alındıklarını hatırlayacaksınız.
7. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanat Ontolojisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Hayali varlık görüşüne göre sanat yapıtlarının gerek yaratım aşamasında gerekse yaratımdan sonra izleyiciler tarafından algılanırken hayal gücünü gerektirdiğini hatırlayacaksınız.
8. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatın Etik İlişkisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Ahlakçılığın sanatın estetik boyutunu inkar etmediğini anlayacaksınız.
9. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatın Etik İlişkisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. İlimli özerkçilerle ilımlı ahlakçılara göre kimi sanat yapıtlarıyla ilgili olarak ahlaki yargıya varılabileceğini hatırlayacaksınız.
10. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Sanatın Etik İlişkisi” kısmında yazılanları yeniden okuyun. Özerkçiliği savunma nedenlerinden biri sanat yapıtlarının itici oldukları zaman “iyi” sanat yapıtları olarak değerlendirilemeyecekleri değil tam tersine değerlendirilebilecekleridir.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Bir filmden yola çıkarak yanıtlayalım. Yönetmenliğini Stanley Kubrick'in yaptığı ve Anthony Burgess'in aynı adlı romanından uyarlanan 1971 yapımı *Otomatik Portakal* adlı film, bir grup gencim insanlar üstünde uyguladıkları şiddeti, ahlaki değerlerin çatışmasını, suça eğilimi konu edinmektedir. Buna göre, sanatın kavramsal bilgi sağladığını kabul ederek filmin suç, şiddet, iyi, kötü, değer gibi kavramlar hakkında bir şeyler öğrettiğini söyleyebiliriz. Ya da bu filmin insanlara şiddet uygulamanın ne kadar kötü olduğuyla ilgili ahlaki bilgi sağladığını söyleyebiliriz. Yine bu filmin suça eğilimli insanların topluma nasıl kazandırılacağı konusunda deneyimsel bilgi sağladığını da söyleyebiliriz.

Sıra Sizde 2

Farklı olması amacıyla, sinemadan bir örnek verelim: "Küçük Hanımın Şöförü'nü izledim" dediğimizde, bu filmin belirli bir yerde ve zamanda gösterilen bir örneğini belirtmiş oluruz. "Küçük Hanımın Şöförü en güzel Türk filmlerinden biridir" dediğimizde ise, belirli bir örneğini değil, bir tip olarak bir sinema filmini belirtmiş oluruz.

Sıra Sizde 3

Bu durum bir tercih olduğu kadar aynı zamanda nedenlerle desteklenmesi gereken görüşlere işaret etmektedir ve işin ilginç yanı, ünitelerde de anlaşıldığı üzere, her iki görüşü de destekleyebilmemiz için yeterli nedenimiz bulunmaktadır. Bu durumda belki de takınılacak tavır her iki görüşü birbirine yaklaştıracak daha "ılımlı" olan görüşleri savunmak olabilir. Başka bir deyişle, aşırı ahlakçılık ya da aşırı özerkçilik görüşleri yerine ılımlı ahlakçılık ya da ılımlı özerkçilik görüşlerinden birini savunmak daha doğru olabilir. Bir diğer görüş de her iki görüşü de benimseyerek kimi sanat yapıtları için birinin kimi sanat yapıtları için ise diğer görüşün savulabilir olduğunu kabul etmek olabilir. Ya da aynı görüşü yapıtlardan yola çıkarak değil de sanat türlerinden yola çıkarak savunmayı deneyebiliriz. Buna göre örneğin, edebi eserlerle ilgili olarak ahlakçılığı, resimlerle ilgili olarak ise özerkçiliği savunmayı deneyebiliriz.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Carroll Noël (2003) **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut Berys (2005) "Art and Ethics" **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Gaut Berys (2007) **Art, Emotion and Ethics**. Oxford: Oxford University Press.
- Giovannelli Alessandro (2007) "The Ethical Criticism of Art: A New Mapping of the Territory" *Philosophia* 35: 117-127.
- Guyer Paul (2005) "Aesthetics, History of" **Encyclopedia of Philosophy** içinde. Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Jacobson D. (1996) "Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 54: 327-336.
- John Eileen (2005) "Art and Knowledge" **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Novitz D. (1987) **Knowledge, Fiction and Imagination**. Philadelphia: Temple University Press.
- Peek Ella (2005) "Ethical Criticism of Art" *Internet Encyclopedia of Philosophy* içinde.
- Platon (1962) **Devlet**. çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Posner Richard (1997) "Against Ethical Criticism." *Philosophy and Literature*. Vol. 21: 1-27.
- Robinson Jenefer (2005) "Aesthetics, Problems of" **Encyclopedia of Philosophy** içinde Donald M. Borchert (editör). Macmillan Reference USA.
- Rohrbaugh Guy (2005) "Ontology of Art" **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Taşdelen Demet (2007) "Felsefi Estetik". **Felsefe** içinde. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Thomasson Amie L. (2004) "The Ontology of Art" **The Blackwell Guide to Aesthetics** içinde. Peter Kivy (editör). Oxford: Blackwell Publishing.
- Tolstoy Leo N. (2010) **Sanat Nedir?** çeviren: Mazlum Beyhan. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı İsmail (1989) **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wilde Oscar (1968) **Dorian Gray'in Portresi**. çeviren: Selahattin Hilav. İstanbul: Varlık yayınları.
- Wollheim Richard (1980) **Art and Its Objects**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Worth Sarah E. (2003) "Art and Epistemology" **Internet Encyclopedia of Philosophy** içinde.

4

Amaçlarımız

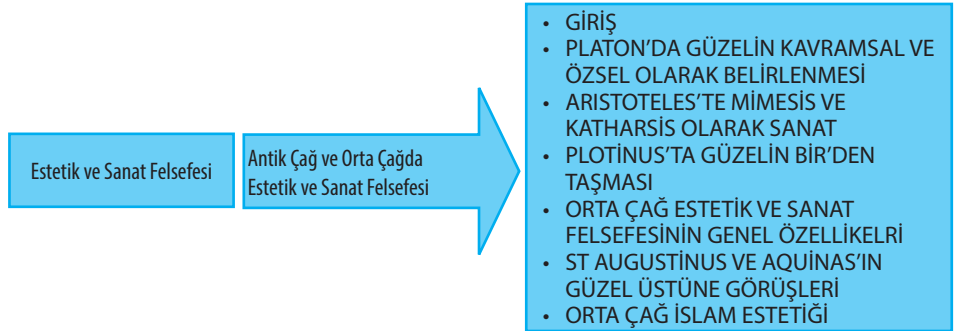
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Antik Çağ düşünürlerinin estetik ve sanat felsefesi konusundaki görüşlerini tanıyabilecek,
- Orta Çağ düşünürlerinin estetik ve sanat felsefesi konusundaki görüşlerini tanıyabilecek,
- Antik Çağ ve Orta Çağda estetik ve sanat felsefesinin genel özelliklerini ifade edebilecek,
- Güzellik ile yarar, iyilik ve doğruluk arasındaki ilişkiyi kavrayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Antik Çağ Estetik ve Sanat Felsefesi
- Orta Çağ Estetik ve Sanat Felsefesi
- Metafiziksel Estetik
- Platon
- Aristoteles
- Plotinus
- Augustinus
- Thomas Aquinas
- Farabi
- İbn Sina
- İbn Rüşd

İçindekiler



Antik Çağ ve Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi

GİRİŞ

Felsefenin birçok konusunda olduğu gibi, estetiğin bazı temel problemlerinin ilkin Antik Çağda ele alındığını söyleyebiliriz. Bu dönemde sanat ve estetik üzerine incelemelerin gelişmesinde Sokrates'le birlikte felsefi çalışmaların içeriğinde meydana gelen değişimin etkisini vurgulamak gerekir. Bilindiği gibi Sokrates öncesi felsefenin konusu *kozmos* idi. Thales, Anaksimenes, Anaksimandros, Herakleitos ve Demokritos gibi düşünürler varlığı, varlığın özünü ve doğayı araştırmaya çalışmışlardır. Sokrates'le birlikte felsefenin konusu kozmostan *nomosa* dönmüştür. Nomosa dönüşle birlikte felsefenin konusu genel olarak insan, onun eylemleri, davranışları, yapıp ettikleri, duyguları, tutkuları, hazları, değerleri, içinde yaşadığı ve geliştirdiği sosyal kurumlar olmuştur.

Sokrates'in "güzel nedir?" üzerine yaptığı felsefi sorgulamalar belli bir sonuca ulaşmasa da güzellik için nelerin ölçüt alınabileceği konusunda bize çok şey öğretmektedir. Modern estetik kuramlardan farklı olarak Antik Çağ ve Orta Çağ sanat ve estetik anlayışları ilgili filozofun veya dönemin egemen metafizik ve ontolojik anlayışı üzerine kuruludur. Birinci üniteye güzel ve güzellik kavramını irdeleyen yararlılık ve iyiliğin güzel için kabul edilen ölçütler arasında yer aldığını görmüştük. Gerçekten de güzellik üstüne Sokrates ile sofistler arasında gerçekleşen tartışmanın odak noktalarından biri bu sorun olmuştur. Hem Antik Çağda hem de Orta Çağda güzel ile iyilik ve yetkinlik arasında yakın bir ilişki, kimi kez de özdeşlik kurulmuştur. Platon'un güzellik anlayışında bir yandan güzele metafiziksel bir temel arama çabası ön plana çıkarken diğer yandan devlette sanatın varlığı ve önemi konusuna özel bir ilgi gösterilmiştir. Plotinus'la birlikte güzelin metafiziksel olarak ele alınışı daha belirgin hâle gelmiştir. Bu üniteye, Antik Çağ felsefesinin temsilcilerinden Platon, Aristoteles ve Plotinus'un yanı sıra Augustinus ve Thomas Aquinas gibi Skolastik felsefesinin önde gelen düşünürleri ile Orta Çağ İslam filozoflarından Farabi, İbn Sina, İbn Rüşd ve Mevlana'nın sanat ve estetik konusundaki görüşlerini tanıtmaya çalışacağız.

PLATON'DA GÜZELİN KAVRAMSAL VE ÖZSEL OLARAK BELİRLENMESİ

Antik Çağ felsefesi üzerine bilgisi olan hemen hemen her felsefe öğrencisi Sokrates, Platon ve Aristoteles arasındaki hoca-öğrenci ilişkisini bilir. Bilindiği gibi, Sokrates'in kendisi bir eser yazmamış, onun görüşlerini öğrencisi Platon (M.Ö.

428-347) kaleme alarak ölümsüzleşmesini sağlamıştır. Platon'un diyaloglar şeklinde yazdığı çoğu eserde ana konuşmacı Sokrates'tir. Bu nedenle, felsefe tarihçileri Sokrates'in etkisinin açıkça belli olduğu Platon'un bu gençlik dönemi yazılarının ne ölçüde kendisine ait olduğu konusunda tereddütlüdürler. Sokrates'in görüşleriyle Platon'un görüşleri arasında çoğu noktalarda benzerlik bulunmasının nedenlerinden biri de budur.

Platon'un genel felsefi gelişimi üç farklı dönemi kapsar: Bunlardan birincisi Sokratik devir veya gençlik dönemi, ikincisi olgunluk dönemi, üçüncüsü ise yaşlılık dönemidir. Onun estetik konusundaki düşünceleri de bu gelişim dönemlerine göre farklılık gösterir. Platon, Sokrates'in etkisinin açıkça görüldüğü gençlik döneminde felsefe tarihinde ilk kez sistematik bir şekilde "Güzel nedir?" sorusunu bazı kavramsal çözümlerle yanıtlamaya çalışır. Olgunluk döneminde ise Platon'un güzel sorgulamasının amacı "güzel" kavramının tanımından çok onun ontolojik temellerini araştırmaktır. Bu yaklaşımda güzel, oluşa ve görüngüler dünyasına karşıt, zihinsel ve tözsel bir varlık olarak görülür. Yaşlılık döneminde Pitagorasçılığın etkisi altında olan Platon "güzel" kavramını sayı ve ölçüyle ilişkili olarak ele alır. Biz de bu üç dönemde Platon'un yazmış olduğu eserlere dayanarak onun estetik ve sanat felsefesiyle ilgili görüşlerini açıklamaya çalışacağız.

Platon'un gençlik dönemi felsefesinin yer aldığı eserlerinden biri *Büyük Hippias* diyalogudur. Platon bu eserinde ilk kez "Güzel nedir?" sorusunu cevaplamaya çalışır. Çoğu eserinde olduğu gibi, bu eserde de diyalogların baş aktörü Sokrates'tir. Sokrates, her zamanki tavrıyla, kendisinin hiç bir şey bilmeyenmiş, karşısındakine de çok şey biliyormuş havası vererek ama biraz da alaycı bir edayla sohbet ettiği sofist Hippias'a güzelin ne olduğunu kendisine öğretmesini ister:

"Aziz dostum, daha düne kadar, birtakım konuşmalardaki bazı şeylere çirkin diyerek kusur bulur, diğerlerini güzel diye beğenirken adamın biri beni utanmazca sorguya çekerek şaşkına çevirdi. Sorduğu aşağı yukarı şöyle bir şeydi: 'Söyle, Sokrates, ne tür şeylerin güzel, ne tür şeylerin çirkin olduğunu nereden biliyorsun? Güzelin ne olduğunu söyleyebilir misin bana?' Bunu hiç hesaba katmamış olan ben, ne yapacağımı bilemedim, gereken cevabı veremedim ona. Topluluktan ayrıldığım zaman kendime kızıp duruyordum; kendimi kusurlu buluyordum; siz bilge kişilerden biriyle ilk karşılaştığımda kulağımı dört açıp bilgi edinmek, konuyu iyice derinleştirmek ve sonra beni sorguya çeken adama gidip tartışmaya girişmek konusunda kendime söz veriyordum. Şimdi, dediğim gibi, tam zamanında geldin işte; güzelin ne olduğunu doyurucu bir biçimde öğret bana" (*Büyük Hippias*, 286c).

Bu iltifat karşısında onurlanan Hippias hemen cevap vermeye hazırdır:

- "Sokrates, gerçeği söylemem gerekirse derim ki, güzel bir genç kız güzeldir."

Ancak Sokrates Hippias'ın cevabından hiç de tatmin olmaz. Kendi sorusunun tek tek güzellerin neler olduğu hakkında değil, güzelin kendisinin ne olduğu hakkında olduğunu belirtir. Ona göre, güzel bir genç kız, güzel bir kısrak veya güzel bir evin güzel olduğunu belirterek güzel kavramını açıklayamayız. Güzel kavramının kendisi başka, tek tek şeylerin güzel olması başka şeydir.

Hippias, Sokrates'in aradığı güzelin "hiçbir yerde, hiçbir zaman, hiçbir kimseye çirkin görünmeyecek türden bir şey" olduğunun farkındadır. Bu kez varlıklı ve sağlıklı olmanın, onurlandırılmanın, yaşlılık yıllarına erişebilmenin, iyi bir törenle gömülmenin herkes için en güzel şeyler olduğunu söyler. Bunun üzerine Sokrates, iyi bir törenle de olsa gömülmek ölenin çocukları için hiç de iyi olma-

Platon, Sokrates'in etkisinde kaldığı gençlik dönemi yazılarında güzeli kavramsal olarak ele alarak tek tek şeylerin güzel olması ile güzelin kendisi arasında bir ayırım yapar. Ayrıca, Sokrates'in baş konuşmacı olduğu bu diyaloglarda iyilik, yararlılık, uygunluk ve hazzin güzelliğinin ölçütü olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışılmıştır.

dığını söyleyerek bu kez de güzelin birine göre güzel, ötekine göre güzel olmayan olarak tanımlanmış olduğunu söyler.

Diyalogun devam eden bölümlerinde bu kez güzel *uygunluk* açısından tanımlanmaya çalışılır. Toprak bir çömlekte pişen çorba için incir ağacından yapılmış kaşık, altın kaşıktan daha uygundur; çünkü altın kaşık çömleğe zarar verebilirken incir kaşık çömleğe zarar vermez. Bu yüzden güzellik için ölçüt uygunluk ise o zaman altın kaşık değil de tahta kaşık güzeldir. Ancak, bu tanım da sorundur çünkü güzelin kendisi güzel görünüşü sağlayan uygunluktan daha başka bir şeydir. Uygun olan bir nesneyi veya kişiyi gerçekte olduğundan daha güzel gösteriyorsa o zaman uygun olan dediğimiz şey, güzellik açısından bir çeşit kandırmacıdır. Sokrates itirazını şöyle sürdürür:

“Çünkü biz, güzel şeyleri güzel kılan şeyi arıyorduk. Tıpkı bütün büyük şeyleri, büyük kılan şeyin, boyca, irilik olması gibidir bu da. Gerçekten de, büyük görünseler de boyca iriliklerinden ötürü, bu şeyler zorunlu olarak büyüktürler. Bunun gibi, güzel görünseler de görünmeseler de, güzel şeyleri güzel kılan şeylerin ne olduğunu araştırmalıyız. Bu uygunluk olamaz. Çünkü, söylediğim gibi, uygunluk, şeyleri, olduğundan daha güzel gösteriyor; oldukları gibi görünmelerini engelliyor” (Büyük Hippias, 294b-c).

Bu kez de Hippias diyalogun devam eden bölümünde güzeli *yararlı ve kullanışlı* olan olarak tanımlar (295e). Sokrates, kötülüğe götüren şeylerin de yararlı ve faydalı olabileceğini belirterek yine karşı çıkar. Oysa, güzel kötüye değil de iyiye götüren şey olmalıdır. Dahası, bu durumda iyi veya güzel yararlı ve faydalının nedeni değil sonucu olur. Böyle bir sonuç İyi ve Güzel ideasını en tepe noktada gören Platon’un metafiziğiyle çeliştiği için bu temellendirmeye de karşı çıkar.

Hippias daha sonra “Güzel, görme ve işitme yoluyla haz veren şeydir” (298a) tanımını yapar. Ancak Sokrates bu tanımın da sorumlu olduğunu çünkü güzellik haz aldığımız her şeyin sadece görme ve işitme duyuları yoluyla elde edilmediğini, diğer duyularımız yoluyla da güzel olandan haz aldığımızı söyler. Ayrıca, töreler ve yasaların güzel olarak nitelendirilmesi bize işitme ve görme yoluyla haz vermesinden dolayı değildir.

Çoğu Sokratik diyalogda olduğu gibi okuyucu kesin bir tanım veya hüküm beklerken hiç de öyle olmaz ve başka bir konuya geçilir. *Büyük Hippias* diyalogundaki güzel kavramı irdelemesi de böyledir. Ancak, bu diyalog estetik tarihi açısından önemlidir çünkü bu eser düşünce tarihinde ilk defa “Güzel nedir?” sorusunu felsefi olarak irdeler. Bu eserinde Platon ilk defa kendinde güzel, mutlak güzel ile tek tek güzel olan şeylerin ayrımını yapar ve “güzel” ile “güzellik” arasında kavramsal bir fark olduğunu belirtir. Bu kavramsal irdeleme güzelin gerekli ve yeterli koşullarını içeren bir tanım sunmasa da bir şeye neden dolayı güzel diyebileceğimiz hakkında önemli açıklamalar sunar.

Güzelin özsel veya metafiziksel olarak belirlenmesi Platon’un olgunluk döneminde yazdığı *Şölen* adlı eserinde yer alır. *Şölen* M.Ö. 416 yılında Agathon’un evinde gerçekleşen ünlü bir toplantının hikâyesidir. Ana konusu sevgi (eros) olan bu toplantının baş konuşmacısı yine Sokrates’tir. Katılımcılar “Sevgi nedir?” sorusunu yanıtlamaya çalışırken söz sırası kendisine geldiğinde Socrates ünlü bilge kadın Diotima’dan öğrenmiş olduğu bir açıklamayı aktarır. Bu açıklamada “yaratma” ve “güzel” kavramları yakından ilişkilidir. Sanatın yaratıcılığı ve üreticiliği “güzel” ereğine erişmekle gerçekleşir. Sevgi bu ereğe ulaşmanın yoludur. Sevgi, “doğurmanın, güzel içinde yaratmanın sevgisidir” (*Şölen*, 50, 206e).

Platon'un estetik kuramında sevgi yoluyla güzele ulaşma düşüncesi merkezi bir öneme sahiptir. Bunu açıklamak için ilkin üretme veya yaratma kavramıyla neyi ifade ettiğini belirtmemiz gerekir. Platon'a göre, her insanda bedene ve cana göre üretme olmak üzere iki tür üretme ya da yaratma gücü vardır: Bedene göre üretme gücüyle kastedilen insanın üreme isteğidir: "Erkekle kadının birleşmesi doğurma işidir ve bu da bir tanrı işidir; çünkü üretme, çoğalma ölümlü varlığın ölümsüzlüğünü sağlamaktır" (Şölen, 206c, 50). Platon insanın çocuk sahibi olma isteğini kendi sınırlılıklarını aşma ve ölümsüzlüğe ulaşma isteği olarak görür. Bedensel üretme gücü ön plana çıkmış olan insanların "sevme yolu, çocuk üreterek ölümsüzlüğü sağlamaktır" (Şölen, 208e, 53). Cana veya ruha göre yaratma gücü düşünce ile üretilir. Ruh yoluyla ölümsüzlüğe ulaşmanın yolu ise en güzel düşünceleri üretmek, gençleri eğiterek ve yetiştirerek onlara erdem kazandırmakla olur.

Peki, sevgi yoluyla güzele nasıl ulaşılır? Her şeyden önce sevgi, niyetsel veya yönelimseldir. Diğer bir deyişle, sevgi bir şeyin sevgisidir, bir şeye yönelir, bir şey hakkındadır. Güzel, sevginin nesnesi, onun yöneldiği, onun hakkında olandır. Buna karşın çirkin ise sevginin kaçındığı, kaçtığıdır. Platon'a göre, sevginin niyetselliği aşamalıdır. Öncelikle, sevginin yöneldiği ilk şey belli bir kişinin *güzel bedenidir*. Bu manada sevginin nesnesi olan güzel bedenden bedene değişen bir göreceli güzel olma durumuna göndermede bulunur. Platon'a göre, belli bir bedende güzeli gören kişi bir süre sonra tüm güzel bedenlere aynı şekilde yönelecek ve sevecektir. Daha sonraki aşamada artık bedensel güzellik yerine ruhsal güzelliğin üstün olduğunu görür ve tüm güzel ruhlara yönelir. Platon'a göre, varoluşsal olarak yetkinliği ve ölümsüzlüğü arzulayan kişi beden güzelliği ile yetinmez ruh güzelliğine yönelir, tüm güzel ruhları sever. Bunların yanı sıra güzel yasaları, güzel töreleri ve güzel fikirleri sever. Ruh güzelliğini severek kişi yaşayışta, davranışta olan güzeli görür ve erdem güzelliğine ulaşır. Ruh ve erdem güzelliği ile kişi sanılar dünyasından uzaklaşır, "taslaklara değil, gerçeğin ta kendisine bağlanır." Böylece tüm güzelliklerin en tepe noktası olan mutlak güzelin, öz güzelin bilgisine ulaşır (Şölen, 212a, 56). Diyalogların başkahramanı Sokrates'e kulak verelim yine:

"Bu güzellik artık hep var, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliktir, bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, şuna göre güzel, buna göre çirkin, bir yerde güzel, bir yerde çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin bir güzellik değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, elle ayakla, bedene bağlı hiçbir şeyle göstermeyecek, ne bir söz alacak, ne bir bilgi, bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda, ne yerde, ne gökte, hiçbir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek. Bütün güzellikler ondan pay alır; kendisi onların parlayıp sönmeleriyle ne artar, ne eksilir ne de değişikliğe uğrar" (Şölen 211a-b, 55).

Platon'a göre sevgi yoluyla güzele ulaşma iki aşamada gerçekleşir. İlkin, belli bir güzel bedene yönelen kişi tüm güzel bedenleri sevmeye başlar. Daha sonra, asıl güzelliğin beden güzelliği değil, ruh güzelliği olduğunun farkına vararak ona yönelir ve onu sever.

Platon'un iki tür üretme veya yaratma gücüyle temellendirmeye çalıştığı görüş kendi idealar kuramına uygun olarak tek tek şeylerin güzelliği ile güzelin kendisi arasındaki ayrıma uygun düşer. Onun metafizliğini hatırlayacak olursak Mutlak Güzel veya Güzel idesi gerçek varlıktır. Bedene göre güzel olan, kalıcı değildir; tek tek bedenlere göre değişir, çeşitlidir, görecelidir, geçicidir. Ancak ruha göre güzel olan ise daha kalıcı, daha bütüncül bir güzelliktir. Bu yüzden de aslında ruh güzelliğini severek kişi gerçek varlığın bilgisine ulaşır. Ruh güzelliğini ve erdem güzelliğini sevmeye varlığı gizlilikten kurtarır ve hakikati gösterir.

Görülüyor ki Platon'un *Şölen* diyalogundaki güzel çözümlemesi *Büyük Hippias* diyalogundakinden farklıdır. *Hippias*'da sadece güzel kavramını mantıksal olarak tanımlama çabası içerisindeyken *Şölen*'de güzelin ontolojik yapısını açıklamaya çalışır. Bu çerçevede modern estetik ve sanat felsefesi tartışmalarında yer alan öznel güzellik ve nesnel güzellik tartışmalarının *Şölen*'de ham hâliyle geçtiğini söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Şimdi de metafizik ve ontolojik görüşleri çerçevesinde Platon'un estetik bilgi konusundaki görüşlerine biraz daha yakından bakalım. Platon'a göre, özel olarak ressamın genel olarak da tüm sanatçılar bir şeyin aslında gerçeklikten "üç derece uzağını" yaparlar. Onların yarattığı "gölgenin gölgesidir" (*Devlet*, 598b, 284). Örneğin, bir sedirin Tanrı tarafından yaratılmış mükemmel biçimi, sedir İdeası vardır. Onun yanında sedirin dülger tarafından yapılmış, dokunabileceğimiz, üstünde yatıp uzanabileceğimiz yönü vardır (*Devlet*, 597a, 283). Bir de sedirin ressam tarafından üretilen resmi, kopyası vardır (*Devlet*, 597c, 283). Platon'a göre, gerçek sedir, sedir İdeasıdır. Dülgerin yaptığı sedir gerçeklikten, sedir biçiminden bir derece uzatır. Ressamın yaptığı sedir resmi ise kopyanın kopyasıdır. Platon'a göre, sanatçı doğaya ayna tutarak gerçeğin kopyasını, taklidin taklidini, yani değersiz ve gerçeklikten uzak olanı üretir. Buna karşın zanaatçı, işçiliğiyle ürettiği eserin bilgisine sahip kişiyken; sanatçı, benzetmesini veya taklidini ürettiği nesne ile ilgili tam bir bilgiye sahip olmadan üreten; zanaatçıdan daha az bilgisi olan kişidir. Bir şeyin kullanıcısı o şeyi deneyimle en iyi bilendir. O şeyi yapan kişiye kullandığı şeyin iyi ve kötü taraflarını en iyi anlatacak kişidir. Kaval çalan, kaval ustasına bilgi verir, kavalın nasıl olması gerektiğini söyler, o da ona göre yapar (*Devlet*, 601e, 288). Benzetmeci veya taklitçi "benzettiği şeylerin aslını ne kendi bilir ne de başkalarından öğrenir" (*Devlet*, 602a, 288). O, ortaya çıkardığı şeyin bilgisine sahip değildir.

Platon *Devlet* adlı eserinde sanatı mimetik, taklitçi bir etkinlik olarak görür. Buradaki amacı "İdeal bir devlette sanat ve sanatçının yeri nedir?" sorusuna cevap vermektir. Bu açıdan, Platon'un sanat ve devlet veya sanat ve toplum ilişkisini ilk keşfeden ve bunun üzerine düşünen ilk felsefeci olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Platon *Devlet*'te sanatın ve sanatçının doğasını ve işlevini tartışırken ünlü "ayna" benzetmesini yapar: "İstersen bir ayna al eline dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyalarını, bitkileri bütün canlı varlıkları" (*Devlet*, 282). Ona göre algıladığımız dış dünya mutlak gerçekliği olmayan bir görüngüler dünyasıdır. Bir ayna olarak sanat sadece görüngüler dünyasını yansıtan, onun ötesine geçemeyen; mutlak gerçeğin ve idealar dünyasının uzağındaki bir alanı yansıtır. Yansıma olarak sanat mimetik bir etkinliktir, taklit etkinliğidir. Platon'un ayna benzetmesine dayanarak onun sanatı gerçeğin uzağına düşen bir etkinlik alanı olarak gördüğünü; bu açıdan sanatı değersizleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Platon, devlette sanatın yerini ontolojik, eğitimsel ve insan doğası açısından irdelerken aynı zamanda sanatın, sanatçıların ve sanat eserlerinin toplumun geleceği olan gençler üzerindeki etkisini de sorgulamıştır. Ona göre, "her benzetmeci sanat doğrudan uzak kalır, bilgeliğe karşı koyan yanımla düşer kalkar, sağlam ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmez" (*Devlet*, 603 a-b, 289-90). Benzetmeci sanatlar, insanın en güçlü yanı olan aklına değil, daha zayıf olan coşkun, taşkın, değişken olan duygusal yanına hitap ederler. Onlar, "İçimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor güçlendiriyor; böylelikle de aklı yıpratıyor" (*Devlet*, 605b-c, 292). Bu ne-

Platon, sanatı devletin varlığı ve geleceği açısından da ele alarak yurttaşlar arasında gevşekliğe, duygusallığa ve tanrılara saygısızlığa yol açan bazı sanatların yasaklanmasını savunur.

denle, İdeal devlette, özellikle ressamaları, şairleri, trajedi ve komedi yazarlarını kapsayan genel olarak da tüm sanatları kapsayan bir yasaklama, sansür vardır. Hatta bu diyalogların bazı bölümlerinde daha ağır yaptırımlar önererek gençleri kötü etkileyen sanatçıların devletten sürülmesi gerektiğini önerir. Tanrıları insani özellikler içinde tasvir ederek onlara olan saygıyı azaltan şiirler yasaklanmalıdır. Toplum düzeni için iyi örnek olması gereken tanrılara saygı azalırsa ideal devletin düzeni bozulur. İnsanı aklın yolundan, gelenek ve göreneklerden uzaklaştıran, sadece duygularını coşturup duygusal tepkilerle karar vermesine ve eylemde bulunmasına neden olacak hikâyeler de yasaklanmalıdır.

Ancak, Platon tüm sanatlara ve sanatçılara karşı değildir. Hatta, ideal devlet içerisinde bazı sanatlara yer vermenin gençlerin eğitimi açısından önemli olduğunu savunur. Gençleri gerçek güzele yöneltecek sanatlar ideal devlet içinde varlıklarını sürdürebilirler. Örneğin, ritim ve düzene dayanan uygun bir müzik eğitimi insanı yücelttiği ve özünü güzelleştirdiği için devlette yer almalıdır (*Devlet*, 401d, 92). Hüzne, gevşekliğe, duygusallığa ve tembelliğe iten bazı müzik makamları yasaklanırken; savaşta ya da büyük bir zorlukla karşı karşıya kalan, yaralanan, yenilen, ölümle karşı karşıya gelen ve her türlü mutsuzluk içinde kaderine kafa tutabilen bir kişinin yiğitçe davranmasına katkı sağlayan; barış ve huzur içinde yaşamaya yol açan makamlara izin verilmelidir (*Devlet*, 399a, 89). Ayrıca toplumsal düzene uyum gösteren, onun varlığını sürdürmesine yardım edecek olan sanatlar da ideal devlet içinde varlıklarını sürdürebilirler.

Platon'un yaşlılık döneminde idealar kuramının ontolojik yanını yitirerek mantıksal-matematiksel bir yöne dönüşmesi onun güzel anlayışına da yansımıştır. Bu dönemde Platon özellikle Parmenides'in kurucusu olduğu Elea okulunun ve Pitagorasçı okulun etkisi altındadır. Timaios diyalogu, Pisagorcu etkinin en açık biçimde görüldüğü diyalogdur. Burada güzellik doğru ve uygun orantı olarak tanımlanır:

“İmdi iyi olan her şey güzeldir, güzel de hiçbir zaman orantısız olamaz. O halde esas olarak şunu düşünmek gerekir; bir canlı güzel olabilmek için tam orantı içinde bulunmalıdır. Ama biz de orantıları ancak küçük şeylerde sezip, onlarda hesaba katıyoruz; en önemli, en büyük şeylerde ise farkına bile varmıyoruz. Meselâ, sıhhatle hastalıklar, erdemle kötülük için ruhla vücut arasındaki orantı veya orantısızlıklardan daha önemlisi yoktur. Böyle olduğu halde biz buna dikkat etmeyiz. Düşünmeyiz ki kuvvetli ve her bakımdan büyük bir ruh çok zayıf, çok küçük bir tende bulunursa, yahut da durum bunun tamamıyla aksi olursa, canlı bir bütün olarak güzel olamaz, çünkü orantısızdır, orantı ise her şeyin başında gelir. Aksine olarak orantılı olursa, bu orantıyı gören, görebilen için gördüğü şeylerin en güzeli, en hoş olanıdır” (Timaios, 87 c-e).

Yaşlılık dönemindeki Platon'a göre güzel olan, salt geometrik formdur. Philebos'daki tartışmayla birlikte Platon'un güzelliği ölçülebilir bir şey olarak; pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri anladığını görüyoruz.

ARISTOTELES'TE MİMESİS VE KATHARSİS OLARAK SANAT

Aristoteles'in (M.Ö. 384-322) estetik ve sanat felsefesi üzerine görüşleri onun çeşitli eserlerinde yer almaktadır. Bunlardan doğrudan sanatla ilişkili olanı şiir üzerine açıklamalarının yer aldığı *Poetika* adlı eseridir. *Poetika*'nın en önemli özelliği Platon'un Devlet'inde ortaya koyduğu şiir eleştirisine bir karşı cevap içermesidir. Aristoteles, hocası Platon'un sanatın taklide dayanan bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşmakla birlikte estetik edimin ve deneyimin özerk olduğunu savunur. Bu görüş farklılığı, Aristoteles'in sanatı insan psikolojisi çerçevesinde temellendirmesinde yatar. Ona göre, özel olarak şiir sanatı genel olarak tüm sanatlar varlıklarını insan doğasında bulunan iki temel nedene borçludurlar (*Poetika*, 1448b). Bunlardan birincisi insanda doğuştan var olan *taklit içtepidir*. İnsanı diğer hayvanlardan ayıran bu yeti veya eğilimin epistemik boyutu da vardır. İnsan taklit yetisi sayesinde ilk bilgilerini kazanır.

İkinci temel neden ise taklit ürünleri karşısında duyulan *hoşlanmadır* (*Poetika*, 1448b). Aristoteles bu ikinci temel nedene kanıt olarak günlük yaşamda insanların sanat yapıtları karşısında takındıkları tutumları gösterir. Ona göre, normalde hoşlanmayarak baktığımız bir nesne sanat yapıtı olarak ortaya çıktığında ona hoşlanarak bakıyorsak bunun nedeni öğrenmenin verdiği derin bir hoşlanmadan kaynaklanır. Bu tür bir hoşlanma filozoflara özgü bir yeti değil, tüm insanların sahip olduğu bir yetidir.

Aristoteles *Poetika*'nın girişinde destan, trajedi, komedi, dithrambos şiiri, flüt ve kitara sanatlarının ortak özelliğinin taklide dayanmaları olduğunu söyler. Resim gibi figüratif sanatlar da taklide dayanır. Bu sanatlar sadece taklit etikleri nesne bakımından, taklit etmek için kullandıkları araçlar bakımından ve taklit etme biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Tüm sanatlarda taklit genel olarak ritim, söz ve harmoni ile gerçekleşir. Aynı anda üçünün de tüm sanatlarda bulunması gerekmez. Örneğin, flüt ve kitara sanatlarında harmoni ve ritim kullanılırken bir edebi düz yazıda söz kullanılır ya da dansa sadece ritim ön plandadır.

Aristoteles'in sanatlar sınıflamasında en üstün yeri tragedya alır. Tragedya, belli bir ahlaki duyarlılığı olan, olup bitmiş, başı ve sonu belli, belli bir uzunluğu olan, sanatsal bir dile sahip soylu bir eylemi taklit eder. Tragedyanın altı temel elemanı vardır: Öykü, karakterler, dil, düşünce, dekorasyon ve müzik. Öykü, karakter ve düşünce taklit nesnesini; dil ve müzik taklit araçlarını oluştururken; dekorasyon taklit tarzını oluşturur. Bunlar arasında en önemlisi tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu olan öyküdür.

Aristoteles sanatta eylemin taklidinden bahsederken bununla sadece estetik veya ahlaki değeri olan bir eylemi değil, aynı zamanda genel doğruluğu olan bir eylemi kast eder (*Poetika*, 1451b). Platon'un mimetik etkinliklere yönelik eleştirisini hatırlayalım: Platon, bu tür etkinliklerin genel olanla ilgili olmadığını, aksine tek tek şeylerin sanılarıyla sınırlı olduklarını; bu nedenle hiçbir şeyin doğru bilgisini vermediklerini düşünür. Buna karşın, Aristoteles'e göre mimetik veya taklide dayalı etkinlik, genel olan üstüne, mümkün olan üstüne bilgi veren bir etkinliktir. Bu açıdan şiir, tek tek olanı anlatan tarihe göre, geneli ve olması gerekeni anlatan felsefeye daha yakındır.

Aristoteles'in mimesis kavramını düşünürken iki noktayı göz önünde bulundurmalıyız. Birincisi, mimetik temsil şiirde olduğu gibi gerçekliğin farklı yönlerinin imgesel canlandırmasını ve seyirciye aktarılmasını içerir. Bu yüzden de

Aristoteles, güzellik kavramını psikolojik bakımdan ele alarak katharsis kavramıyla sanat eserinin izleyicisinde meydana getirdiği etkiyi açıklamaya çalışır.

Aristoteles'in kuramında taklit veya benzetme gerçeklikten ve onun bilgisinden yoksun değildir. İkincisi, mimetik etkinlik Platon'da olduğu gibi sadece dış dünyada olan estetik nesneyle ilgili değil, aynı zamanda estetik öznenin iç dünyasıyla ve duyuşsal doğasıyla da yakından ilgilidir. Aristoteles bu ilişkiyi mimetik bir etkinlik olan tragedyanın en karakteristik özelliğini açıklarken verir. Ona göre, "tragedya salt bir öykü değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)" (*Poetika*, 1449b). Burada Aristoteles mimesis kuramını yeni bir kavramla, *katharsis* kavramıyla tamamlıyor. *Katharsis* sanatçı tarafından yaratılan/üretilen sanat eserinin izleyicisinde meydana getirdiği duyuşsal etkilenmeyi ifade eder.

Aristoteles'e göre, sanatların ve sanat eserlerinin amacı sadece estetik hoşlanma veya haz yaratmak değil aynı zamanda ahlaki bir değer yaratmak ve seyircisini ahlaki bir süreçten geçirmektir. Bu ahlaki değer ve haz ruhumuzun arınması ve temizlenmesi yoluyla ortaya çıkar. Bu nedenle, Aristoteles'in katharsis kuramında, estetik alanla etik alan birbiriyle yakın ilişki içindedir. Sanatçının görevi sanat alanında gerçekleştirdiği etkinlikler aracılığıyla etik alanda bir arınma, temizlenme meydana getirmektir. Bu ilişki öylesine güçlüdür ki Aristoteles'in katharsis kuramında sanat alanının etik alan karşısında bir bağımsızlığı yoktur. Tunalı'nın ifadesiyle Aristoteles'in kuramında "ahlak, estetik'e tam olarak hâkimdir" (Tunalı, 1983: 116).

Poetika Aristoteles'in mimesis ve katharsis kuramını açıklamasının yanında onun "güzel" kavramından ne anladığını da gösterir. Bu eser, Platon'un idea olarak güzel kavramından farklı olarak yaşadığımız, algıladığımız, deneyimlediğimiz dünyadaki düzene ve büyüklüğe dayanan güzel kavramından bahseder.

SIRA SİZDE



Üçüncü Ünitede sanat ile etik arasındaki ilişkide ahlakçılık ve özerkçilik olmak üzere iki farklı yaklaşım olduğunu görmüştünüz. Platon'un sanatın ve sanatçıların devletteki rolü ile Aristoteles'in sanat-etik ilişkisi konusundaki görüşleri bu yaklaşımlardan hangisini temsil eder? Özellikle Platon'un görüşleri çağdaş sanat anlayışı açısından ne gibi sorunlar taşıyabilir. İrdelemeye çalışınız.

PLOTİNUS'TA GÜZELİN BİR'DEN TAŞMASI

Mısır'da doğan Plotinus (204/5-70), yaşamının büyük bir bölümünü kendi okulunu kurmuş olduğu Roma'da geçirmiştir. Yazıları öğrencisi Porphyry tarafından *Dokuzluklar* adlı eserinde toplanmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. Porphyry, dokuz sayısının yetkinliğine inandığı için kitabı dokuz ders olarak sınıflandırmış ve eser bu adla anılmıştır. Çalışmalarında mistik öğeler hâkim olan Plotinus, Platon'un en sıkı takipçilerinden olup Yeni-Platonculuğun kurucusudur.

Dokuzluklar'ın bir bölümü "Güzel Üstüne" başlığını taşır. Plotinus'un estetik konusundaki görüşleri onun metafiziğiyle doğrudan ilişkili olduğu için bu konudaki görüşlerini kısaca hatırlatmak gerekir. Plotinus'un metafiziği *akısal alan* ve *duyusal alan* ikilemiyle başlar. Akısal alan, değişmeyen, uzamsız gerçeklik alanıyken; duyusal alan uzamsal, değişen ve gerçek olmayanın alanıdır. Her iki alan da kendi içinde hiyerarşik bir varlık düzenine sahiptir. Bu hiyerarşik ontolojide akısal alanın en üstünde "Bir" olmak üzere sırasıyla "Akıl", ondan sonra da "Ruh" yer alır. Duyusal alanda ise cansız bedenler ve madde bulunur.

Plotinus felsefesinde tüm varlıkların en üst kademesinde yer alan Bir, mutlak anlamda yalın ve tek olan, kendinde var olan ve kendi kendinin sebebidir. O, varlığa aşkındır; bölünmez, çokluk barındırmaz, bütündür ve birliktir; yetkindir,

ezeli ve ebedidir. Bir'e herhangi bir düşünce, irade veya etkinlik atfedilemez; çünkü bunlar onda bölünme ve ikililik yaratır. Akıl ise çokluk içerir. Bir'in birliği bozulmadan çokluk içeren Akıl'la ilişkisini açıklamak için Plotinus sudür (taşma) kuramını geliştirir. Bir'den ilkin Akıl taşar. Bir, güneş gibidir; akıl da ondan yayılan ışık. Akıl'dan da duyular dünyasını düzenleyen Ruh; ondan da duyular dünyası ve doğa meydana gelir.

Akıl kendi nedeni Bir'i temaşa ederken kendisi başka bir varlığın, Ruh'un nedeni olur. Akıl'ın temaşa etkinliğinin amacı sadece başka bir varlığa sebep olmak değildir; aynı zamanda Bir'e geri dönmektir. Görülüyor ki, Plotinus'un metafiziğinde çift yönlü bir hareket vardır. Bir yandan Ruh'un Akıllı temaşa etmesiyle evrensel ruh ortaya çıkarken öte yandan duyuşal dünyayı temaşa ederek biçimlendirmesinden de bireysel ruhların bedenle buluştuğu doğa ortaya çıkar.

Plotinus, güzel olan şeylerin güzelliklerini kendilerinden mi, yoksa bir başka varlıktan mı aldıkları sorusunun yanıtını ararken iki çeşit güzel olduğunu tespit eder. Birincisi, tözlerinden dolayı değil de ideaya katılma nedeniyle araçsal güzel olan cisimler; ikincisi kendinde güzel olanlar (*Dokuzluklar*: 217). Ona göre, varlık alanında olduğu gibi değerler alanında da hiyerarşik bir düzen vardır. Bu hiyerarşinin en yüksek derecesi 'güzel', en aşağı derecesi ise 'çirkin'dir. Güzel, ruhun algılamış olduğu, kendi özüne akraba olandır; çirkinse, ruha yabancı olan, onun kaçındığı şeydir. Güzelliği belirleyen evreni yaratan, ruh ile nesne arasında akrabalık yaratan temel ilke, salt-biçimdir. Nesnelere ya da tek tek şeyler bu salt biçime katılarak, ondan pay alarak güzel olurlar. Çirkin salt biçimden ve tanrısal akıldan pay almadığı, ona katılmadığı ve formdan yoksun olduğu için çirkindir. Ona göre madde en çirkin şey olarak ontolojik sıralamada en aşağıda bulunur.

Plotinus'a göre, maddi ve duyuşal dünyada birçok güzellik vardır ve bunlar insana hakiki özü hatırlattıkları için önemlidirler. Ruhun duyuşal dünyadan kurtulup Bir'e dönmesi için bir uyarıcıya ihtiyacı vardır ki, bu uyarıcı da duyuşal dünyanın güzellikleridir. "Güzel, özellikle görmede; işitmede, sözlerin kombinezonunda ve her tür müzikte bulunur; çünkü melodiler ve ritimler güzeldirler; duyumlardan çıkıp üstün bir alana doğru yükselen güzel eylemler ve varlık biçimleri vardır; bilimlerin ve erdemlerin güzelliği vardır" (*Dokuzluklar*: 217). Görüldüğü gibi Plotinus güzelin duyulur alanda var olduğuyula başlıyor ancak bununla sınırlı olmadığını belirtiyor. Ona göre, güzel, sanatlarda, eylem ve pratiklerde, erdemlerde, alışkanlık ve bilgide de bulunabilir. Ancak bütün bunlar güzelliklerini katıldıkları ve pay aldıkları bir üst alandan alırlar.

Plotinus'a göre, güzelin estetik deneyimi insanı Bir'den uzaklaştırmaz, aksine Bir'in deneyimlenmesine giden kapıları açar. Onun metafiziğinde çift yönlü bir hareket olduğunu hatırlayalım. Güzelin algısı sadece üst varlık kademesinden gelmez. Tek tek cisimlerdeki güzelin algılanmasından idea olarak güzelin algılanmasına giden "bir merdiven" de vardır (*Dokuzluklar*: 218). Duyuşal dünyada güzelin estetik deneyimi "aşk" ile başlar. Güzeli arayan ruh önce duyuşal alanda tek tek güzel şeyleri deneyimleyecek, sonra diyalektik adımlarla duyuşal alandan Akılın ve Bir'in deneyimlenmesine doğru yol alacaktır. Bu nedenle, Plotinus'un felsefesinde 'estetik deneyim', 'estetik görü' ve 'estetik duyarlılık' Bir'e ulaşmanın yolunu açtığı için bu kavramlar Platon ve Aristoteles'te olduğundan daha merkezi öneme sahiptirler.

Ancak, duyuşal üstü dünyadan pay alan güzel, salt duyu yoluyla kavranabilen bir şey değildir. Güzel, duyular dünyasındaki maddeye ait olanlardan arınarak algılanabilir. Burada Aristoteles'in *katharsis* kuramının etkileri açıkça görülür. Arzularından, duygularından arınmış, bedensel olarak neye sahipse hepsinden

Plotinus'un güzellik kuramı onun metafiziğine dayanır. Ona göre, tüm varlıkların nedeni olan Bir, ezeli ve ebedi, bölünmez, yetkin ve bütünlük sahibidir. Duyuşal dünyanın güzellikleri varlıklarını sudür yoluyla Bir'den alırlar. Bu güzellikler aynı zamanda Bir'e ulaşmak için aracı rol oynarlar.

arınmış ruh güzeli algılar. Güzel, akıldan gelen iyidir. İyiyeye varmak her ruhun arzusudur. Ruh, güzeli algılayarak 'çoklukta birlik' olur veya tanrıda özümseir.

Plotinus çalışmalarında sanat ve sanat eserinin doğası hakkında fazla bir şey söylemese de onun Platon gibi kimi sanat çeşitlerine olumsuz bakan bir tavrı yoktur. Ona göre, sanatçılardan ziyade düşünür ve felsefeciler güzeli hedefler. Sanatçılar duyusal dünyaya bakarak taklit ederken aslında mutlak "Güzel", "İyi" ve "Doğru" olanın özünden bir şey yansıttıkları için bizi yüceltirler. Bu noktada Plotinus'un Platon gibi mimetik etkinliği insanı mutlakattan ve mutlağın bilgisinden uzaklaştıran tehlikeli bir şey olarak görmediğini söyleyebiliriz. Aksine, Plotinus'a göre mimetik etkinlik mutlağa yaklaşma ve onun bilgisini anlamada bize yardımcı olan bir araçtır.

ORTA ÇAĞ ESTETİK VE SANAT FELSEFESİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Sanatın ve estetik anlayışın kültür, din, dünya görüşü ve değerler dünyası ile yakından ilişkili olduğu açıktır. Sanat yapıtı olmayan doğal varlıklarda da güzellik bulunmasına karşın, estetik kavramını genellikle ve haklı olarak sanat yapıtıyla ilişkilendirerek ele alırız. Bir sanat yapıtı, örneğın bir resim, onu yapan sanatçının kendine özgü güzellik duygusunu veya bakışını yansıtabileceğı gibi bir başka sanat eseri, örneğın bir cami veya kilise bir toplumun veya değer alanının ortak estetik anlayışını yansıtabilir. Peki, bir sanat eserinin estetik değerini belirlerken nereden hareket edeceğiz? Onu meydana getirenin amacından, iç dünyasından veya bakış açısından mı; yoksa ondan estetik haz duyan ve ona estetik değer biçmeye çalışan gözlemci tarafından mı? Bu soru bir topluma veya kültüre ait sanat ve estetik anlayışı ile sanat ürünlerini değerlendirmede anahtar rol oynar.

Orta Çağ'da felsefenin metafizik, mantık, etik gibi alanlarının bağımsız alanlar olarak gelişmiş olduklarını görüyoruz. Aynı şeyi estetik için söyleyebilir miyiz? Yani bir Orta Çağ estetiğı yaklaşımından söz etmek mümkün müdür? Bu konuda birbirinden farklı iki görüş vardır. Birinci görüşe göre çağdaş anlamda düşünüldüğünde Orta Çağ'da estetik olmasa da bu dönemde üretilen güzel kuramlardan ve tek tek sanatlar üstüne yapılan teknik çalışmalardan bir Orta Çağ estetiğinin olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci yaklaşıma göre ise, Orta Çağ'da güzel, sanat çerçevesinde değil, büyük ölçüde teolojik bağlamda düşünülüyor ve Tanrı'nın yarattığı olarak görülüyordu. Bu yaklaşıma göre, Orta Çağ'da güzelin aşkınsal olarak ele alınması da tartışılır çünkü güzel, birlik, doğru ve iyi gibi tüm var olanın bağımsız niteliğı veya sıfatı gibi değil de sadece iyiliğın bir yönü olarak alınmıştır. Sanatların ele alınışına gelince, modern güzel sanatlar sınıflandırmasının Orta Çağ'da olmadığını; sanat denince gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik alanlarından oluşan liberal sanatların anlaşıldığını görüyoruz. Bunların dışında kalan görsel sanatlar, yazı ve müzik performansı ve hatta şiir bu dönemde sadece pratik beceri veya zanaat olarak görülmekteydi.

Gerçekten de sanatın, zanaat temelli görüldüğünü Aquinas'ın sanat konusundaki iki ünlü ifadesinde; "Sanat yapılması gereken şeye ilişkin doğru bilgidir" ve "Sanat, yapılacak şeylere ilişkin yapma ve düşünme ilkesidir" (aktaran, Eco 1999:149) ifadelerinde görebiliriz. Bu ifadeler, Orta Çağ sanat anlayışının bilşsel boyutunu ve beceri yönünü açıkça yansıtmaktadır. Çoğu araştırmacının tespit ettiğı gibi, Orta Çağ düşünürü güzel kavramıyla "yalnızca soyut bir kavramı kasdetmez, aynı zamanda somut deneyimlere göndermede bulunur" (Eco 1999:18).

Orta Çağ estetiğı, bu dönemin genel felsefi özelliğini yansıtarak, ontolojik, metafizik ve dini karakter taşır.

Orta Çağ düşünürleri için akıl yoluyla kavranan güzellik deneyimi ahlaki ve psikolojik bir gerçekliktir ve bunu göz ardı etmek bu dönemin kültürünün yanlış yorumlanmasına neden olur (Eco 1999: 18). Bu dönemdeki estetik ilgi alanının günümüz estetik ilgi alanından daha kapsamlı olduğu açıktır. Bu dönemde, duylara dayanan beğenilerin yanı sıra ilahi ve ruhsal alana yönelik beğeni, sevgi ve özlem bu estetik ilgi alanının içerisinde temellendirilmiştir. Bu da estetik ilgi alanını aynı zamanda dini, metafiziksel, ahlaki ve psikolojik bir alan hâline getirmiştir. Orta Çağ döneminde bir caminin veya kilisenin olabildiğince görkemli bir yapı olarak inşa edilmesi ideali, insanlar için beğenilen bir eser meydana getirmekten ziyade, kutsal olanı en iyi şekilde temsil etmek ve Tanrı'nın beğenisini ve lütfünü kazanmak inancından kaynaklanmış olabilir. Dahası, Umberto Eco'nun da belirttiği gibi, günümüz estetik anlayışında mevcut etik ideallerle örtüşmeyen şeyler de estetik zevk duygusu yaratabilirken, "böyle bir şey Orta Çağlılar için kesinlikle geçerli değildir" (Eco 1999: 134). Antik Çağ'da sanat, sanatçı, sanat ürünü, güzel ve güzelin bilgisi insan edimleri çerçevesinde düşünülürken Orta Çağ'da tüm bu unsurlar Hıristiyanlığın Tanrı ve doğa anlayışı ve bunların karşılıklı ilişkisi çerçevesinde açıklanmış ve temellendirilmiştir.

Orta Çağ batı dünyası sanat ve estetiğinin değeri üzerine yapılan tartışmaların hemen hemen aynısı İslam estetiği için de söz konusudur. Birçok araştırmacıya göre Orta Çağ İslam, Hıristiyan ve Yahudi dünyasında ortaya çıkan sanat ve estetik anlayışlarının belirgin bir ortak özelliği vardır. Bu üç medeniyette estetik sorunların birçoğu Klasik Antik Çağ'dan alınarak kavramsal olarak güzel irdelemesi; güzelin psikolojik, algısal ve deneysel yönüne ilişkin temellendirmeler yapılmış olsa da tüm bunlar dönemin metafiziksel, ontolojik ve dini inanç temeli üzerine savunulmuştur. Orta Çağ estetiğinin bu özelliklerini aşağıdaki sayfalarda ele alacağımız Skolastik felsefesinin önde gelen düşünürleri Augustinus ve Aquinas ile Orta Çağ İslam düşünürleri Farabi, İbn Sina, İbn Rüşd ve Mevlana'nın görüşlerinde daha yakından tanımaya çalışacağız.



Resim 4.1

Müziğin matematiksel oran ve orantı olarak tasvir edildiği, Pisagorcu sanat anlayışının etkilerini gösteren Orta Çağ sonlarına ait bir resim.

ST AUGUSTINUS VE AQUINAS'IN GÜZEL ÜSTÜNE GÖRÜŞLERİ

St. Augustinus (354-430) Orta Çağ Hıristiyan felsefesinin önde gelen filozoflarından biridir. Çalışmalarının tümünü incelediğimizde Augustinus'un güzel kavramının birlik, sayı, eşitlik, oran ve düzen kavramları üzerine kurulu olduğunu görmekteyiz. Gençlik yıllarında kaleme aldığı *İtiraflar* adlı eserinde bu konunun o zamanlar ilgisini çektiğini belirtir:

"Dostlarıma şöyle soruyordum: 'Acaba güzelden başka bir şey mi seviyoruz? Öyleyse güzel ne? Peki güzellik ne? Sevdiğimiz nesnelere bizi cezbeden ve büyüleyen ne? Çünkü onlarda güzellik ve cazibe olmasa bizi asla kendilerine çekemezlerdi.' Bu

konuyu haddinden fazla düşündüm ve gördüm ki, bu nesnelere biçimlerinde bir çeşit bütünlük var ve bu yüzden güzeller, sonra bir çeşit oranları var, yani bir şey başka bir şeye gayet güzel uyabiliyor, tıpkı beden bir parçasının bütünüyle uyumlu olması gibi ya da bir ayakkabının ayağa uyması gibi ve bu türden benzer şeyler” (İtiraf: 120-121).

Yukarıdaki paragrafta Augustinus’un güzellik anlayışının temel kavramlarından bütünlük, oran ve uyum kavramlarıyla neyi kastettiğini kısaca görebiliyoruz. Bir de bütünlük kavramıyla yakın ilişkili olan birlik kavramı vardır ki bu kavram onun estetik kuramında daha merkezi bir öneme sahiptir. Augustinus’a göre, en eksiksiz uyum birlik olmada ortaya çıkar. Bu nedenle, tüm gerçekliğin ve her türlü güzelliğin başlıca biçimi birliktir. Birlik bir bakıma derecedir çünkü bazı varlıklar diğerlerine göre daha çok birliktir. Tanrı tam olarak birlik sahibidir. Tek tek şeylerin birlik olarak varoluşları ve onların tekrarlama mümkünatı oran, ölçü ve sayıya neden olur. Bütün sanatlarda istenen orantıdır. Orantı varsa her şey güzeldir. Orantı ve uyum birliği arar, birliği gerektirir. Duyular dünyasında görülen şeyler birliğe yöneldikleri ve onu gerçekleştirdikleri oranda güzeldirler. Augustinus, Platon’un etkisinde kalarak, Tanrı’nın dünyayı yaratırken sayıyı temel ilke olarak kullandığını söyler. Her şey sayıya dayanır. Tanrının zihninde var olan biçimlere katılan nesnelere sayısal özelliklerine göre vardılar. Sayılar, hem varlık hem de güzel için temeldir. Parçalar arasında benzerlik ve eşitlik arttıkça birlik artar. Kısaca sayıya göre yaratılmış güzel; birlik, oran ve düzenden kaynaklanır.

Augustinus’a göre, güzel dıştan gelen bir şey değildir çünkü güzele esas olan birlik varlığa da esastır ve tek tek cisimler ve canlılar tam da bu yüzden gerçekte oldukları derecede güzeldirler. Güzel yargısı aynı zamanda düzenin kavranmasını da içerir. Düzen sayı ve bağlantı içerdiğinden rasyonel bir karaktere sahiptir. Düzeni kavramaktan elde edilen haz diğer hazlardan farklıdır ve onlarla karşılaştırılmaz. Dahası, düzenin kavranması normatiftir: Düzensel nesne olması gerektiği gibi olan olarak algılanır ve anlaşılır. Bu normatif yön sanatçılara görmeleri gerekeni olduğu gibi görmelerinde yardım eder. Ne var ki, bu duyumda verilen bir şey olmayıp ilahi aydınlanma yoluyla gerçekleşen bir şeydir. Tanrı’nın ışığı sayesinde tanrısal biçimler sanatçının zihninde oluşur. Bundan çıkan sonuç şudur: Güzeli gören kişi güzel yargısında tamamen nesnedir çünkü güzel öznel ölçüt kabul etmediği gibi, görecelik içeren bir kaynaktan da gelmez.

Augustinus’a göre taklit, komedi, şiir yalanlarla doludur. Ancak bu, sanatların içerdiği yalanların amacı insanları kandırmak veya yanıltmak değil, onlara zevk vermektir. Ona göre, sanatların gerçeği aktarmamasında kasıt aramamak gerekir. Sanatlardaki yalanlar sadece insana haz vermek için gerekli kurgusal yalanlardır. Augustinus’un Platoncu geçmişi felsefesini büyük oranda etkilese de yine de Platon’un sanata yaklaşımından farklı bir sanat anlayışının olduğunu söyleyebiliriz. Platon, sanatı metafizik ve politik çerçevede ele alarak varlık ve devlet açısından tartışırken, Augustinus tüm tanım ve çözümlerini inanç temelinde savunur.

Aquinas’ın (1225-1274) estetik görüşü onun güzel ile sanat arasında yaptığı ayrımla ilişkilidir. Ona göre, sanat belli bir pratik düzen içerisinde yapılması gereken iş, pratik edim veya yapma biçimidir. Buna karşın güzellik bir eylem içermez; salt bilmedeki doyma, derin düşüncedir. Güzel, biliş yetisinde var olur ve edilgendir. Güzel, estetik nesneyle onu izleyen estetik özne arasındaki karşılıklı etkileşim içerisinde görüşe zevk veren şeydir.

Augustinus’a göre güzelliğin temel biçimi birliktir. Görülen şeyler bu birliğe yöneldikleri için güzeldirler. En yetkin birlik ise Tanrı’dır.

Diğer Orta Çağ düşünürlerinde olduğu gibi, Aquinas'a göre de güzellik ile iyilik arasında doğrudan ilişki, hatta özdeşlik vardır. Güzel, varlığın öz niteliğidir; ancak o birlik, doğruluk veya iyilik nitelikleriyle birlikte ortaya çıkar. Aralarındaki fark, iyiliğin arzulanması yetisiyle ilişkili olmasına karşın, güzelliğin bilme yetisiyle ilişkili olmasıdır. Aquinas'a göre, bir nesne iyiye güzeldir. Güzellik ve iyilik ilişkili oldukları nesne bağlamında aynı gerçekliklerdir çünkü her ikisi de nesnenin özsel biçimine dayanır. Güzel şeyler algılandıklarında zevk uyandıran şeylerdir. Algılamamanın bilişsel olduğu düşünülürse güzel onu görenin algısıyla, bilişsel yapıyla belirlenir. Ancak bu Aquinas'ın tamamen bilişsel öznelci bir yaklaşım sergilediği anlamına gelmez. Çünkü ona göre, güzeli belirleyen, estetik öznenin algısı, bilişi veya bilgisi olmasına karşın tüm bunları ve bunlardan kaynaklanan estetik zevki belirleyen şey nesnenin nesnel özellikleridir. Bir cisimle ilgili güzel bir deneyiminin olabilmesi için o cisimde belli şartların veya özelliklerin gerçekleşmesi gerekir. Bunlar; bütünlük veya kusursuzluk, uygun oran ve uyum, açıklık veya görkem özellikleridir.

Bütünlük gereklidir çünkü eksik şeyler, bu eksiklik özellikleri nedeniyle biçimden yoksundur. Bu bütünlük, nesne amacına ulaşırsa gerçekleşir. Güzellik, amaçlılığın sonucudur. Cismi meydana getiren parçalar arasında da uygun oran ve uyum gereklidir. Bu estetik orantı salt matematiksel veya şekilsel bir orantı değildir; bir varlığın doğasına ve amacına uygun gelendir. Açıklık ise biçimin maddeye yerleştirilmesiyle ortaya çıkar. Açıklık nesnenin içindeki biçimin öz belirimidir. Açıklık dıştan gelen bir şey değildir, nesnenin kendindedir. Açıklık nesnenin zihin tarafından algılanmasını artırır; bu yüzden, nesne ne kadar açıklık barındırırsa o oranda zihin tarafından algılanır ve deneyimlenir. Nesnedeki bu yetkinlik ve açıklık bir bilinç tarafından algılandığında insanda haz duygusu meydana getirir; yani, bir estetik tutum geliştirir. Estetik değer ve estetik haz bilinçli bir özne ile nesne arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkar.

Daha önce gördüğümüz gibi Plotinus biçimle güzelin ilişkisi üzerinde durmuş olmasına karşın tek tek duyulur varlıkların kendilerine özgü gerçekliğinin olduğunu kabul etmediğinden onun güzellik yaklaşımında biçim gerçeğin sadece bir gölge fenomeni olarak kalmıştır. Aquinas ile birlikte biçim cisimleşerek tek tek nesnelerin güzelliği bu cisimleşen biçimde ait oldukları öz biçimin kendisini bilince açmasıyla ortaya çıkıyor. Ancak bu öz biçimi tek tek nesnelerin kendi bireysel biçimleri olarak değil, ait oldukları türlerin biçimleri olarak ortaya çıkar. Plotinus'un Aristoteles'ten uyarlayarak geliştirdiği bu görüş Orta Çağ'ın tümeller ve tikeller tartışmasına dayanır. Bu noktada Duns Scotus, Aquinas'ın görüşlerine tamamen karşı çıkar.

Aquinas'a göre bütünü oluşturan parçalar bütünü oluşturduklarında kendi özsel biçimlerini yitirip oluşan bütünün özsel biçimini alırlar. Scotus'a göre ise parçaların özsel formları bütünün ya da birleşimin özsel formu karşısında edilgen değildir, tam tersine parçalar hem birbirini, hem de bütünün özsel biçimini etkiler. Güzellik parçaların kendi aralarındaki tüm ilişkilerin niteliğinden kaynaklanır. Scotus'a göre bir şeyin "bu"luğu, yani, bireyliği ve bu şey oluşu, özden üstündür; tekil olarak belirlendiği, kusursuz ve biricik olduğu için vardır. Bu nedenle, güzellik cisimdeki "bu"luğun, bireyselliğin algılanmasıyla ortaya çıkar (Eco 1999:142). Scotus'un bu yaklaşımıyla Orta Çağ sadece tümel olarak güzelin sezinlenmesi ve algılanmasını temellendirmeye çalışan bir dönem değil, aynı zamanda tekil anlamda güzelin sezgisini ve algısını temellendirmeye çalışan bir dönem olmuştur.

Orta Çağdaki yedili sanat sınıflandırmasında gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik konuları yer almıştır. Çağdaş sanat sınıflandırmalarını araştırarak Orta Çağ sanatı ile günümüz sanatı arasında hem sanat türleri hem de sanat anlayışı bakımından ne gibi farklıklar olduğunu belirlemeye çalışınız.

ORTA ÇAĞ İSLAM ESTETİĞİ

Orta Çağ İslam sanat ve estetik anlayışının genel özelliği tıpkı Hıristiyan Orta Çağ'ında olduğu gibi, ontolojik, metafizik, dinî ve ahlâkî özellikler taşımasıdır. Hem metafizik hem de psikolojik temellendirme açısından Antik Yunan felsefesinin Farabi (870-950), İbn Sina (980-1037) ve İbn Rüşd'ün (1126-1198) estetik anlayışları üzerine açık bir etkisi vardır (Taşkent, 2009: 38). Bu etki özellikle iyi ve güzel arasında kurulan ilişkinin yanı sıra Tanrı-evren ilişkisine dayanarak Tanrı ile evrendeki güzelliklerin açıklanmasında sudûr kuramının kullanılmasında kendini gösterir.

İfade ettiğimiz metafizik ve dini temel çerçevesinde, İslam estetiğinde sanat yapıtının değeri hakikate uygun düşmesi, yararlı, iyi ve mükemmel olmasına bağlıdır (Koç, 2009). Bu anlamsal ve içsel bağlantı dışta tutularak İslam sanatını ve estetik anlayışını değerlendirmek mümkün değildir. Örneğin, İslam sanatında estetik değerin soyut olana yakınlık veya uzaklığa göre belirlenmesi hakikate ve mükemmelliğe yakın olmasından dolayıdır.

Bu nedenle İslam Felsefesinde güzelin metafiziksel ya da duyularla algılanamayan güzellik olarak ele alınması güzel kavramını Tanrı ile ilişkili olarak ele almayı gerektirmektedir. İslam filozofları da genel olarak bu yolu izlemişlerdir. El Kindi, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd gibi düşünürlerin metafizik anlayışlarında Zorunlu Varlık, Bir, İlk Varlık, İlk Sebep ve Tanrı kavramları aynı anlama sahiptir. Bu düşünürler, tıpkı Plotinus'un metafiziğinde olduğu gibi, Zorunlu varlıktan evrendeki diğer varlıkların nasıl meydana geldiğini açıklamak için sudûr kuramına başvurmuşlardır. Zorunlu Varlık ile evren arasında söz konusu olan varlık veren-varlık verilen ilişkisi tek tek güzellerin güzelliğinin açıklanmasında da aynı şekilde geçerlidir. Bir başka deyişle, Kendisi Mutlak Güzel ve İyi olan Tanrı'dan meydana gelecek her şeyin, O'nun varlığına uygun olarak, güzel, iyi ve yetkin olacağı kabul edilmiştir. Farabi'ye göre "Güzellik, parlaklık ve ihtişama sahip her mevcûd, varlığı en mükemmel durumda olandır. İlk Olan'ın varlığı en mükemmel varlık olduğuna göre, onun güzelliği güzel olan her şeyin güzelliğinin üstündedir" (Farabi, 1993, aktaran Taşkent, 2009:67). Benzer görüş İbn Sina tarafından da dile getirilir. Ona göre, "Zorunlu Varlık Sırf Güzellik ve parlaklık sahibidir. O her şeyin güzelliğinin ve her şeyin hoşluğunun ilkesidir" (İbn Sina, 1960, aktaran, Taşkent, 2009: 78)

Aynı düşünce Mevlana (1206-1274) tarafından da dile getirilmiştir. Ona göre, nesnelere görülen güzellikler Tanrı'nın belli bir zaman için onlara verdiği bir niteliklidir. Bu güzellik geri alınca, nesnede veya insanda var olan güzellik de kaybolur:

"Bir duvarın üzerine bir nur düşer. O nur duvarın değildir. Duvar o nuru aksettiren bir ayna gibidir. Güzellerde görülen güzellik de onların değildir. Muvakkat bir zaman için onlara lutf edilmiş olan ilahi güzelliğindir... Bütün güzellikler, kudretler, güçler, faziletler ve ma'rifetler hep güzellik güneşinden, yani Haktan'dır. O güneşten ötelemeden, bu tarafa gelmiş vurmıştır. O güneşin ışığı yıldızlar gibi geri döner. Ve vurduğu şu beden duvarını terk eder, çekilir gider. Güneşin ışığı çekilip güneşe geri gidince, her beden duvarı karanlık ve simsiyah kalır" (Mevlana, 2005, Cilt 3-4:186; cilt 5-6: 86).

İslam düşünürlerine göre, algılanan dünyadaki varlıkların güzelliklerinin nedeni Zorunlu Varlık ya da İlk Sebep, yani Tanrı'dır.

Görüleceği üzere, İslam filozofları güzelin metafiziksel ve dini temelini açıklarken Tanrı'ya atıfta bulunarak tüm güzelliklerin kaynağı ve sahibi olarak O'nu göstermişlerdir. Bu yaklaşım, Plotinus'la başlayarak özellikle Orta Çağ Hıristiyan düşünürlerinde egemen olan güzellik anlayışıyla temelde aynıdır.

İslam filozofları güzelin metafiziksel temelinin yanı sıra psikolojik veya duyumsal açıdan da incelemişlerdir. Bu incelemede haz, hoşlanma ve hayret kavramları önemli bir yer tutar. Örneğin İbn Sina, şiir üzerine yazdığı eserinde şiirin estetik değerinin ortaya çıkardığı hazzı, memnuniyet ve mutluluğu; taklide dayanmasına ve insanların doğal olarak vezin ve melodilere sevgi duymalarına bağlar. Ona göre, sanatın temelinde var olan taklit çocukluktan itibaren insan doğasında olan bir eğilimdir. Güzeli metafizik temelden ziyade psikolojik açıdan ele alan Farabi bu kavramı birlik, düzen ve uygunluk açısından açıklar.

Daha önce de vurguladığımız gibi, estetik anlayış salt insan zihninde, düşüncesinde veya kitaplarda olan bir şey değildir. Estetik anlayış, soyut ve somut her tür sanat eserinde açığa vurur. Örneğin; şiirde, resimde, minyatürde, hat sanatında, heykelde ve mimaride dönemin ve sanatçının estetik anlayışını görebiliriz. Oliver Leaman'a göre (2010), sahip olduğu dini ve metafiziksel temelden hareketle salt bağlamsal bir yaklaşımla İslam sanatını anlamaya çalışmak onun duyuşsal estetik değerini görmemizi engeller. Ona göre, bir sanat eserinin estetik değerini anlamak için ille de onu üretenin zihninden neler geçtiğini bilmemiz gerekmez (Leaman, 2010: 24). Nasıl ki bir doğal nesnenin geçmişi hakkında hiçbir şey bilmiyoruz olsak da onu estetik olarak değerlendirebiliyorsak, "bir sanat eserinin tarihi bağlamına dair her şeyi bilmesek de hatta hiçbir şey bilmesek de bu sanat eseri bizim için etkileyici olabilir" (Leaman, 2010: 256).



Resim 4.2

Mevlevilikte önemli bir ritüel olan sema, Mevleviliğin metafiziksel-dini boyutunun estetik dışavurumunu yansıtır. Sağ elin yukarıya doğru, sol elin de aşağıya doğru açık olması Tanrı'dan alıp insanlara vermeyi temsil eder.

Oliver Leaman'a göre, salt tarihsel ve bağlamsal bakış açısından hareket edersek İslam estetiğinin birçok özgül yanını göremeyiz.

Özet



Antik Çağ düşünürlerinin estetik ve sanat konusundaki görüşlerini tanımak.

Antik Çağ felsefecileri bütünüyle estetik veya sanat felsefesine ayrılmış bir eser kaleme almamış olmakla birlikte, çeşitli eserlerinde konuyla ilgili ayrıntılı temellendirmeler yapmışlardır. Bu dönemin en önemli filozoflarından Platon'un güzellik ve sanat anlayışı Sokrates'in etkisinin görüldüğü gençlik dönemi yazılarında *kavramsal*, olgunluk döneminde *metafiziksel* ve *ontolojik*, Pisagorculuğun etkisinin görüldüğü yaşlılık döneminde ise matematiksel görüşü temsil eder. *Büyük Hippias* diyalogundaki kavramsal çözümlemede tek tek güzel şeylerin güzelin kendisini tanımlayamayacağı vurgulanarak güzel ile uygunluk, kullanışlılık, yarar ve haz arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bu diyalogta Sokrates'in yapmaya çalıştığı şudur: Güzel kavramını öyle tanımlayalım ki, bu tanımda güzel herhangi bir kişiye, durumu, nesneye veya ölçüte göre değişmesin. Bu kavramsal irdeleme esas itibarıyla güzelin gerekli ve yeterli koşullarını belirlemeyi amaçlıyor olsa da, aslında Platon'un sonraki yazılarında ortaya çıkan güzelin metafiziksel olarak ele alınmasına bir temel de oluşturur. Olgunluk dönemini yansıtan *Şölen*'de ise Platon, yine hocası Sokrates'in ağzından güzelin özsel bir irdelemesini sunar. Böyle bir güzel, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliştir; ebedi ve ezeldir, bütün diğer güzellikler ondan pay alırken o kendinde var, kendinin nedeni ve kendisiyle hep bir örnektir. Platon, yaşlılık dönemi eserlerinden olan *Timaios* diyalogunda bu tözsel güzellik anlayışından farklı olarak güzelini daha somut ve ölçülebilir bir şey olarak tanımlar: Doğru ve uygun orantı olarak güzel salt geometrik formdur. Ayrıca Platon, *Devlet* adlı eserinde sanatın doğası, toplumdaki ve insan hayatındaki yeri üzerine çözümlemelerde bulunarak kendi metafizik ve ontolojik kuramı çerçevesinde "Sanat nedir?" sorusuna yanıt arar. Ona göre, sanat gerçeklikten üç derece uzak olan, kopyanın kopyasını üreten mimetik veya taklitsel bir insan etkinliğidir. Sanat gerçekliğin bilgisini vermez çünkü mimetik etkinlik sanılar alanıyla sınırlıdır. Bu açıdan, Platon'la birlikte ilk kez sanat epistemolojisinin temellerinin atıldığı-

nı söyleyebiliriz. Sanatla ilgili *Devlet*'te yer alan konulardan bir diğeri sanatın devletteki yeri, konumu ve önemine ilişkindir. Platon, bazı sanatların gençleri yanılttığını, toplumu kötü etkilediğini, akıldan çok duygunun kontrolüne izin verdiğini belirterek sanatın ideal bir devlette daima kontrol altında olması gerektiğini düşünür. İdeal devlette sadece gerçek güzeli ve erdemleri algılamaya yardım edecek sanatlara yer olduğunu belirterek gerektiğinde sanat ürünlerinin sansür edilmesi fikrini savunur. Antik Çağın bir diğer önemli düşünürü Aristoteles *Poetika* (*Şiir Üstüne*) adlı eserinde Platon'un sanatın mimetik bir etkinlik olduğu görüşüne katılsa bile, onun estetik edimin değerini ve özerkliğini savunduğunu görüyoruz. Aristoteles'in sanat anlayışında sanat insan psikolojisi çerçevesinde temellendirilir. Sanatın insan doğasından kaynaklanan iki temel nedeni vardır: Taklit içtepisi ve taklit ürünler karşısında duyulan hoşlanma. Aristoteles'e göre, sanat bilgi veren ve öğrenmeye katkıda bulunan bir mimetik etkinliktir; bu yüzden de değerlidir. Sanatın sağladığı bilgi genel ve mümkün olanın bilgisidir. Aristoteles, estetik deneyim ve yargıyı estetik nesneye, estetik özneye ve onlar arasındaki ilişkiyi dayanarak açıklamaya çalışır. Bu açıklamayı Platoncu mimetik sanat kuramına katharsis kuramını ekleyerek yapar. Katharsis kuramına göre sanatın amacı uyandırdığı duygularla insan ruhunu tutku ve arzularından temizlemektir. Buna göre sanat sadece bilişsel boyutu olan bir şey değil, aynı zamanda duyuşsal boyutu da olan bir şeydir. Estetik değer, bu duyuşsal boyut insan ruhunda arınma yarattığı sürece artar; tersi durumunda azalır. Bu bağlamda Aristoteles, estetik ile etik arasında ilişki kurarak sanatın ve sanatçının amacının toplumsal normlar ve düzenle ilişkili olarak bir arınma ortamı yaratmak olduğunu söyler. Aristoteles'in kuramında estetik, etik ile yakından ilişkili hatta onun güdümü altındadır. Yeni-Platonculuğun kurucusu Plotinus ise *Dokuzluklar* adlı eserinde kendi metafiziğiyle doğrudan ilişkili bir güzel kuramı ortaya koyar. Ona göre, tüm varlıkların nedeni olan Bir ezeli, ebedi, bölünmez, yetkinlik ve bütünlük sahibidir. Duyusal dünyanın varlıkları güzelliklerini sudür

yoluyla birden alırlar. Bu varlıklar aynı zamanda Bir'e ulaşmada aracı görev görürler. Estetik deneyim, tutum, duyum ve yargılar insanı Bir'den uzaklaştırmaz; tam aksine onu Bir'e yaklaştırır. Tek tek varlıkların güzelliklerinin deneyimlenmesi mutlak Aklın ve Bir'in deneyimlenmesinde ilk basamak oluşturur.



Orta Çağ düşünürlerinin estetik ve sanat konusundaki görüşlerini tanımak.

Orta Çağ Skolastik felsefesinin ünlü düşünürü Augustinus güzel kuramını birlik, sayı, eşitlik, oran ve düzen kavramları üzerine kurar. Ona göre, tüm gerçekliğin ve her tür güzelliğin başlıca biçimi birliktir. Tanrı en yetkin birliktir. Tüm görünen şeyler bu yetkin birliğe yöneldikleri için güzeldirler. Güzeli olan şeyler en yetkin varlıktan pay aldıkları için güzellikte öznellik ve görecelik olmaz. Orta Çağın diğer düşünürü Aquinas'a göre, sanat beceri ve pratik gerektirirken güzel eylem içermez, tamamen biliş yetisinde var olur. Güzeli onu algılayanın bilişsel yapısı tarafından belirlenir. Güzeli belirleyen estetik öznenin algısı olsa da estetik beğeniye, dolayısıyla yargıyı belirleyen şey nesnenin kendi nesnel özellikleridir. Bir cismin güzel olarak algılanması için o cismin dört temel şartı veya özelliği (bütünlük, uygunluk, açıklık ve görkem) bünyesinde barındırıyor olması gerekir. Estetik yargının ölçütlerinin estetik nesnenin kendisinde bulunan özelliklere dayandığı iddiası çerçevesinde Aquinas'ın modern estetiğin nesnelci estetik yargı kuramının ilk örneğini ortaya koyduğu söylenebilir. El Kindi, Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd gibi İslam felsefecilerine göre algılanan dünyadaki varlıkların güzelliklerinin nedeni Zorunlu Varlık ya da İlk Sebep, yani Tanrı'dır. İbn Sina'ya göre Zorunlu Varlık sırf güzellik ve parlaklık sahibidir; diğer her şeyin güzelliğinin ve hoşluğunun temel ilkesi Zorunlu Varlık ya da Tanrı'dır. En yetkin olan Tanrı'dan gelen her şey onun varlığına uygun olarak güzel, iyi ve yetkin olacaktır. Mevlana da aynı şekilde dünyada algıladığımız tüm güzelliklerin Tanrı'dan kaynaklandığını söyler.



Antik Çağ ve Orta Çağda estetik ve sanat felsefesinin genel özelliklerini ifade etmek.

Antik Çağda ve Orta Çağda estetik ve sanat felsefesi bugün olduğu gibi felsefenin bağımsız ana dallarından biri olmamasına rağmen dönemin önde gelen felsefecilerinin estetik ve sanat felsefesinin temel konu ve sorunsallarına çalışmalarında değindiklerini görürüz. Sokrates'le birlikte felsefenin ilgi odağının kozmosdan nomosa, yani insana, onun eylem, davranış, duyu ve değerlerine dönüşmesi estetik konularının incelenmesi için fırsat yaratmıştır. Bu dönemde estetik konusu hem metafiziksel, hem de kavramsal ve psikolojik olarak ele alınmıştır. Bu metafiziksel ilgi Plotinus'la artarak devam etmiş; Orta Çağda daha çok dini kaynaklı bir metafiziğe dönüşerek en üst düzeye çıkmıştır. Bu bağlamda güzelin temellendirilmesi, Platon, Augustinus, Farabi ve Mevlana gibi düşünürlerce İdea, Bir, Mutlak Varlık, İlk Sebep veya Tanrı ile ilişkilendirilerek yapılmıştır. Bu iki dönemin bir başka ortak özelliği sanat ve estetiğin insan algısının ve beceri üretiminin bir parçası olarak görülmesi olmuştur. Ayrıca, güzelin iyi kavramıyla özdeşleştirilmesi, etik ile estetiğin iç içe düşünülmesi bu iki dönemin ortak özelliklerindedir. Güzelle iyinin ilişkisi sadece kavramsal temelde değil, aynı zamanda ahlaki, eğitimsel ve estetik boyutlarıyla da ele alınmıştır. Örneğin Platon, eğitimin bir amacının da gençlere gerçek güzelliği görmeyi sağlayarak onlara erdemi ve iyiyi kazandırmak olduğunu vurgular. İdeal bir devlette güzelin ve iyinin gençler tarafından anlaşılması devletin ve geleneklerin sürmesi açısından önemlidir. Antik Çağ ve Orta Çağ düşünürlerinin estetik ve sanat kuramlarının ağırlıklı olarak araçsalcı bir yanı söz konusudur. Bu nedenle, sanat alanı özerk, kendinde değeri olan ve bu değer için var olan bir alan olarak görülmemiştir. Sanat, insan ve onun oluşturduğu kurumlar için iyi, güzel ve yararlı olanı ürettiği sürece değerlidir.



Güzellik ile yarar, iyilik ve doğruluk arasındaki ilişkiyi kavramak.

Antik Çağ ve Orta Çağ estetik ve sanat kuramları göz önüne alındığında güzel kavramı yarar, iyi ve doğru kavramlarıyla ilişkili olarak temellendirilmiştir. Platon'un metafiziğindeki idealar kuramı hatırlanacak olursa varlık hiyerarşisinin en tepesinde Doğru ve İyi ideleri bulunur. Platon, güzel idesini bu iki mutlak ide ile aynı ontolojik ve epistemik statüye koyarak kendinden sonraki Antik Çağ ve Orta Çağ felsefecilerini etkileyecek güzel-iyi veya güzel-iyi-doğru anlayışını etkilemiştir. Böylece bir estetik değer olan güzel, aynı zamanda etik ve epistemik değer haline gelmiş olur. Estetik değer, psikolojik, eğitimsel ve sosyolojik zenginlik getirdiği sürece yararlıdır. Bu yüzden Platon ve Aristoteles estetiğinde bir şeyin estetik değeri, örneğin güzelliği, o şeyin insan hayatına, topluma, gelenek ve göreneklere katkısına, gençler üstündeki etkisine göre belirlenir. Platon'a göre, sanatın toplumdaki yeri ve işlevi bile getirdiği yarar ve iyilik temelinde veya kazandırdığı erdemler çerçevesinde düşünülür. Antik Çağ ve Orta Çağ estetik ve sanat kuramlarında güzel ile doğru arasında da bir ilişki vardır. Platon ve Aristoteles'in mimetik kuramları göz önüne alındığında epistemik açıdan bir birine karşıt iki görüş ortaya çıkar. Platon'a göre mimetik bir etkinlik olan sanat doğrunun bilgisini vermez çünkü mimetik edimler gerçeklik alanında değil sanılar alanında gerçekleşir; halbuki Aristoteles'e göre, mimetik etkinliğe dayanan sanat genel doğruluğun bilgisini verir. Plotinus ise sanatçının mimetik etkinliğinde Bir'in, Güzeli'nin, Doğru'nun ve İyi'nin özünden bir şey yansıttığı için insanı mutlağın bilgisine yaklaştırarak yücelttiğini söyler. Aquinas'a göre güzel ve iyilik arasında doğrudan bir ilişki vardır. Varlığın öz niteliği olan güzel, birlik, iyilik ve doğruluk nitelikleriyle ortaya çıkar. Orta Çağda sanat, topluma, inançlara ve ilahi düzene hizmet ettiği sürece yararlıdır, iyidir ve güzeldir düşüncesi egemendir. Güzellik ile iyilik arasındaki ilişki Orta Çağ İslam filozofları arasında da kabul edilen bir görüştür. Güzeli, iyi olduğu için güzeldir.

Kendimizi Sınavalım

1. Aşağıdakilerden hangisi Platon'un güzellik anlayışının özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Güzel, doğru ve uygun orantıdır.
 - b. Güzel, mutlak ve tözsel bir varlıktır.
 - c. Güzel sevginin nesnesi, onun yöneldiği şeydir.
 - d. Güzel tüm güzelliklerin ondan pay aldığı bir varlıktır.
 - e. Güzel, tek tek şeylerde güzel olandır.
2. Platon'un *Büyük Hippias* eserinde Sokrates'in güzelin kavramsal olarak belirlenmesini ele aldığı diyaloglarda güzel için aşağıdaki ölçütlerin hangilerinin uygun olup olmadığı irdelenmiştir?
 - a. Yararlılık, uygunluk, kullanışlılık, görelilik, haz
 - b. Yararlılık, uygunluk, mantıksallık, nesnellik
 - c. Mantıksallık, nesnellik, kullanışlılık, görelilik
 - d. Evrensellik, nesnellik, uygunluk, kullanışlılık
 - e. Evrensellik, yararlılık, ahlaklılık, uygunluk
3. Aşağıdakilerden hangisi Platon'un güzel kuramı çerçevesinde **savunulamaz**?
 - a. Güzel kavramının kendisi başka, tek tek şeylerin güzel olması başka bir şeydir.
 - b. Güzel, zamana ve mekana göre değişmeyen, göreceli olmayandır.
 - c. Güzel, salt duyu yoluyla haz verendir.
 - d. Güzel, orantılı olan ve ölçülebilendir.
 - e. Güzel ve İyi, mutlak ve gerçek varlıktır.
4. Aşağıdakilerden hangisi Aristoteles'in sanat kuramında yer alan bir görüş **değildir**?
 - a. Sanatın görevi acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından arındırmaktır.
 - b. Sanatsal etkinlik salt estetik değerle ilişkili değildir aynı zamanda ahlaki değerle de ilişkilidir.
 - c. Sanat toplum içindir ve tüm toplumsal olguların irdelenmesini gerektirir.
 - d. Sanatsal değer sadece doğada olanın olduğu gibi aktarılmasıyla ortaya çıkar.
 - e. Sanat genel olan üstüne bilgi üretir.
5. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Augustinus'un güzellik anlayışını **yansıtmaz**?
 - a. Güzel, birlik, oran ve düzene dayanır.
 - b. Gerçeklikten uzak yalanlar içeren sanat, insanı kandırmayı hedefler.
 - c. Güzel, sayısal olarak temellendirilebilir.
 - d. Güzele ilahi aydınlanma yoluyla ulaşılır.
 - e. Güzel, onu görenin bilişsel yapısı tarafından belirlenir.
6. Aşağıdakilerden hangisi Orta Çağ İslam estetiğinin özelliklerinden biri **değildir**?
 - a. Metafizik, dini ve ahlaki özellikler taşır.
 - b. Sanat yapıtının değeri hakikate uygun düşmesi, iyi ve mükemmel olmasına bağlıdır.
 - c. Güzel kavramı mantıksal olarak belirlenebilir.
 - d. Güzelin aynı zamanda psikolojik ve duyumsal boyutu da vardır.
 - e. Güzel kavramı duyularla algılanamayan yaratıcıyla ilişkili bir kavramdır.
7. Aşağıdakilerden hangisi Orta Çağ liberal sanatlar sınıflandırmasında yer **almaz**?
 - a. Şiir
 - b. Mantık
 - c. Retorik
 - d. Gramer
 - e. Geometri
8. Aşağıdaki düşünürlerden hangi ikisi güzele yönelmeyi insan doğasında var olan bir eğilim olarak görür?
 - a. Platon-Aristoteles
 - b. Plotinus-Aquinas
 - c. Aristoteles-İbn Sina
 - d. Plotinus-St. Augustinus
 - e. Farabi-Mevlana
9. "Bir Orta Çağ mimari eserine bakan kişi sadece kilise, katedral veya cami binası görmez. Onun arkasındaki değerleri de görür." diye düşünen bir sanat yorumcusu hangi bakış açısından hareket etmektedir?
 - a. Dini, metafizik, psikolojik
 - b. Dini, metafizik, biçimsel
 - c. Psikolojik, biçimsel, ontolojik
 - d. Psikolojik, duyumsal, bağlamsal
 - e. Dini, metafizik, bağlamsal
10. Aşağıdaki düşünürlerin hangisi güzeli metafiziksel bir temel üzerine **kurmaz**?
 - a. Platon
 - b. Aristoteles
 - c. Plotinus
 - d. Aquinas
 - e. Mevlana

Okuma Parçası

DEVLET (601a-602c)

- Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Demin dediğimiz gibi, ressam nasıl kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor, bir sanatı onlardan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorlarsa, bu da öyle.

- Doğru.

- Şair de her halde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini şiirin renklerinden sıyrıp da yalın söze çevirdin mi ne hale gelir, bilirsin; denemişsindir sen de bunu.

- Evet.

- Bazı insan yüzleri vardır hani, tazelikten başka güzellikleri yoktur; gençlik bir çekildi mi üzelerinden, kimse bakmaz yüzlerine. Onlara benzetebiliriz şiirleri.

- Bu benzetme doğru.

- Şimdi şunu düşün bakalım bir de: Uydurma varlıklar yapan, benzetmeci dediğimiz adam gerçekten anlamaz, yalnızca görünüşü bilir değil mi?

- Evet.

- Yarıda bırakmayalım bu konuyu, sonuna kadar gidelim.

- Git bakalım.

- Ressam, bir dizgin, bir de gem çizdi diyelim.

- Peki.

- Ama bunları yapan saraçla demircidir.

- Dizginle gemin nasıl olacağını bilen ressam mıdır? Hatta onları yapan saraçla demirci midir? Bundan anlayan daha çok dizginle gemi kullanmasını bilen atlara bakan değil midir?

-Çok doğru.

- Bunu her şey için doğru sayamaz mıyız?

- Nasıl?

- Her şeye bağlı üç sanat var: Kullanma sanatı, yapma sanatı, benzetme sanatı.

- Evet.

- Bir ev eşyasının, bir hayvanın, bir davranışın özellikleri, güzelliği, kusursuzluğu neyi gözetir? İster insan, ister tabiat onu ne işte kullanmak için yapmışsa onu gözetmez mi?

- Başka şey gözetmez.

- Demek bir şeyi kullanmanın onu herkesten daha iyi bildiği, yapana gidip kullandığı aletin işe yarayıp yaramadığını söylemeye hakkı olduğu su götürmez. Örneğin, kaval çalan çaldığı kavalı yapana bilgi verir, kavalın nasıl olması gerektiğini söyler, o da sözünü dinler.

- Elbette.

- Demek ki kavalın iyi ve kötü taraflarını, çalmasını bilen söyleyecek, yapan da inanacak ona.

- Evet.

- Bir çalgıyı yapan, onun iyiliği, kötülüğü üstünde aldanmaz; çünkü çalana danışmış ve dedikleri tutmuştur; ama asıl bilgi çalgıyı kullanandadır.

- Doğru.

- Peki ya benzetmeci? Resmini yaptığı şeyi kullanır da mı bilir, iyisini, kötüsünü ayırt eder? Yoksa gider, bilenlere danışır, dediklerine uyar da öylemi yapar resimlerini?

- Ne onu yapar benzetmeci, ne de bunu.

- Demek ki benzetmeci benzettiği şeylerin aslını ne kendi bilir, ne de başkalarından öğrenir.

- Öyle görünüyor.

- Yaptığı şeyleri bilmeyen bir usta! Ne hoş değil mi?

- Pek hoş değil doğrusu.

- Yaptığı her şeyi benzetecek, ama iyi mi, kötü mü olduğunu bilmeyecek. Benzetmeye çalıştığı şey de her halde halka ve bilgisizlere güzel gelen neyse o olacak.

- Başka bir şey olamaz ki.

- İşte şimdi iki şey üzerinde anlaştık sanırım. Biri şu: Benzetmeci benzettiği şeylerin ne olduğunu pek bilmez, yaptığı iş ciddi insanlara yakışmayan bir oyundur. Öteki de şu: Tragedya şiiri düzenler, ister İambos, ister Epos ölçüsünü kullansınlar, bal gibi benzetmecidirler.

- Tamam.

- Peki, Zeus'un başı için, bu gerçekten üç derece uzak bir şey değil mi? Söyle öyle değil mi?

- Öyle.

Kaynak: Platon (1980). Devlet. Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitapevi, s. 287-289.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Platon” bölümünde yazılanları yeniden okuyun. Platon’un çeşitli dönemdeki yazılarında güzeli doğru ve uygun orantı, mutlak ve her şeyin ondan pay aldığı tözsel bir varlık ve sevginin nesnesi olarak tanımladığını hatırlayacaksınız. Ancak Platon hiçbir zaman güzeli tek tek şeylerin güzelliği olarak tanımlamamıştır.
2. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Platon” bölümünü yeniden okuyun. Platon’un Büyük Hippias diyalogunda güzel tartışmasını yararlılık, uygunluk, kullanışlılık, görelilik ve haz ölçütleri çerçevesinde tartışıp güzelin kavramsal bir tanımını belirlemeye çalışmıştır.
3. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Platon” bölümünde yazılanları yeniden okuyun. Göreceksiniz ki Platon gençlik döneminden itibaren güzel kavramını tek tek şeylerin güzelliğinden ayırarak Güzel ve İyi ideaları mutlak ve gerçek varlıklar olarak alır. Bu yüzden de gerçekten güzel olan duyulur dünyaya ait olmadığı gibi, haz veren bir şey olarak da alınamaz.
4. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Aristoteles” bölümünde yazılanları yeniden okuyun. Aristoteles katharsis kuramıyla sanatın amacının acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkuların arındırmak olduğunu ileri sürmüştür. Onun estetik kuramında mimetik etkinlik salt estetik değer taşıyan bir etkinlik değildir; mimetik etkinliğin amacı aynı zamanda iyi ve ahlaki olarak olması gerekeni ortaya koymaktır. Aristoteles estetik nesnenin estetik öznede duygulardan ve tutkuların arınma veya temizlenme yaratıp yaratmaması açısından sanatsal değeri olduğunu belirtir. Estetik deneyim sadece doğada olanı olduğu gibi aktarmaz, onun özünde bilişsel ve duyuşsal boyut da vardır.
5. b Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Augustinus” bölümünde yazılanları yeniden okuyun. Augustinus’un güzel kuramında güzel kavramı sayı, birlik, oran ve düzen kavramlarıyla açıklanmış ve temellendirilmiştir. Güzel onu algılayanın bilişsel yapısı tarafından belirlenir. Yalnız bununla Augustinus güzelin göreceliğini savunmaz. Güzel Tanrı’nın birliğinden pay aldığından ve güzel Tanrı’nın ilahi aydınlatması sayesinde insan bilincine sunulduğundan nesnel ve mutlaktır.
6. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Orta Çağ İslam Estetiği” bölümünü yeniden okuyun. Orta Çağ İslam estetiği daha çok ontolojik, dini, ahlâkî, metafizik ve psikolojik temellendirmeler üzerinden güzel kavramını açıklar. Güzel kavramının mantıksal olarak belirlenmesi bu önemin genel özelliklerinden biri değildir.
7. a Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesinin Genel Özellikleri” bölümünü yeniden okuyun. Retorik, mantık, gramer ve geometrinin liberal sanatlar sınıflandırmasının içinde yer alırken, şiir bir beceri ve zanaat türü olarak görülür.
8. c Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Aristoteles” ve “Orta Çağ İslam Estetiği” bölümlerini yeniden okuyun. Aristoteles sanatın varlığını insan doğasındaki taklit içtepesi ve taklit edilen nesne karşısında duyulan hoşlanma duygusuna bağlar. İbn Sina da özellikle şiir sanatını tartışırken şiir sanatının taklide dayandığını ve insanların doğal olarak vezin ve melodilere sevgi duyduklarını söyler. Her iki felsefeci için de güzele yönelme insan doğasında var olan taklit içtepesi ve hoşlanma eğilimlerinden kaynaklanır.
9. e Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesinin Genel Özellikleri” bölümünü yeniden okuyun. Sözü edilen düşünce maddi bir yönü bulunan sanat eserinin arkasında duran bir metafiziksel, dini ve bağlamsal boyut olduğunu vurgular.
10. d Yanıtınız doğru değilse, ünitenin “Aristoteles” bölümünü yeniden okuyun. Aristoteles güzeli daha çok psikolojik açıdan estetik özne ve nesne ilişkisi çerçevesinde ele almıştır. Aquinas güzeli her ne kadar epistemik ve bilişsel yönden ele almışsa da nihai olarak bir Orta Çağ düşünürü olarak Tanrı ile ilişkili olarak temellendirmiştir.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Platon'un sanat yapıtının varlığı ile ilgili bu üçlü sınıflandırması onun sanatsal bilgiye ilişkin görüşünün temelini yansıtır. Şöyle düşünebiliriz: Platon zaten ünlü mağara benzetmesiyle bu dünyada gördüklerimizin, algıladıklarımızın gerçek varlıklar değil, gölgeler olduğunu belirtmiştir. Gerçek varlık, bu görünenlerin arkasında olan, her varlığın kendisinden pay alarak varlık alanına geldiği idealardır. Öyleyse, gerçek bilgi her zaman ideaların bilgisidir. İdealar doğuştan gelen ve akıl yoluyla kavranan gerçekliklerdir. Sanatçı, gölgelerden ibaret olan görünenler dünyasının resmini yansıttığı için onun gerçek bilgiyle bir ilgisi yoktur. Şimdi, Platon'un devlet felsefesinden şu temel bilgileri hatırlayarak şöyle bir akıl yürütme yapalım. Bilindiği gibi Platon, devletin idealara göre yönetilmesi gerektiğini, idealara da en iyi filozofların sahip olmasından dolayı filozofların devlet başkanı olması gerektiğini savunur. Ancak, yöneticilere de ideaları öğreterek, yani onları filozoflaştırarak yine devleti idealara göre yönetebiliriz. Yani, ya filozofları devlet başkanı yaparak, ya da devlet başkanlarını filozoflaştırarak devleti iyi ideasına göre yönetmiş oluruz. Peki, aynı şey sanat için söz konusu olabilir mi? Yani, gerçeğin bilgisine sahip olmadan sanat eseri üreten sanatçılara ürettikleri şeyin gerçek ideasını öğreterek idealara göre bir sanat ortaya çıkarmak mümkün olabilir mi? Böyle bir şey mümkündür. Bir sanatçı da kopyasını ürettiği nesnelerin gerçek bilgisini öğrenebilir. Ancak bu, yine de ürettiği sanat eserinin kendisini gölgenin sureti olmaktan çıkarmaz. Platon'un kuramında sanat eserinin kendisi ontolojik olarak idealardan farklı bir alandır. Bu nedenle, ona ilişkin bilgi hiçbir zaman gerçeği yansıtmaz.

Sıra Sizde 2

Hem Platon, hem de Aristoteles'in sanata araçsal bir değer verdiğini söyleyebiliriz. Platon, sanatsal etkinlikleri devletin varlığı açısından düşünürken birçok sanata sınırlama, kısıtlama ve yasaklama getirmektedir. Aristoteles'in sanat anlayışında da bir tür indirgemeci ve sınırlandırıcı bir anlayış söz konusudur. Bu anlayışta estetik değeri belirleyen etik değere ve normlara uygunluktur. Her iki düşünürün pozisyonu özerklik karşıtı görüşü yansıtır. Aristoteles'in görüşü ise tipik bir ahlakçı yaklaşımdır. Peki, özerkçi yaklaşım açısından bu iki filozo-

fun görüşleri ne gibi sorun yaratabilir. Şöyle düşünebiliriz: Bir toplum, sosyal ve kültürel yapısı gereği bazı sanatları diğerlerinden daha önemli ve değerli görerek bu sanat ürünlerini daha fazla ödüllendirebilir. Tıpkı bazı ülkelerde futbol, bazılarında basketbol, diğer bazılarında da beysbolun daha çok seviliyor olması gibi. Ancak, devlet adına bir sanatın sınırlandırılması veya yasaklanması çağdaş demokratik değerlerle bağdaşır bir görüş değildir. Platon'un devlet anlayışında bu ve benzeri sınırlandırmalar mevcuttur. Çünkü, Platon devleti mutlak ve değişmez bir doğruluk ideası üzerine kurduğu için onun devlet anlayışında bu gibi sorunların ortaya çıkması kaçınılmaz görünmektedir. Benzer nedenledir ki, yirminci yüzyıl felsefecilerinden Karl Popper, Platon'u açık toplum düşmanları arasında göstermiştir. Aristoteles'in durumuna gelince. Estetik ile etik arasında uygunluk arama, ya da estetiği etiğe indirgeme düşüncesi eski çağlarda çok daha fazla idi. Estetik ile etik gibi iki farklı değer arasında zaman zaman çatışmanın çıkması mümkündür. Ancak, bu olası çatışmada önceden bir alanın üstünlüğünü veya önceliğini peşinen kabul etmek estetik etkinlikler için önemli sınırlandırmalar yaratır. Estetiğe salt etikçi gözüyle bakmak onun özerkliğini zedeler. Bu sonuç ise çağdaş sanat anlayışlarından özerkçi yaklaşım için kabul edilebilir bir durum değildir.

Sıra Sizde 3

Günümüz sanatları için farklı sınıflandırmalar yapılmaktadır. Bu sınıflandırmalardan birine göre (Yolcu, 2004) yedi farklı sanat türünden bahsedebiliriz: *Yüzey Sanatları*: Resim ve resim türleri, minyatür, karikatür, fotoğraf, süsleme vb. *Hacim sanatları*: Heykel ve seramik vb. *Mekân Sanatları*: mimari ve peyzaj mimarisi gibi. *Dil Sanatları*: Roman, hikâye, şiir, deneme, senaryo vb. *Ses Sanatları*: Her tür müzik türü. *Hareket Sanatları*: Bale, dans türleri, pandomim vb. *Dramatik Sanatlar*: Tiyatro, opera, sinema, gölge oyunu vb. Şimdi, Orta Çağ sanatlarına bakarsak, müzik dışında hiç birinin çağdaş sanat grupları arasında yer almadığını görürüz. Orta Çağda sanat deyince daha çok bilgi ve beceriye dayanan insan edimleri anlaşılır. Bu bilgi ve becerinin içerik olarak sanatsal değerini belirleyen ise insan hayatı açısından yarar ve iyilik getirmesidir. Günümüz sanat anlayışında bilgi ve beceri sanatın kendi teknik alanı

içerisinde değerlendirilen bir şeydir. Modern sanat sınıflandırmasında önemli olan her sanat alanının fayda sağlama ölçütünün dışında kendi başına özerk olmasıdır. Orta Çağ'da bir uğraşın tür olarak sanat alanı olup olmadığını belirleyen daha çok bilişsel bakıştır. Orta Çağ'da biliselci ve araçsalci bakış açısı sanat sınıflandırmasını belirlerken, çağdaş sanatta daha çok estetik ve psikolojik bakış belirleyici olmaktadır.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Augustinus (2009). **İtirafılar**. çeviren: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalıcı.
- Aristoteles (1990). **Politika**. çeviren: Mete Tunçay, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Aristoteles (2008). **Poetika**. çeviren: Samih Rifat, İstanbul: Can Yayınları.
- Beardsley, Monroe C. (1975). **Aesthetics from the Classical Greece to Present: A Short History**. The University of Alabama Press.
- Black, Deborah L. (1998) "Aesthetics in İslamic Philosophy". **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge.
- Budd, Malcolm (1998). "Aesthetics". **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge.
- Craig, Edward (1998) **Routledge Encyclopedia of Philosophy**. London: Routledge
- Davies, Stephen (2009) **A Companion to Aesthetics**. Chichester, U.K. ; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Eco, Umberto (1999). **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**. Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Fârâbî (1993). **Kitâbü's-Siyâseti'l-medeniyye**, Fevzî Mitrî Neccâr (nşr.), Beyrut: Dâru'l-Maşrık.
- Gaut, H. ve Lopes D. M. (editorler) (2008). **The Routledge Companion to Aesthetics**. London: Routledge.
- İbn Sina (1960) **eş-Şifâ/el-İlâhiyyât I-II**. George Anawati, Said Zâyed (nşr.). Kahire.
- Kurtoğlu, Zerrin (1992). **Plotinus'un Aşk Kuramı**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Leaman, Oliver (2004). **İslam Estetiğine Giriş**. çeviren: Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre Yayınları.
- Mevlana Celaleddin-i Rumi (2005). **Mesnevi: Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi (1-6 Cilt)**. çeviren: Şefik Can, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Platon (1975). "**Büyük Hippias**", **Büyük Klasikler: Eflatun II**. çeviren: Oya Özay, İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Platon (1980). **Devlet**. Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu ve M. Ali Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Platon (2011). **Şölen-Dostluk**. Hasan Ali Yücel Klasikleri Dizisi. çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu ve Azra Erhat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon (1980). **The Collected Dialogues of Plato**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Plotinus (2006). **Dokuzluklar I**. çeviren: Zeki Özcan, İstanbul: Alfa Aktüel.
- Taşkent, Ayşe (2009). **Fârâbî, İbn Sinâ ve İbn Rüşd'de Estetik**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Tunalı, İsmail (1983). **Grek Estetiği**. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yetkin, Suut Kemal (1972). **Estetik Doktrinler**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yolcu, Enver (2004). **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

5

Amaçlarımız

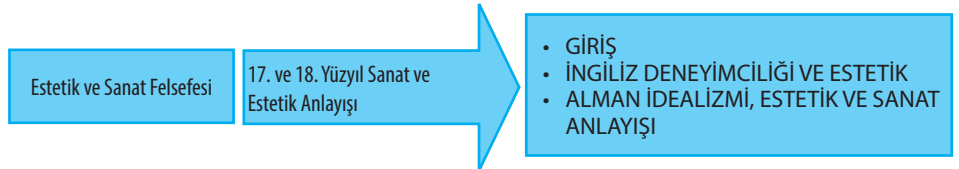
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- İngiliz deneyimci düşünürlerden Hutcheson ve Hume'un estetik hazzın kaynağına ilişkin görüşlerini tanıyabilecek,
- Kant'ın estetik ve beğeni yargısı konusundaki felsefi yaklaşımını tanıyabilecek,
- Alman İdealist felsefenin çözümünü estetik alanda aradığı sorunu ve ona yönelik yaklaşımları tanıyabilecek,
- Shelling, Schiller ve Hegel'in sanat ve estetik görüşlerini ifade edebilecek,
- Schopenhauer ve Nietzsche'nin sanat ve estetik görüşlerini açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- İngiliz Deneyimciliği
- Alman İdealizmi
- Beğeni Yargısı
- Beğeni Ölçütü
- Hutcheson
- Hume
- Baumgarten
- Kant
- Schiller
- Hegel
- Shelling
- Schopenhauer
- Nietzsche

İçindekiler



17. ve 18. Yüzyıl Sanat ve Estetik Anlayışı

GİRİŞ

18. yüzyıl İngiliz deneyimciliği ile Alman idealizminin sanat felsefesi ve estetik tarihi açısından ortak özelliği bu dönem düşünürlerinin doğrudan estetik bilgi ve yargının kaynağı, doğası, temeli, ölçütü ve niteliği; diğer bilgi türlerinden farkı üzerinde odaklanmış olmalarıdır. Bu dönem estetik incelemelerinde estetik bilgi veya yargının içsel ve öznel temeline karşın nesnel veya genelleştirilebilir bir yönünün olup olmadığı sorunu Hutcheson, Hume, Kant ve Hegel gibi filozofların ele aldığı başlıca sorunlardan biri olmuştur. On sekizinci yüzyıl aynı zamanda “estetik” sözcüğünün ortaya çıktığı dönemdir. Baumgarten, estetik sözcüğünü ilk kullanan düşünür olarak *Estetik* adlı çalışmasında bu kavramın felsefenin bir dalı olarak özerkliğini, sınırlarını ve içeriğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Önceki bölümde açıkladığımız gibi, Antikçağ ve Ortaçağ düşünürlerinin sanat ve estetik konusundaki görüşleri ilgili düşünürün metafizik sistemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aynı durum Kant, Schiller ve Schelling ve Hegel gibi düşünürler için de söz konusudur. Bir farkla ki bu düşünürler estetik konusunu sadece kendi başına özerk bir felsefi sorun olarak değil, aynı zamanda kendi felsefi sistemleri içinde tam olarak yanıtlayamamış oldukları ciddi bir problemin yanıtını aramak, bir çıkış kapısı bulmak için estetik alana yönelmişlerdir. Bu problem, kimi düşünürlerce felsefenin farklı alanlarında özgürlük-doğa, zihin-doğa, metafiziksel ben-deneysel ben, bilinçli-bilinçsiz ve objektif-subjektif varlık gibi kavramlarla dile getiriliyor olsa da temelde aynı tartışmayı ifade eder. Bu bölümde ele alacağımız Alman düşünürlerinin sanat ve estetik konusundaki çalışmalarının merkezinde bu problem olduğunu göreceğiz. Bu düşünürlere göre, estetik alan bu problemin çözümü için en uygun alandır.

İNGİLİZ DENEYİMCİLİĞİ VE ESTETİK

On sekizinci yüzyılda sanat ve estetik alanında önemli gelişmelerin ortaya çıktığı akademik çevrelerden biri de İngiltere olmuştur. Sanat ve güzelin başlı başına bağımsız ve özerk bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmasında bu döneme çok şey borçluyuz. Estetiğin temel konularından biri olan “beğeni” kavramı bu dönemde konuyla ilgili eserlerin ana teması olmuştur. Örneğin, Francis Hutcheson’un “Güzellik, Düzen, Uyum ve Dizayn”; David Hume’un “Beğeni Ölçütü Üzerine” ve Edmund Burke’un “Güzel ve Yüce İdealarının Kaynağı Üzerine Felsefi Bir İnceleme” adlı çalışmaları beğeni yargısını ele alır. İngiliz deneyimciliğinin önde gelen düşünürlerin-

den John Locke estetik konusuyla ilgilenmemiş olmakla birlikte, onun genel bilgi kuramı Hutcheson aracılığıyla bu dönemin estetik yaklaşımında etkili olmuştur. On sekizinci yüzyıl deneyimci estetik kuramının ana özelliği sanat ve estetik incelemede nesneden özneye, sanat yapıtından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme olmasıdır. Böyle bir yaklaşımda, estetik beğenin kaynağı sanat eseri veya estetik objeden ziyade estetik öznenin iç deneyimlerinde, iç duyusunda, içsel duygululuğunda veya hissindedir. Tüm deneyimci düşünürlere göre estetik haz belli bir ilgiye veya çıkara değil, insanın iç duyusuna veya duygusuna dayanmakta olup, doğrudan ve aracısız algılama sonucu ortaya çıkar. Aşağıdaki sayfalarda, Hutcheson ve Hume'un görüşlerinde güzellik hazının kaynağı ve beğeni ölçütünün dayanağı açısından ele alınacaktır.

Hutcheson: Güzellik Hazının Kaynağı İç Duyumdur

Francis Hutcheson (1694-1746/7), etik ve estetik yargıların duyguya bağlı olduğunu savunan ilk düşünürlerden biridir. Hutcheson'un güzellik görüşünün ana ilkesi onun "güzellik, bizde ortaya çıkan ideadır" ifadesinde yatar. Estetik haz 'iç duyu' aracılığıyla elde edilir. Bu duyu, beş duyu aracılığıyla elde ettiğimiz uyarıcılara dayansa da onlardan tamamen farklıdır. Çünkü, estetik duyunun nesnesi insanın yapısında var olan belli dış objelerden hoşlanmayla ortaya çıkan hazdır. Bu nedenle, güzellik nesnelere bir nitelik değil, nesnelere algılayanın belli duygularla elde ettiği hazza karşılık gelir.

Bizde var olan 'iç duyu' yardımıyla güzellik hazı bilginin, aklın ve deneyimin herhangi bir katkısı olmadan; kişisel ilgiden ve yarardan uzak; doğrudan ya da aracısız; zorunlu olarak elde edilir. Diğer canlılarda olmayan bu yüksek algılama gücünde haz,

"herhangi bir ilkeler bilgisinden, karşılaştırmalı ilişkiden, nedenlerden veya nesnenin yararından değil; güzellik ideasıyla birlikte hemen zihnimizde ortaya çıkar. Hiçbir doğru bilgi de bu güzellik hazını artırmaz. ...Dahası, güzellik ve uyum ideaları, diğer duyum ideaları gibi, zorunlu ve aracısız olarak bize hoş gelirler" (Hutcheson, 1973:36).

Hutcheson, estetik hazın insandaki "iç duyu" aracılığıyla ortaya çıktığını savunan düşünürlerden biridir. Güzellik hazı, bu iç duyu yardımıyla bilginin, aklın ve deneyimin herhangi bir katkısı olmadan; kişisel ilgiden ve yarardan uzak; doğrudan ve zorunlu olarak elde edilir.

Hutcheson'a göre böyle bir haz doğaldır çünkü herhangi bir gelenek, eğitim ve örnekten bağımsız olarak ortaya çıkar. Zorunludur çünkü iradi eylemlerden bağımsız olarak vardır. Gözümüz açık olduğu sürece estetik nesneye baktığımızda istesek de istemesek de bu haz kendiliğinden ortaya çıkar. Bu hazın doğrudan veya dolayimsız olması uzun akıl yürütmeler sonucunda veya kişinin kendi ilgisinden kaynaklanan bir ilişkiden veya yarardan ortaya çıkmamasını ifade eder.

Hutcheson, güzellik hazının kaynağının ne olduğu sorusunu araştırırken bu hazın nesneden kaynaklanan özellikleri üzerinde de durur. Güzellik hazı iç duyudan kaynaklanmakla birlikte nesnelere nitelik ve özellikleriyle ilişkisiz değildir. Hutcheson, bu hazın nesnelere hangi niteliğinden kaynaklandığını incelerken Locke'ın birincil ve ikincil derece nitelikler ayrımından hareket eder. Ona göre, güzellik hazı doğrudan nesnelere birincil niteliklerinden değil, onların birlik veya uyumluluk niteliklerinin bir unsuru, 'çeşitlilik içinde birlik' niteliğinden kaynaklanır:

"Bizde güzellik idealarının coşkusunu yaratan figürler, içinde birlik içinde çeşitlilik olan şeylerdir. ...Nesnelerde güzellik diye adlandırdığımız şeyler, matematiksel dilde konuşmak gerekirse, birlik ve çeşitliliğin birleşik oranı gibidir. Öyle ki, nesnelere birliği aynı olduğunda güzellik çeşitliliktedir; çeşitlilik aynı olduğunda güzellik birliktedir.

İlkin, birliği aynı olanlarda çeşitlilik güzelliği artırır. Eşkenar üçgenin güzelliği karenin; kareninki beşgenin; beşgeninki altıgenin daha azdır. ...Aynı çeşitliliğe sahip olanlar arasında da daha fazla birlik güzelliği artırır: Bir eşkenar üçgen, hatta ikizkenar, çeşitkenarın; bir kare ise eşkenar dörtgen veya farklı açılı dörtgenin üstünde yer alır” (Hutcheson, 1973:40-41).

Hutcheson, matematik şekiller üzerinden açıklamaya çalıştığı ‘çeşitlilik içinde birlik’ ilkesinin tüm sanat eserleri için aynı şekilde geçerli olduğunu belirtir. Ona göre, sanat eserindeki güzelliğin temeli parçalar arasındaki birliğin ve her bir parçanın bütüne olan oranında yatar. Bu oran ve orantı ilişkisi Çin, İran, Yunan ve Roma sanatlarında farklılık gösterir. Bu farklılık bu medeniyetlerin sanat ve estetik anlayışlarını birbirinden ayıran bir özellik olarak ortaya çıkar.

Hutcheson’a göre iç duyu, nesnelerin birlik ve çeşitlilik niteliklerine duyarlı olduğu için güzellik öznel bir duygu olmasına karşın estetik yargılar bireye göre değişen ve görelî yargılar değildir. Çünkü estetik yargılar tüm güzel nesnelere var olan nesnel niteliklerle ilişkilidir. Aşağıda göreceğimiz gibi, bu sorun Hume’un ele aldığı konulardan biridir.

Hutcheson’a göre güzellik hazı iç duyudan kaynaklanmakla birlikte nesnelerin nitelik ve özellikleriyle ilişkiz değildir. Bu haz doğrudan nesnelerin birincil niteliklerinden değil, onların birlik ve uyumluluk niteliklerinin bir unsuru olan ‘çeşitlilik içinde birlik’ niteliğinden kaynaklanır.

Hume: Beğeni Ölçütü Var mıdır?

David Hume (1711-1776) İngiliz deneyimci felsefenin önde gelen filozoflarından biridir. Hume’un felsefi gelişiminde, özellikle ahlak kuramında, Hutcheson’un etkisi derindir. Hume, ahlakın temelinde duygunun yer aldığı görüşünü doğrudan Hutcheson’dan alır. Her iki düşünür güzelliğin nesneye değil, insan yapısına bağlı olarak belli durumda ortaya çıkan bir haz olduğu konusunda hemfikirdir. Hutcheson’un ‘iç duyu’ kavramına karşılık Hume ‘içsel duygululuk veya duyu’ kavramını kullanır.

Hume, beğeni yargısının kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte, genel geçer bir beğeni ölçütü olup olmadığını araştırmaktan da geri kalmaz. Gerçekten de, “Beğeni Ölçütü Üzerine” adlı çalışmasının ana konusu budur. Hume, bu çalışmada amacını şöyle ifade eder:

“Bir Beğeni Ölçütü; insanların farklı hissiyatlarının bağdaştırılabileceği bir kural; en azından bir hissi onaylayabileceğimiz, bir başkasını da uygun bulmayacağımız bir hüküm aramızda doğaldır” (Hume, 1987: 229).

Ancak, böyle bir ölçüt ararken karşımıza kuşkucu görüş çıkar. Bu görüşe göre, insanların duygularıyla yargıları arasındaki fark o kadar fazladır ki aynı nesneye yönelik birbirinden farklı sayısız yargı bulmak mümkündür. Bilinçli olduğu sürece her duygu gerçek ve doğrudur çünkü sadece kendi varlığını ifade eder. Aynı nesneye yönelik olarak bir duygu doğru diğeri yanlıştır diyemeyiz çünkü hiçbir duygu nesnede var olanı temsil etmez: “Güzellik şeylerin kendilerinde değildir; sadece onları düşünen zihinde vardır ve her bir zihin farklı bir güzellik algılar” (Hume, 1987: 229). Bu kuşkucu görüşe göre herhangi bir beğeni ölçütü elde etmek imkânsızdır.

Hume’a göre, genel sağduyu yukarıdaki kuşkucu iddiayı desteklese de onu reddeden, en azından değiştiren veya sınırlandıran bir başka sağduyu görüşü de vardır. Bu ikinci sağduyu görüşüne göre, insanlık deneyimi göstermiştir ki bazı sanat ürünleri zaman, mekân, ülke ve kültür farkı olmaksızın ortak olarak güzel ve değerli olarak kabul edilmekte ve beğenilmektedir. Hume, bu görüşü şöyle ifade eder:

“İki bin yıl önce Atina ve Roma’da beğenilen aynı Homer’e Paris ve Londra’da hala hayran duyuluyor. Hiçbir iklim, hükümet, din ve dil değişikliği bu ünü engelleyememiştir. Otorite veya önyargı kötü bir şaire veya hatibe geçici bir itibar sağlayabilir, fakat bu şöhret hiçbir zaman kalıcı ve genel olmaz.... Öte yandan, gerçek bir dahi, eserleri var olmaya devam etikçe ünü artar ve ona duyulan hayranlık daha içten olur” (Hume, 1987: 233).

Tüm bu kanıtlar, bir şeyi onaylamamızı veya onaylamamamızı belirleyen belli genel ilkelerin olduğunu göstermektedir. Homer, Virgil, Terence ve Cicero gibi birçok düşünür ve sanatçının eserlerinin beğenilmesinin ana nedeni bu eserlerde zihnimizin hoşlanacağı belli niteliklerin olmasıdır. Bu niteliklerden ortak olarak zevk alıyor olmamız zihnimizin ortak “beğeni ilkelerine” veya “sanat kurallarına” göre işliyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Ne var ki, insan zihni bazı nesnelere haz almaya eğilimli bir yapıya sahip olsa da, haz alma konusunda herkes aynı durumda değildir. Hume, bu gerçeği Don Kişot’un romanından bir anekdotla anlatır. Romanın kahramanlarından Sancho, efendisine şaraplar konusunda özel bir tat alma yeteneği olduğunu, bu yeteneğin tüm aile bireylerinde kalıtsal olarak var olduğunu belirtir. Bunun üzerine, kaliteli üzümlerden yapılmış bir fıçı içindeki şarabı test etmek üzere Sancho’nun ailesinden iki kişi çağrılır. Sancho’nun dilinden anekdotun gerisi şöyle devam eder:

“Yakınlarımdan biri şarabı tadar, değerlendirir ve uzun uzun düşündükten sonra, hafif bir kösele tadı dışında iyi olduğunu belirtir. Öteki, aynı şeyleri yaptıktan sonra, tam tersine çok açık bir demir tadı almakla birlikte şarabın iyi olduğunu belirtir. Bu yargıları dolayısıyla ne kadar gülünç duruma düştüklerini düşünemezsiniz. Peki, sonunda gülen kim olmuş dersiniz? Fıçı boşaltıldığında, dibinde kösele kayışa bağlı eski bir anahtar bulunmuş” (Hume, 1987: 234-5).

Bu anekdotla anlatılmak istenen görüş şudur: Belli niteliklere sahip olma veya olmama durumu haz alma yetisini doğrudan etkilemekte veya belirlemektedir. Hume’a göre bir zihin şu dört noksanlık veya eksikliğe sahip değilse doğal olarak bir sanat eserinden haz duyar. Birincisi, duyarlılık veya incelik eksikliğidir. Yukarıdaki anekdotta da anlatıldığı üzere, tat ve beğeni duyarlılığı herkeste aynı değildir. Güzellik ve çirkinlik nesneleredeki bir niteliğe değil tamamen duyguya ait olsa da yine de nesneleredeki belli nitelikler bu duyguyu ortaya çıkarır. Nesneleredeki belli nitelikler, küçük farklılıklar veya ince ayrıntılar bir insanda etkilenme yaratmıyorsa böyle biri estetik duyarlılıktan yoksundur. İkinci olarak, pratik eksikliği estetik duygu veya duyarlılığının olmayışının ana nedenlerinden biridir. Bir insan belli niteliklere sahip bir nesne ile ilk defa karşılaştığında ona ilişkin duygusu bulanık ve karışıktır. Bu nesnenin birçok güzel ve eksik yanlarını göremez. “Ancak” diye devam eder Hume, “bu nesnelere deneyim kazanmasına imkân verin, hisleri daha belirgin ve hoş olacaktır” (Hume, 1987: 237). Üçüncüsü, belli güzellik türlerini karşılaştırma deneyimine sahip olmayan bir kişi gördükleri arasındaki farkı söyleyemeyecek ve onlar arasında bir değerlendirme ve derecelendirme yapamayacaktır. Farklı dönemlerde ve uluslarda beğenilen çeşitli güzel eserleri incelemeye ve değerlendirmeye alışmış biri ancak bir sanat eserinin değerini ve farkını anlayabilir. Dördüncü olarak, bir sanat eserini değerlendirebilmek için insan zihninin belli önyargılardan arınmış olması gerekir. Bir hatibi doğru biçimde değerlendirebilmek için hitap ettiği dönemi, kişileri, ilgilerini, tutkularını bilmek ve kendini onun dinleyicileri yerine koymak gerekir ya da halkın önüne çıkmış bir eseri değerlendir-

Hume’a göre estetik hazın kaynağı insandaki içsel duygu olmasına karşın estetik yargı kişiden kişiye değişen özel bir yargıdır. Ona göre bir insan yeterli duyarlılığa, pratiğe, karşılaştırma yapma deneyimine sahipse ve önyargılardan arınmışsa doğal olarak bir sanat eserinden haz duyar.

irken sahibinin arkadaşımız veya düşmanımız olduğunu bir kenara bırakarak ve kendi durumumuzu unutarak bir yabancı gibi değerlendirme yaptığımızda önyargımızdan kurtulmuş oluruz.

Bu eksiklikleri taşımayan bir kişi sanat eserlerini ideal bir şekilde değerlendirebilecek bir algıya sahip olacaktır. Böyle bir karaktere sahip kişilere sıklıkla rastlamak mümkün değildir. Her ne sıklıkla olursa olsun, Hume'a göre beğeni duygusunun ölçütü özetle şudur:

“Duyarlı duyguda bir araya gelmiş, pratikler geliştirmiş, karşılaştırmalarla yetkinleştirilmiş ve tüm önyargılardan arındırılmış, güçlü bir duyu bu değerli karakteri eleştirmenlerin hak etmesini sağlar. Böyle bir ortak hüküm, her nerede bulunursa, beğeni ve güzelliğin gerçek ölçütüdür” (Hume, 1987: 241).

Sanat eserinin sahip olduğu niteliklerin bizdeki algısı ile zihnimizde ortaya çıkan hoşlanma duygusu arasındaki ilişkiyi kuracak evrensel ilkeler aracılığıyla ideal olarak algılayanlar arasında aynı duyuşsal tepki ortaya çıkar. Hume'a göre, bu ortak tepki vermeyi belirleyen unsurların yanı sıra beğeni yargısında farklılıklar yaratan durumlar da vardır. İnsanlar arasındaki mizah farklılıkları ile yaşadığımız çağın ve ülkenin tavır ve görüşleri beğeni yargısında farklılık yaratır. Bu durumda, sanat eserine yönelik aynı algılara sahip olursa bile ona yönelik duyuşsal tepkinin farklı olması doğaldır.

Hutsheson ve Hume gibi deneyimci düşünürlerin estetik yaklaşımları ile ilgili şu genel sonucu çıkarabiliriz: Bu düşünürlere göre, estetik hazzın ortaya çıkmasında nesnenin belli özellikleri etkili olmakla birlikte, asıl kaynak insan zihninin yapısında var olan belli bir iç duyudur. Bu iç duyu veya duyu olmasaydı bizde estetik haz ortaya çıkmazdı. Aşık Veysel'in "Güzelliğin beş para etmez, bende bu aşka olmazsa." mısrası bu görüşü çok da güzel olarak yansıtmıyor mu? Aşık Veysel, herhangi bir felsefi çözümleme ve irdeleme yapmaksızın güzellik duygusunun özü itibarıyla özünde olduğunu en yalın ifadesiyle ortaya koymaktadır. Aşk, aşık olanın duygusunu yansıtır. Ancak bu, sevgilinin veya aşık olunanın güzellik duygusu uyandıracak belli bir niteliği olmadığı anlamına gelmez. Hutsheson ve Hume, estetik hazzın kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte estetik yargının kişiden kişiye değişen görelî bir yargı olmadığını göstermeye çalışmışlardır.

Hume'a göre, insanlar arasındaki mizah farklılıkları ile yaşadığımız çağın ve ülkenin tavır ve görüşleri beğeni yargısında farklılık yaratabilir.

ALMAN İDEALİZMİ VE SANAT FELSEFESİ

Fichte, Shelling ve Hegel, Alman idealizminin önde gelen üç düşünürüdür. Bu düşünürlerin ortak noktası Kant'tan miras kalan özgürlük-zorunluluk problemini felsefi çalışmalarının merkezine koymuş olmalarıdır. 18. ve 19. yüzyıl Alman filozofları sanat ve estetik yaklaşımlarında Kant'tan beri devam eden bu sorunu farklı kavramlar altında estetik alana taşımışlardır. Baumgarten'la başlayarak estetik duyumu veya yargının rasyonelliği, evrenselliği, genelliği, nesnelliği, mutlaklığı bu düşünürlerin ele aldığı bir diğer temel sorun olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan Alman sanat ve estetik çalışmaları çoğunlukla filozofların kendinden öncekilerin görüşlerini geliştirmeye çalışarak veya birbirlerine cevap vererek diğer ülkelerdeki yaklaşımlardan pek etkilenmeyen bir felsefe etkinliği olarak gelişmiştir. Bu ikinci alt bölümde estetik konusunu doğrudan ele alan düşünürlerden Baumgarten, Kant, Schiller, Hegel, Schelling, Schopenhauer ve Nietzsche'nin görüşlerine yer vereceğiz.

Baumgarten ve Estetik Sözcüğünün Ortaya Çıkışı

Estetik ve sanat felsefesi açısından Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) ile ilgili söylenecek ilk şey onun “Estetik” sözcüğünü ilk kullanan felsefeci olmasıdır. 1735 yılında bitirdiği doktora çalışmasında estetik sözcüğünü özel bir bilim alanını adlandırmak için kullanmış, 1750-1758 yılları arasında yazdığı *Aesthetica* (Estetik) adlı çalışmasında da bu kavramın felsefenin bir dalı olarak özerkliğini, sınırlarını ve içeriğini ortaya koymaya çalışmıştır. Baumgarten, bunu yaparken doğrudan ve sadece estetik algı ve duyumun değil, daha çok genel anlamda duyu bilgisini irdelemeye ve duyumsal algının anlamlılığını irdelemiştir. Kısaca, onun amacı “duyumsal bilmenin bilimini” ortaya koymaktır. Bu anlamda Baumgarten’in estetik yaklaşımı epistemik bir duyumsal algı kuramıdır.

Baumgarten’in estetiği bir bilgi kuramı olmasının yanı sıra aynı zamanda bir çeşit mantıktır. Onun gözünde estetik, duyusal bilginin mantığıdır. Hem estetik hem de mantık yetkin bilgiye ve doğruluğa ulaşmayı hedefler. Estetik, duyusal alanın bilgisinin yetkinliği ve doğruluğuyla ilgilenirken, mantık akılsal bilginin yetkinliği ve doğruluğuyla ilgilenir. Yeri gelmişken Baumgarten’in estetik alanı mantıksal açıdan ele almasındaki amacının Leibniz ve Wolf akılcılığının eksik bıraktığı alanı doldurmak olduğunu belirtmemiz gerekir. Bu iki düşünür, akılcılığı sadece düşünsel alanda temellendirmeye çalışmış, duyu alanıyla ilgili herhangi bir şey söylememişlerdir. Baumgarten, düşünsel olanla duyumsal olanı rasyonalite açısından ilişkilendirerek bu eksikliği gidermeye çalışır.

Baumgarten’a göre estetik öyle bir alandır ki hem bir bilgi ve mantık kuramını hem de bir sanat kuramını içerir. Bu üç unsur onun *Estetik* adlı eserinin giriş paragrafında yaptığı tanımda açıkça görülür: “Estetik (özgür sanatlar kuramı, alt bilişsellik, güzel düşünme sanatı ve akla uygun düşünme sanatı olarak) duyumsal bilişin bilimidir” (Baumgarten, 1750/58: §1, aktaran Hammermeister, 2002:7). Baumgarten’a göre, sanatın doğrusu mantıksal doğruya geçiş için gereklidir çünkü duyumsal biliş veya estetik kavram aracılığıyla bilinçsiz ve bulanık bilinçten açık ve seçik bilişe geçmek mümkün olur. Bu açıdan estetik, aklın yetkinleşmesinde bir hazırlayıcı ara basamaktır.

Baumgarten’a göre, bazı algılarımız açık ve seçik iken bazıları da bulanıktır. Bilme yetisi de açık seçik ya da bulanık olanın bilinmesine göre çeşitlenir. Salt akıl veya akıl yürütmeye ilişkili olan üst bilme yetisi açık ve seçik algı sağlar. Duyumsal olanla ilişkili olan alt bilme veya aşağı bilme yetisi ise muğlak, açık ve seçik olmayan algı kazandırır. Estetik, duyumsal bilmenin bilimi olduğuna göre açık ve seçik olarak bilinenin değil, muğlak ve bulanık olarak bilinenin bilimidir.

Öte yandan, estetik bilme, kendi yetkinliği olan ve kendi amacına ulaşan belli bir eylemdir. Estetik bilmenin görevi, muğlak duyumsal çeşitliliğin açık algısal imgeye dönüştürülmesine, mantıksal bilişin yetilerine yardım etmektir. Aslında duyumsal biliş eksik veya hatalı biliş olarak düşünülmemelidir. Baumgarten’a göre, bir nesneyi muğlak, karmaşık veya ayırt edicisiz düşünmek bir hata değil, ruhun belli bir başarısı, yani bağımsız ve özerk bir bilme başarısı olarak görülmemelidir (Hammermeister, 2002).

Demek ki alt biliş veya aşağı biliş rasyonaliten ve doğrudan tümüyle yoksun değildir. Alt biliş, bilişin duyumsal kipidir ve kendisi rasyonel olmamasına rağmen biliş yetisi onu rasyonele benzer hale getirir. Estetik, rasyonaliteye benzer veya yakın düşünme sanatıdır. Bu nedenle Baumgarten *metafizik doğru* ve *mantıksal doğrunun* yanı sıra üçüncü bir doğruluktan, *estetik doğruluktan* bahseder.

Ona göre, estetik doğruluğun nesnesi “ne kesindir ne de doğruluğu tam anlamıyla kavranabilir” (Baumgarten, 1750/58: §483, aktaran Hammermeister, 2002:10). İnsanoğlu her zaman mantıksal doğruyu yüceltir. Ama, mantıksal doğruluk, kesinlik sağlaması açısından önemli ve değerli olmasına karşın onun belli bir bedeli de vardır. Baumgarten’a göre, mantıksal doğrulukla kesinlik uğruna zengin duyumsal içeriği feda ederiz. Mantıksal doğru, estetik doğruluğun sağladıkları karşısında renksiz ve cansızdır. Baumgarten’in sorduğu şu soru bu görüşü açıkça vurgular: “Peki ama, soyutlama kayıp değilse nedir?” (Baumgarten, 1750/58: §560, aktaran Hammermeister, 2002:10). Ona göre bu sorunun cevabı açıktır: Mantık ve soyutlama algıyı cansız ve renksiz hâle getirirken estetik doğruluk zenginliği, kaos ve maddeyi çağırır.

Baumgarten’a göre, sanat eseri dünyanın amaçsal birliğini ve güzelliğini temsil eder, çünkü ondan dünyanın güzel bir biçimde yaratıldığını ve bir uyum içinde olduğunu öğreniriz. Baumgarten tek bir güzel nesnede daha geniş bir birliğin estetik sunumunu “güzel bir şekilde düşünme” diye adlandırır. Estetik duyum, bilişin duyumsal kipi olduğundan insan doğasının bir parçasıdır ve özellikle insanı hayvanlardan ayıran bir özelliktir. Doğal estetik pratikle geliştirilen bir şeydir ve uygun tekrarlamalarla güzel düşünme sanatına dönüşür (Baumgarten, 1750/58: §47, §62, aktaran Hammermeister, 2002:10).

Kant: Beğeni Yargısı Değil, Beğeniler Tartışılmazdır

İmmanuel Kant’ın (1724-1804) başyapıtlarından olan *Salt Aklın Eleştirisi* (1781), *Pratik Aklın Eleştirisi* (1788) ve *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1790) üç farklı ana problemin çözümüne odaklanır. Bunlardan birincisi, nesnel ve evrensel olarak geçerli deneysel yargılarda bulunmanın apriori koşullarını sorgular. Bu sorgulamada Kant, zaman ve mekânı duyumun yani nesnelere, olgu ve olayların bizi nasıl etkilediğinin apriori koşulları olarak görür. Aklın kategorileri olan *nitelik*, *nicelik*, *ilişki* ve *modalite* de yargıda bulunmanın apriori koşullarıdır. Yani, biz nesnelere zaman ve mekân içerisinde algılar, onlara ilişkin yargılarımızı da bu kategoriler aracılığıyla ortaya koyarız. Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde ise evrensel ahlaki yargılarda bulunmanın apriori koşullarını sorgular. Yaşlılık dönemi eserlerinden olan *Yargı Gücünün Eleştirisi* ise estetik konusıyla ilgilidir. Kant, bu eserinde hazza dayanan yargılarımızın apriori koşullarının olup olmadığı sorusunu araştırır. *Yargı Gücünün Eleştirisi* bugünkü anlamda felsefi estetiğin temel eseri olarak kabul edilir. Bu üç Eleştiri kitabının birinci ve ikincisinde sırasıyla doğa ve ahlak bilgisinin apriori koşullarını araştıran Kant, sonuncusunda da estetik alanda elde edilen yargılarda açık olarak genel geçer ve apriori ilkelerin olup olmadığını araştırır.

Yargı Gücünün Eleştirisi’nde Kant’ın asıl amacı daha önce ortaya koymuş olduğu kuramsal felsefe ile pratik felsefeyi, yani metafizik ile etiği birbirine bağlayabilecek felsefenin bir üçüncü özerk alanının olup olmadığını araştırmaktır. Kant eserinin giriş bölümünde kendi felsefesi açısından gördüğü bütünlüğü bir tabloyla şöyle gösterir:

Ruhun Yetileri	Bilgi Yetileri	Apriori İlkeler	Uygulama Alanı
Bilme yetisi	Anlama gücü	Yasallılık	Doğa
Hoşlanma ve hoşlanmama duygusu	Yargı gücü	Amaçsallık	Sanat
İstek yetisi	Akıl	Son Amaç	Özgürlük

Bu tablo Kant’ın estetiği, zorunluluk ve özgürlük yani doğa ve ahlak alanları arasında bağdaştırıcı ve bütünlükçü bir alan olarak gördüğünü örneklendirmesi

Baumgarten’a göre estetik doğruluk hem kesin değildir, hem de doğruluğu tam olarak kavranamaz. Ancak, estetik doğruluğun mantıksal doğruluktan önemli bir farkı vardır. Mantıksal doğruluk zengin duyumsal içeriği feda ederek algıyı renksiz ve cansız bir duruma sokarken, estetik doğruluk zenginliği, kaos ve maddeyi çağırır.

Kant, felsefi estetiğin temel eserlerinden biri olan Yargı Gücünün Eleştirisi'nde estetik yargıda genel geçer ve apriori ilkelerin olup olmadığını araştırır.

açısından önemlidir. Kant, estetiği, ahlak ve doğa alanından ayırarak kendi yasaları olan özerk bir bilgi alanı olarak belirler. Bu özerk alan içerisinde özellikle Antikçağ ve Ortaçağ felsefesinde estetik değerler veya güzelin doğru ve iyi kavramlarıyla tanımlanmasına bir son verilecek; estetik değer herhangi başka bir değere indirgenmeden kendi özerklik alanında belirlenen bir değer olarak ortaya çıkacaktır.

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne "Güzelin Analitiği" başlığıyla başlar. Ona göre, güzelin ne olduğunu anlamak için öncelikle estetik yargının veya beğeni yargısının çözümlemesini yapmalıyız. Kant, bu çözümlemeyi *Salt Aklın Eleştirisi* adlı eserinde vermiş olduğu yargı tablosundaki dört kategoriye, (nitelik, nicelik, ilişki ve modalite) dayanarak yapar. Bu çözümlemede Kant'ın güzele ilişkin vardığı sonucu özetle şöyle ifade edebiliriz. Güzel, nitelik bakımından hoşagiden, nicelik bakımından herkesin hoşuna giden, ilişki bakımından her tür ilgi ve kavramdan ayrı olarak hoşagiden, modalite bakımından ise zorunlu olarak hoşagiden şeydir. Şimdi, Kant'ın bu düşüncesini nasıl temellendirdiğini biraz daha ayrıntısıyla ele alalım.

Kant'a göre, nitelik bakımından beğeni yargısı ne bir bilgi, ne de bir mantıksal yargıdır. Beğeni yargısı, haz ve hazzınlık, hoşlanma ve hoşlanmama duygularına dayalı olduğundan onu belirleyen neden öznelidir (Kant, 2011: 53). Böyle bir yargı herhangi bir fayda veya çıkara değil, sadece haz veya hoşlanmaya dayanır. Fayda ve çıkar her zaman bir nesnenin var olmasına karşı duyulan ilgi, arzu ve isteği gösterirken, estetik hoşlanma nesnenin var olmasından hiçbir karşılık beklenmeden, tamamen nesnenin kendisinden kaynaklanan salt hoşlanmadır. Bir şeyi iyi olarak nitelendirebilmek için onun ne tür bir şey olduğunu bilmemiz, yani onun kavramına sahip olmamız gerekir. Oysa ki, bir şeyi güzel olarak nitelendirmemiz için onun kavramına sahip olmamıza gerek yoktur. Çiçekler, serbestçe ve amaçsızca çizilen hatlar veya şekiller hiçbir anlam taşımasa ve belirli bir kavrama uygun düşme de yine de hoşya gidebilirler (Kant, 2011: 58). Görüldüğü gibi Kant, daha ilk basamakta nitelik yönünden beğeni yargısını çözümlerken 'güzel' kavramını 'iyi' ve 'doğru' kavramlarından ayırarak kendi başına özerk bir estetik değer olarak ortaya koyuyor.

Kant, nicelik yönünden beğeni yargısını ele alırken onun temelde öznel bir yargı olmasına karşın genel bir yargı olması gerektiğini savunur. Ona göre, haz ve hoşlanma söz konusu olduğunda bu duyuya dayanan beğeniler tartışılmaz:

"Biri için menekşe rengi yumuşak ve sevimli, bir başkası için soluk ve ölgündür. Biri nefesli sazların tonunu sever, başkası yaylı sazların. Burada başkasının bizimkinden ayrı olan yargısını doğru olmadığı için yerme amacıyla tartışmak ve bunu sanki yargılar mantıksal olarak karşıtlarmış gibi yapmak aptallık olacaktır. Öyleyse Hoş açı-sından şu ilke geçerlidir: Herkesin kendi (duyu) beğenisi vardır" (Kant, 2011: 63).

Kant burada, en kaba anlamda halk arasında da bir deyim hâline gelmiş olan "Zevkler ve renkler tartışılmaz!" görüşünü dile getirmektedir. Ancak, Kant'ın burada zevklerin tartışılmazlığı ile kastettiği şeyi iyi anlamak gerekir. Tartışılmaz olan bir şeyden hoşlanma veya hoşlanmama duygumuzla ilgilidir; estetik beğeni ile ilgili duygu ve yargılarla ilgili değil. Kant incelemesini hoşlanma duygusundan ileriye götürerek estetik yargıya taşır. Ona göre, birisi bir nesne hakkında "güzeldir" yargısını verdiğinde "yalnızca kendisi için değil, ama herkes için bir yargıda bulunur ve sonra güzellikten şeylerin bir özelliğiymiş gibi bahseder" (Kant, 2011: 64). Bir nesneye güzel derken diğerlerinin de bizle aynı fikirde olduğunu düşünerek bir yargı verdiğimizimize göre burada bir "evrensel öznellik" söz konusudur. Ona göre estetik

Kant'a göre güzel *nitelik* bakımından hoşya giden, *nicelik* bakımından herkesin hoşuna giden, *ilişki* bakımından her tür ilgi ve kavramdan ayrı olarak hoşya giden, *modalite* bakımından ise zorunlu olarak hoşya giden şeydir.

yargının öznel bir temeli olmasına karşın herkes için geçerliliği olan bir genelliği de vardır. Güzel, herhangi bir kavrama bağlı olmadan genel olarak hoşta gider. Bir başka deyişle, beğeni yargıları mantıksal yargılar olmadıkları için kanıtlanamazlar. Burada çelişki gibi görünen bir durum ortaya çıkmaktadır. Yani, bir yandan beğeni yargısı haz ve hoşlanma duyumuna dayanıyor ki, bu duyum tartışılmaz; öte yandan genel geçerlilik iddiası taşıyor. Beğeni yargıları kavramlara ve kurallara dayanmadığı için kanıtlanamıyor, ama haz ve hoşlanma hissinden dolayı evrensel olarak iletilebiliyorlar. Kant, çelişki gibi görünen bu durumu beğeni yargısının ilişki veya bağlantı yönünden çözümlemesini yaparak giderir.

Beğeni yargısının ilişki yönünden çözümlemesini yapmak için onun amaç veya ereğine bakmak gerekir. Kant'a göre, iki tür amaçsallık vardır. Nesnel amaçsallık bir kavram aracılığıyla bilinirken öznel amaçsallık kavram aracılığıyla bilinmez. Ahlaki yargılarda nesnel amaçsallık; beğeni yargılarında veya estetik yargılarda ise öznel amaçsallık bulunur. Kant öznel amaçsallığı "amaçsız amaçsallık" olarak tanımlar. Öznel amaçsallık anlama ve hayal gücü yetilerinin birbirleriyle oynadıkları özgür oyun olarak ortaya çıktığı ve belli bir kavramla ifade edilemediği için amaçsal değildir. Bu iki yeti arasındaki uyumun farkına haz ve hoşlanma hissi ile varırız. Ama burada, bu özgür oyunda bir biçimsel amaçsallık vardır. Güzelden alınan haz veya hoşlanma kavrama değil algılanan biçime dayanır. Bu nedenle ona amaçsız amaçsallık diyor. Kant, güzelliği "bir nesnenin amaçsallığının biçimi" olarak gördüğü için biçimci bir estetikçidir (Kant, 2011: 91).

Beğeni yargısının modalite veya kiplik yönünden çözümlenmesine gelince, Kant burada bu yargının apriori karakterini "zorunluluk" kavramıyla açıklar. Beğeni yargısı daima tekil ve kavramsızdır. Bu açıdan onu soyut ve kavramsal olan zorunluluk düşüncesiyle çözümlenmek zorunlu olacaktır. Estetik yargı söz konusu olduğunda zorunluluğu iki şekilde düşünebiliriz. Birincisi, Kant'a göre, estetik öznenin estetik nesneden duyduğu hazza ilişkin bir belirlenim olarak zorunluluk beğeni yargısının özelliğidir. Bir nesneyi güzel olarak nitelendirdiğimizde, nesnenin tasarımıyla nesneye yönelik hissettiğimiz haz arasında zorunlu bir bağlantı vardır. Ancak bu bağlantıyı apriori olarak belirleyemeyiz, çünkü beğeni yargısındaki tikel durumu nesnel ve tümel bir yasa veya kural altında düşünmek söz konusu değildir. İkincisi, Kant'a göre, bir nesneden haz aldığımızda ve onu güzel olarak nitelendirdiğimizde güzel yargımıza herkesin katılmasının zorunlu olduğunu düşünürüz. Düşündüğümüz bu zorunluluk kavramsal veya nesnel bir zorunluluk değildir çünkü sadece duygumuza dayanır. Ancak, bu zorunluluğun dayandığı duygu kişisel bir duygu da değildir. Tam tersine bu duygu ortak ve genel kamusal bir duygudur (Kant, 2011: 95). Kant'a göre, bir kişi beğeni yargısı verirken "Herkes benim yargımla anlaşacaktır demez; onunla anlaşması gerekir, der" (Kant, 2011: 95). Öyleyse, beğeni yargısı hem öznel hem de herkesten onay bekleyen bir yargıdır. Bu yargıdaki zorunluluk "koşullu" bir zorunluluktur. Bir ortak duyunun varlığını düşünerek beğeni yargısını ortaya koyabiliriz (Kant, 2011: 94). Bu ortak duyuyu örneklendiricidir, salt ideal bir normdur. Demek ki, beğeni yargısının zorunluluğu herkesin verdiği yargıya katılması gerektiği düşüncesini ifade eder. Estetik yargıyı veren kişi sadece öznel bir yargı değil, aynı zaman bütün insanların katılacağı öznel ve evrensel yargı vermektedir.

Yüce, Güzel Sanatlar ve Artistik Deha

Estetik tarihinin belli başlı konularından biri de güzel ile yüce kavramları arasındaki ilişkidir. Bu iki kavram hangi yönleriyle ilişkili, hangi yönleriyle farklıdır? Kant, bu konuyu ele alırken güzel ve yüce kavramları arasında ayırım çizer. Ona göre, doğal güzellik nesnenin biçimiyle ilgiliyken; yüce, biçimsiz nesnede bulunur (Kant, 2011:101). Doğal güzellik için kendi dışımızda bir temellendirme zemini aramayız çünkü o duyumumuza ve hazza dayanır. Buna karşın, duyuların nesnesi olabilen hiçbir şeye yüce denemez. Kant'ın kendi ifadesiyle; "gerçek yücelik yalnızca yargılayanın anlığında aranmalıdır, ...doğa nesnesinde değil" (Kant, 2011: 115). Buna göre, yüce doğanın bir özelliği değil de insan aklının bir özelliğidir. Bu, doğada yüce şeylerin bulunmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, Kant yüceye örnek verirken genellikle doğal varlıklardan ve oluşumlardan söz eder. Yüce olarak nitelendirdiğimiz şeylerin çoğu doğada bulunsa da yücelik duygusu aklın kendi içinde ortaya çıkan bir yaşantıdır. Yıldızların, gökyüzünün, yanardağ patlamasının, fırtınanın, dehşet bir selin insanda yarattığı heyecanın kaynağı akılla onu sonsuz derinliklerinde takip edemeyen hayal gücü arasında ortaya çıkan çatışmadır.

Öte yandan, yüce üstüne yargılar estetik yargılardır çünkü hazza dayanırlar. Bu yargılar, tıpkı beğeni yargıları gibi evrensel olarak geçerli, yarar ve çıkardan uzak, amaçsal ve zorunludurlar (Kant, 2011:104). Ancak beğeni yargısından farklı olarak yüceye ilişkin yargılar biçimden değil, biçimle içerik arasındaki orantısızlıktan gelir. Bu nedenle, yücenin bizde yarattığı etki güzelin yarattığı etkiden çok daha derin ve sarsıcıdır. Güzel bizi sakinleştirirken yüce sonsuzu düşünen akıl ile aşılmaz sınırları olan hayal gücü arasında uyumsuzluk ortaya çıkararak bizi sarsar ve kendimizden geçirir. Güzel bizi büyüler, yüce ise harekete geçirir.

Resim 5.1

Kant'a göre bizde yücelik duygusu ortaya çıkarabilecek bir doğa manzarası



Kant sanat güzelliğiyle doğa güzelliğini birbirinden ayırır. Ona göre, yargılanması sadece beğeniye gerektiren doğa güzelliğidir. Sanat güzelliğinin olanağı öncelikle dehayı gerektirir. Doğal bir güzelliği olduğu gibi değerlendirirken onun kavramına veya bilgisine gerek yoktur sadece beğeni yeter. Ancak sanatsal bir gü-

zelliği değerlendirirken kavrama ihtiyaç vardır çünkü bir canlandırma olan sanatsal güzel “kavramın sunuluş biçiminden başka bir şey değildir; söz konusu kavram böylelikle evrensel ölçekte iletilmiş olur” (Kant, 2005:135). Bu nedenle sanat ile doğa arasında da kesin bir ayırım vardır. Ona göre, doğadaki diğer canlıların üretimi sanat eseri olamaz. Örneğin arıların ürettiği bal peteği onların doğasından kaynaklanan içgüdüsel bir ürün olduğundan sanat eseri olarak tanımlanamaz. Bir şeyi “mutlak biçimde sanat yapıtı olarak nitelediğimizde, onu doğanın ortaya koyduğu bir sonuçtan ayırt etmek için, bu nitelemenin her zaman insan elinden çıkmış bir yapıtı ifade ettiğini düşünürüz” (Kant, 2005: 95).

Kant’a göre, güzel sanatlar insan özgürlüğünün ve artistik dehanın bir ürünüdür (Kant, 2011: 176). Güzel sanatların olanaklılığı deha yoluyla mümkündür. Deha, birçok bakımdan diğer sanatsal bilgi ve becerilerden ayrılır. Her şeyden önce deha özgündür; onun sahip olduğu şey öğrenilebilen, belli kural ve bilgiye dayanan bir beceri değildir. Dehanın özgün olarak ürettiği ürünler örnek niteliği taşır. Onlar öykünme veya taklit yoluyla doğmaz ancak başkaları için bir öykünme, yargılama ölçütü olarak hizmet eder. Bununla ilişkili olarak deha aynı zamanda tıpkı doğa gibi kural koyucudur. Doğa, deha aracılığıyla bilime değil ama güzel sanata kural koyar. Kant burada doğa kavramıyla nedensellik yasasının geçerli olduğu fiziksel doğayı kastetmiyor. Sanata kural koyan doğa, dehanın kendi iç varlığının özgür oyunu sonucu ortaya çıkan ilkelerdir.

Kant estetik üzerine temellendirme yaparken var olan somut sanat eserlerinden hemen hemen hiç söz etmez. Somut güzellere bahsettiği birkaç yerde ise çoğunlukla doğada var olan güzel şeylerden örnekler verir. Kant’ın doğaya karşı bu ilgi ve hayranlığı uzun süre üniversitede fiziki coğrafya dersi vermesinden kaynaklanmıştır. Kimi yorumcular da onun sanat bilgisinin oldukça zayıf olduğundan söz etmektedir. Ancak, şunu yinelemekte yarar var ki Kant’ın asıl amacının sanat eseri üzerine konuşmak değil, estetik beğeni yargılarını incelemek, insandaki güzellik ve yücelik duygusunun düşünce bakımından yapısını araştırmaktır.

Estetik yargıların öznel yönü ile genellilik ve evrensellik özelliği konusunda Hutcheson, Hume ve Kant’ın görüşlerini değerlendiriniz.



Schiller: İnsanın Estetik Eğitimi

Alman romantizminin önde gelen temsilcilerinden olan Friedrich Schiller (1759-1805) edebiyat, şiir, oyun yazarlığı ve estetik alanındaki çalışmalarıyla bilinir. Onun, estetik ve estetik eğitim konusundaki görüşlerinin yer aldığı İnsanın *Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* adlı eseri güzelin felsefi çözümlemesini; sanat ve kültür ile ilişkisini ve bu ilişkinin insanın estetik eğitimi üzerine etkisini araştırır. Schiller’in ileri sürdüğü düşüncelerin çoğu kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’nin etkisi altında kalınarak yazılmıştır. Schiller bir yandan Kantçı estetiği yorumlayıp açıklamaya çalışırken öte yandan kendine özgü bir yöntemle güzel kavramını özgürlük kavramının; estetiği de politığın önüne koyarak zamanının politik ve ahlaki eleştirisini yapar. Schiller’in temel sorusu, doğa ile akıl, duygu ile akıl arasındaki bölünme ve çatışmayla fakirleşen insanın birey durumunun nasıl geliştirilip zenginleştirileceğini araştırmaktır. O, insanın politik evrimi sorununu bir insan eğitimi sorunu olarak görür.

Schiller’e göre güzel kavramı sadece estetik bir kavram değil, aynı zamanda ontolojik, varoluşsal ve psikolojik bir kavram olarak insan yaşamında merkezi bir öneme sahiptir. Ona göre güzel, “insan varlığının zorunlu koşuludur” (Schiller,

1982: 69-71). Bu zorunlu koşulun yerine getirilmesi ancak estetik eğitimle mümkün olur. Schiller'in tasarladığı estetik eğitiminin temel amacı, modern çağın kişi bütünlüğü bozulmuş insanını estetik ve sanat eğitimiyle kendini tamamlamış ve gerçekleştirmiş özgür bireyler kılmaktır. Böyle bir eğitimle insanın hem bilişsel ve rasyonel doğası; hem de duyuşsal doğası, hisleri, arzuları ve duyguları geliştirilebilir.

Schiller'e göre, insanlık ve medeniyet *doğa durumu*, *estetik durum* ve *ahlaki durum* olmak üzere sırasıyla üç temel aşamadan geçer (Schiller, 1982: 171). *Doğa* durumunda insanların eylemleri doğa yasaları ve onların kendi fiziksel eğilimleri tarafından belirlenir. Estetik durumda, insanlar kendi eylemlerinden ve salt biçimsel niteliklerden haz alarak doğanın üstlerine uyguladığı zorlamayı azaltırlar. Ahlaki durumda ise insan, doğanın zorlamasını alt ederek akılsal ilkelere göre hareket eder. Schiller'e göre, bu aşamalar kısaltılabilir veya uzatılabilir ama onların sırası değişmediği gibi hiç birini atlamak da mümkün değildir. *Doğa* durumundan ahlaki duruma sıçramak ancak estetik aşamanın tamamlanmasıyla mümkündür.

Doğa durumundan ahlak durumuna geçişte estetik unsurun bir geçiş aşaması olarak görülmesinin Kant'ta da mevcut olduğunu görüyoruz (Tauber, 2006: 29-30). Kant'a göre de "estetik yargı duyulanabilir olandan ahlaki alışkanlık ilgisine sıçramayı çok şiddetli yapmadan bir geçiş imkânı verir" (Kant, 1987: 230). Estetiğe yüklenen bu geçiş rolü Schiller'de daha açık ve ayrıntısıyla savunulmuştur.

Schiller'in güzel anlayışı onun psikoloji kuramının çatısını oluşturan "dürtü" kavramı üzerine kuruludur. Ona göre *duyum dürtüsü* ve *biçim dürtüsü* olmak üzere insanlık kavramının içini dolduran iki temel dürtü vardır. Bu iki temel dürtü doğaları gereği birbirine tamamiyle karşıttırlar. Bunlardan duyum dürtüsü, duygular, duyular, yemek-içme, saldırganlık ve cinselliği de içeren tüm hayvani veya doğal itkilerimizi ifade eder. Duyum dürtüsü, Kantçı anlamda doğaya bağlıdır ve insanın etrafındaki dünyayı deneyimleme dürtüsünü yönetir. Bu dürtü, insan kontrolünün dışında olan zaman ve değişime tabidir. Eyleme neden olabilmek için dışarıdan bir harekete geçiren gerektirdiğinden duyum dürtüsü edilgendir sadece alıcıdır; gerçekleştirci ve yaratıcı değildir.

İnsanın mutlak varoluşundan ve rasyonel doğasından gelen biçim dürtüsü ise, insanı kendinde var olan değişmeye doğru iter. İşte bu dürtüdür ki, insanı zamanın ötesine koyar ve ona birey özgürlüğünü ve tutarlılığını verir (Schiller, 1982: 81). Çünkü bu dürtü zamandan etkilenmediği gibi onun yasaları da evrensel ve süreklidir. Biçim dürtüsü, duyu dürtüsünden farklı olarak değişim yerine sürekliliği hedefler. Bu açıdan yasaları keşfetmemize ve yasa yapmamıza yardım eden etkin bir yetidir. Dışarıdan belirlenmekten çok kendisi belirleyen olduğu için edilgen değil, etkin bir yetidir. Schiller, duyum ve biçim dürtülerinin birbirlerine karşıt olduklarını ama bu karşıtlığın birbirini olumsuzlayan bir karşıtlık olmadığını savunur. Onların eğilimleri birbirine karşıttırlar ama bu karşıtlık doğada bir karşıtlık değil, sınırlı bir karşıtlık olduğu için aralarında çatışma söz konusu değildir.

Schiller, duyum ve biçim dürtülerinin yanı sıra bir üçüncü dürtüden, *oyun dürtüsünden* söz eder. İşte, bu dürtü sayesinde estetikten etiğe geçiş sağlanmış olur. Oyun kavramının bu anlamda kullanımı Lessing ve Kant'a dayanır. Bu iki düşünür oyun kavramını estetik deneyimi anlatmak için kullanırken Schiller bu kavrama daha geniş bir anlam yükleyerek etik ve antropolojik boyut da katar (Beiser, 2005:142). Oyun dürtüsünün duyum dürtüsü ile biçim dürtüsü arasındaki karşıtlığı giderme gibi bir işlevi vardır. Bu nedenle her iki dürtünün bazı özelliklerinden pay alır. Güzel "canlı biçim" olarak tanımlanırken bu tanımın "canlı" kısmı duyum dürtüsüne, "biçim" kısmı da biçim dürtüsüne karşılık gelir. Duyum dürtüsünün

nesnesi yaşamken biçim dürtüsünün nesnesi biçimdir. Dolayısıyla, bu iki dürtünün sentezi olan oyun dürtüsünün nesnesi “canlı biçimdir.”

Schiller'e göre, bu iki dürtünün karşıtlığını gidermek için birinin duyumsal niteliği diğerinin akılsal niteliğiyle bağlandığında sentez sonuçlanır ve hem fiziksel hem de ahlaki olarak insan özgür kılınır. Demek ki, üçüncü dürtü her iki dürtünün tamamlayıcı etkileşimidir. Duyum ve biçim dürtülerinin sentezinden ortaya çıkan oyun dürtüsüdür. Duyum dürtüsü “tayin edilmek, nesnesini almak ister;” biçim dürtüsü “kendi tayin etmek, nesnesini yaratmak ister.” Buna karşın, oyun dürtüsü “kendi yaratmış gibi alacak ve almak istediği gibi yaratmaya çalışacaktır” (Schiller, 1982: 97).

Schiller'e göre, oyun dürtüsü akılsal zorunluluktan dolayı var olur. Bu nedenle, insan oynamaya başladığında aklın ve doğanın sınırlarına saygı duyarak biçim ve içeriği değiştirmede özgür olur. Oynadığımızda tam insan olur; doğanın ve aklın birlikteliği olarak gelişiriz. Kendi ifadesiyle: “İnsan, kelimenin tam anlamıyla ancak insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam bir insandır” (Schiller, 1999: 61). Bunun anlamı oynadığımız zaman canlı biçim oluruz. Bir kaya parçası canlı olmamasına karşın heykeltıraş sayesinde canlı biçim alır. İnsan da, bir forma ve canlılığa sahip olmasına karşın yaşayan bir form olabilmesi için onun formu yaşam, yaşamı da form olmalıdır.

Görüldüğü gibi Schiller felsefesinde insan, oyun ve güzellik kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Oyun dürtüsü gibi güzel de iki öğeden oluşur. Güzel canlıdır, çünkü onu duyumsar ve hissedebiliriz; biçimdir çünkü onu düşünebiliriz (Schiller, 1999: 187). Dahası, oyun gibi güzel de içsel değere sahiptir. Bu yönüyle hem oyunun hem de güzelin insan üzerinde özgürleştirici etkisi vardır çünkü her ikisi de duyum ve biçim dürtüleri arasındaki karşıtlığı çözer. Her ikisi de bireyin çok boyutlu insan yaşamı geliştirmesine izin verir.

Demek ki, Schiller'e göre güzel, insandaki bütün güç ve yetilerin gelişmesiyle ortaya çıkan *uyumlu bütünlük*, denge ve özgürlüktür. Nihai oyun biçimi güzelin düşüncesidir. İki doğası arasında parçalanmış bir bütün olmaktan insanı kurtarır onu özgür kılan estetik güzelliştir. Schiller, kültürel mirasın birer örneği olarak aldığı büyük sanat eserlerini oyun dürtüsünün hareketleri sonucu ortaya çıkmış eserler olarak görür. Ona göre estetiğin, sanatın veya genel olarak yaşam sanatının temelinde insanın oyun dürtüsü yatar.

Schiller, 1793'de yazdığı mektuplarda Kant'ın başarısından sonra felsefede yeni bir nesnel estetik geliştirme zamanının geldiğini belirtir. Ona göre estetik tarihindeki mevcut yaklaşımlar üç farklı kuramsal çerçeveye dayanırlar (Schiller, 2002: 146). Birincisi, Burke ve takipçilerinin güzeli “öznel-duyumsal” olarak tanımladığı kuramdır. Bu yaklaşımda güzel öznel olmakla birlikte estetik yargı sadece deneyime dayanır. İkincisi, Kant'ın güzeli “öznel-rasyonel” olarak açıkladığı kuramdır. Kant estetik yargıların haz duyguları ve beğeni ile ilgili olduğunu söyler ancak Burke'den farklı olarak bu duyguların evrensel ve zorunlu bir temeli olduğunu savunur. Üçüncüsü, Baumgarten ve Mendelssohn'ın güzeli “nesnel-rasyonel” olarak açıkladığı kuramdır. Bu kuramda estetik yargı sadece evrensel değil, aynı zamanda nesnenin var olan özelliklerine de dayanır.

Schiller'e göre her üç yaklaşım güzelin farklı bir boyutunu açıklaması açısından önemli ve değerlidir. Öznel ve nesnel boyutlar güzelin ontolojik statüsünü; duyumsal ve rasyonel boyutlar estetik yargının epistemik statüsünü ve temellendirmesini ifade eder. Schiller estetik kuramlara estetiğin “nesnel-duyumsal” kavrayışı adını verdiği dördüncü bir yaklaşım ekler. Ona göre, güzelin bilgisi deneyimsel olmakla

Schiller'e göre sanatsal etkinlik oyun dürtüsü aracılığıyla ortaya çıkar. Oyun dürtüsü, duyum dürtüsü ve biçim dürtüsünün kendi arasında yaşadığı çatışmayı çözümlenerek insanın özgürleşmesini sağlar.

birlikte nesnenin var olan belli özelliklerine dayanır (Schiller, 1982: 69). Schiller güzelliğin bu kavramını “güzelliğin salt akılsal kavramı” olarak adlandırır. Bu kavramın kendisi deneyimden kaynaklanmasa da deneyimlerimiz hakkında bizi bilgilendirir.

Schiller’in estetik eğitime özel bir önem verdiğini belirtmiştik. Ona göre, sanatın ve sanat eserlerinin işlevi insanı özgür kılacak estetik duruma sokmak ve özgürlüğü algılamasına olanak vermektir. Estetik eğitimi genel olarak medeniyetin, özel olarak da tek tek bireylerin kendilerini geliştirmesi açısından önemlidir. Bu nedenle, parçalanmış insan karakteri sorununun çözümü estetik eğitimdedir. Schiller, insanlığın kaderinin politik alan içerisinde belirleneceği yaygın kanısını paylaşsa da politik alanın kendisinin sorunlu olduğunu ve onun sorunlarının estetik aşamada çözülebileceğine inanır.

Schiller’in estetik ve estetik eğitim konusundaki görüşlerinin felsefe tarihi açısından önemli bir özelliği söz konusudur. Onun yaklaşımında estetik aşama etik aşamanın bir önkoşulu olduğuna göre etik aşama bir açıdan uzlaşma ve bütünleşmeyi içerir. Bu uzlaşma ve bütünleşme oyun dürtüsü aracılığıyla duyum ve biçim dürtülerinin karşıtlıklarının giderilmesiyle sonuçlanır. Günümüzde kimi Kant yorumcularının veya eleştirmenlerinin gidermeye çalıştığı sorun Schiller’in kendi döneminde çözmeye çalıştığı temel bir soruna işaret eder. Schiller, estetik ön koşulla etiğe duyuşsal alanı katarak Kantçı etiğin duyuşsallıktan yoksun ve aşırı biçimcilik sorununu çözmeye çalışıyor.

Hegel: Tin’in Dışavurumu Olarak Sanat

1770 yılında Almanya’nın Stuttgart kentinde dünyaya gelen G. W. F. Hegel, 1831 yılında Berlin’de ölmüştür. Başlıca eserleri arasında *Tinin Görüngübilimi*, *Hukuk Felsefesi* ve *Felsefe Bilimleri Ansiklopedisi* yer alır. Üniversitede verdiği konferanslara dayanan *Tarih Felsefesi*, *Estetik*, *Din Felsefesi*, *Felsefe Tarihi* kitapları ise ölümünden sonra yayınlanmıştır.

Hegel idealist bir düşünür olarak “hakiki olan şey İdea’dır” görüşünü benimser (Hegel, 1994: 110). O, aynı zamanda bir sistem filozofudur; sistemli bir bilgiye dayanmayan bir felsefenin bir bilim meydana getirmediğini, sadece içerik olarak bireysel bir duyuş biçimi veya tarzı ortaya koyduğunu belirtir (Hegel: 1976:29). Bu nedenle, onun estetik görüşünü genel metafiziği içinde daha iyi anlamak için sistemini oluşturan temel kavramlardan biri olan Tin kavramını açıklamak gerekir.

Almanca *Geist* sözcüğünün karşılığı olan *Tin*, kimi metinlerde *Zihin* (Mind), kimi metinlerde de *Ruh* (Spirit) olarak karşılanmaktadır. Hegel felsefesinde Tin, genel anlamda insan zihnini ve onun ürettiklerini ifade eder. Bu anlamda Tin, doğanın karşıtıdır. Tin, subjektif tin ve objektif tin olmak üzere iki şekilde kendini gösterir. Subjektif tin bireysel psikolojik yaşamın tamamını kapsar. Özü bakımından tinsel bir varlık olan insan bilinç ve özgürlük sahibidir. Ancak bu bilinçlilik ve özgürlük tek tek insanlarda doğuştan var olmadığı gibi, insan türü bakımından da başlangıçta mevcut değildi. Bütün bunlar tarihsel süreç içerisinde gelişmiştir. Kendi egoizmi içinde tutkularının ve kör içgüdüsünün egemenliği altında olan subjektif tin ilkin başkalarının kendi benzerleri olduğunu anlayarak özgürlüğün yalnızca kendisi için olmadığını farkına varır ve onu başkaları için de ister. Böylece objektif tin halk veya devlet şeklinde ortaya çıkmış olur. Bu anlamda objektif tin bir sosyal grubun geleneğinde veya yasalarında varlık bulan, grup üyelerinin bilinç ve karakterinde yerleşmiş ortak tindir.

Mutlak tin ise sanat, din ve felsefeyi kapsar. Bireysel tinin kendine dönerek varlığının temelinde güzel, Tanrı ve hakikat ideallerini bularak onların gerçekleşmesinde Mutlak ruh olur. Subjektif tin sonlu olmasına karşın, mutlak tin sonsuzdur. Hegel'e göre sanat, din ve felsefe aynı zemin üzerinde bulunur. Mutlak Tin'in bu üç alanı "yalnız nesnelere bilince taşıyışlarının biçimleri bakımından birbirlerinden ayrılırlar" (Hegel, 1986:153).

Hegel, bu kuramsal temelde görüşlerini sanat tarihine, sanat türlerine ve onların ortaya çıkışına uygulayarak açıklamaya çalışır. Şunu açıkça belirtebiliriz ki Hegel'le birlikte sanat felsefesi salt soyut temellendirmeler yerine sanat eserleri üzerinden konuşarak ve örneklendirerek yapılmaya başlanmıştır. Hegel'in Hint, İran ve Mısır gibi Doğu sanatından; antik ve modern dünyadan örnekleriyle Batı sanatı üzerine yaptığı ayrıntılı betimleme ve yorumlar onun sanat felsefesini farklı kılan özelliklerden biridir. Bu nedenle, sanat üzerine yazıları başta sanat tarihçileri olmak üzere çeşitli kesimlerden sanatçıların ilgisini cezp etmiştir.

İlk kez Baumgarten tarafından kullanılan 'estetik' sözcüğü Hegel'in güzel sanat üzerine ders verdiği yıllarda (1823-1829) yeni yeni yaygınlaşmaktaydı. Hegel, salt bir ad olarak güzeli ifade etmesi için estetik sözcüğünü kullanmanın bir sakıncası olmadığını belirttikten sonra, kendi amacını ifade eden sözcüğün Sanat Felsefesi, daha açık ifadesiyle Güzel Sanat Felsefesi olduğunu vurgular. Bu tercih aslında salt bir sözcük tercihi değil, Hegel'in estetiğe bakışından kaynaklanan bir tercihtir. Her şeyden önce Hegel, doğa güzelliğini estetik ya da sanatsal güzelin incelemesi alanının dışında tutar. Ona göre güzellik doğrudan tinsel olanla ilişkilidir; yani Tin'in dışavurumu, nesnelleşmesi, duyar dünyasında görünüşe çıkmasıdır. Sanat eseri kendi başına bir duygu içermez; hatta bir sanat eseri kendi başına dışsal bir nesne olarak ele alındığında o ölüdür: "Bir sanat eseri, ancak tinden kaynaklanmakla ve artık tinin bölgesine ait olmakla sanat eseri olur; o, tinsel olan tarafından kutsanmış ve yalnızca tin ile uyum içerisinde meydana getirilmiş şeyi ortaya serer" (Hegel, 1994: 29).

Böyle olunca, tinle doğrudan ilişkili olmayan doğa güzelliği değil, sanat güzelliği sanat felsefesinin asıl inceleme alanına girer. Sanat güzelliğinin tinden doğmuş olması ona doğal güzellik karşısında daha yüksek derecede güzellik kazandırır: "Sanat güzelliği tinden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliktir; tin ve ürünleri, doğa fenomenlerinden ne kadar yüksekse, sanat güzelliği de doğa güzelliğinden o kadar yüksektir." (Hegel, 1994: 2). Görüldüğü gibi, Hegel sanatsal güzele odaklanarak geniş anlamda sanat felsefesi yapmaktadır. Ancak, böyle bir sanat felsefesinin sanatçılara sanat üretimi için reçeteler veya kurallar vermek gibi bir amacı yoktur. Onun amacı, sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek; sanatın amacını tespit etmek; güzeli tanımak, onun kendisini gerçeklikte ve sanat eserlerinde nasıl gösterdiğini belirlemeye çalışmaktır.

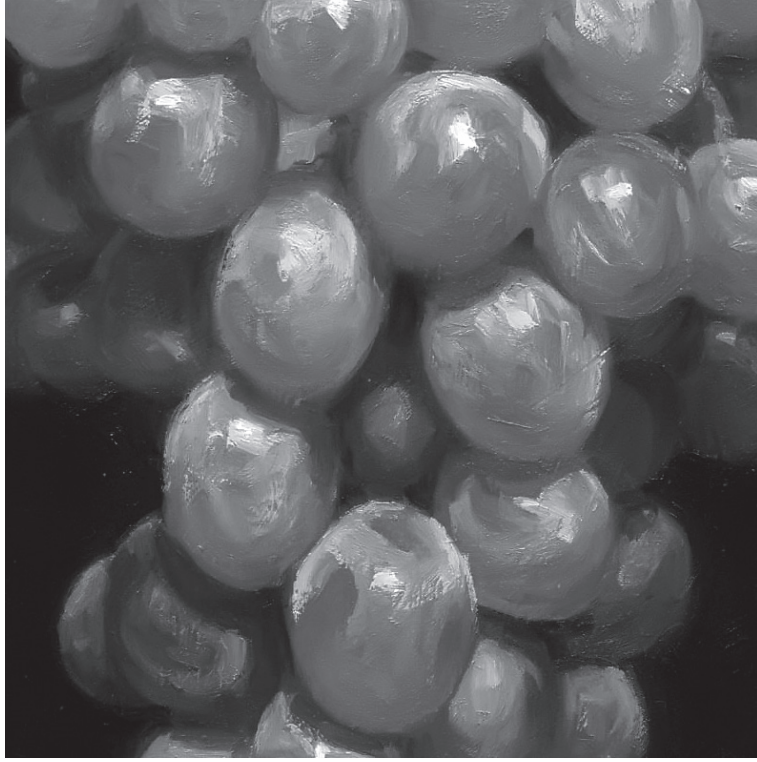
Peki, Hegel'e göre sanatın amacı nedir? Her şeyden önce Hegel, sanatın taklit olmadığını açıkça ifade eder. Zeuxis'in resmettiği üzümler, güvercinlerin canlı sanarak galayacakları kadar gerçekçi olmaları bir başarıyı gösterse de sanata doğayı taklit etme gibi bir amaç yüklemek boşunadır. Çünkü bu anlamda sanat doğayla yarışamaz. Ona göre, doğayı taklit etmeye çalışan bir sanat bir filin ardından sürünmeye çalışan solucana benzer. Dahası, taklit biçimsel bir ilkeye dayandığı için sanatın amacı taklit olduğunda "nesnel güzelliğin kendisi ortadan kalkar" (Hegel, 1994: 44). Öyleyse, sanatın amacı, insan zihninde var olanı duyum, duygu ve esinlenme alanına çıkarmaktır.

Hegel'e göre sanatsal güzellik her zaman doğal güzellikten üstündür. Çünkü, sanatsal güzel tinden doğmuş bir güzelliktir.

Hegel'e göre sanatın doğayı taklit etmek gibi bir amacı olamaz.

Resim 5.2

Modern resim sanatında Zeuxis'in üzüm salgını tarzını yansıtan bir çalışma.



Hegel, sanatın taklit olmadığı görüşüyle Platon ve Aristoteles'ten tamamen farklı düşünür. Buna karşın, Aristoteles'in *katharsis* kuramını benimsediğini görüyoruz. Ona göre, en kaba anlamda sanatın insanın içtepilerin açlığını doyurma, tutkuların evcilleştirilmemiş gücünü ve arzuların azgınlığını yatıştırma işlevi vardır. Bu yolla insan kendini tutkularının tutsağından kurtararak aynı zamanda da bu tutsaklığın dışına ve üzerine yükselir. Bu yatıştırma, başlangıçta, örneğin bir gözyaşıyla acının azalması olarak ortaya çıkabilir; sonra doğrudan kendi içsel duygusunu sözcüklerle, resimlerle, sesler ve şekillerle ifade bulur.

Hegel, bu yatıştırma işlevinin yanı sıra, sanatın bir başka işlevinin, eğitim ve ahlaki ıslah işlevinin olduğunu belirtir. Sanatın insan eğilimlerini ve içtepilerini ahlaki mükemmelliğe hazırlama gibi rolü de vardır. Ancak Hegel, sanatın bu iki temel işlevinin, yani arzuların azgınlığını azaltma ile eğitim ve ahlaki ıslah işlevlerinin, sanatın özsel amaçları arasında yer olmadığını belirtir. Çünkü, aksi düşünüldüğünde, sanatın hakikatin örtüsünü açma amacının ortadan kalkacağını vurgular. Ona göre, "eğitim, arıtma, iyileştirme, mali kazanç, şöhret ve onur için mücadele gibi başka amaçların, sanat olmak bakımından sanat eseriyle hiçbir ilişkisi yoktur ve bunlar sanat eserinin doğasını belirlemezler" (Hegel, 1994: 54).

Hegel, sanatın tarihsel olarak *sembolik*, *klasik* ve *romantik* olmak üzere üç farklı gelişim aşamasına sahip olduğunu belirtir. Bu üç aşamadan sembolik dönem hakikatin güzellik ideası olarak İdeale *ulaşma çabası*; klasik dönem ona *ulaşmayı*; romantik dönem ise onu *aşmayı* temsil eder. Burada, sembolik aşama eski Hint, İran ve Mısır kültürlerinde ortaya çıkan sanat anlayışını kapsar. Hegel, bu dönemde sanatın tam olarak sanat niteliğine sahip olmadığını, bir anlamda sanat öncesi bir aşama olduğunu söyler. Bu aşamada İdea, salt resmetme arayışı olarak

Aristoteles'in *katharsis* kuramına göre sanatın ruha dinginlik vermek gibi bir işlevi vardır. Hegel, Aristoteles'in bu görüşünü temelde paylaşarak sanatın arzuları yatıştırma işlevi ile eğitim ve ahlaki ıslah işlevinin olduğunu belirtir.

kendi belirlenmemişliği ve bulanıklığı içinde tuhaf, zevksiz ve kibirli bir biçimde; diğer varlıları boş ve değersiz kılacak şekilde kendini ortaya koyar. Bu nedenle, İdea ile sanat nesnesi arasında tam bir uygunluk yoktur ve İdea kendini tam olarak açılmayamaz. Kendi ifadesiyle, sanatın bu ilk gelişim aşamasında;

“İdea, doğal şekilleri ve bizzat gerçeklik fenomenlerini, belirsizlik ve ölçsüzlük halinde abartır; onların içinde sendeler, kıpır kıpır hareket eder, onlar üzerinde şiddet uygular, onları çarpıtır ve doğal olmayan şekillere sokar ve onların fenomenal görünüşlerini, kullanılan biçimlerin yanılmışlığı, sınırsız genişliği ve görkemi aracılığıyla İdea’ya yükseltmeye çalışır. Çünkü İdea, burada az ya da çok hala belirlenimsiz ve şekilsizdir” (Hegel, 1994: 76).

Klasik sanat aşamasında ise sembolik dönemdeki İdea’nın belirsizliği, anlam ve şekil arasındaki kusurluluk giderilmiş; İdea özgür ve tam uygun gerçeklik biçiminde sunulmuştur. Klasik sanatta içeriğin kendisi bizzat somut idea olarak dışı vurmuştur. Bu nedenle İdea ile onun sanatsal nesnesi arasında tamamen bir uygunluk vardır.

Romantik sanat ise klasik sanat döneminde sağlanmış olan İdea ile onun gerçekliği arasındaki bu uygunluğu yeniden iptal ederek onun ifade tarzının ötesine ve üstüne çıkar. Bu aşamada sanat duysal görüyle değil, duyguyla iş görmeye başlar. Bu içsel dünya kendi uzlaşımını kendi içsel tininde bulan öznel bir iç derinlikle, kendi duygu derinliği içinde dış görünüşe çıkar. Romantik sanatta İdea ile şekli arasında tam uygunluk bozulmuştur ama İdea, tin ve yürek olarak kendinde mükemmelleşmiş biçimde ortaya çıkmıştır.

Schelling: Sanat, Felsefenin Yegâne Aletidir

Kant sonrası Alman idealizminin temsilcilerinden olan Schelling (1775-1854) aynı zamanda Jena çevresi romantizmine mensup bir düşünürdür. Romantik felsefe genel olarak sanatı felsefi incelemenin tamamlayıcısı olarak görmüştür. Ancak, hiçbir romantik düşünür sanatın felsefedeki yeri konusunda Schelling kadar açık ve kesin bir ifadeye bulunmamıştır. Schelling, *Transendantal İdealizm Sistemi* adlı eserinde şöyle der: “Felsefenin tek ve ebedi aracı sanattır” (Schelling, 1978: 233). Peki, Schelling’in sanata böylesi merkezi bir değer vermesinin nedeni nedir? Bu sorunun yanıtı Kant’la birlikte Alman idealist filozofların çözmeye çalıştıkları felsefi sorunda yatar.

Schelling, bu soruna Fichte’nin bilgi kuramında çözümsüz kalan problemi irdeleyerek el atar. Fichte’de ‘ben’ bir yandan kendini ben olarak deneyimlerken dünyayı da benden farklı bir şey olarak deneyimler. Şimdi, eğer bu dünya kendi ürünü veya varlığı olacaksa bu, içinde benin kendini bilmediği bir ürün olacaktır. Yani bilinçsiz bir ürün. Dolayısıyla, ben ve dünya olarak deneyimlediklerimiz benin bilinçli ve bilinçsiz ürünleridir. Fichte’nin çözemediği felsefi sorun şuydu: Deneysel ben, felsefi ben nasıl olacak? Felsefe bilinçdışı veya bilinçsiz olana nasıl ulaşacak? Bilme ile bilinen arasındaki ilişkiyi nasıl kavrayacak? Ne kuramda, ne de pratikte ‘ben’ kendini kendi bilinçsiz üretiminde tanıyabilir. Schelling’e göre ben üçüncü bir işleve, yani ben’in kendini bilinçsiz ürettiğinde tanıma işlevine sahipse bu sorun çözülebilir. Zihin bu işlevinde kendini aynı anda sonlu ve sonsuz, özgür olmayan ve özgür, bilinçsiz ve bilinçli olarak bilebilmelidir. Bilinç hem üretmeli, hem de ürettiğini bilmeli. İşte, Schelling, bunun dahi ve onun ürününde, yani sanat eserinde gerçekleştiğini düşünür. Peki ama, nasıl?

Schelling'e göre, diğer üretimlerde olduğu gibi, sanat üretimi bir çatışma ile başlar (Schelling, 1978: 222). Ancak, sanat üretiminde bu çatışmanın kendine özgü bir özelliği bulunur. Bilgi ve ahlakta ben kendini dış dünya ile çatışma içinde bulurken, sanatta bu çatışma içsel olarak deneyimlenir. Schelling'e göre sanat eseri bilinçli ve bilinçsiz üretim veya etkinlikleri bir arada barındırır; hatta, kendi ifadesiyle, onların "özdeşliğine dayanır" (Schelling, 1989: 30). Bu özdeşliği her ikisinin aynı olduğu anlamında düşünmemeliyiz; çünkü, Schiller'e göre, bu iki etkinlik hiçbir zaman birbirini yok etmezler. Bu bilinçli ve bilinçsiz benler birbirlerine karşı düşman da değildirler; birbirini bozmazlar ama reddederek sonsuz karşıtlığı yansıtırlar. Bilinçli olanla bilinçsiz olan arasında bir uzlaşma olmadığı için sanat eseri hiçbir zaman tek bir yoruma uygun değildir. Aksine, sonsuz sayıda yorum söz konusudur (Fackenheim, 1954:312). Her bir yorum sanat eserinin bir yönünü açığa vurur; ama bunu yaparken de diğer taraflarını gizlemiş olur.

Her sanatçı bilinçli bir amaca sahiptir ve bu amacı belli teknikler aracılığıyla yerine getirmek için sıkı bir eğitim alması gerekir. Schiller'e göre sanat eseri sanatçının bilinçli yönelmişliği olarak başlar, ama bir sanat eseri niteliği kazanması için bundan daha fazla bir şey olması gerekir. Doğanın kendisi bilinçsiz bir üretimdir. Sanatçı, bilinçli olarak bir eser üretmeye karar verdiğinde bilinçsiz bir üretim alanına dayanır. Ancak, bir sanat eserinde sanatçının bilinçli olarak tasarladığından veya planladığından daha fazla bir şey vardır: "Sanat eserinin temel özelliği sonsuz bilinçsizliktir. Sanatçının bilinçli olarak onda ortaya koyduğunun yanı sıra, sanatçı içtepisi aracılığıyla sanat eserinde öyle bir sonsuzlukla temsil edilmiştir ki, hiçbir sonlu anlayış onu bütünüyle açıklayamaz" (Schelling, 1978: 225). Dâhi, sanat eseri aracılığıyla dünyanın bilinçsiz yönüyle bilinçli yönünü birleştirmiş olur.

Görüldüğü gibi, Schelling'in amacı *objektif doğa ile sübjektif zihnin* nihai hareket ettirici ilkelerinin özdeş olduğunu göstererek Kant felsefesinde var olan doğa ile özgürlük arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. Estetik yaratmada ben kendini bilinçsiz üretiminde tanır. Bu nedenle, kuramsal ve ahlaki olanın aksine, estetik çatışma tam bir ahenkle ortaya çıkar. Sanat, felsefenin aracı veya aletidir çünkü "başka bir yerde çözülemeyen, mutlak bir çelişki dâhilde çözülmektedir" (Schelling, 1978: 230). Felsefecinin sadece soyut olarak kavradığı ben'in birliği sanat eserinde somut biçimde kendini açığa vurur. Böylece, güzellik ile doğruluk özsel veya ideal olarak birlik olmuş olur.

Schelling, bilinçli olanla bilinçsiz olanın özdeş olduğu bir etkinlik gösterdiğimizde transandental felsefenin ancak tamamlanmış olacağı düşüncesinden hareket ederek bunun başarılabilmesi için yegâne alanın estetik alan olduğu sonucuna varır: "Böyle bir etkinlik tektir, yani estetik. Her sanat eseri böyle bir etkinliğin ürünü olarak görülebilir. Sanatın ideal dünyası ile nesnelere gerçek dünyası bir ve aynı etkinliğin ürünleridir" (Schelling, 1989: 12).

Schelling'e göre sanatın kendi dışında bir değeri yoktur. Sanatı bir zevk veya eğlence aracı olarak görmek bir çeşit barbarlıktır. Ya da onda bir piyasa değeri aramak salt ekonomik bakışı yansıtır. Sanattan bilimsel bir bilgi de edinmek mümkün değildir. Bir sanat eserinin fiziksel veya kimyasal çözümlenmesi onun sanat eseri olmasıyla ilgili bir şey söylemez. Bilinçli ve bilinçsiz arasındaki etkileşim belli bir yasaya veya ilkeye bağlı olarak açıklanamayacak bir şey üretir. Bu nedenle estetik, bilimin veya felsefenin açıklayamayacağından daha fazla bir şey söyler.

Sanat eseri dış dünyadaki bir nesneyi değil, onun ideasını temsil eder. Hegel'de olduğu gibi, Schelling de Kant'ın güzelin öncelikli olarak doğada var olduğu görüşünü tersine çevirerek güzelin sanat eserinde var olduğunu savunur. Mitolojiyi

Schelling'e göre objektif doğa ile sübjektif zihin arasındaki çelişki ancak sanat alanında çözülebildiği için sanat felsefenin yegâne aracı veya aletidir.

bütün sanatların zorunlu koşulu ve ilk içeriği olarak gören Schelling, yine Hegel'de olduğu gibi, resim, müzik, heykel, mimarlık, şiir ve trajedi sanatları üzerinde uzun uzadıya açıklamalar ve çözümler yapar.

Schopenhauer: Sanatın Nesnesi İdeadır

Arthur Schopenhauer (1788-1860), genel felsefi çizgisi açısından Kantçı bir yaklaşım ortaya koymasına karşın aynı zamanda önemli Kant eleştirmenlerinden biridir. Kant'ın aksine, Schopenhauer duyu deneyiminin ötesinde olanın, yani kendinde şeyin bilinebileceğini savunarak Platoncu idea ile Kantçı kendinde şeyi özdeşleştirir. Kant'a göre kendinde şeyin bilgisi insanın bilgi sınırlarını aşmasına karşın, Schopenhauer'a göre ideanın bilgisine varmak mümkündür. Ancak, ideaların bilgisine doğrudan ulaşılmaz bunun için bir aracı gerekir. Bu araç derin düşünme ve sanat eseridir. Gerçekliğin bilgisine, "kişinin birey olarak kendini unutması; bilincin, saf, isteksiz, zamansız, bütün ilişkilerden bağımsız bir bilgi öznesi olmaya yükselmesi" ile ulaşılır (Schopenhauer, 2005:149). Derin düşünmeyle elde edilen ideaların bilgisi sanat eseri yoluyla temsil edilir ya da canlandırılır:

"Sanatın nesnesi Platon'un anladığı anlamda ideadır, başka bir şey de değildir. Sanatçının amacı, onu canlandırmaktır. İdeanın bilgisi, yapıtın tohumu, kaynağı olarak sanatçının yapıtından önce gelmelidir. Sanatın konusu belli bir şey değildir, kavram değildir, ussal düşünmenin, bilgin kişinin nesnesi değildir. ...İdea, birey tarafından, birey olarak hiçbir zaman bilinemez. Onu bilse bilse, kendini bütün istemelerin üzerine, her türlü bireyselliğin üzerinde bilmenin saf öznesine yükselten kişi bilebilir" (Schopenhauer, 2005:177).

Schopenhauer'a göre, ideanın bilgisine ancak deha ulaşabilir. Deha yaşamda-ki tüm ilişkilerin etkisinden kurtulmuş, yarar gözetmeyen, yeter sebep ilişkisinden bağımsız, isteklerinin ve iradesinin ötesine geçmiştir. Dehada "bireysel şeyleri değil, bu şeylerin idealarını bilme yeteneği vardır" (Schopenhauer, 2005:143). O, kavradığı ve bilgisini edindiği ideayı yarattığı yapıt aracılığıyla diğer insanlara iletir. Schopenhauer, ideaları bilme yeteneğinin tüm insanlarda dereceli olarak var olduğunu kabul eder. Çünkü, böyle bir yetenek olmasaydı sanatçıların hoşlandığı gibi diğer insanların sanat yapıtlarından hoşlanması, güzele ve yüceye karşı bir duyarlılık göstermeleri mümkün olmazdı.

Görüldüğü gibi, Schopenhauer kendi metafiziğinde gerçekliğin bilgisini edinmede sanata merkezi bir rol yükler. Ona göre, tüm sanatların amacı algılanabilir ve kavranabilir ideanın canlandırılması ve diğer insanlara iletilmesidir. Estetik bilginin kaynağı da sanat eseri yoluyla aktarılan idealardır. Schopenhauer sanatın taklit olduğu görüşüne karşıdır. Taklitçi sanat sadece biçime önem verir ve sanat yapıtının değerini biçimsel ve kavramsal olarak gerçekliği birebir taklit edip etmeme açısından belirler. Böyle bir sanat, sanat eserine "iç yaşam" veya içerik sağlamaz; doğada olanı olduğu gibi canlandırmayı hedefler (Schopenhauer, 2005:179). Oysa ki, gerçek sanatçı, ideaları kavrayarak eseriyle yaratır. O, yaratırken bireyselliğinden vazgeçmiş, nesnelleşmiş ve bu anlamda doğayı aşmıştır.

Schopenhauer'a göre, Kant'ın kendinde şey ile Platon'un idea kavramı aslında aynı şeydir. Ona göre, insan derin düşünme ve sanat yoluyla ideanın bilgisine varabilir.

Bu bölümde ele aldığımız düşünürlerden hangilerinin sanatın taklit olduğu görüşüne karşı çıktığını, bu karşı çıkışı hangi gerekçeler temelinde savunduklarını açıklayınız.



SIRA SİZDE

Nietzsche: Tragedyanın Doğuşu

Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) eserlerinin hemen hemen tümünde yer yer sanat ve estetik konusunda açıklama ve değerlendirmelere rastlamak mümkündür. Schopenhauer'ın etkisinde kalarak yazdığı ilk eseri *Tragedyanın Doğuşu* ise doğrudan sanat ve estetik konusuna ayrılmış bir çalışmadır. Nietzsche bu eserinde insanın asıl metafizik uğraşısının sanat olduğunu ve "dünyanın varoluşunun yalnızca estetik fenomen olarak" temellendirilebileceğini savunarak, sanata yaşamın gözünü bakmaya çalışır (Nietzsche, 2005:13).

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda eski Yunan tanrılarından Apollon ve Dionysos'un özelliklerinden hareketle, sanatın gelişiminin birbirini tamamlayan iki temel dürtüye dayandığını savunur. Yunan mitolojisine göre bu iki tanrının her biri kendi içinde birçok tanrısal özellik barındırır. Apollon, hergün gökyüzünü bir uçtan diğer uca geçen, tanrıların en güzeli olan güneş tanrısıdır. O, insanların hastalığa yakalanmasını sağlayan ve iyileştiren okları olan hekimliğin tanrısı; kehanet yapabilen bilici bir tanrıdır. Aynı zamanda sanat tanrısı olarak bilinen Apollon müziği ve şiiri kendi zevki için yaratmıştır. Yeraltının tanrısı olan Dionysos ise şarap ve sarhoşluk tanrısı olarak bilinir. O, aynı zamanda bitki örtüsü tanrısıdır ve çam, asma ve sarmaşık onun simgesidir. Asma ağacı gibi ölüp yeniden doğar. Sürekli haz ve acı arasında iki uçta gidip gelen bir durumda olduğu için psikolojideki mani depresif hastalığının da simgesidir. Dionysos, bağ bozumu tanrısı olarak da bilinir ve adına düzenlenen bağ bozumu şenliklerinde tiyatro sanatının temeli atılmıştır. Yunan kültüründe bu şenlikler, neşeye dans edip şarkı söyleyen, şarap içerek kendinden geçmiş bir alayın yürüyüşü ile temsil edilirdi. Bu şenliklerde inananların kendilerinden geçerek tanrıyla bütünleştiğine inanılırdı.

Nietzsche, Apolloncu ve Dionysosçu dürtüleri sanatsal güçler olarak tanımlar ve onlara bakarak gerçek sanatın doğasının anlaşılabilirliğini söyler (Nietzsche, 2005: 30). Bu iki temel dürtü hayal gücünün (Apolloncu) ve kendinden geçmenin veya sarhoşluğun (Dionysosçu) birbirinden ayrılmış sanat dünyalarıdır (Nietzsche, 2005: 26).

Resim 5.3

Nietzsche, Rafael'in bu tablosunda betimlenen düşkün erkek çocukların, umutsuz hamalların ve çaresizlik içinde korkuya kapılmış delikanlıların dünyanın biricik temelini, ilk acının yaratılışını gösterdiğini söyler.



Ona göre, hayal gücü veya düş genel olarak tüm güzel sanatların, özellikle de şiirin ön koşuludur. Hayal gücü Apolloncu dürtünün dünyası olarak bireyin birey olarak, tekil olarak var olduğu dünyadır. Düş dünyasında kişi kendi durumunu, bireyselliğini, benzetme türünden bir düş imgesinde açıklar. İnsan, Apolloncu dürtünün dünyasındayken sadece taklitçi veya benzetmeci bir sanatçıdır.

Antik Yunan heykel sanatı Apolloncu dürtünün ürettiği sanatı temsil eder. Nietzsche'ye göre, Rönesans ressamlarından Rafael de Apolloncu kültürün ilk sürecini gösterir. Apolloncu sanat bireyselleşmenin merkezi önem taşıdığı bir sanattır. Tek bir yasası ve ölçütü vardır; o da bireyin sınırlarının korunmasıdır (Nietzsche, 2005:40). Apolloncu güzellik ölçüye ve sınırlılığa dayanır.

Dionysosçu dürtünün yaşandığı kendinden geçme veya sarhoşluk dünyası ise bireysellik ilkesinin ortadan kalktığı, bireyin kendini unutup ezeli Bir'e katılıp kendini kaybettiği dünyadır. Sarhoşluk dünyasında "birey kendini mistik bir birlik duygusuyla ortadan kaldırmaya" çalışır (Nietzsche, 2005:31). Dionysosçu dürtünün etkisinde insan;

"tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur; tüm doğanın sanat gücü, ilk [ezeli] Bir'in en üstün hazsal doyumunu için, burada sarhoşluğun ürperişleri arasında açıklamaktadır kendini" (Nietzsche, 2005:30).

Dionysosçu sanat, sarhoşluğun dünyasında, ezeli-Bir ile bütünleşme çabası içinde herhangi bir yasa, ölçü ve sınır tanımaz. Nietzsche'ye göre, Dionysosçu aşama özneliğin terk edilip salt nesnelliğe geçildiği bir süreçtir. Bu süreç veya aşama önemlidir çünkü sanat ancak nesnel olduğu zaman "kurtarıcı" ve "şifacı" olabilir. İnsan, varoluşun korkunçluğu veya saçmalığı düşüncesi yüzünden sürekli bir acı ve tiksinti durumu yaşar. Yalnızca nesnel sanat insanı bu acı ve tiksinti durumundan kurtarabilir. Nietzsche, sanatta öznel olandan nesnel olana geçme gereğini şöyle açıklar:

"öznel sanatçıyı yalnızca kötü sanatçı olarak tanıyoruz ve sanatın her türünde ve yüksekliğinde özellikle ve ilk önce öznel olanın yenilmesini, "Ben"den kurtulmasını ve her türlü bireysel isteğin ve arzunun susturulmasını talep ediyoruz; evet, nesnellik olmadan, saf, çıkarısız bakış olmadan asla bir nebze bile sahici sanatsal üretime inanamayız" (Nietzsche, 2005:43).

Nietzsche, varoluşun ve dünyanın kendisinin ancak estetik fenomen olarak ebedi bir şekilde temellendirilebileceğini savunur (Nietzsche, 2005:48). Onun estetiğinde güzel, kuramsal dünyayla sürekli savaş ve karşıtlık halinde olan "trajik dünyaya" ait ve "trajik insanla" ilgilidir. Estetik bilimine yapılacak asıl katkı Apolloncu ve Dionysosçu dürtülerin salt mantıksal kavranışıyla gerçekleşemez. Aksine, onların duyuşsal kavranışı sanatın ve insan varoluşunun gerçek anlamını kavramayı sağlar.

Nietzsche, Sokratesçi estetiğin Dionysosçu sanatın ve tragedyanın sonunu getirdiğini söyler. Sokratesçi estetiğin en temel ilkesine göre bir şeyin güzel olması için, akla uygun veya bilinçli olması gerekir (Nietzsche, 2005, 89). Bu ilke tam da Dionysosçu estetiğin ait olduğu sarhoşluk dünyasındaki güzel anlayışının tersidir. Çünkü Dionysosçu dünya tamamen insanın bilincini kaybettiği, kendinden geçtiği ve aklından kurtulduğu bir dünyadır. Sokratesçi estetikte güzel kuramsal dünyaya ait kuramcı insanla ilişkiliyken Dionysosçu sanat veya estetik duyuşsal olanın kavranışını yansıtır.

Nietzsche'ye göre Apolloncu sanat bireyselliğin sınırlarını koruyarak taklitçi ve benzetme bir sanat üretir. Dionysosçu sanat ise bireyin mistik bir duyguyla kendini ortadan kaldırarak nesnel sanatı yaratır.

Bu bölümde incelediğimiz bazı idealist filozoflar estetik bilginin insan ruhunda var olan ikili bir çatışmayı veya karşıtlığı çözdüğünü savunmaktadır. Bu düşüncülerin kimler olduğunu, bu görüşlerini hangi kavramsal temelde savduklarını araştırınız.



SIRA SİZDE

Özet



Deneyimci düşünürlerden Hutcheson ve Hume'un estetik hazzın kaynağına ilişkin görüşlerini tanımak.

Sanat ve güzelin başlı başına bağımsız ve özerk bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmasında 18. yüzyıl deneyimci düşünürlerinden Hutcheson ve Hume'un önemli katkısı olmuştur. Estetiğin temel konularından biri olan "beğeni" kavramı bu dönemde konuyla ilgili eserlerin ana teması olmuştur. Deneyimci estetik kuramının ana özelliği sanat ve estetik incelemede nesneden özneye, sanat yapıtından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme olmasıdır. Böyle bir yaklaşımda, estetik beğenin kaynağı sanat eseri veya estetik objenin kendisi değil, estetik öznenin iç deneyimi, iç duygusu, içsel duygu veya hissidir. Tüm deneyimci düşünürlere göre estetik haz belli bir ilgiye veya çıkara değil, insanın iç duygusuna veya duygusuna dayanmakta olup, doğrudan ve aracısız algılama sonucunu ortaya çıkar. Hutcheson'a göre estetik haz 'iç duyu' aracılığıyla elde edilir. Bizde var olan 'iç duyu' yardımıyla güzellik hazzı bilginin, aklın ve deneyimin herhangi bir katkısı olmadan; kişisel ilgiden ve yarardan uzak; doğrudan ya da aracısız; zorunlu olarak elde edilir. Hutcheson'a göre güzellik hazzı iç duygudan kaynaklanmakla birlikte nesnelere nitelik ve özellikleriyle ilişkisiz değildir. Ona göre, güzellik hazzı doğrudan nesnelere birincil niteliklerinden değil, onların birlik veya uyumluluk niteliklerinin bir unsuru, 'çeşitlilik içinde birlik' niteliğinden kaynaklanır. Sanat eserindeki güzelliğin temeli parçalar arasındaki birliğin ve her bir parçanın bütüne olan oranında yatar. Hume, güzellik hazzının kaynağının içsel olduğu konusunda Hutcheson'la aynı fikirdedir. Her iki düşünür güzelliğin nesneye değil, insan yapısına bağlı olarak belli durumda ortaya çıkan bir haz olduğunu savunur. Hutcheson'un 'iç duyu' kavramına karşılık Hume 'içsel duygululuk veya duyu' kavramını kullanır. Hume'a göre bir zihin yeterli duyarlılığa, pratiğe, karşılaştırma yapma deneyimine sahipse ve önyargılardan arınmışsa doğal olarak bir sanat eserinden haz duyar. Ona göre, insanlar arasındaki mizah farklılıkları ile yaşadığımız çağın ve ülkenin tavır ve görüşleri beğeni yargı-

sında farklılık yaratır. Hume, beğeni yargısının ölçütlerini irdelerken estetik hazzın kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte estetik yargının kişiden kişiye değişen göreliliğini göstermeye çalışmıştır.



Kant'ın estetik ve beğeni yargısı konusundaki felsefi yaklaşımını tanımak.

Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi adlı eseri bugünkü anlamda felsefi estetiğin temel eseri olarak kabul edilir. Kant, bu çalışmada estetik alanda elde edilen yargılarda genel geçer ve apriori ilkelerin olup olmadığını araştırır. Ona göre, güzelin ne olduğunu anlamak için öncelikle estetik yargının veya beğeni yargısının çözümlenmesini yapmalıyız. Kant, bu çözümlenmeyi nitelik, nicelik, ilişki ve modalite açısından yaparak şu sonuca varır: Güzel, nitelik bakımından hoşça giden, nicelik bakımından herkesin hoşuna giden, ilişki bakımından her tür ilgi ve kavramdan ayrı olarak hoşça giden, modalite bakımından ise zorunlu olarak hoşça giden şeydir. Kant'a göre, beğeni yargısı bir yanı sıra öznel olarak da nitelendirildiğimizde güzel yargımıza herkesin katılması gerektiğini düşünürüz. Herkeste bir ortak beğeni duygusu olduğunu düşünerek verdiğimiz yargının herkesçe onaylanmasını bekleriz. Bu nedenle, estetik yargıyı veren kişi sadece öznel bir yargı değil, aynı zamanda bütün insanların katılacağı öznel ve evrensel yargı vermektedir. Kant, beğeni yargısının yanı sıra yüce ve dahi kavramlarını da irdeler. Yüce yargısı tıpkı beğeni yargısı gibi evrensel olarak geçerli, yarar ve çıkardan uzak, amaçsal ve zorunludur. Beğeni yargısından farklı olarak yüceye ilişkin yargılar biçimden değil, biçimle içerik arasındaki orantısızlıktan gelir. Bu nedenle, yücenin bizde yarattığı etki güzelin yarattığı etkiden çok daha derin ve sarsıcıdır. Güzel bizi sakileştirirken yüce akıl ile hayal gücü arasında uyumsuzluk ortaya çıkararak bizi sarsar ve kendimizden geçirir. Kant'a göre, güzel sanatlar insan özgürlüğünün ve artistik dehanın bir ürünüdür. Güzel sanatların olanaklılığı deha yoluyla mümkündür. Deha özgündür; onun sahip olduğu şey öğrenilebilen, belli kural

ve bilgiye dayanan bir beceri değildir. Dehanın özgün olarak ürettiği ürünler örnek niteliği taşır. Onlar öykünme veya taklit yoluyla doğmaz ancak başkaları için bir öykünme, yargılama ölçütü olurlar. Dehanın bir başka özelliği doğa aracılığıyla kural koyucu olmasıdır. Doğa, deha aracılığıyla bilime değil ama güzel sanata kural koyar. Kant burada doğa kavramıyla nedensellik yasasının geçerli olduğu fiziksel doğayı değil, dehanın kendi iç varlığının özgür oyunu sonucu ortaya çıkan ilkeleri; bu ilkeler aracılığıyla kural koymayı kastediyor.



Alman İdealist felsefenin çözümünü estetik alanda aradığı sorunu ve ona yönelik yaklaşımları tanımak.

Kant, Baumgarten, Schiller ve Schelling gibi düşünürler estetik alanı idealist felsefenin temel problemlerinden birinin çözüm alanı veya çıkış kapısı olarak görmüşlerdir. Bu problem, özgürlük-determinizm, doğa-akıl, doğa-zihin, bilinçsiz-bilinçli, deneysel ben-metafiziksel ben ikilemelerinde ortaya çıkan sorundur. Örneğin, Schiller, doğa durumundan ahlak durumuna geçişte estetik unsuru bir geçiş aşaması olarak görür. Bu görüşün Kant'ta da mevcut olduğunu görüyoruz. Schiller, duyum ve biçim dürtülerinin yanı sıra bir üçüncü dürtüden, oyun dürtüsünden söz eder. İşte, bu dürtü sayesinde ki estetikten etiğe geçiş sağlanmış olur. Schelling ise Fichte'de çözümsüz olan deneysel ben'in felsefi ben olması veya felsefenin bilinçdışı veya bilinçsiz olana ulaşma sorununu estetik alanda çözmeye çalışır. Ona göre, diğer üretimlerde olduğu gibi, sanat üretimi bir çatışma ile başlar. Sanat eseri bilinçli ve bilinçsiz üretim veya etkinlikleri bir arada barındırır. Bu iki etkinlik hiçbir zaman birbirini yok etmezler. Estetik yaratmada ben kendini bilinçsiz üretiminde tanır. Bu nedenle, kuramsal ve ahlaki olanın aksine, estetik çatışma tam bir ahenkle ortaya çıkar. Schelling'e göre sanat, felsefenin aracı veya aletidir çünkü felsefenin başka bir alanında çözülemeyen bu mutlak çelişki dâhilde çözülmektedir.



Schelling, Schiller ve Hegel'in sanat ve estetik görüşlerini ifade etmek.

Schiller, İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar adlı eseri güzelin felsefi çözümleme-

sini; sanat ve kültür ile ilişkisini ve bu ilişkinin insanın estetik eğitimi üzerine etkisini araştırır. Schiller'e göre, insanlık ve medeniyet doğa durumu, estetik durum ve ahlaki durum olmak üzere sırasıyla üç temel aşamadan geçer. Ona göre duyum dürtüsü ve biçim dürtüsü olmak üzere insanlık kavramının içini dolduran iki temel dürtü vardır. Duyum dürtüsü, Kantçı anlamda doğaya bağlıdır ve insanın etrafındaki dünyayı deneyimleme dürtüsünü yönetir. İnsanın mutlak varoluşundan ve rasyonel doğasından gelen biçim dürtüsü ise, insanı kendinde var olan değişmeye doğru iter. Onların eğilimleri birbirine karşıttır ama bu karşıtlık doğada bir karşıtlık değil, sınırlı bir karşıtlık olduğu için aralarında çatışma söz konusu değildir. Schiller'e göre bu iki dürtünün karşıtlığını çözen bir üçüncü dürtü, oyun dürtüsü vardır. Bu iki dürtünün karşıtlığını gidermek için birinin duyumsal niteliği diğerinin akılsal niteliğiyle bağlandığında sentez sonuçlanır ve hem fiziksel hem de ahlaki olarak insan özgür kılınır. Demek ki, üçüncü dürtü her iki dürtünün tamamlayıcı etkileşimidir. Oyun dürtüsü sayesinde estetikten etiğe geçiş sağlanmış olur. Schiller ayrıca öznel-duyumsal, öznel-rasyonel ve nesnel-rasyonel estetik kuramlara nesnel-duyumsal kavrayış adını verdiği dördüncü bir yaklaşım ekler. Hegel, güzel üstüne incelemelerinde estetik sözcüğünden ziyade Sanat Felsefesi veya Güzel Sanat Felsefesi kavramını kullanır. Ona göre güzellik doğrudan tinsel olanla ilişkilidir; yani Tin'in dışavurumu, nesnelleşmesi, duyular dünyasında görünüşe çıkmasıdır. Ona göre tinle doğrudan ilişkili olmayan doğa güzelliği değil, sanat güzelliği sanat felsefesinin asıl inceleme alanına girer. Sanat güzelliğinin tinden doğmuş olması ona doğal güzellik karşısında daha yüksek derecede güzellik kazandırır. Hegel, sanatın amacının doğayı taklit etmek değil, insan zihninde var olanı duyum, duygu ve esinlenme alanına çıkarmak olduğunu savunur. Hegel'in, Aristoteles'in katarsis kuramını benimsediğini görüyoruz. Ona göre, en kaba anlamda sanatın insanın içtepilerin açlığını doyurma, tutkuların evcilleştirilmemiş gücünü ve arzuların azgınlığını yatıştırma işlevi vardır. Bu yolla insan kendini tutkularının tutsağından kurtararak, aynı zamanda da bu tutsaklığın dışına ve üzerine yükselir. Hegel'e göre sanatın eğitim ve ahlaki ıslah işlevi de bulunmaktadır. Ancak Hegel, sanatın

arzuların azgınlığını azaltma ile eğitim ve ahlaki ıslah işlevlerinin sanatın özsel amaçları arasında yer almadığını belirtir. Hegel'in temel görüşlerinden bir diğeri de sanatın tarihsel olarak gelişmesi hakkındadır. Ona göre sanat, tarihsel olarak sembolik, klasik ve romantik olmak üzere üç farklı gelişim aşamasına sahiptir. Bunlardan sembolik dönem hakikatin güzellik ideası olarak İdeale ulaşma çabasını; klasik dönem ona ulaşmayı; romantik dönem ise onu aşmayı temsil eder. Schelling'e göre, diğer üretimlerde olduğu gibi, sanat üretimi bir çatışma ile başlar. Ancak, sanat üretiminde bu çatışmanın kendine özgü bir özelliği bulunur. Bilgi ve ahlakta ben kendini dış dünya ile çatışma içinde bulurken, sanatta bu çatışma içsel olarak deneyimlenir. Sanat eseri bilinçli ve bilinçsiz üretim veya etkinlikleri bir arada barındırır. Bu iki etkinlik hiçbir zaman birbirini yok etmezler. Bu bilinçli ve bilinçsiz benler birbirlerine karşı düşman da değillerdir; birbirini bozmazlar ama reddederek sonsuz karşıtlığı yansıtırlar. Bu nedenle, aralarında bir uzlaşma olmadığı için sanat eseri hiçbir zaman tek bir yoruma uygun değildir. Aksine, sonsuz sayıda yorum söz konusudur. Her bir yorum sanat eserinin bir yönünü açığa vurur; ama bunu yaparken de diğer taraflarını gizlemiş olur. Schelling'e göre, sanat eseri sanatçının bilinçli yönelmişliği olarak başlar, ama bir sanat eseri niteliği kazanması için bundan daha fazla bir şey olması gerekir. Doğanın kendisi bilinçsiz bir üretimdir. Sanatçı, bilinçli olarak bir eser üretmeye karar verdiğinde bilinçsiz bir üretim alanına dayanır. Ancak, bir sanat eserinde sanatçının bilinçli olarak tasarladığından veya planladığından daha fazla bir şey vardır.



Schopenhauer ve Nietzsche'nin sanat ve estetik görüşlerini açıklamak.

Schopenhauer kendi metafiziğinde gerçekliğin bilgisini edinmede sanata merkezi bir rol yükler. Platoncu idea ile Kantçı kendinde şeyi özdeşleştirerek ideanın bilgisine ulaşmanın mümkün olduğunu savunur. Ona göre, ideaların bilgisine doğrudan ulaşılmaz. Derin düşünme ve sanat eseri aracılığıyla ideanın veya gerçekliğin bilgisine ulaşılabilir. Tüm sanatların amacı algılanabilir ve kavranabilir ideanın canlandırılması ve diğer insanlara iletilmesidir. Estetik bilginin kaynağı da sanat

eseri yoluyla aktarılan idealardır. Schopenhauer sanatın taklit olduğu görüşüne karşıdır. Taklitçi sanat sadece biçime önem verir ve sanat yapıtının değerini biçimsel ve kavramsal olarak gerçekliği birebir taklit edip etmeme açısından belirler. Böyle bir sanat, sanat eserine iç yaşam veya içerik sağlamaz; doğada olanı olduğu gibi canlandırmayı hedefler. Nietzsche ise insanın asıl metafizik uğraşısının sanat olduğunu ve dünyanın varoluşunun yalnızca estetik fenomen olarak temellendirilebileceğini savunarak, sanata yaşamın gözüyle bakmaya çalışır. Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu'nda eski Yunan tanrılarında Apollon ve Dionysos'un özelliklerinden hareketle, sanatın gelişiminin birbirini tamamlayan iki temel dürtüye dayandığını savunur. Apolloncu ve Dionysosçu dürtüler sanatsal güçlerdir. Bu dürtülere bakarak gerçek sanatın doğası anlaşılabilir. Bu iki dürtü hayal gücünün (Apolloncu) ve kendinden geçmenin veya sarhoşluğun (Dionysosçu) birbirinden ayrılmış sanat dünyalarıdır. Nietzsche'ye göre, hayal gücü veya düş genel olarak tüm güzel sanatların, özellikle de şiirin ön koşuludur. Hayal gücü Apolloncu dürtünün dünyası olarak bireyin birey olarak, tekil olarak var olduğu dünyadır. Düş dünyasında kişi kendi durumunu, bireyselliğini, benzetme türünden bir düş imgesinde açıklar. İnsan, Apolloncu dürtünün dünyasındayken sadece taklitçi veya benzetmeci bir sanatçıdır. Dionysosçu dürtünün yaşadığı kendinden geçme veya sarhoşluk dünyası ise bireysellik ilkesinin ortadan kalktığı, bireyin kendini unutup ezeli Bir'e katılıp kendini kaybettiği dünyadır. Nietzsche'ye göre, Dionysosçu aşama öznelğin terk edilip salt nesnelğe geçildiği bir süreçtir. Bu süreç veya aşama önemlidir; çünkü sanat ancak nesnel olduğu zaman kurtarıcı ve şifacı olabilir. İnsan, varoluşun korkunçluğu veya saçmalığı düşüncesi yüzünden sürekli bir acı ve tiksinti durumu yaşar. Yalnızca nesnel sanat insanı bu acı ve tiksinti durumundan kurtarabilir. Nietzsche, aynı zamanda Sokratesçi estetiğin Dionysosçu sanatın ve tragedyanın sonunu getirdiğini söyler. Sokratesçi estetiğin temel ilkesine göre bir şeyin güzel olması için, akla uygun veya bilinçli olması gerekir. Sokratesçi estetikte güzel kuramsal dünyaya aitken Dionysosçu sanat veya estetik duyuşsal olanın kavranışını yansıtır.

Kendimizi Sıyalım

1. Hutcheson'a göre güzellik hazzı nesnelere hangi niteliği ile ilişkilidir?
 - a. Farklılık
 - b. Karşıtlık
 - c. Bütünlük
 - d. Parlaklık
 - e. Çeşitlilik içinde birlik
2. Aşağıdakilerden hangisi Hume'un tanımladığı beğeni ölçütünün unsurları arasında yer **almaz**?
 - a. Pratik yapma
 - b. Duyarlılık gösterme
 - c. Çıkarım yapma
 - d. Karşılaştırma yapma
 - e. Önyargısız olma
3. "Estetik" sözcüğünü ilk kullanan düşünür aşağıdakilerden hangisidir?
 - a. Hutcheson
 - b. Hume
 - c. Kant
 - d. Baumgarten
 - e. Schiller
4. Aşağıdakilerden hangisi Kant'a göre güzelin nicelik yönünden bir özelliğini yansıtır?
 - a. Hoşa giden bir şey olması
 - b. Herkesin hoşuna giden bir şey olması
 - c. Kavramsız olarak hoşa giden olması
 - d. Zorunlu olarak hoşa giden olması
 - e. Varoluş olarak hoşa giden olması
5. Aşağıdakilerden hangisi Schiller'in doğa durumu, estetik durum ve ahlaki durum kavramları ile duyum dürtüsü, biçim dürtüsü ve oyun dürtüsü kavramlarını uygun biçimde ilişkilendirmektedir?
 - a. Doğa- Duyum, Estetik-Oyun, Ahlak-Biçim
 - b. Doğa- Oyun, Estetik- Duyum, Ahlak-Biçim
 - c. Doğa- Oyun, Estetik- Biçim, Ahlak-Duyum
 - d. Doğa- Biçim, Estetik-Oyun, Ahlak- Duyum
 - e. Doğa- Duyum, Estetik- Biçim, Ahlak- Oyun
6. Aşağıdakilerden hangisi, Hegel'e göre sanatın tarihsel gelişim dönemlerinde sanat ve ideal ilişkisini doğru biçimde ifade eder?
 - a. Sembolik dönem-İdeale ulaşma çabası, Klasik dönem-İdeale ulaşma
 - b. Klasik dönem-İdeale ulaşma, Romantik dönem-İdeali Aşma çabası
 - c. Sembolik dönem-İdeali aşma çabası, Klasik dönem-İdeale ulaşma
 - d. Romantik dönem-İdeali Aşma, Sembolik dönem-İdeale ulaşma
 - e. Klasik dönem-İdeale ulaşma, Romantik dönem-İdeale ulaşma
7. Schelling'in sanatı felsefenin yegane aleti olarak görmesinin temel nedeni nedir?
 - a. Duygusal olana yer vermesi
 - b. Ben'in birliğini sağlaması
 - c. Yaşama renk katması
 - d. Yeni bir alan olması
 - e. Felsefenin temeli olması
8. Schopenhauer, sanatın taklit olduğu görüşüne hangi nedenle karşı çıkar?
 - a. Taklidin zor ve imkansız olması
 - b. Taklidin her sanat alanında mümkün olmaması
 - c. Taklidin kalıcı olmaması
 - d. Taklidin biçime önem vermesi ve içerik sağlamaması
 - e. Taklidin görsel olmaması
9. Nietzsche'nin Dionysosçu sanatı Apolloncu sanata yeğlemesinin ana nedeni nedir?
 - a. Biçimsel olması
 - b. Öznel olması
 - c. Sahici olması
 - d. Romantik olması
 - e. Nesnel olması
10. Kant'a göre yüce duygusunun güzel duygusuna göre çok daha fazla ve derin bir etki yaratması yüce duygusunun hangi özelliğinden kaynaklanmaktadır?
 - a. Duygu ile akıl arasında çatışma
 - b. Biçimle içerik arasındaki orantısızlık
 - c. Doğal olanla sanatsal olan arasındaki benzerlik
 - d. Doğa ile duygu arasındaki uyumsuzluk
 - e. Nesnel olanla öznel olan arasındaki çatışma

Okuma Parçası

Sanat Tin'in Bir Gereksinimidir

Sanatın doyurup giderdiği salt ve genel gereksinme, kaynağını düşünen ve bilince sahip bir varlık olan insan olgusunda bulur; yani sanat kökenini, varolanı, varlık biçimi nasıl olursa olsun, kendi için bir varlık yapan insanda bulur. Doğadaki nesnelere yalnızca dolaysız olarak ve bir tek biçimde varolurlar; insana gelince, 'Tin olması nedeniyle o, çifte bir varoluşa sahiptir; önce insan, bir yandan doğanın şeyleriyle aynı ad altında varolur, ama öte yandan da o kendi için varolur, kendi kendisini seyreder, kendisini yine kendisi tanıtır, kendisini düşünür ve kendi için bir varlığını kuran bu etkinlik nedeniyle de 'Tinden başka bir şey değildir. İşte bu kendinin bilincini insan iki biçimde elde eder: İlk kurmasal olarak insan yüreğinin bütün gizlerinin ve eğilimlerinin, tüm devinimlerinin bilincine varmak için kendi üzerine eğilmesi, katlanması gerekir, genel olarak da kendisini seyretmesi, öz olarak nitelendirilen düşünceyi kendisine tanıtmaya ve sonunda dışarıdan aldığı verilerin içinde bulunana, özünün derinliliğinden çekip çıkardığına da (kendisinin) tanınması gerekir. İkinci olarak insan, kendisini pratik etkinliği aracılığıyla kendisi için kurar; çünkü o, kendisine dışarıdan sunulanın, kendisine aracı olarak verilenin içine kendisini yeniden tanımak ve kendisini bulmak için itilmiştir. İşte insan, kendi içselliğinin damgasını vurarak ve dışsal şeyleri değiştirerek varır buraya; onların içinde de kendisiyle ilgili belirlenimlerden başkasını bulamaz. Özgür olması nedeniyle insan, kendisine katı bir biçimde ve oldukça yabancı olan yapısını ve niteliğini dış dünyanın enlinden kurtarmak ve kendine özgü gerçekliğinin dışsal formunun içinde bulduğu şeylerle birleşme için işte böyle harekete geçer. Dış şeylerin bu biçimini değiştirme gereksinimi daha çocuğun ilk eğilimlerinde görülür; su birikintisine taşı atan küçük çocuk, su yüzünde oluşan halkalara hayran kalır, kendi öz etkinliğinin görülmesini sağlayan bu bir tür yapıta hayranlıkla bakar. İnsandaki bu gereksinme, nesnelere biçimini değiştirmeye yönelik bu itki pek çok bilimlere sarılıp sarmalanmıştır ve bu durum sanat yapıtında bulunan dışsal ya da maddi şeylerin içinde kendisini gösterinceye kadar sürüp gider. Fakat dışsal şeyler insanın bu biçimde işlediği tek şeyler de değildir; onu aynı biçimde kendi kendisi ile, kendi öz bedeni ile kullanır, onu isteyerek değiştirir ve onu bulduğu durumda bırakmaz. (...) Sanata duyulan genel gereksinim demek oluyor ki iç ve dış dünyanın bilincine varmak için insanı iten ussal bir gereksinimdir

ve bu durum insanı, söz konusu olan bu her iki dünyadan kendisini yeniden tanıyacağı bir nesne yapmaya iter. Biryandan tinsel özgürlüğün gereksinimini içsel bir biçimde var-olanı kendi için varlık yaparak ama aynı zamanda bu kendi-için varlığı dışsal olarak da gerçekleştirerek tatmin eder; bunu da, kendinde olanı, duysal görünümün, diğer şeylerin ve kendisinin bilgisinin erişebileceği bir düzeye koyarak, işte bu çift yanlı olmadan kalkarak yapar. İnsanın böyle ussal özgür temelinde yer alan zorunlu kökenini sanat, kendi bularak çekip çıkarır; eylem ve bilgi olarak ne varsa sanat hepsini insanın bu temelinden alır.

Kaynak: G. W. F. Hegel (1986). **Seçilmiş Parçalar.** çeviren: Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin Hutcheson kısmını okuyunuz. Hutcheson'un güzelliğin nesneyle olan ilişkisini nesnelerin birlik veya uyumluluk niteliklerinin bir unsuru, yani 'çeşitlilik içinde birlik' niteliği ile açıkladığını hatırlayacaksınız.
2. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin Hume kısmını okuyunuz. Hume'un beğeni ölçütünün unsurları olarak zihin yeterli duyarlılığa, pratiğe, karşılaştırma yapma deneyimine sahip olma ve önyargılardan arınma olarak sıraladığını göreceksiniz.
3. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Baumgarten kısmını okuyunuz. Felsefe tarihinde ilk kez Baumgarten'in estetik sözcüğünü kullandığını hatırlayacaksınız.
4. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin Kant kısmını okuyunuz. Kant'a göre nicelik yönünden güzelin herkesin hoşuna giden bir şey olduğunu hatırlayacaksınız.
5. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin Schiller kısmını okuyunuz. Schiller'e göre, doğa durumunda insanın eylemlerinin doğa yasaları tarafından yönetildiğini, estetik aşamada insanın biçimsel eylemlerden haz alarak doğanın kendilerine uyguladıkları zorlamayı azalttıklarını, ahlaki durumda insanın akılsal ilkelere göre hareket ettiğini; duyum dürtüsünün bir anlamda insanın doğal yönünü, yani duygular, duyular, yeme-içme ve cinsellik doğasını; biçim dürtüsünün yasaları keşfetmemize ve yasa yapmamıza yardım eden, kendisi belirleyen bir dürtü olduğunu, oyun dürtüsünün ise insanın estetikten etiğe geçişi sağladığını hatırlayacaksınız. Bu nedenle Doğa- Duyum, Estetik-Oyun, Ahlak-Biçim eşleşmesinin kavramsal olarak uygun olduğunu çıkaracaksınız.
6. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin Hegel kısmını okuyunuz. Hegel'e göre sembolik dönemin hakikatin güzellik ideası olarak İdeal'e ulaşma çabasını; klasik dönemin ona ulaşmayı; romantik dönemin ise onu aşmayı temsil ettiğini hatırlayacaksınız.
7. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin Schelling kısmını okuyunuz. Schelling'e göre başka bir alanda çözülemeyen temel bir sorunun, yani ben'in birliğinin sağlanması sorununun sadece estetik alanda çözüldüğünü hatırlayacaksınız.
8. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Schopenhauer kısmını okuyunuz. Schopenhauer'a göre taklitçi sanatın sadece biçime önem verdiğini, dolayısıyla iç yaşam veya içerik sağlamadığını anımsayacaksınız.
9. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin Nietzsche kısmını okuyunuz. Nietzsche'ye göre, Dionysosçu aşamanın özneliğin terk edilip salt nesnelliğe geçildiği bir süreç olduğunu, bu süreç veya aşamanın önemli olduğunu çünkü, sanatın ancak nesnel olduğu zaman kurtarıcı ve şifacı olabileceğini hatırlayacaksınız.
10. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin Kant kısmını okuyunuz. Kant'a göre, beğeni yargısından farklı olarak yüceye ilişkin yargıların biçimden değil, biçimle içerik arasındaki orantısızlıktan geldiğini hatırlayacaksınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

On sekizinci yüzyıl deneyimci estetik yaklaşımında nesneden özneye, sanat yapıtından onu algılayan ve değerlendiren özneye doğru bir yönelme olduğunu belirtmiştik. Bu yaklaşımda, estetik beğenin kaynağı sanat eseri veya estetik objeden ziyade estetik öznenin iç deneyimleri, iç duygusu, içsel duygululuğu veya hissi gösterilmiştir. Hutcheson ve Hume bu görüşü savunur. Buna karşın, her iki düşünür beğeni yargısının öznel bir yargı olmadığını göstermeye çalışmışlardır. Hutcheson'un estetik anlayışında güzellik hazzının kaynağı iç duyu olması güzellik yargısının öznenen özneye değişen bir yargı olduğu anlamına gelmez. Çünkü, güzellik hazzı nesnel bir birlik veya uyumluluk nitelikleriyle ilişkilidir. Hutcheson'a bu niteliğe 'çeşitlilik içinde birlik' niteliği diyor. Bir başka deneyimci düşünür Hume da beğeni yargısının kaynağının içsel olduğunu savunmakla birlikte insanların ortak olarak bir şeye güzel demelerini sağlayan ölçütlerin olduğunu savunur. Hume, sanat ve estetik konusunda yeterli duyarlılığa, pratiğe, karşılaştırma yapma deneyimine sahip olunması ve önyargılardan arınmış olması durumunda insanların ortak estetik hazza sahip olacaklarını savunur. Demek ki, estetik hazzın ortak olmasını belirleyen unsurlar bulunmaktadır. Kant'ın asıl amacının ise estetik yargıların genel ve evrensel olduğunu göstermeye çalışmak olduğunu söyleyebiliriz. Ona göre, hoş gitme bakımından öznel, bireysel farklılığın ve hatta göreliliğin olması doğaldır. Birimizin hoşuna giden bir başkasının gitmeyebilir. Ancak bu, hoşumuza giden bir şey hakkında bir güzellik yargısı verdiğimizde onun da bireysel veya öznel olduğu anlamına gelmez. Güzellik yargısı genel bir yargıdır. Bir şey için "Bu güzeldir" demek sadece "Ben ondan hoşlanıyorum" demek değildir. "Bu güzeldir" demek insanların bu yargıya katılmalarını bekleyerek verdiğimiz bir yargıdır. İnsanlar, ortak duyu aracılığıyla genel geçer güzellik yargısı verebilirler.

Sıra Sizde 2

Hegel ve Schopenhauer sanatın taklit olmadığı görüşünü açıkça ifade eder. Hegel bu görüşünü belirtirken Zeuxis'in üzüm salkımı resimlerini dile getirir. Bu resimler öylesine doğaldır ki güvercinlerin onları canlı sanarak gıdalandıklarından söz edilirdi. Hegel'e göre aslında bu sanatsal bir başarı değildir. Ona göre sanatın amacı, insan zihninde var olanı duyum, duygu ve esinlenme alanına çıkarmaktır. Sanata doğayı taklit etme gibi bir amaç yüklemek boşunadır; çünkü bu anlamda sanat doğayla yarışamaz. Hegel, doğayı taklit etmeye

çalışan sanatı bir filin ardından sürünmeye çalışan solucana benzetir. Dahası, taklit biçimsel bir ilkeye dayandığı için sanatın amacı taklit olduğunda nesnel güzellik ortadan kalkmış olur. Schopenhauer da sanatın taklit olduğu görüşüne karşı çıkarken taklitçi sanatın sadece biçime önem verdiğini belirtir. Böyle bir sanat, sanat eserine iç yaşam veya içerik sağlamaz; sadece doğada olanı olduğu gibi canlandırmayı hedefler.

Sıra Sizde 3

Schiller ve Schelling estetik bilginin bu karşıtlığı veya çatışmayı çözen bir bilgi olduğunu savunur. Schiller'e göre insanda *duyum dürtüsü* ve *biçim dürtüsü* olmak üzere iki temel dürtü vardır. Bu dürtüler doğaları gereği birbirine karşıttır. Bunlardan duyum dürtüsü, duygular, duyular, yemek-içme, saldırganlık ve cinselliği de içeren tüm hayvani veya doğal itkilerimizi ifade eder. Duyum dürtüsü doğaya bağlıdır ve insanın etrafındaki dünyayı deneyimleme dürtüsünü yönetir. Bu dürtü, gerçekleştirici ve yaratıcı değil; edilgen ve alıcıdır. İnsanın rasyonel doğasından gelen biçim dürtüsü ise, insanı kendinde var olan değişmeye doğru iter. Onun yasaları evrensel ve süreklidir. Biçim dürtüsü, dışarıdan belirlenmekten çok kendisi belirleyen olduğu için edilgen değil, etkin bir yetidir. Schiller, duyum ve biçim dürtülerinin birbirlerine karşıt olduklarını ama bu karşıtlığın birbirini olumsuzlayan bir karşıtlık olmadığını savunur. Onların eğilimleri birbirine karşıttır ama bu karşıtlık doğada bir karşıtlık değil, sınırlı bir karşıtlık olduğu için aralarında çatışma söz konusu değildir. Schiller, oyun dürtüsünün bu iki dürtü arasındaki karşıtlığı ve çatışmayı gidererek insanı özgür kıldığını savunur. Bu dürtü sayesinde estetikten etiğe geçiş sağlanır. Schelling de sanat üretiminin benzer bir karşıtlığı giderdiğinden söz eder. Ona göre, diğer üretimlerde olduğu gibi, sanat üretimi içsel olarak deneyimlenen bir çatışma ile başlar. Sanat eseri bilinçli ve bilinçsiz üretim veya etkinlikleri bir arada barındırır. Bu iki etkinlik hiçbir zaman birbirini yok etmezler. Bu bilinçli ve bilinçsiz benler birbirlerine karşı düşman da değildirler; birbirini bozmazlar ama reddederek sonsuz karşıtlığı yansıtırlar. Estetik yaratmada ben kendini bilinçsiz üretiminde tanır. Bu nedenle, kuramsal ve ahlaki olanın aksine, estetik çatışma tam bir ahenkle ortaya çıkar. Schelling'in amacı objektif doğa ile sübjektif zihnin nihai hareket ettirici ilkelerinin özdeş olduğunu göstererek Kant felsefesinde var olan doğa ile özgürlük arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır. Felsefecinin sadece soyut olarak kavradığı ben'in birliği sanat eserinde somut biçimde kendini açığa vurur.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Beiser, F. (2005). **Frederick Schiller as Philosopher: A Re-Examination**. Oxford: Clarendon Press.
- Baumgarten, A. G. (1983). **Aesthetica (1750/1758)**. Hamburg: Meiner
- Berys, G. ve Lopes, D. M. (editörler) (2005). **The Routledge Companion to Aesthetics**. second edition, London: Routledge.
- Burke, E. (2008). **Yüce ve Güzel Kavramlarının Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma**. çeviren: M. Barış Gümüşbaş, Ankara: BilgeSu.
- Cooper, D. (editor) (2005). **A Companion to Aesthetics**. MA: Blackwell.
- Fackenheim, E. L. (1954). "Schelling's Philosophy of the Literary Arts". **The Philosophical Quarterly**, 4 (17): 310-326.
- Hammermeister, K. (2002). **The German Aesthetic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. (1986). **Seçilmiş Parçalar**. çeviren: Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hegel, G. W. F. (1994). **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt I**. çeviren: Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Hume, D. (1987) **Essays, Moral, Political, and Literary**. Indianapolis : Liberty Fund.
- Hutcheson, F. (1973). **An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design**. Peter Kivy (editör), The Netherlands: Martinus Nijhoff.
- Kant, I. (1984). **Seçilmiş Yazılar**. çeviren: Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kant, I. (1987). **Critique of Judgment**. çeviren: Werner S. Pluhar. Indianapolis:Hackett Publishing Company.
- Kant, I. (2005). "Deha ile Beğenin İlişkisi Hakkında" **Sanat Yapıtı** içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 129-136.
- Kant, I. (2010). **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler**. çeviren: Ahmet Fethi, İstanbul:Hil Yayın.
- Kant, I. (2011). **Yargı Yetisinin Eleştirisi**. çeviren: Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea.
- Lenoir, B. (2005). **Sanat Yapıtı**. çeviren: Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005). **Tragedyanın Doğuşu**. çeviren: Mustafa Tüzel, İstanbul:İthaki Yayınları.
- Schelling, F. W. J. (1978). *System of Transcendental Idealism*. çeviren: Peter Heath, Virginia: The Virginia University Press.
- Schelling, F. W. J. (1989). **Philosophy of Art**. çeviren: Douglas W. Stott, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schiller, F. (1982). **On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters English and German Facing**. Wilkinson, E.M. ve Willoughby, L.A. (editörler), New York: Clarendon Press.
- Schiller, F. (1999). **Estetik Üzerine**. Çeviren: Melahat Özgü, İstanbul: Kaknüs Yayınları,
- Schiller, F. (2002). "Kallias or Concerning Beauty: Letters to Gottfried Körner (1793)." **Classic and Romantic German Aesthetics**. J. M. Bernstein ve West Nyack (editörler), NY: Cambridge University Press.
- Schopenhauer A. (2010). **Güzelin Metafiziği: Sanatın ve Güzelin Sırları**. çeviren: Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say.
- Schopenhauer, A. (2005). **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**. çeviren: Levent Özyaşar. Bursa: Biblos Yayınevi.
- Tauber, Z. (2006). "Aesthetic Education for Morality: Schiller and Kant." **Journal of Aesthetic Education**, 40 (3): 22-47.
- Tunalı, İ. (1983). **Estetik Beğeni**. İstanbul: Say.
- Yetkin, S. K. (1972). **Estetik Doktrinler**. Ankara: Bilgi Yayınevi.

6

Amaçlarımız

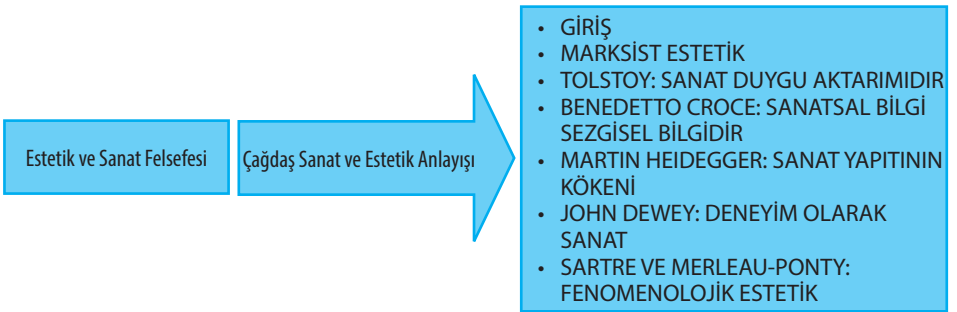
Bu üniteyi tamamladıktan sonra;

- Marksist estetikçilerin temel görüşlerini tanıyabilecek,
- Tolstoy ve Dewey'in sanat ve sanat eseri konusundaki görüşlerini tanıyabilecek,
- Croce'nin estetik sezgicilik yaklaşımını tanıyabilecek,
- Heidegger'in ontolojik estetik yaklaşımını ifade edebilecek,
- Sartre ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik estetik yaklaşımlarını açıklayabileceksiniz.

Anahtar Kavramlar

- Marksist Estetik
- Sanat Ve İdeoloji
- Sanat Deneyimi
- Eleştirel Estetik
- Fenomenolojik Estetik
- Tolstoy
- Croce
- Heidegger
- Dewey
- Sartre
- Merleau-Ponty

İçindekiler



Çağdaş Sanat ve Estetik Anlayışı

GİRİŞ

Önceki bölümde gördüğümüz idealist düşünürlerden bazılarının estetik konusunu doğa-zihin ikileminde özgürlük problemi temelinde ele aldıklarını görmüştük. Bu düşünürler, estetiği özgürlük problemi için bir çıkış kapısı olarak görmüşlerdir. Onlara göre, sanat ve estetik deneyim insana özgürlüğün kapısını açar. Bu bölümde göreceğimiz gibi, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Marksist sanat ve estetik kuramının gelişimi de bu problem temelinde olmuştur. Bu kez, sanatın ve estetik deneyimin özerkliği sorunu alt yapı-üst yapı veya sanat- üretim ilişkileri temelinde ele alınmıştır. Lukacs gibi kimi gerçekçi Marksist estetikçiler sanatı güçlü bir belirlenimcilik ve indirgemecilik anlayışı ile ele almışlarsa da Adorno ve Marcuse gibi düşünürler sanatın bir özerklik alanı olduğunu savunurlar.

Yirminci yüzyıl sanat ve estetik alanındaki önemli gelişmelerden bir diğeri Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty gibi sanatın ontolojik, varoluşçu ve fenomenolojik açıdan incelendiği çalışmalar olmuştur. Croce'nin sezgici sanat anlayışı; Tolstoy'un sanatı duygu aktarımı olarak ele aldığı yaklaşım ile Dewey'in deneyim olarak sanat kuramı bu dönemin önemli sanat ve estetik çalışmaları arasında yer alır.

MARKSİST ESTETİK

Marks'ın sanat ve estetik üzerine yazdıklarından hareketle bir estetik kuram geliştirmiş olduğunu söylemek oldukça zor. Ancak, Marksizmin temel tezlerinden hareketle Lukacs, Adorno ve Marcuse gibi düşünürler Marksist yaklaşım ve eleştirel kuram çerçevesinde bir Marksist estetik kuram geliştirmeye çalışmışlardır. Bir başka deyişle, Marks ve Engels'in kendilerine ait bir sanat ve estetik kuramından söz edemiyor olsak da gelişmiş bir marksist estetik kuram vardır. Bu Marksist düşünürlerin sanat ve estetik konusundaki görüşlerine geçmeden önce Marks'ın bölük pörçük de olsa sanat ve estetik konusunda çeşitli kitaplarında dile getirdiği görüşlerinden bahsederek Marksist estetiğin dayandığı kuramsal temeli açıklamaya çalışalım.

Marks'ın lise yıllarında aldığı klasik eğitim onun sanat ve edebiyata olan ilgisini büyük ölçüde etkilemiştir. Shakespear ve Goethe'ye büyük bir hayranlık ve ilgi duymuştur. Üniversite öğrenciliği yıllarında zamanının büyük bir çoğunluğunu Yunan sanat ve mitolojisine ayırmıştır. Hatta yarıda kalan bir roman denemesi ve taslak halinde bitirmiş olduğu bir trajedi denemesi olduğunu biliyoruz. Sonraki yıllarda entelektüel ilgi alanının siyasi ve toplumsal sorunlara yoğunlaşması sonucu sanat ve estetiğe pek zaman ayıramamıştır.

Marks'ın sanat ve estetik konusundaki görüşleri onun tarihsel materyalizm görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Çoğu Marksist estetikçi de sanat ve estetik konusunu bu görüş etrafında ele almıştır. Marksizmin temel savlarından biri olan tarihsel materyalizme göre toplumsal değişimin temelinde ekonomik unsur yer alır. Bu ekonomik unsur aynı zamanda insan varlığını, toplumsal konumunu ve bilincini belirler. Marks, insanların kendi aralarında zorunlu olarak kurdukları üretim ilişkilerinin maddi üretim güçleriyle örtüştüğünü belirttikten sonra şöyle söyler:

“Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç biçimleriyle örtüşen bir hukuki ve siyasal üstyapısının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi yaşamın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır” (Marks ve Engels, 2009: 35).

Marks, bu belirlemeciliği insanın duyu düzeyine kadar indirger. Ona göre, “beş duyunun oluşması, dünyanın şimdiye değinki tüm tarihinin işidir” (Marks ve Engels, 2009: 116-7). Ne var ki, ekonomik faktöre böylesi bir belirleme veya indirgeme gücü yüklemek Marksizmin yaygın olarak eleştirilen görüşlerinden biri olmuştur. Dahası, birçok yorumcu Marks'ın, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* adlı eserinde yer alan sözlerinin onun yukarıda ifade ettiğimiz katı belirlenimcilik savıyla açık biçimde çeliştiğine dikkat çekmiştir. Marks bu eserde belli sanatların gelişmesi ile maddi üretimin gelişmesine baktığımızda ikisi arasında eşit olmayan bir ilişki olduğunu belirtir: “Sanat konusunda, bazı sanatların açılıp gelişme dönemlerinin ne toplumun genel gelişmesi ile ne de bunun sonucu olarak, toplumun örgütlenmesinin iskeleti olan maddi temelin gelişmesi ile orantılı olmadığı bilinmektedir” (Marks ve Engels, 2009: 78). Marks'ın bu sözleri onun sanat ve estetik görüşünü ele alan çalışmalarda en yaygın olarak yorumlanan konulardan biri olmuştur. Birçok yorumcu Marks'ın sanat konusundaki bu düşüncesi ile tarihsel materyalizm görüşü arasında açık bir çelişki görür. Acaba Marks bu sözlerle neyi kastetmiştir? Gerçekten onun görüşleri arasında açık bir çelişki bulunmakta mıdır?

Marksist estetikçiler Marks'ın düşüncesinde herhangi bir çelişki olmadığını savunurken genel olarak şu iki yolu izlemişlerdir: Bunlardan birincisi, maddeci belirlenimciliği katı ve tekyönlü bir belirlenimcilik olarak almamak gerektiği üzerinde durur. Aslında bu görüş Engels tarafından açıkça ifade edilmiştir. Engels, geçek yaşam üretimi ve yeniden üretiminin, yani ekonomik faktörün son keredede asıl belirleyici olduğunu; ne Marks'ın ne de kendisinin bundan fazla bir şey ileri sürmediğini belirtir (Marks ve Engels, 2009: 52). Bu nedenle, ona göre, söz konusu belirleme tek yönlü bir belirleme değil, karşılıklı ilişki içerisinde bir belirleme olup üst yapının da bir ölçüde alt yapı ilişkilerine etkisi bulunmaktadır:

“Politik, hukuksal, felsefi, dinsel, yazınsal, sanatsal vb. gelişme, ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bütün bunlar, birbirlerini olduğu gibi, ekonomik temeli de etkiler. Bu demek değildir ki, ekonomik durum nedendir, yalnızca o etkendir, bundan başka her şey ancak edilgen sonuçtur. Tersine, her zaman son keredede ağırlığını koyan ekonomik zorunluluk temeli üzerinde bir etkileşim vardır” (Marks ve Engels, 2009: 53).

Krylov gibi kimi yorumcular da Marks'ın bu görüşünün alt yapı-üst yapı ilişkisinin karşılıklı etkileşim temelinde okunması gerektiğini belirtirler. Bir başka deyişle, sanatsal gelişme katı bir biçimde ekonomik alt yapıya bağlı olarak değil, kendi bilişsel arka planına göre ortaya çıkmaktadır. Krylov bu görüşü şöyle açıklar:

Marks, sanat konusunu tarihsel materyalizm ve sanatın toplumsal gelişimi ilişkisi açısından ele alır.

“Marks ve Engels için, her toplumsal biçimleniş, biri ötekini etkileyen öğelerin karşılıklı etkileşim içerisinde buldukları karmaşık ve dinamik bir sistemden-ekonomik etkenin, yalnızca son tahlilde, belirleyici olduğu bir sistemden-oluşur. Onlar hiçbir zaman sanatı, ekonomik sistemin edilgen bir ürünü olarak görmediler. Tam tersine, toplumsal bilincin değişik biçimlerinin-kuşkusuz, artistik yaratıcılık da buna dahildir- içinden çıktıkları toplumsal gerçekliği etken bir biçimde etkilediğini vurgulamışlardır” (Krylov, 2009:15).

Yirminci yüzyılda Marksist estetikçiler Marksist estetiği katı bir ekonomik belirleme veya sınıfsal yapı temelinde yorumlamanın yanlış olacağını savunmuşlardır (Tunalı, 2003:168). Aşağıda göreceğimiz gibi, bunlar arasında Adorno ve Marcuse da yer alır.

İkinci olarak, bazı Marksist estetikçiler Marks'ın çelişki gibi görünen yukarıdaki sözlerini yorumlarken şöyle bir yol izlemişlerdir. Evet, Marks ve Engels'in sanata yaklaşımı genel olarak bağlamsalci yaklaşımdır (Rockmore, 2005:277). Sanat, ortaya çıktığı toplumun yapısına, ekonomik ilişkilerine ve tarihsel kültürene bağlıdır. Ancak bu, sanat ürünlerinin ait oldukları toplumsal ve sınıfsal yapıyı aşarak tüm zamanlarda kabul gören evrensel ve sınıf üstü bir estetik beğeni yaratamayacağı anlamına gelmez. Marks, sözlerinin devamında Antik Yunan sanatını değerlendirirken böyle bir özellikten bahseder. Yunan mitolojisi Yunan sanatının toprağı ve malzemesi olmuştur. Bu kültürel bağlam bir daha geri gelmeyecek şekilde kendi sanatını doğurmuştur. Marks'a göre, buradaki zorluk, “Yunan sanatının ve destanının toplumsal gelişmenin belli biçimlerine bağlı olduklarını anlamakta değildir. Zorluk, bunların bizim için hala bir estetik doyum sağlamaları ve bazı bakımlardan bizim için ulaşlamayan normların ve modellerin değeri olmalarıdır” (Marks ve Engels, 2009:79). Özetle, Yunan sanatı bir yönüyle kendi tarihsel ve toplumsal koşullarının bir ürünü olmakla birlikte kendi dönemini aşan estetik değere sahiptir. Bir başka deyişle, her değerli sanat eserinde bir sanatsal ve estetik devamlılık vardır.

Fischer, Marks'ın görüşünü bu yönde yorumlar. Sanat da zamana ve içinde bulunduğu topluma bağlı olsa da insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yansıtır: Ona göre,

“bütün sanat zamanla koşulludur ve ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eder. Ama sanat bu sınırlılığı da aşar ve o tarihsel an içinde insanlığın sürekli gelişme yeteneği olan bir anımı da yaratır. Sınıf çatışmaları süresince, arada büyük değişmeler, toplumsal ayaklanmalar da olsa, sürekliliğin önemini hiçbir zaman azımsamamalıyız. İnsanlık tarihi de yeryüzü tarihi gibi yalnız birbiri ile çatışan bölümlerinin bir araya gelmesi değildir. Aynı zamanda sürekli bir zaman akışıdır. Tarihe karışmış, çoktan unuttuğumuzu sandığımız pek çok şey bilincimizin derinliklerine yerleşir, çoğu zaman biz farkına varmadan yaşadığımız üstündeki etkisini sürdürür...” (Fischer, 1990: 10).

Bu yoruma göre, her sanat içinde yetiştiği toplumun izlerini taşımakla birlikte önceki dönemlerin kaybolmuş toplumsal izlerini yansıtır, aynı zamanda da evrensel bir değer üretir. Marksizmin üst yapıyı edilgen bir alan olarak görmediğini birçok Marksist estetikçinin toplumsal değişimde, bilinçlenmede ve özgürleştirilmede sanata yüklenen rolden de çıkarmak mümkündür. Bunun ne anlama geldiğini aşağıdaki sayfalarda daha iyi anlayacağız.

Engels'e göre, tarihi maddecilik görüşünü tek yönlü bir belirleme olarak ele almamak gerekir. Politik, hukuksal, felsefi, dinsel, yazınsal, sanatsal vb. gelişme, ekonomik gelişmeye dayanır. Ama bütün bunlar, birbirlerini olduğu gibi, ekonomik temeli de etkiler.

Marksist sanat ve estetik yirminci yüzyılda çeşitlenerek gelişmiştir. Bunlar arasında Lukacs'ın savunduğu sosyal gerçeklik yaklaşımı önemli bir yer tutar. Marksist estetiğin önde gelen kuramcılarında Georg Lukacs (1885-1971) Macaristanlı bir felsefeci ve edebiyat eleştirmenidir. Marksizmi benimsemeden önceki dönemdeki estetik çalışmaları temelde Kantçı yaklaşımı yansıtır. Bu dönemki anlayışına göre, estetik algı ile değer arasında zaman ötesi bir ilişki vardır. Daha sonraki dönemde, yani Marksist estetiği bağımsız bir kuram olarak temellendirmeye alıştığı dönemde ise estetik formun içerik tarafından belirlendiğini savunur. Lukacs'ın estetik kuramının en özgün yanlarından biri sanata varlık kategorileri açısından getirdiği yaklaşımdır. Kuşkusuz bu yaklaşım yeni değildir. Varlık kategorileri Aristoteles ve Kant ontolojisinde önemli bir yer tutar. Dahası, önceki bölümde gördüğümüz gibi, Kant beğeni yargısını nitelik, nicelik, ilişki ve modalite kategorileri açısından ele alır. Ancak, Aristoteles ve Kant'ın aksine, Lukacs kategorileri belirlerken öznenen değil, nesneden hareket eder. Aynı zamanda, onun belirlediği kategoriler Aristoteles ve Kant'ın belirlediklerinden farklıdır.

Lukacs, sanat eseri için genellik, özgünlük ve bireylik olmak üzere üç varlık kategorisi olduğunu savunur. Ona göre, felsefe tarihi sanatın özgünlük kategorisini ihmal etmiştir.

Lukacs, *genellik, özgünlük ve bireylik* olmak üzere üç varlık kategorisi tespit eder. Bireylik kategorisi deneyimle doğrudan karşılaştığımız ve algıladığımız 'bu masa', 'bu kaya' 'bu renk', 'bu insan' olarak varlığı ifade ederken genellik kategorisi; soyut ve genel kavramlarla ifade edilen 'masa', 'kaya', 'renk', 'insan' varlıklarına karşılık gelir. Özgünlük ise genellik ile bireylik arasında orta yerde bulunur. Lukacs'a göre, felsefe tarihinde birçok düşünür özgünlük kategorisini dile getirmiş olmakla birlikte bu kategorinin sanat için önemini yeterince kavrayamamıştır. Dahası, Lukacs'a göre, Hegel'in mantığı genellik, özgünlük ve bireylik diyalektiği üzerine oturtmuş olması onun için bir şanstı. Ne var ki, Hegel bireylik kategorisinin kaybolup gitmesine yol açmıştır. Lukacs, bu noktada Hegel'i açıkça eleştirir.

Lukacs'a göre, genellik, özgünlük ve bireylik kategorileri öznel değil, nesnel kategorilerdir ama bunlar arasında sürekli geçişler vardır (Tunalı, 2003:140). Özgünlük kategorisi bu geçişlerin başlangıç ve sonuç noktalarını kendinde buldurması açısından ayrı bir yere sahiptir. İşte, estetik varlığın özelliği özgünlük kategorisinin genellik ve bireylik arasında organize edici bir orta yol olmasından gelir. Lukacs, bu görüşlerini şöyle açıklar:

"Formun ve içeriğin yakınlığı sorunu da genellik, özgünlük ve bireylik kategorilerini içerir. Sorun sadece bu kategorilerin içsel bütünlüğü veya art arda gelen düzeni değildir. Çok genel anlamda, bu kategorilerin nesnel olarak sürekli bir karşılıklı diyalektik içerisinde olduğunu; sürekli olarak birinin diğerine geçtiğini; dahası, öznel olarak, gerçekliği yansıtmaya sürecinde yer alan kesintisiz hareketlerin bir uçtan diğerine gittiğini anlamak da gereklidir. İşte, bu son harekettir ki estetik düşünmenin kendine özgü karakterini uygun biçimde yansıtır" (Lukacs, 2008:221).

Lukacs, sosyal gerçekliği savunan Marksist bir estetikçidir. Ona göre, başarılı bir sanat eseri ortaya çıktığı toplumun sınıfsal, ahlaki, düşünsel, değersel yapısını yansıtır.

Lukacs, gerçekçi bir estetik anlayışı savunur. Ona göre, başarılı bir sanat eseri ortaya çıktığı toplumun sınıfsal, ahlaki, düşünsel, değersel yapısını yansıtır. Bu anlamda diğer Marksist düşünürlerde olduğu gibi bağlamcı bir sanat anlayışını benimser, ama onun bağlamcılığı daha güçlü bir belirlenimcilik ve indirgemeciliktir. Onun sanat ve estetik kuramının en çok eleştirilen yönlerinden biri de bu sosyal gerçekçilik düşüncesi olmuştur. Aşağıdaki paragrafta yer alan düşünceler onun sosyal gerçekçilik görüşünü açıkça yansıtmaktadır:

“Sanat yapıtlarının büyük çoğunluğunun insana ilişkin olarak doğrudan doğruya yansıttığı bağlantılar ve yapısal özellikler, toplumlar içerisinde insanların yazgısını doğrudan etkileyen bağıntılar ve yapısal özelliklerdir. Oluşturulan her insanın kişiliği, sanat yoluyla dile getirilen her duygunun özü bu alanlardan kaynaklanmaktadır ve gerçekten yaşanmış yaşamın somut bağlarıyla her insan varoluşunun, her insan çabasının bu dolaysız alanına bağlıdır” (Lukacs, 1992: 139).

Marksist sanat ve estetik kuramının bir diğer öncüsü Frankfurt Okulu'nun önde gelen düşünürlerinden Alman felsefeci ve müzikolog Theodor Adorno (1903-1969)'dur. Kırk cilde varan felsefi çalışmalarının yarısından fazlası sanat ve estetik sorunlarıyla ilgilidir. Adorno'ya göre Aydınlanma düşüncesi ikinci bir epistemik anlayışa dayanır; bir yanda bilen özne, diğer yanda da onun algıladığı nesne. Bu anlayışa göre bilgi öznenin kendini nesne ile özdeşleştirilmesi, tüketmesi ve ona hâkim olması olarak idealize edilir. Özne, nesneyi kavrayacak şekilde kendi kategorilerini düzenler. Kapitalist sistemde bu ilişki öylesine içselleşmiştir ki insanlar satın aldıkları nesneyle kendilerini özdeşleştirirler. Bu nedenlerdir ki Adorno sanatın özgürleştirici gücüne ve özerkliğine dikkat çeker. Yanıtlamaya çalıştığı ana soru diğer Marksist estetikçilerin temel sorusuyla aynıdır: Sanat hangi ölçüde topluma bağlıdır veya toplumun ürünüdür ya da hangi ölçüde toplumdan bağımsız, kendi başına özerk bir etkinlik alanıdır? Adorno, bu genel soruyu yanıtlarken sanatın topluma bağımlılığı ve özerkliği konusunda özetle şu iddiaları ileri sürer (Zuidervaart, 1990):

- Burjuva toplumunda sanat diğer kurumlardan bağımsız hâle gelmiştir.
- Sanatın bağımsızlığı ve buna ilişkin iddialar diğer kurumların, özellikle de siyasi ve ekonomik kurumların gelişimine dayanır. Sanatın özerkliği genel olarak burjuva toplumuna görelidir.
- Sanatın göreceli bağımsızlığı, temel işlevleri doğrudan diğer kurumlarca konmuş amaçları yerine getirmek olmayan sanat eserlerinin üretimine ve kabulüne gittikçe bağlanmaktadır.
- Özerk sanat, ait olduğu toplumu hem onar, hem de eleştirir.
- Dışsal baskı ve sanatın kendi içindeki gelişmelerden dolayı sanatın özerkliği gelişmiş kapitalist toplumlarda gittikçe sorun olmaktadır.
- Bununla beraber, özerklik, gelişmiş kapitalist toplum içinde sanatın katkısı için hâlâ son derece önemli olmaya devam etmektedir.

Adorno'ya göre kapitalist toplumlarda sanat özerklik ve toplumsal karakter yönleriyle bir çatışma yaşar. Sanat yapıtı hem toplumdan bağımsızdır, hem de topluma bağlıdır. Böyle bir ikili özelliği var. Kendi ifadesiyle sanat, “özerk ve toplumsal olarak yapılmıştır.” Sanat, toplumsal aracı olarak sosyal bütünü yansıtır: “Sanat yapıtlarında ortaya çıkan süreç ve onlarda saklı olan ile onların çevresindeki sosyal süreç aynı olarak alınmalıdır.... Sanat yapıtı her ne yaparsa veya ortaya çıkarırsa bunun sosyal üretimde gizli bir modeli vardır” (Adorno, 1984:335). Sanatın sosyal olarak üretildiğini veya yapıldığını söylemek katı bir sosyal belirlenimcilik olarak alınmamalıdır. Sanat yapıtlarının her birinin kendi birliği vardır. Bunun için Adorno, Leibniz'in monad kavramını kullanır. Sanat yapıtları monadlardır, “birbirine kapalı ve kör ancak kendi saklanması dışında olanı temsil ederler” (Adorno, 1984:261).

Demek ki, Adorno'ya göre, sanat, belli kültürel bağlama dayansa da, sosyal ve kavramsal özgürlük sunar. Çünkü sanat, doğrudan sosyal dünyaya gönderme yapmaksızın kendi anlam yapıtlarını geliştirir. Bu yönüyle her tür toplumsal yasa

Adorno'ya göre, sanat yapıtı hem toplumdan bağımsızdır, hem de topluma bağlıdır. O, hem özerktir hem de toplumsal olarak yapılmıştır.

Adorno'ya göre, sanat yapıtları birer monadlardır. Birbirine kapalıdır ve pencereleri yoktur. Ama her sanat yapıtı dışarıda olanı temsil eder.

ve kuvvetten bağımsızdır. Adorno, bu anlamda müziği, doğrudan dünya ile ilişkili olmadığı için en saf sanat olarak görür.

Frankfurt Okulu ve eleştirel kuramın bir başka önde gelen düşünürü Herbert Marcuse (1898-1978) da sanatın özerkliğini savunur. *Estetik Boyut* adlı eserinde bağımsız bir fenomen olarak estetik deneyimin bireylere burjuva toplumunun gerçekliğinden kurtulma olanağı vereceğini savunur. Birey, estetik deneyim aracılığıyla fiili olarak egemen olan burjuva değerlerini geçersiz kılacak güce sahip olur.

Marcuse'un sanat üzerine düşünceleri belli bir tarihsel dönemin ve toplum yapısının eleştirel çözümlemesini yansıtır. Savunduğu eleştirel sanat kuramı diyalektiktir. Bir yandan kapitalist toplumda kültür ve ideolojinin tahakkümünü tanımlayarak olumsuz özellikleri eleştirir, öte yandan da sanatın özerkliği aracılığıyla olumlu olanları ortaya koyar. Amacı, kapitalist toplumun eleştirel çözümlemesinden hareketle aynı zamanda radikal sosyal dönüşümü gerçekleştirmektir. Marcuse, bu bağlamda Adorno gibi sanatın özerkliğine güvenir. Bu nedendir ki sanatı doğrudan toplumsal alt yapının belirlediğini savunan geleneksel ya da Ortodoks indirgemeci Marksist sanat anlayışını eleştirir:

“Ortodoks Marksist estetiğin aksine, sanatın siyasi potansiyelini sanatın kendisinde, estetik formda, görüyorum. Dahası, estetik formu sayesinde, sanatın belli toplumsal ilişkilere karşı özerk olduğunu ileri sürüyorum. Sanat, kendi özerkliğinde bu ilişkileri hem eleştirir, hem de onları aşar. Bu nedenle sanat, egemen bilinci, sıradan deneyimi yıkar” (Marcuse, 1979:ix).

Marcuse'a göre sanatın siyasal potansiyeli ve eleştirel gücü sanatın kendisinde, yani onun estetik formundadır. Özerk sanat kendi kurallarına sahiptir ve var olan gerçekliğin ilkelerine uymaz.

Marcuse'un eleştirel kuramının temel düşüncelerinden biri sanatın imgelem formu olduğu görüşüne dayanır. İmgelem, bastırılmış istek ve dürtülerin bilinç dışı ifadesidir. Bu bilinç dışı imgeleme yoluyla sanat sosyal dünyaya aracılık eder. Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde, Sovyetler Birliği de dahil, gelişmiş sanayi toplumlarında sanatın yüceltilmiş ve aracılık doğasının bozulduğunu savunur. Bu toplumlarda sanat, tek boyutlu dile ve davranışa dönüşmüştür. Eleştirel düşünme bu safhada işe koyulmalıdır. Diğer eleştiri biçimlerinin ortadan kaybolduğu bir durumda sanat tek boyutlu toplumların iki boyutlu eleştirisi için yine de son sığınaktır çünkü özerk sanat kendi kurallarına sahiptir ve var olan gerçekliğin ilkelerine uymaz.

SIRA SİZDE



Bir önceki bölümde Kant, Baumgarten, Schiller ve Schelling gibi düşünürlerin estetik konusunu özgürlük bakımından ele alışlarıyla, bu bölümde gördüğümüz Marksist düşünürlerin ele alışları arasında ne gibi benzerlik ve farklılıklar vardır? Tartışınız.

TOLSTOY: SANAT DUYGU AKTARIMIDIR

Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910) estetik üzerine görüşlerini *Sanat Nedir?* adlı eserinde ortaya koymuştur. Bu temel soruyu yanıtlarken Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer ve Cousin gibi felsefecilerin savunduğu “nesnel mistik” güzellik anlayışı ile güzeli herhangi bir yarar veya çıkar olmaksızın duyduğumuz hazza dayandıran güzel anlayışlarına karşı çıkar (Tolstoy, 2007: 39). Ona göre sanatın amacı ne güzelliiktir ne de sanattan duyulan belli bir hazdır. Sanatı doğru tanımlamanın ilk koşulu onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmektir.

Tolstoy'a göre sanat ürünleri bir insan etkinliği olarak ortaya çıksalar da tüm insan etkinliklerini sanat olarak görmek yanlıştır. Sanatı “içimizde olanın çizgi, renk, jest, ses, söz ve duygular aracılığıyla ortaya çıkarılması” olarak görmek de en

Tolstoy'a göre sanatın amacı ne güzelliiktir ne de haz sağlamaktır. Ona göre sanat duygu aktarımıdır. Bir sanat eserinin başarısı da bu duyguyu başkasına geçirme başarısına bağlıdır.

azından eksiktir (Tolstoy, 2007: 47). Çünkü, insanlar bu yolla kendi duygularını ortaya çıkarabilirler ama bunlar aynı zamanda başkalarını etkilemiyorsa insanların yaptıkları şey sanat olmayacaktır. Sanatı doğru olarak tanımlamak için onun insan yaşamının koşullarından biri olarak görmekle başlar. Bunu yaptığımızda, Tolstoy'a göre, sanatın insanların birbirleriyle ilişki kurma araçlarından biri olduğunu görmüş oluruz.

Bu ilişki kurmada sanat, özünde insanların duygularını başkalarına bulaştırma yeteneğine dayanır: "Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar" (Tolstoy, 2007: 49). Tolstoy, sanatın duygu geçişi veya duygu bulaştırması olduğunu açıklarken bir kurt gören çocuğun kurttan nasıl korktuğunu anlatmasını örnek verir:

Çocuk kurtla karşılaştığı anda kapıldığı korkuyu karşısındakinin gözlerinde canlandırabilmek için, ormanın nasıl olduğunu, kendisinin nasıl neşeyle dolaşmaya çıktığını, sonra kurdu gördüğünü, kurdun hareketlerini, kurtla arasındaki uzaklığı... vb. ayrıntılarıyla anlatırken, kurt karşısında kapıldığı korkuyu yeniden yaşar ve bu korkuyu dinleyenlerine de yaşatabilirse, burada yapılan şey sanattır" (Tolstoy, 2007: 49).

Tolstoy'a göre sanat duygu aktarımıdır: "Bir insanın yaşadığı bir duyguyu, belirli dışsal işaretlerle ve bilinçli olarak başkalarına yansıtması ve o başkalarının da aynı duyguyu yaşamalarından ibaret insani bir etkinliktir sanat" (Tolstoy, 2007: 50). Dolayısıyla, sanatçının amacı da kendi duygusunun insanlara geçmesini sağlamaktır. Bir sanat eserinin başarısı da bu duyguyu başkasına geçirme başarısına bağlıdır: "Yapıt, sanat yapıtı olarak iyi bir düzey tutturmuşsa, ister ahlaki ister ahlakdışı olsun, sanatçının dile getirdiği duygu başka insanlara geçer; ... Eğer yapıttan başka insanlara geçiş olmuyor, yapıtla verilmek istenen duygu başka insanlara 'bulaşmıyorsa', hiçbir açıklama, yorum ona bu niteliği kazandırmaz" (Tolstoy, 2007: 131).

Tolstoy seçkin sanat anlayışına karşı çıkar. Sanat tüm toplumun kültürünün içine yayılmış estetik yaşam biçimlerinin hepsini kapsar ve bu yaşam biçimlerinin kendisinden beslenir. Sanatın sadece varlıklı insanların uğraşısı hâline gelmesi ilkin bu etkinliğin bir meslek haline dönüşmesine, sonra bu işi belli yöntem ve tekniklere göre öğreten kişilerin ortaya çıkmasına, daha sonra da sanat eğitiminin sanat okullarında verilmesine yol açmıştır. Tolstoy, "İyi, güzel de, sanat sanatçının yaşadığı özel bir duygunun öbür insanlara aktarımı olduğuna göre, bunu okulda nasıl öğreteceksiniz?" diye sorar. Ona göre, okullar sanat için gerekli olan duygu uyandıramazlar, olsa olsa sanatçıların duygularını başkalarına nasıl ilettiklerini öğretebilirler. Böyle olunca da okulların gerçek sanatın gelişmesine değil, ancak taklitçi sanatların ortaya çıkmasına katkısı olur (Tolstoy, 2007: 135).

Tolstoy'un sanat kuramına göre, gerçek sanatçı duyguyu hem aktarır hem de uyandırır; sanatı yoluyla izleyicisine kendi deneyimlediği duyguları bulaştırır. Tolstoy bu kuramı sanatın genel değerlendirmesinde bir ölçüt olarak kullanmıştır: Ona göre, sanatın niteliği izleyiciye aşılana veya bulaştırılan duyguların niteliğiyle ölçülmelidir. Tolstoy'un kuramının bir diğer özelliği sanatçıyla izleyici arasındaki iletişimi merkeze koymasıdır. Taklit kuramında olduğu gibi sanat eseri dışarıdaki estetik nesnenin ne kadar taklit edilip edilmediği veya yansıtılıp yansıtılmadığına göre, yani eserle nesne arasındaki ilişkiye göre değil; sanatçının kendi iç dünyasındaki seyircisine ne oranda anlattığına göre değerlendirilir.

BENEDETTO CROCE: SANATSAL BİLGİ SEZGİSEL BİLGİDİR

Benedetto Croce (1866-1952) İtalyan felsefesinin en önde gelen temsilcisidir. Yaşamı boyunca faşizme karşı savaştan Croce başta felsefe, mantık, tarih, eleştiri, edebiyat tarihi, sanat tarihi gibi alanlar olmak üzere eser vermiş olmakla birlikte özellikle estetik konusundaki görüşleriyle isim yapmıştır. 1913 yılında yayımladığı *Estetiğin Özü* adlı eserinde klasik kuramcıların aksine sanatın mantıkla değil sezgiyle ortaya çıktığını savunur. Hegel felsefesinden ve Vico'nun tarihsel idealizminden etkilenen Croce sanatın tinsel bir uğraş olduğunu savunur. Croce'ye göre, güzel ifade eyleminin kendisidir ve güzelin bilimi olarak düşünülen estetikse bir "ifade bilimidir." Sanat bir dil biçimidir ve sanatçı da fikirlerini somut bir biçim içerisinde ifade edebilen kişidir.

Croce'ye göre, sezgisel ve mantıksal olmak üzere iki tür kuramsal bilgi vardır. Sezgisel bilgi imgeler üreten düş gücü aracılığıyla elde edilirken mantıksal bilgi kavramlar üreten akıl aracılığıyla elde edilir (Cömert, 2006: 21). Bunlardan sezgisel bilgi bireyselin, mantıksal bilgi ise tümelin bilgisini verir. Croce, estetik bilginin mantıksal bilgidir ve kendi başına yeterli olmasına karşın mantıksal bilgi için zorunlu olduğunu çünkü sezgiler olmaksızın kavramların olamayacağını savunur. Bu düşüncesiyle, estetiğin mantığa önceliğini savunduğunu görmekteyiz.

Croce sanatı bir görüş ya da sezgi olarak görür (Croce, 2004, 39). Ona göre, sanat tümelin değil de bireyselin bilgisidir. Sezgi bize içinde yaşadığımız dünyanın bilgisini; genelin, tümelin ve numenin bilgisini değil de bireyselin ve fenomenin bilgisini; yani bu nehir, bu ağaç, bu gölün bilgisini verir. Croce sanatın sezgi olduğunu söylerken onun ne olamayacağını da belirlemiştir:

a) Sanat fiziksel bir gerçeklik değildir. Sanat renklere, biçimlere, ses birliklerine, ısı ya da elektriksel olgulara indirgenemez; o sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan maddi ve fiziksel hiçbir ortama ve araca indirgenemez. Croce sanatı ve sanat yapıtını ruhsal bir edim olarak gördüğü için sanatın dışsal, fiziksel bir olgu olamayacağı fikrini savunur.

b) Sanat yarar gözetici bir etkinlik değildir. Sezgi veya içe doğuş olarak sanat kuramsaldır; bu yüzden de yarar gözetici bir etkinlik olamaz çünkü, "yarar gözetici bir etkinlik daima bir hoşnutluk yaratmaya, dolayısıyla da acıyı yok etmeye yönelik olduğundan, kendi öz doğası bağlamında düşünülen sanatın yararlı ya da zevk ve acı gibi şeylerle bir ilintisi olamaz.Susuzluğumuzu gidermek için içtiğimiz sudan aldığımız tad sanatsal bir öz taşımaz" (Croce, 2004:41).

c) Sanat ahlaksal bir etkinlik değildir. Sanat istenç sonucu ve iyi niyetten doğmadığı içi ahlaki alanın dışındadır ve herhangi bir ahlaki değerlendirmeye konu edilemez:

"Sanatsal bir görüntü, ahlak bağlamında övülesi ya da yerilesi bir eylemi betimleyebilir de, böylesine sanatsal bir görüntünün kendisi aynı bağlamda övülesi ya da yerilesi değildir. Bir görüntüyü hapis ya da ölüm cezasına çarptırarak yargısal bir yaptırım olmadığı gibi, aklı başında bir kimsenin varacağı hiçbir ahlaksal yargı da kendisini ona onun bir nesnesi olarak sunmaz. Yoksa, Dante'nin Franceska'sını ahlaksız ya da Shakespear'ın Cordelia'sını ahlaklı saymak ...bir kareyi ahlaklı, bir üçgeni ise ahlaksız saymakla eş anlamlı olurdu" (Croce, 2004: 42).

Sanatın ahlaksal olanın ötesinde olması sanatçının ahlak alanının dışında olduğu anlamına gelmez. Aksine, Croce'ye göre, bir insan olarak sanatçı ahlaki bütünlüğü olan ve ahlaki sorumluluğa sahip bir kişi olmak zorundadır.

Croce'ye göre sanat fiziksel bir gerçeklik, yarar gözetici ya da ahlaksal bir etkinlik değildir. Sanat, tümelin ve genelin bilgisini de vermez. Ona göre sanat, bir görüş ya da sezgidir.

d) Croce son olarak sanatın, felsefe, tarih, doğa bilimleri ve matematikle özdeşleştirilemeyeceğini; çünkü bu alanların sadece olanın olduğu gibi, tümelin, genelini veya gerçeğin kavramsal bilgisine odaklandığını; halbuki, sezgi olan sanatın düşünceden önceki imgelerle ortaya çıktığı için bu alanların bilgisinden farklı bir bilgiye sahip olduğunu söyler. Özetlemek gerekirse Croce'ye göre, tikelin, bireysellik bilgisiyle ilgi olan sanat fiziksel bir gerçeklik; yarar gözetici bir etkinlik veya ahlaksal bir etkinlik; felsefe, doğa bilimi, tarih veya matematik değildir.

Croce'ye göre, "sanat bir görüş ya da sezıştır" (Croce, 2004: 39). Croce, sezgi ve ifade kavramlarını eş anlamlı kullanır. "Sanat sezgi, sezgi de ifade olduğuna göre, buradan örtülü olarak, sanat-dil özdeşliği ortaya çıkar" (Cömert, 2006: 64) Croce'ye göre, sanat felsefesi ve dil felsefesi aynı şeydir. Genel olarak estetik üzerine çalışan kişi aslında dil üstüne çalışır.

Sanatın bir ifade veya anlatım olduğu görüşü sadece Croce'ye ait bir görüş değildir. Örneğin, Croce'nin çağdaşı Robin George Collingwood (1889-1943) *Sanatın İlkeleri* adlı eserinde sanatın zihinsel durumların ifadesi olduğu görüşünü savunur. Croce'un sezgi olarak adlandırdığı sanatı 'imgesel anlatım' olarak tanımlar. Collingwood'a göre sanat, imgede ve sezgide anlatım ya da dışı vurumdur. Sanatı sanat yapanın, sanatın temelini oluşturanın sanatçının duyguları değil de aksine sanatçının fikirleri, düşünceleri ve bunların ifadeleridir. Collingwood için sanat aynı zamanda yaşama anlam katan kültürel bir değerdir. Hem Croce hem de Collingwood için, içinde ifadenin olmadığı bir eser sanat eseri değildir.

Sizce Croce'nin estetik yaklaşımı idealist bir yaklaşımı mı, yoksa realist bir yaklaşımı mı temsil eder? Ortaya çıkarmaya çalışınız.



SIRA SİZDE

MARTIN HEIDEGGER: SANAT YAPITININ KÖKENİ

Martin Heidegger (1889-1976) varoluşçu felsefenin önemli düşünürlerinden biridir. 1927 yayınlamış olduğu *Varlık ve Zaman* adlı eserinde 'varlık' ve 'varlığın Varlığı' arasında bir ayrım yaparak bir varlığı varlık yapanın, onun olduğu gibi olmasını sağlayanın 'Varlık' olduğunu savunur. Sürekli bir 'oluş' içeren insan varlığını 'Dasein' sözcüğüyle ifade ederek insanın varlığının ayırıcı özelliğini 'kendi varoluşsal varlığının farkında olması' olarak belirlemiştir. Ona göre, insan varlığının sorgulanması Varlık sorgulamasıdır. Sürekli bir oluş içinde olan insan 'dünyaya fırlatılmıştır' yani dünyada vardır, oradadır ve geçmiş ve geleceğe doğru belirsizdir. İnsan için tek belirli olan ölümlü olduğunu bilmesidir ve bu yüzden de insan 'kaygı', 'iç sıkıntısı', 'merak' ve 'kuşku' içindedir. Tüm bu duygular insanın kendi varoluşsal varlığının farkına varmasında uyarıcı etkisi görürler.

Heidegger'e göre, insan için fırlatılmış olduğu dünyada sanat bir 'umut' veya 'ışık' olarak durur. 1939-40 eğitim-öğretim döneminde sanat ve teknoloji üzerine verdiği derslerde 'oluş' veya 'oluveriş' olarak sanatın teknoloji tarafından bozulmuş ve yabancılaşmış bir dünyada nasıl bir umut ışığı olduğunu vurgular. Bu derslerdeki görüşlerini daha sonra *Sanat Yapıtının Kökeni* adlı eserinde yayınladı.

Heidegger'in sanat felsefesine yaptığı en önemli katkılardan biri estetiğe ontolojik bir yaklaşım katmasıdır. Yanıtlamaya çalıştığı temel soru 'Sanat yapıtının kökeni nedir?' sorusudur. Heidegger, 'Köken' kavramını çözümlerken bu kavramın bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu anlamı içerdiğini belirtir. Ona göre, sanat yapıtının kökeni sorunu sanat yapıtının özü sorunuyla bir ve aynıdır. Çünkü bir şeyin kökeni onun özünün ve varlığının kaynağıdır (Heidegger, 2011: 9). Bu nedenle, köken sorunu bir varlık sorunu; sanat yapıtının kökeni sorunu da sanatın varlığı sorunu.

Heidegger, sanat yapıtının kökeni sorununu ontolojik açıdan ele alır. Ona göre, sanatın kökeni sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olan karşılıklı ilişkiyle açıklanabilir.

Heidegger, köken sorununu sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olan karşılıklı ilişkiyle açıklar. Ona göre, sanatçı yapıt sayesinde, yapıt da sanatçı sayesinde; her ikisi de sanat sayesinde ortaya çıkar. Bunlardan biri olmadan diğeri olmaz (Heidegger, 2011: 9). Sanatın varlığı sorununu varlığın üç var olan haliyle, yani ‘nesne’, ‘araç’ ve ‘yapıt’ hâlleriyle açıklar. Sanat yapıtları da tıpkı diğere nesnelere gibi vardılar. Resimler de tıpkı bir şapka veya av tüfeği gibi duvarda asılı durur; bir nesnenin bir yerden başka bir yere taşındığı gibi resimler de bir sergiden başka bir sergiye taşınırlar. Bu anlamda sanat eseri dış dünyadaki diğere tüm nesnelere gibidir. Buna karşın, “sanat eseri, yapılmış bir nesnedir fakat bu salt nesneden haric başka şeyler de söyler” (Heidegger, 2011: 11). Sanat yapıtının nesnel yönünde gerçek sanat görülebilir. Sanat yapıtı bizi ‘diğeri’yle yüz yüze getirerek başka olanı ortaya koyarak ‘alegori’yi ortaya çıkarır. Sanat yapıtının nesnel yönü diğere, başka olanı ortaya koyan ‘simgedir’ (Heidegger, 2011: 11).

Heidegger sanat yapıtının nesnel yönünün ne olduğunu sorgularken felsefe tarihinde nesne kavramına yönelik yaklaşımları irdeler. Ona göre, nesneyi (1) bir şeyin belli özelliklerinin taşıyıcısı; (2) duyu algılarının çokluğunun birliği ve (3) madde ve biçimin sentezi olarak gören üç farklı yaklaşım oldukça geniş, genel ve soyuttur. Bu nedenle, bu tanımlamalar, insan da dahil olmak üzere tüm var olanlara uygulanabilir ama onların genellikleri bir şeyin gerçekte ne olduğunu ortaya koymayı engeller. Heidegger’e göre, tarihsel olarak yerleşmiş bu baskın “nesne kavramları hem nesnenin nesnelliğine, hem aracın araçsallığına, hem de eserin eser oluşuna giden yolu” kapar (Heidegger, 2011: 24). Bu nedenle, tüm bu yaklaşımların bir kenara bırakılıp sadece belli bir şeye odaklanarak nesnenin ne olduğunu açıklayabileceğimizi savunur. Bunun için de van Gogh’un *Köylü Pabuçları* adlı tablosundaki bir çift çiftçi ayakkabısı üzerinden konuşur.

Resim 6.1



Heidegger’e göre, çiftçi ayakkabısıyla ilgili gerçekliğe onun ne için olduğunu sorduğumuzda yaklaşıyoruz. Bir çift çiftçi ayakkabısının bir amacı vardır, onlar belli bir hizmet sunmak için vardılar. Ona göre, nesne araçsallığı kaybolmuş araçtır ve o öylesine vardır. Araç ise varlıktır ve kullanım amacıyla üretilmiştir. Buna göre, amacı hizmet olan nesnelere araçtır. ‘Yolda duran taş’, ‘tarladaki toprak’, ‘çeşme’ ve ‘sonbahar rüzgârına kapılmış yapraklar’ nesne örnekleridir. ‘Çiftçi ayakkabıları’ ise araçtır.

Heidegger sanatta nesne-araç ilişkisini, nesneden yapıta giderek değil de yapıtan nesneye giderek açıklar. Bunun için yine van Gogh'un eseri üzerinden konuşur:

Bu tür ayakkabıların defalarca resmini yapmış olan van Gogh'un ünlü bir resmini ele alalım. Resimde fazladan ne var? Ayakkabının ne olduğunu herkes bilir. Eğer bunlar ağaç ve kenevirden değilse, deri tabanlıdır ve iğne, bez ve sicimle dikilmiştir. Bu tür araçlar ayakları örtmeye yarar. İster tarlada ister dansa, olsun hizmetine göre kullanılan malzeme ve biçimler farklıdır. ...Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağzından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgarların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlarda, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sesiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilmez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikayetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitikten kendi içindeki dinginliği yaratır (Heidegger, 2011:26-27).

Heidegger burada sadece bir sanat nesnesini tanımlamaya çalışmıyor; o aynı zamanda bu sanat nesnesiyle ifade edilen şeyin doğasını ve verdiği hizmeti tanımlamaya çalışıyor. Ona göre, sanat yapıtı şeylerin gerçek varlığını, onların hakikatini bildirir. Van Gogh'un resmi "ayakkabı aracının hakikatte ne olduğunu bize ima eder. ...Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar" (Heidegger, 2011: 29). Bu ifadedeki 'koyma' kavramı ile kast edilen şey 'durdurma' ve 'dondurma' anlamıdır. Ona göre, Platon'un iddia ettiği gibi sanat hakikati kopyalayamaz sanat sadece hakikati sanat eserinde gerçekleştirir veya ortaya koyar (Heidegger, 2011: 31).

Heidegger'e göre, sanat hakikati bildirirken 'dünya kurar' ve 'yeryüzü üretir' (Heidegger, 2011: 37). Sanat eseri her insanın kendi dünyasına sahip olması anlamında 'dünya kurar'. Sanat yapıtında üretilen 'yeryüzü' ise eserin kendini koyduğu yere, bu kendini koyuşta ortaya çıkmasına karşılık gelir (Heidegger, 2011: 41). Buna göre, van Gogh'un eserinin yağlı boya tablo üstünde ortaya çıkması, çıkış şekli, yeryüzü olarak düşünülebilir. Heidegger'e göre, sanat yapıtı 'dünya' ile 'yeryüzü' arasındaki çatışmadan doğar çünkü yeryüzü kapatıp gizlerken; dünya açık açığa çıkarır ve aydınlatır (Heidegger, 2011: 60). Sanat yapıtında hakikat, aydınlanma ve gizlenme olarak dünya ve yeryüzü arasındaki kavga sonucunda ortaya çıkar.

Heidegger güzel anlayışını da hakikatle sanat yapıtı arasındaki ilişkide ortaya koyar:

Hakikat eserde işbaşındadır. ...ayakkabıları gösteren resim, Roma çeşmesini anlatan şiir yalnızca, eğer doğruysa, böyle olarak münferit var-olanları olduğunu bildirmez, bütündeki var-olan ilişkisi içersinde açıklığı bildirir. Ayakkabı ne kadar basit ve öze ilişkin olursa olsun, kendi varlığında çeşme ne kadar süslemesiz ve saf olursa olsun, var-olan bunlarla birlikte o kadar dolaysız ve albenili olarak var-olan olur. Kendini gizleyen varlık böylelikle aydınlanır. Bu aydınlık parıltısını esere ekler. Esere eklenmiş parıltı güzelliştir. Güzellik açıklık olarak hakikatin nasıl olacağını bir biçimdir (Heidegger, 2011:50).

Kendi dönemine kadar sanatın 'güzel ve güzellikle' uğraştığını 'hakikatle' uğraşmadığını belirten Heidegger, hakikatin mantığa, güzelliğin ise estetik alanına

ait olduğunu söyler (Heidegger, 2011:29-30). Sanat yapıtının var olanı açtığını, var olanın hakikatini ortaya koyduğunu söylerken Heidegger en azından sanat yapıtı çerçevesinde mantık ve estetiğin bütünlüğünü savunuyormuş gibi görünüyör. Çünkü güzel sanat yapıtında hakikatin açıklık olarak ortaya çıkma biçimidir. Heidegger bu ortaya çıkma biçimini 'gözükmek' kavramıyla açık hale getirmeye çalışır: "Gözükmek -hakikatin eserdeki olması ve eser olarak- güzelliştir" (Heidegger, 2011:79). Heidegger'e göre, sanatın bizim daha önceden görmediğimiz şeyi bize gösteren epistemik bir işlevi vardır. Sanat ve sanat yapıtı hakikati sadece ontolojik anlamda değil aynı zamanda epistemik anlamda bize bildirirler. Sanat hakikati, varlığı dilde ortaya çıkarır. Dilin olmadığı yerde insan, insanın olmadığı yerde de varlığın açığa çıkması, felsefe ve sanat olmaz. İnsanın en önemli ayırıcı özelliği tasarımılayan olmasıdır. İnsan dil yoluyla tasarımlar. İnsan dilde tasarımılayarak hakikati ve varlığı açığa çıkarır. Bunun için tüm sanatlar içinde edebiyatın özel bir konumu vardır: "Sanat edebiyat olarak gerçekleşir" (Heidegger, 2011:73).

JOHN DEWEY: DENEYİM OLARAK SANAT

C. S. Pierce ve W. James gibi pragmatik felsefenin öncülerinden olan John Dewey, psikoloji, felsefe ve eğitim alanındaki çalışmalarıyla tanınır. Onun *Deneyim Olarak Sanat* (1934) adlı eseri yirminci yüzyılda estetik alanda yazılmış başlıca yapıtlardan biri olarak nitelendirilir. Dewey, bu çalışmasıyla estetiği kendi konusunun ve varlık alanının belirlediği bir yöntemle ele aldığını, felsefenin başka bir alanına ait bir yöntemle veya yaklaşıma indirmediğini ifade etse de çoğu yorumcu onun estetiği pragmatik felsefe açısından temellendirmeye ve savunmaya çalıştığını belirtir.

Diğer birçok çalışmasında olduğu gibi, 'deneyim' kavramı Dewey'in estetik görüşünün merkezinde yer alır. Ona göre, her deneyimin bir birliği, bütünlüğu, devamlılığı ve onu diğerlerinden ayıran belli bir niteliği vardır. David Hume gibi deneyimci filozofların duyumculuğuna karşı çıkan Dewey, artistik yaratmada önemli rol oynayan duyu deneyiminin geçmiş deneyimlerden kopuk salt fiziksel nitelikleri içermediğini, aksine, bu niteliklere anlamını veren, sanatsal ifade sürecinde bir araya gelen anlam zenginliği olduğunu savunur.

Dewey'e göre estetik olmayan ilişkilerde ve üretimlerde de bir estetik yön vardır. Bir amaca, başarıya ve hedefe ulaşan, araç-amaç ve parça-bütün ilişkisinin sağlandığı her eylemde ve etkinlikte bir estetik yön bulunur. Bunun yanında, ayırıcı bir şekilde estetik deneyim olanlarda estetik nitelik daha baskın olarak yer alır.

Bu nedenle, her tür deneyimde olduğu gibi, estetik deneyim de günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamaz, çünkü ideallerin gerçekleşmesi için maddeye ihtiyaç vardır. "Sanatı nihai ve ideal formunda *anlamak* için onun ham veya işlenmemiş doğal durumuyla; insanın dikkatli bir göz ve kulağının olduğu, ona bakarken ve görürken ilgisini harekete geçiren ve ona zevk veren olay ve sahnelerle başlamak gerekir" (Dewey, 1980:3). Dewey bunu yaparken estetik deneyimi hem günlük yaşamla ilişkilendirmekte, hem de deneyim bütünlüğünü sağlayan unsurları göstermeye çalışmaktadır. Estetiğin amacı sanatın incelikli deneyimi ile günlük yaşam deneyimi arasındaki devamlılığı sağlamak olmalıdır. Bu bütüncü yaklaşım şunu göstermektedir ki sanatsal deneyim ortaya çıktığı bağlamdan ayrı tutularak anlaşılabilir. Önemli bir sanat eseri olan *Parthenon'u* anlamak için dönemin Atina'sına, yurttaşların yaşamlarına ve yurttaşlık değerlerine bakmak gerekir.

Dewey, müzeci sanat anlayışına karşı çıkararak sanatın varlık alanını genişletir ve daha demokratik hâle getirir. "Bir sanat ürünü bir kez klasik statüsü kazanınca, varlık alanına getirildiği insani koşullarından ve gerçek yaşam deneyiminde

Dewey'e göre bir amaca, başarıya ve hedefe ulaşan her eylemde ve etkinlikte bir estetik yön bulunur. Estetik deneyim günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamaz.

ortaya çıkardığı sonuçlardan bir şekilde soyutlanır” (Dewey, 1980:1). Oysa estetik deneyim, insan yaşamının her boyutunda yer alan ortak deneyime dayanır. Bu görüşüyle ilişkili olarak, ‘sanat ürünü’ ve ‘sanat eseri’ ayrımı yapar. Sanat ürünü sanatçı tarafından ortaya çıkarılan fiziksel ve dışsal varlığı ifade ederken sanat eseri bu ürünün deneyimde veya deneyimle birlikte ne yaptığını ifade eder: “Sanat ürünü-tapınak, resim, heykel, şiir-sanat yapıtı değildir. Ne zaman ki bir insan sanat eserinin özgürleştirici ve düzenli niteliklerinden hoşlandığı bir deneyim ortaya çıkaran ilişki içine girer sanat eseri o zaman gerçekleşir” (Dewey, 1980:222). Sanat eserinin varlığı için bir tür yaratıcı iş birliğine gereksinim vardır. Sanatçı ve gözlemcinin her biri bu ilişkiye katkı sağlar.

Başta zihin-beden ikiciliği olmak üzere teori-pratik, birey-toplum, kamusal-özel, yöntem-konu, zihin-davranış, araç-amaç, kültür-meslek gibi ikici yaklaşımlara karşı çıkan Dewey bu konular etrafında cereyan eden tartışmaları yeniden yapılandırarak bu karşıtlığı gidermeye çalışır. Estetik açıdan, bilim ile sanat arasında ayırım yaparak bilimi sanata üstün tutan ikici yaklaşımda, bilim alanını da dahil olmak üzere hayatın her alanında estetik yön bulunduğunu savunarak bu ikiciliği çözmeye çalışır (Shusterman, 2005:125). Benzer yaklaşımla, sanat/yaşam, biçim/içerik, güzel sanat/pratik sanat, klasik kültür/popüler kültür, klasik sanat/geçici sanat ve sanatçı/seyirci ikilemleri Dewey’in gidermeye çalıştığı ikilemler arasında yer alır.

Müzeci sanat anlayışına karşı çıkan Dewey, sanat deneyimi yaratmayan bir varlığın sanat ürünü olabileceğini, ama sanat eseri olamayacağını savunur. Ona göre, sanat eserinin varlığı için sanatçı ile gözlemci arasında bir tür yaratıcı iş birliğine gereksinim vardır. Sanatçı ve gözlemcinin her biri bu ilişkiye katkı sağlar.

SARTRE VE MERLEAU-PONTY: FENOMENOLOJİK ESTETİK

Fransız romancı, oyun yazarı, gazeteci, edebiyat eleştirmeni ve felsefeci Jean-Paul Sartre (1905-80) yirminci yüzyılın en popüler düşünürlerinden birisidir. Sartre’in düşüncelerinin ve eserlerinin üstünde Husserl ve Heidegger’in fenomenolojisinin büyük etkisi olmuştur.

Sartre’in varoluşçu fenomenolojik estetiği onun imge kuramında ve özgürlük ontolojisinde yatar. *İmgelem* adlı eserinde kendi estetiğinin anahtar kavramı olan imgeleyen bilinç kavramının açıklamasını yaparak bu bilincin diğer bilinç şekillerinden nasıl ayrıldığına ortaya koyar. Ona göre, bir şeyi içsel olarak düşünmekle dışsal olarak görmek arasında temelden bir ayırım yoktur. Sartre, Husserl fenomenolojisinin temel tezlerinden biri olan ‘bilinç her zaman bir şeyin bilincidir’ görüşünden hareketle edim olan imgenin bir bilinç olduğunu söyler (Sartre, 2006, 154). Fenomenolojik anlamda bilinç yönelimseldir, yani bir şey hakkındadır. Bilinç olan imgede yönelimseldir. Sartre’a göre, şu an var olmayan bir nesneyi veya kişiyi imgelemek onu gerçeklik olmayan veya hiçlik olarak konumlamaktır. Örneğin, zümrütü anka kuşunu imgelediğimizde onu varolmayan bir şey olarak konumlarız, yanımızda bulunmayan bir arkadaşımızı imgelediğimizde varolan ancak yanımızda bulunmayan olarak konumlarız. Şehirde uçan arabalar imgelediğimizde ise bir olanaklılık olarak uçan araba konumlarız. Tüm bu imgelemeleri yaparken yaptığımız şey şimdi varolan gerçekliği ‘olumsuzlama’dır. Zümrütü anka kuşunu imgelerken şimdiki gerçeklikte böyle bir kuşun olmamasını olumsuzlarız. Sartre’in olumsuzlamaya veya hiçliğe dikkat çekmesinin nedeni imgeyi algıdan ayırmaktır. Algının aksine imgesel bilinçte verili olmayanı, gerçek olmayanı veya hiçliği konumlarız. İmgelem dünyaya farklı bir şekilde yönelmenin yoludur. Dünyada olmayanın, yokluğun, hiçliğin şimdi kılınmasıdır.

Hiçliğin ve gerçek olmayanın bu şekilde imge tarafından konumlanması Sartre’in sanat görüşü açısından önemlidir. Tüm sanat yapıtları gerçekliğin ötesindedir. Estetik düşünme başlatıcı, doğurtucu bir rüyadır. Güzel, imge yoluyla kurulan ve dünyanın olumsuzlamasını içeren bir değerdir (Sartre, 1948, 282).

Sartre'un estetiği varoluşçu fenomenolojik estetik kuramıdır. Ona göre düşünme; başlatıcı, doğurtucu bir rüyadır. Sanat yapıtı özerktir ve seyirci için dünyayı açar.

Sartre'in yönelimsel bilinç olarak imge kavramı onun özgürlük kuramıyla yakından ilişkilidir. Şimdinin imgesel bilinç tarafından olumsuzlanması, hiçleştirilmesi özgür bilinç için bir öngerekliliktir. Dünyanın olduğundan farklı olduğunu düşünebilmek için bilinç dünyanın koşullamalarından özgür olmalıdır. İmgelem en azından bilinç alanında böyle bir özgürlüğün mümkünatını verir. Bu da estetik alanda ve sanat alanındaki yaratıcılığın kaynağıdır.

Sartre erken dönem çalışmalarında insanın seçtiği her şeyden sorumlu olduğunu belirten bir özgürlük anlayışını savunur. İnsan fırlatılmış olduğu bu dünyada hoşlansa da hoşlanmasa da seçim yapma sorumluluğundan kaçamaz. Kendi deyimiyle, "insan özgür olmaya mahkûmdur." Bu tür özgürlüğü reddetmek veya ondan kaçınılabileceğini sanmak insanın kendi kendini kandırdığı kötü inanç veya samimiyetsizlik durumudur. Bu özgürlük anlayışı Sartre'in sanat ve sanatçı anlayışını da biçimlendirir. Sanat alanı da insanın aynı fırlatılmış olduğu dünyadaki gibi her şeyden sorumlu olduğu bir alandır. Sanatçı, takip etmeyi seçtiği tüm değerlerden yaptığı veya yapmaya niyetlendiği tüm edimlerden sorumludur. Yalnız, sanat sadece sorumluluk değil aynı zamanda özgürlük alanıdır. Sartre'a göre herhangi bir sanat yapıtı özellikle de edebiyat eseri başkalarının özgürlüğüne gönderme yapan özgür, imgesel bir yaratımdır. Sanat yapıtı özerktir ve seyircisinin, okuyucusunun, dinleyicisinin tepkisini artıran estetik beğeniyi sunar. Belli bir seyirci için eser dünyayı açar.

Aydınların Savunusu adlı eserinde "Yazar bir aydın mıdır?" sorusunu yanıtlarken Sartre yazarı, yazıcıdan ayırır. Bunların her ikisi de 'ortak dili' kullanır. Ancak yazıcı dilden bilgi aktarmak için yararlanırken yazar veya sanatçı, Sartre'a göre, 'hiç'i veya 'bilgi olmayışı' anlatmak için yararlanır (Sartre, 1985, 89-90). Sartre iki tür yazar çeşidinden bahseder. Birincisi toplumsal dünyayı olduğu gibi anlatmak için yazarın yazısının konusuna kuşbakışı bir gözle bakmasıdır. "Kuşbakışı bilincine" sahip yazar "yaratıcı, konumsuzlaşmış ...olarak, dünyanın üzerinde dolanmaktadır" (Sartre, 1985, 91). Dünyayla arasına mesafe koymuş ve dünyayı aynı bilimlerin yaptığı gibi nesnel bir şekilde tanımlama çabası içersindedir. İkinci tür yazar ise yazmak istediği konunun dünyasıyla arasına mesafe koymayan tam aksine bir 'suç ortağı' edasıyla bu dünyaya katılan yazardır. Bu tür bir yazar "bize zorunlu olarak dünyanın varlığını, dünyanın tam da onları koşullandığı biçimde açığa vururlar" (Sartre, 1985, 93). Sartre'a göre, edebiyatın nesnesi "yazarca yaşadığı biçimiyle dünyada -oluştur" (Sartre, 1985, 96). Edebiyat, yazarın "dünyada olmak" denilen "insanlık durumuna" tanıklık eder. Bu bağlamda edebiyattaki veya herhangi başka bir çeşit sanat yapıtında güzellik yaratıcı bir özgürlüğün ürünü olarak sunulan insanlık durumunun kendisinden başka bir şey değildir. Sartre'a göre, edebi sanat yapıtı yaşamla değil de özgürlükle diyalog kurar. Edebi yapıt "okuru kendi yaşamını", kendi dünyada-oluşunu "yüklenmeye çağırır" ve bu çağrıyı "onu ahlaklaştırarak değil" aksine kendi dünyada oluşuyla dünyanın olduğu gibi oluşunun paradoksal birliğini yeniden kurmanın "estetik çabasını isteyerek yapar" (Sartre, 1985, 100). Gerek sanatçısı, gerekse okuyucusu açısından dünyada oluşu ortaya koyan edebi sanat yapıtı dünyanın bir açıklamasıdır (Sartre, 1985, 106). Yazmanın bir tür seçim yapmak olduğunu söylediği *Edebiyat Nedir?* adlı eserinde bağlılık edebiyatına çağrı yapar. Bağlılık edebiyatıyla Sartre'in hedeflediği insanları dünyada oluşlarının getirdiği tüm sorumluluğu üstlenmeye çağırarak ve düzyazıda dünyayı ve dünyada oluşu insanların birbirlerine bildirmelerini sağlamaktır.

Sartre tüm sanatlar arasında genel olarak edebiyata özel olarak da düzyazıya önem verir. Ona göre, şiir ve resim düzyazı kadar etkili bir şekilde dünyayı bildirmez veya açmaz. Şair, ressam gibi, 'suskundur çünkü kelimeleri iletişim kurmak için işaretler olarak değil de düşünmek için nesnelere olarak görür. Picasso'nun *Guernica* tablosuna göndermede bulunarak "Onun İspanya davası üzerine tek bir kalp kazanıp kazanmadığını kimse düşünmüş müdür?" diye sorar. Öyle görünüyordu ki Sartre, genel olarak resim sanatının, özel olarak da Picasso'nun *Guernica* tablosunun fenomenoloji yapmaya yeterince imkân vermediğini düşünüyor. Sanatın dünyayı ve varlığı açma işlevi, hatırlayacağımız gibi, Heidegger ile başlayıp devam eden varoluşçu fenomenolojinin ortak görüşlerinden biridir. Sartre'a göre düzyazı dünyayı açma işlevini diğer sanat türlerinden daha başarılı yapar.

Sartre'a göre edebiyat ve düzyazı dünyayı açma işlevini diğer sanat türlerinden daha başarılı yapar. Şair, ressam gibi suskundur. Ona göre, bazı sanat türleri ve eserleri fenomenoloji yapmaya yeterince imkân vermez.

Resim 6.2

Picasso'nun *Guernica* tablosu.



Maurice Merleau-Ponty (1908-61) yirminci yüzyıl Fransız felsefecilerinin önemli isimlerinden birisidir. Merleau-Ponty'nin en önemli eseri 1945 yılında yayınladığı insan varoluşunu, algısını ve edimini analiz ettiği *Algı Fenomenolojisi*'dir. Yazıları felsefi psikoloji, dil felsefesi, sanat felsefesi, tarih felsefesi ve politik felsefeyi içine alan geniş bir alanı kapsar.

Merleau-Ponty'in algı fenomenolojisinin temellinde 'Dünya ile onu tarif eden ve açıklayan tüm bilimsel açıklamalara öncel olarak onun başlangıçtan beri var olduğu biçimiyle, ezeli yoldan nasıl karşılaşırım?' sorusu vardır. Ona göre, dünya bizim ortaya çıkardığımız bir şey değildir; onun bizden bağımsız, bizim dışımızda bir varoluşu vardır ve bu yüzden de dünya ile aramızda mesafe vardır. Dünya ile aramızdaki uzaklık 'ben' olmadığında ortadan kalkacak olan 'ufuk uzaklığıdır.' Merleau-Ponty'e göre, fenomenolojik yöntem işte bu ufuk uzaklığında sürekli ortaya çıkan dünyaya ait farklı yönleri yakalayabilme yöntemidir. Dünyanın ufuk uzaklığından henüz bilincin kavramlarına dönüştürülmemiş, düşünülmemiş, dile dökülmemiş bu yönlerini Merleau-Ponty dünyanın 'algılanan' yönü olarak adlandırıyor. Merleau-Ponty'e göre, algı fenomenolojisi dünyayı görmeyi yeniden öğrenmenin, şeylerin kendilerine, özlere varmanın yöntemidir.

Algı Fenomenolojisi'nin en temel iddiası bilincin yanı sıra deneyimin de yönlemsel olmasıdır. Nasıl bilinç bir şeyin bilinciyse deneyim de her zaman bir şeyin deneyimidir. Gerçeklik ve benim gerçeklik algım deneyimde iç içe geçmiştir. Deneyim bilinç ve gerçekliğin bir arada ortaya çıkmasını sağlar. Merleau-Ponty'e göre, beden yönelimselliğin çerçevesidir; bu yüzden de hem bilinç için hem de

Merleau-Ponty'nin sanat kuramı algı fenomenolojisi olarak bilinir. Ona göre, resim sanatı güzellikle ilgili değil hakikatle ilgilidir. Hakikati görüşe sunarak hakikat hakkında bilgi verir. Resim şeylerin özlerinin görünüşüne götürür bizi.

deneyim için merkezi önem taşır. *Göz ve Tin* adlı eserinde beden açıklamasını bir görüş ontolojisi geliştirerek verir. Bu eser onun felsefesiyle resim sanatı üstüne görüşlerinin çakıştığı bir felsefe metnidir. Merleau-Ponty'ye göre, bir sanat yapıtının kendisi bir çeşit ifadesel bedendir. Bedene benzer şekilde “bir roman, bir şiir, bir resim, bir müzik parçası bireydirler, bu şu demek, ifadesel aracı onun anlamından ayırmanın mümkün olmadığı, anlamlarına doğrudan giriş olan ve zamansal ve uzamsal konumlarını terk etmeden önemlerini yayan varlıklardır” (Merleau-Ponty, 1962, 151). Sanat yapıtının bedensel olduğu iddiasıyla Merleau-Ponty aslında Descartes'in ikiciliğini kırmaya çalışıyor. Bir resim düşünme eylemi ve onun harekete geçirdiği bedensel eylem sonucu ortaya çıkmaz. Ya da maddi olarak önümüzde duran sanat yapısının arkasında ötesinde bu maddi yapıdan ayrı düşünsel bir yapı yoktur.

Merleau-Ponty'nin resim sanatına verdiği önem resim sanatının işlevinden kaynaklanır. Ona göre, “resim gerçek olanın imgesel dokusunu göze sunar” (Merleau-Ponty, 2005, 181). Resim şeylerin özlerinin görünüşüne götürür bizi. Şeylerin özlerini anlamak isteyen bir algı felsefesi resim sanatının ortaya çıkardığı “algı dünyasına” yönelmelidir. Çünkü;

“ressamın dünyası görünür, gözle görülür dünyadır, yalnızca odur; bu bir bakıma çalgın bir dünyadır, çünkü kısmi kalmakla birlikte bütünlüğe ulaşmış bir dünyadır. Resim görme ediminden başka bir şey olmayan bir coşkuyu uyandırır, bunu en yüksek gücüne ulaştırır, çünkü görmek uzaktan sahip olmaktır ve resim bu tuhaf sahip lenmeyi, Varlık'ın -içine girebilmek, ona katılabilmek için kendilerini görünür kılmak zorunda olan- tüm görünümleri yayar” (Merleau-Ponty, 2005, 185).

Resim sanatı algılanan dünyayı ortaya koyarak bizim şeyleri oldukları gibi benimsememizi sağlar. Tablo, algılanan dünyanın “insan bedenine uygun benzerini” sunar. Sanat algı dünyasını insana olduğu gibi açan belli bir yaşantı anından, belli bir yaşanılan görüş noktasından bize şeylerin özünü sunan bir alandır. Felsefeci ve ressamın benzerliği Varlık'ın hakikatidir, gören ile görünürün kesişmesine odaklanmalarıdır. Merleau-Ponty'e göre, resim sanatının ve ressamın ortaya koyduğu ayrı bir ontolojik işlevi vardır. Resim taklit değildir, resim bilimin yaptığı gibi şeyleri bilince sunmaz; resim şeyleri dolaysız bedensel olarak algı dünyasında oldukları haliyle bize sunar. Resim sanatı güzellikle ilgili değil hakikatle ilgilidir. Hakikati görüğe sunarak hakikat hakkında bilgi verir.

SIRA SİZDE

3

Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty'nin sanat kuramları arasında ne gibi ortak noktalar vardır? Ortaya çıkarmaya çalışınız.

Özet



Marksist estetikçilerin temel görüşlerini tanımak. Marks'ın gelişmiş bir sanat ve estetik kuramı olmasa da, yirminci yüzyılda Lukacs, Adorno ve Marcuse gibi düşünürler Marksist yaklaşım ve eleştirel kuram çerçevesinde bir Marksist estetik kuram geliştirmeye çalışmışlardır. Marks'ın sanat ve estetik konusundaki görüşleri onun tarihsel materyalizm görüşüyle doğrudan ilişkilidir. Çoğu Marksist estetikçi de sanat ve estetik konusunu bu görüş etrafında ele almıştır. Yanıtlamaya çalıştıkları temel soru sanat hangi ölçüde topluma bağlıdır veya toplumun ürünüdür, ya da hangi ölçüde toplumdan bağımsız, kendi başına özerk bir etkinlik alanıdır? Lukacs, gerçekçi bir estetik anlayışı savunur. Ona göre, başarılı bir sanat eseri ortaya çıktığı toplumun sınıfsal, ahlaki, düşünsel, değersel yapısını yansıtır. Bu anlamda diğer Marksist düşünürlerde olduğu gibi bağlamcı bir sanat anlayışını benimser, ama onun bağlamsalılığı daha güçlü bir belirlemecilik ve indirgemeciliktir. Lukacs'ın estetik kuramının en özgün yanlarından biri sanata varlık kategorileri açısından getirdiği yaklaşımdır. Lukacs, genellik, özgünlük ve bireysellik üzere üç varlık kategorisi tespit eder. Ona göre, felsefe tarihinde birçok düşünür özgünlük kategorisini dile getirmiş olmakla birlikte bu kategorinin sanat için önemini yeterince kavrayamamıştır. Adorno ise kapitalist toplumlarda sanat özerklik ve toplumsal karakter yönleriyle bir çatışma yaşadığını belirtir. Ona göre, sanat yapıtı hem toplumdan bağımsızdır, hem de topluma bağlıdır. Böyle bir ikili özelliği var. Sanat, belli kültürel bağlama dayansa da, sosyal ve kavramsal özgürlük sunar. Çünkü sanat, doğrudan sosyal dünyaya gönderme yapmaksızın kendi anlam yapılarını geliştirir. Adorno, bir yandan kapitalist toplumda kültür ve ideolojinin baskı ve tahakkümünü tanımlayarak olumsuz özellikleri eleştirir, öte yandan da sanatın özerkliği aracılığıyla olumlu olanları ortaya koyar. Amacı, kapitalist toplumun eleştirel çözümlemesinden hareketle aynı zamanda radikal sosyal dönüşümü gerçekleştirmektir. Marcuse da Adorno gibi sanatın özerkliğine güvenir. Bu bağlamda, sanatı doğrudan toplumsal alt yapının belirlediğini savunan geleneksel ya da Ortodoks indirgemeci Marksist sanat anlayışını eleştirir.



Tolstoy ve Dewey'in sanat ve sanat eseri konusundaki görüşlerini tanımak.

Tolstoy, sanatın amacının güzellik ya da haz olmadığını belirtir. Ona göre, sanatı doğru olarak tanımlamak için her şeyden önce onun insan yaşamının koşullarından biri olduğunu görmemiz gerekir. Bunu yaptığımızda sanatın insanların birbirleriyle ilişki kurma araçlarından biri olduğunu görürüz. Bu ilişki kurmada sanat, özünde insanların duygularını başkalarına bulaştırma yeteneğine dayanır: Tolstoy'a göre sanat duygu aktarımıdır. Onun sanat kuramına göre, gerçek sanatçı duyguyu hem aktarır hem de uyandırır; sanatı yoluyla izleyicisine kendi deneyimlediği duyguları bulaştırır. Ona göre, sanatın niteliği izleyiciye aşılana veya bulaştırılan duyguların niteliğiyle ölçülmelidir. Dewey'in estetik görüşünün merkezinde yer alan kavram ise deneyimdir. Ona göre, estetiğin amacı sanatın incelikli deneyimi ile günlük yaşam deneyimi arasındaki devamlılığı sağlamak olmalıdır. Estetik deneyim, insan yaşamının her boyutunda yer alan ortak deneyime dayanır. Bu bağlamda Dewey, 'sanat ürünü' ve 'sanat eseri' ayrımı yapar. Sanat ürünü sanatçı tarafından ortaya çıkarılan fiziksel ve dışsal varlığı ifade ederken, sanat eseri bu ürünün deneyimde veya deneyimle birlikte ne yaptığını ifade eder. Eğer bir sanat ürünü izleyicisinde bir deneyim ortaya çıkarmıyorsa sanat eseri değeri kazanmaz. Sanat eserinin varlığı için sanatçı ve gözlemci arasında bir tür yaratıcı işbirliğine gereksinim vardır.



Croce'nin estetik sezgicilik yaklaşımını tanımak.

Croce sanatı bir görüş ya da sezgi olarak görür. Ona göre klasik kuramcıların savunduğu gibi sanat mantıkla değil sezgiyle ortaya çıkar. Hegel felsefesinden ve Vico'nun tarihsel idealizminden etkilenecek şekilde sanatın tinsel bir uğraş olduğunu savunur. Croce'ye göre, sanat bir dil biçimidir ve sanatçı da fikirlerini somut bir biçim içerisinde ifade edebilen kişidir. Ona göre, sezgisel ve mantıksal olmak üzere iki tür kuramsal bilgi vardır. Sezgisel bilgi imgeler üreten düş gücü aracılığıyla elde edilirken, mantıksal bilgi kavramlar üreten akıl aracılığıyla elde edilir. Bunlardan sezgisel bilgi bireysel, mantıksal bilgi ise tümelin

bilgisini verir. Croce, estetik bilginin mantıksal bilgiden bağımsız ve kendi başına yeterli olmasına karşın mantıksal bilgi için zorunlu olduğunu; çünkü sezgiler olmaksızın kavramların olamayacağını savunur. Bu düşüncesiyle, estetiğin mantığa önceliğini savunur. Ona göre, sanat tümelin değil de bireyselin bilgisidir. Sezgi bize içinde yaşadığımız dünyanın bilgisini, genelin, tümelin ve numenin bilgisini değil de bireyselin ve fenomenin bilgisini verir.



Heidegger'in ontolojik estetik yaklaşımını ifade etmek.

Heidegger'in sanat felsefesine yaptığı en önemli katkılardan biri estetiğe ontolojik bir yaklaşım katmasıdır. Yanıtlamaya çalıştığı temel soru 'Sanat yapıtının kökeni nedir?' sorusudur. Heidegger, köken sorununu sanat, sanatçı ve sanat yapıtı arasında var olan karşılıklı ilişkiyle açıklar. Ona göre, sanatçı yapıt sayesinde, yapıt da sanatçı sayesinde; her ikisi de sanat sayesinde ortaya çıkar. Sanat yapıtı şeylerin gerçek varlığını, onların hakikatini bildirir. Sanat hakikati bildirirken 'dünya kurar' ve 'yeryüzü üretir.' Heidegger'e göre, sürekli bir oluş içinde olan insan 'dünyaya fırlatılmıştır' yani dünyada vardır, oradadır ve geçmiş ve geleceğe doğru belirsizdir. İnsan için tek belirli olan ölümlü olduğunu bilmesidir ve bu yüzden de insan 'kaygı', 'iç sıkıntısı', 'merak' ve 'kuşku' içindedir. Tüm bu duygular insanın kendi varoluşsal varlığının farkına varmasında uyarıcı etkisi görürler. Heidegger'e göre, insan için fırlatılmış olduğu dünyada sanat bir 'umut' veya 'ışık' olarak durur.



Sartre ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojik estetik yaklaşımlarını açıklamak.

Sartre, genel felsefi yaklaşım olarak Husserl ve Heidegger'in fenomenolojik görüşlerinden etkilenmiştir. Sartre'un estetiği varoluşçu fenomenolojik estetik kuramıdır. İnsan fırlatılmış olduğu bu dünyada hoşlansa da hoşlanmasa da seçim yapma sorumluluğundan kaçamaz.

Sanat alanı da insanın aynı fırlatılmış olduğu dünyadaki gibi her şeyden sorumlu olduğu bir alandır. Sanatçı, takip etmeyi seçtiği tüm değerlerden yaptığı veya yapmaya niyetlendiği tüm edimlerden sorumludur. Yalnız, sanat sadece sorumluluk değil aynı zamanda özgürlük alanıdır. İnsan özgür olmaya mahkumdur. Sanat yapıtı özerktir ve seyirci için dünyayı açar.

Sartre'a göre herhangi bir sanat yapıtı özellikle de edebiyat eseri başkalarının özgürlüğüne gönderme yapan özgür, imgesel bir yaratımdır. Sartre tüm sanatlar arasında genel olarak edebiyata özel olarak da düzyazıya önem verir. Ona göre, şiir ve resim düzyazı kadar etkili bir şekilde dünyayı bildirmez veya açmaz. Merleau-Ponty ise geliştirdiği algı fenomenolojisi temelinde 'Dünyayı tarif eden ve açıklayan tüm bilimsel açıklamalara öncel olarak, onunla ezeli yoldan nasıl karşılaşırım?' sorusunun yanıtını arar. Ona göre, dünya bizim ortaya çıkardığımız bir şey değildir; onun bizden bağımsız, bizim dışımızda bir varoluşu vardır ve bu yüzden de dünya ile aramızda mesafe vardır. Onun algı fenomenolojisi kuramına göre hem bilinç hem de deneyim yönelimseldir. Nasıl ki bilinç bir şeyin bilinciyse, deneyim de her zaman bir şeyin deneyimidir. Gerçeklik ve benim gerçeklik algım deneyimde iç içe geçmiştir. Deneyim, bilinç ve gerçekliğin bir arada ortaya çıkmasını sağlar. Merleau-Ponty'nin resim sanatına verdiği önem resim sanatının işlevinden kaynaklanır. Ona göre, resim gerçek olanın imgesel dokusunu göze sunar. Resim şeylerin özlerinin görünüşüne götürür bizi. Şeylerin özlerini anlamak isteyen bir algı felsefesi resim sanatının ortaya çıkardığı algı dünyasına yönelmelidir. Çünkü, ressamın dünyası görünür, gözle görülür dünyadır. Resim görme ediminden başka bir şey olmayan bir coşkuyu uyandırır, bunu en yüksek gücüne ulaştırır.

Kendimizi Sıyalım

1. Aşağıdaki düşünürlerin hangileri sanat yapıtını izleyicisinde doğurduğu duygu veya deneyim açısından ele alır?
 - a. Merleau-Ponty, Marcuse
 - b. Sartre, Dewey
 - c. Tolstoy, Heidegger
 - d. Tolstoy, Dewey
 - e. Croce- Marcuse
2. Aşağıdakilerden hangisi Marksist sanat ve estetikçilerin ele aldığı sorunlardan biri **değildir**?
 - a. Ekonomik ilişkilerin sanata etkisi
 - b. Sanatın özerkliği
 - c. Sanatın toplumsal belirleyicileri
 - d. Sanatın özneliği
 - e. Sanatın ideolojik gücü
3. Aşağıdakilerden hangisinde Sartre'in varoluşçu fenomenolojik estetiğini temellendirdiği kavramlar doğru biçimde verilmiştir?
 - a. Bilinç-imge-özgürlük- sorumluluk-hiç
 - b. Bilinç-imge-özerklik-nesnellik
 - c. Özerklik-nesnellik-yönelimsellik-özgürlük
 - d. Yönelimsellik-özgürlük-öznelik-bireylik
 - e. Bilinç-yönelimsellik-nesnellik-genellik
4. Aşağıdakilerden hangisi Heidegger'in savunduğu görüşlerden biri **değildir**?
 - a. Sanat yapıtının kökeni sorunu onun özü sorunuyla ilgilidir.
 - b. Sanat yapıtı içimizdeki duygunun dışavurumudur.
 - c. Gerçek sanat, sanat yapıtının nesnel yönünde görülebilir.
 - d. Sanat hakikati sanat yapıtında gerçekleştirir.
 - e. Sanat yapıtı şeylerin gerçek varlığını, onların hakikatini bildirir.
5. Aşağıdaki ifadelerden hangisi Adorno'nun sanatsal eser ile toplumsal yapı ilişkisinde savunduğu görüşü en doğru biçimde yansıtır?
 - a. Burjuva toplumunda sanat gelişir, ama tamamen burjuva kültürünü onaylar.
 - b. Sanat, toplumsal ilişkiden bağımsız olarak gelişir.
 - c. Özerk sanat ait olduğu toplumu hem onar, hem de eleştirir.
 - d. Gelişmiş kapitalist toplumlarda sanatın özerkliği yoktur.
 - e. Burjuva toplumunda sanat kendi formunu koruyamaz.
6. Aşağıdakilerden hangisinde Lukacs'ın estetiğinde bahsettiği varlık kategorileri doğru biçimde verilmiştir?
 - a. Nitelik-öznelik-bireylik
 - b. Genellik-evrensellik-nesnellik
 - c. Genellik- özgünlük-bireylik
 - d. Evrensellik-bireylik-nicelik
 - e. Öznelik-özerklik-nitelik
7. Croce "estetik çalışan birinin aslında dil üstüne çalıştığı" fikrini hangi temelde savunur?
 - a. Estetiğin içsel tutkuları açıklaması temelinde.
 - b. Estetiğin dilsel yapıyı açması temelinde.
 - c. Sanatın imgesel anlatım olması temelinde.
 - d. Sanatın zihinsel dil kullanması temelinde.
 - e. Sanat-dil özdeşliği temelinde.
8. Aşağıdaki düşünürlerden hangisi sosyal gerçeklik yaklaşımını savunur?
 - a. Tolstoy
 - b. Dewey
 - c. Lukacs
 - d. Sartre
 - e. Marcuse
9. Aşağıdaki düşünürlerden hangisi sanatın dünyayı açma işlevi olduğu görüşünü savunur?
 - a. Tolstoy- Sartre-Merleau-Ponty
 - b. Heidegger-Sartre-Dewey
 - c. Adorno-Tolstoy-Lukacs
 - d. Heidegger-Sartre-Merleau-Ponty
 - e. Croce -Sartre-Marcuse
10. Marcuse'a göre, sanat siyasal potansiyelini ve eleştirel gücünü nereden alır?
 - a. Yarattığı duygulardan
 - b. Siyasal amaçlarından
 - c. Toplumsal öneminden
 - d. Estetik formundan
 - e. Toplumsal içeriğinden

Okuma Parçası

Yaratma ve Devrim

Sanatta başkaldırı, gerçek yaratma ediminde tamamlanır ve süreklilik kazanır; eleştiride ya da yorumda değil. Öte yandan devrim de kendini yalnızca uygarlıkta kanıtlar; terörde, diktada değil. Yaratma olanaklı mı? Devrim olanaklı mı? Çıkmaza saplanmış bir çağımızın sorduğu bu iki soru, uygarlığın yeniden doğuşuna ilişkin bir tek sorudur aslında.

Yirminci yüzyılın sanatı ve devrimi, aynı yok sayıcılığa bağlıdır, aynı çelişkide yaşarlar. Ne ki, bunlar kendi eylemlerinde bile, savlarını inkâr ettikleri gibi, yıldırma yöntemiyle olanaksız bir çözüm bulmaya çalışırlar. Çağdaş devrim yeni bir dünya kurduğuna inanmaktadır; oysa eski dünyanın çelişkili sonuçlarından başka bir şey değildir. Sonuç olarak, kapitalist toplumda devrimci toplum da kendileri aynı araçlara (endüstriyel üretim araçlarına ve aynı söyleme) bağlı kaldıkları ölçüde birdir ve aynı şeydir. Ancak birisi, yaşama geçirmekte pek de yeterli olamayacağı ve kullandığı yöntemlerce reddedilen biçimsel ilkeler adına söz verir. Diğeri ise öngörüsünü yalnızca tanıdığı gerçeklik adına haklı çıkarır ve onu gerçekliği örseleme pahasına sonuçlandırır. Üretime dayalı bir toplum yalnızca üreticidir, yaratıcı değil.

Hiçleyici oluşundan ötürü, çağdaş sanat, aynı zamanda biçimcilik ve gerçekçilik arasında da bocalamaktadır. Üstelik, gerçekçilik iyi bir örnek olduğunda ne denli toplumcu ise, 'katı' olduğunda o denli burjuvadır. Biçimcilik asılsız soyutlama biçimine büründüğünde geçmişin toplumuna ne denli bağlı ise, propagandaya dönüştüğünde, geleceğin toplumu olmaya soyunan topluma da o denli bağlıdır. Usdışı olumsuzlama ile yıkılan dil, sözel sanrılama içinde yitip gider; gerekirci düşünce dizgesine bağlı olduğundan, buyruk sözcüğü ile özetlenir. İkisi arasındaysa sanat yer alır. Eğer başkaldıran, yok etme çığlığını ve totaliter zihniyeti eşzamanlı biçimde reddetmek zorundaysa, sanatçıda biçimcilik tutkusundan ve gerçekliğin totaliter estetiğinden eşzamanlı olarak kurtulma durumundadır. Günümüzde dünya birdir gerçekte, fakat bu birlik hiçliğin birliğidir. Eğer dünya, biçimsel ilkelerin hiçliğini ve ilkesiz hiçliği dışlayarak, yaratıcı bireşime giden yolu yeniden keşfederse, uygarlık ancak o zaman olanaklıdır. Aynı şekilde, sanatta sürekli yorum ve röportaj dönemi ölümün eşliğinde olup, yaratıcı sanatçıların gelişini haber vermektedir.

Fakat sanatla toplum, yaratmayla devrim, bu olaya hazırlıklı olmak için, reddetme ve benimsemenin; özgün ve evrensel, bireysel ve tarih içindeki en aşırı gerilim

ortamında birbirini dengelediği yerdeki isyanın kaynağını yeniden keşfetmek zorundadır. Başkaldırının kendisi bir uygarlık unsuru değilse de tüm uygarlıkların başlangıcıdır. Yalnız başına isyan, yaşadığımız çıkmaz sokakta Nietzsche'nin düşlediği gelecek için umutlu olmamıza izin verir: 'Yargıcın ve diktatörün yerine, yaratıcı'. Bu formül elbet, sanatçılarınca denetlenen gülünç bir uygarlık yanılsamasına izin vermez. O, yalnızca tümüyle üretimin gölgesinde kalan işin artık yaratıcı olmadığı, günümüzün çarpıcı olaylarını aydınlatır. Endüstriyel toplum, ancak, işçiye yaratıcılık onurunu yeniden kazandırarak, başka bir deyişle ona, ilgisini de bilgisini de ürettiklerine olduğu kadar işine de verdirerek açabilir yeni bir uygarlığın yolunu. Kaçınılmaz olan uygarlık türü, bireyde olduğu kadar sınıflar arasında da, işçiyi yaratıcıdan; sanatsal yaratma olayının biçim ve temel, tarih ve akıl üstüne düşlediği ayırımından daha fazla ayıramayacaktır. Böylece herkese, başvurunun savunduğu ağırbaşlılığı kazandıracaktır. Shakespeare'in birliğini yönetmesi haksızlık, dahası ütöpik olurdu. Öte yandan kunduracılar birliğinin Shakespeare'i göz ardı etmesi de aynı ölçüde tuhaf olurdu. Kunduracılar olmaksızın Shakespeare, dikta için bir özür bahanesi olurdu. Shakespeare olmaksızın kunduracı, oluşumuna katkıda bulunmadığı zaman dikta tarafından emilip sindirilir. Her yaratma eylemi, salt var oluşuyla, efendi-köle dünyasını reddeder. İçinde yaşadığımız şaşkırtıcı efendi-köle toplumu ölümünü de başkalaşımını da yalnızca yaratma düzeyinde anlar.

Kaynak: Camus, Albert (2004). **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** içinde. çeviren: Mehmet Yılmaz, Ankara: Ütopya, s.222-224.

Kendimizi Sınavalım Yanıt Anahtarı

1. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Tolstoy ve Dewey kısmını okuyunuz. Tolstoy'un 'Sanat Nedir?' sorusunu yanıtlarken sanat eserinin sanatçının anlatmak istediği duyguyu başkasına geçirme, başkasında uyandırmasına bağladığını hatırlayacaksınız. Yine Dewey'in de estetik deneyimin doğasını açıklarken sanat deneyimi yaratmayan bir varlığın sanat eseri olamayacağını ve sanat eserinin hem yaratıcısında hem de seyircisinde deneyim uyandırdığı görüşünü hatırlayacaksınız.
2. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Marksist Estetik kısmını okuyunuz. Marksist sanat ve estetikçilerin ekonomik ilişkilerin sanata etkisini, sanatın özerkliği sorununa, sanatın toplumsal belirleyicileri ve sanatın ideolojik gücü sorunlarını ayrıntılarıyla ele alıp tartıştıklarını ancak sanatın öznelliği sorunuyla ilgilenmediklerini hatırlayacaksınız.
3. a Yanıtınız doğru değilse ünitenin Sartre kısmını okuyunuz. Sartre'in varoluşçu fenomenolojik estetiğini kendi metafiziğinin temel kavramları olan 'bilinç', 'yönelimsellik', 'hiç', 'özgürlük', 'sorumluluk', 'kötü inanç' ve 'imge' kavramlarıyla temellendirdiğini, 'nesnellik' kavramını ise varoluşçu estetiğin temel kavramları arasında görmediğini hatırlayacaksınız.
4. b Yanıtınız doğru değilse ünitenin Heidegger kısmını okuyunuz. Heidegger'in sanat yapıtının kökenini araştırırken köken sorununun bir öz sorunu olduğunu, sanatın sanat yapıtının nesnel yönünde ortaya çıktığını, sanatın hakikati sanat yapıtında gerçekleştirdiğini ve sanat yapıtının şeylerin varlığını ve hakikatini bildirdiğini savunduğunu hatırlayacaksınız. Ancak, Heidegger'in sanat yapıtının sanatçının veya seyircinin içindeki duyguyu dışavurumu olduğu konusunda herhangi bir şey söylemediğini hatırlayacaksınız.
5. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin Marksist Estetik kısmını okuyunuz. Adorno'nun sanatın özerk olduğunu ve özerk sanatın da ait olduğu toplumu hem onadığı hem de eleştirdiği fikrini savunduğunu hatırlayacaksınız.
6. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin Marksist Estetik kısmını okuyunuz. Lukacs'ın genellik, özgünlük ve bireylik kategorilerinden söz ettiğini hatırlayacaksınız.
7. e Yanıtınız doğru değilse ünitenin Croce kısmını okuyunuz. Sanatı bir sezgi olarak gören Croce'nin 'sezgi' ve 'ifade' kavramlarını eş anlamlı olarak kullandığını ve buradan örtülü olarak sanat-dil özdeşliğini ortaya çıkarıp estetik çalışmanın dil çalışmayla aynı olduğu fikrini savunduğunu hatırlayacaksınız.
8. c Yanıtınız doğru değilse ünitenin Marksist Estetik kısmını okuyunuz. Lukacs'ın sosyal gerçeklik yaklaşımını savunduğunu hatırlayacaksınız.
9. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Heidegger, Sartre, Merlau-Ponty kısımlarını yeniden okuyunuz. Her üç felsefecinin de sanatın dünyayı ve varlığı açma, bildirme işlevi olduğu görüşünü sıkı sıkıya savunduklarını hatırlayacaksınız.
10. d Yanıtınız doğru değilse ünitenin Marksist Estetik kısmını okuyunuz. Marcuse'un sanatın siyasal potansiyelini ve eleştirel gücünün kaynağını onun estetik formundan kaynaklandığı fikrini savunduğunu hatırlayacaksınız.

Sıra Sizde Yanıt Anahtarı

Sıra Sizde 1

Önceki bölümde gördüğümüz gibi, Kant, Baumgarten, Schiller ve Schelling gibi düşünürler estetik alanı idealist felsefenin temel problemlerinden birinin çözüm alanı veya çıkış kapısı olarak görmüşlerdir. Bu problem, özgürlük-determinizm, doğa-akıl, doğa-zihin, bilinçsiz-bilinçli, deneysel ben-metafiziksel ben ikilemlerinde ortaya çıkan sorundur. Örneğin, Schiller, doğa durumundan özgürlük alanını ifade eden ahlak durumuna geçişte estetik unsuru bir geçiş aşaması olarak görür. Onun felsefesinde duyum ve biçim dürtülerinin yaşadığı karşıtlık oyun dürtüsüyle giderilir. On yedinci ve on sekizinci yüz yıl idealist felsefesinin çözmeye çalıştığı bu problemi sonraki dönemde özellikle Marksist filozoflar sanatın toplumsal yönü temelinde çözmeye çalışmışlardır. Lukacs gibi kimi gerçekçi Marksist estetikçiler sanatı güçlü bir belirlemcilik ve indirgemecilik anlayışı ile ele almışlarsa da, Adorno ve Marcuse gibi düşünürler sanatın bir özerklik alanı olduğunu savunurlar. Örneğin Adorno'ya göre, sanat, belli kültürel bağlama dayansa da, sosyal ve kavramsal özgürlük sunar. Çünkü sanat, doğrudan sosyal dünyaya gönderme yapmaksızın kendi anlam yapılarını ge-

liştirir. Marcuse'a göre de sanat estetik formu sayesinde belli toplumsal ilişkilere karşı özerk kalmayı başarır. Bu özerkliği sayesinde var olan ilişkileri hem eleştirir, hem de onları aşar. Görüldüğü gibi, idealist düşünürlerin doğa-zihin ilişkisinde özgürlük sorununun çözümünü estetik alanda arama girişimleri, Marksist düşünürlerde toplum-özerklik tartışması temelinde gelişmiş, bu düşünürler de öncekiler gibi sanatın özerk ve özgür bir yanının olduğunu vurgulamışlardır. ...

Sıra Sizde 2

Croce'nin sanat ve estetik anlayışı idealist bir yaklaşımı temsil eder. Sanatın tinsel bir uğraş olduğunu, mantıkla değil sezgiyle ortaya çıktığını savunur. Bu anlamda Hegel felsefesinden ve Vico'nun tarihsel idealizminden etkilenmiştir. Sezgisel bilgi imgeler üreten düş gücü aracılığıyla elde edilir. Croce, estetik bilginin mantıksal bilgidен bağımsız ve kendi başına yeterli olmasına karşın mantıksal bilgi için zorunlu olduğunu; çünkü sezgiler olmaksızın kavramların olamayacağını savunur. O, sanatı bir görüş ya da sezgi olarak görür. Bu anlamda sanat bilgisinin kaynağı dış dünyadaki varlıklar, nesnelere veya belli toplumsal ilişkiler veya yapı değil, insanın sezgisi veya iç-görüsüdür.

Sıra Sizde 3

Heidegger, Sartre ve Merleau-Ponty'nin sanata yaklaşımlarını ortak bir ad altında sınıflandırmamız gerekseydi her üçünün de fenomenolojik bir yaklaşımı temsil ettiğini söyleyebilirdik. Heidegger ve Sartre'in ortak noktalarından bir diğeri aynı zamanda varoluşçu olmalarıdır. Merleau-Ponty'nin kuramında ise varoluşçu yaklaşımdan ziyade fenomenolojik yaklaşımın izleri daha baskındır. O, doğrudan algı fenomenolojisi yapar. Her üç düşünür sanat eseri veya estetik varlıktan söz ederken sanat eserinin kendini açığa vurması, göstermesi, hakikati göstermesi veya görüşe sunması, dünyayı açması, dünya kurması ve yeryüzü üretmesi gibi birbirine yakın fenomenolojik kavramlar kullanırlar.

Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar

- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory*, çeviren: C. Lenhardt, London: Routledge & Kegan Paul.
- Camus, A. (2004) "Yaratma ve Devrim" **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** içinde. Ankara : Ütopya, s. 222-224
- Cazeaux, C. (editor) (2008). **The Continental Aesthetics Reader**. London: Routledge.
- Chaplin, A. D. (2008). "Phenomenology: Merleau-Ponty and Sartre" **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. London: Routledge, s. 159-171.
- Cooper, D. (editor) (2005). **A Companion to Aesthetics**. MA: Blackwell.
- Cömert B. (2006). **Croce'nin Estetiği**. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd.
- Croce, B. (1995). **Guide to Aesthetics**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- Croce, B. (2004). "Sanat Nedir?" **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı** içinde. Ankara: Ütopya, s. 37-47.
- Dewey, J. (1980). **Art As Experience**. New York: A Perigee Book.
- Eagleton, T. (2010). **Estetiğin İdeolojisi**. İstanbul: Doruk
- Fischer, E. (1990). **Sanatın Gerekliği**. çeviren: Cevat Çapan, Ankara: V Yayınları.
- Gaut, B. ve Lopes, D. M. (editörler)(2008). **The Routledge Companion to Aesthetics**. London: Routledge.
- Hammermeister, K. (2002). **The German Aesthetic Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2011). **Sanat Eserinin Kökeni**. çeviren: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd.
- Krylov, B. (2009) "Önsöz" **Yazın ve Sanat Üzerine** içinde. Ankara: Sol Yayınları, 11-33.
- Lukacs, G. (1992). **Estetik II**. çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (2008). "Specific Particularity as the Central category of Aesthetics". **The Continental Aesthetics Reader** içinde. London: Routledge, s. 220-233.
- Marcuse, H. (1964). **One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society**. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, H. (1977). **Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics**. çeviren. Marcuse ve Erica Sherover, Boston: Beacon Press.

- Merleau-Ponty, M. (1994). **Algının Fenomenolojisine Önsöz.** çeviren: Medar Atıcı, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (1996). **Göz ve Tin.** Çeviren: Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2005). “Resim Gerçek Olanın İmgesel Yapısını Göze Sunar” **Sanat Yapıtı** içinde. çeviren: Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s181-189.
- Marx, K. ve Engels, F. (2009). **Yazın ve Sanat Üzerine.** Ankara: Sol Yayınları.
- Rockmore, T. (2005). “Lukacs, Georg” **A Companion to Aesthetics** içinde. MA: Blackwell, s: 270-273.
- Sartre, J. P. (1985). **Aydınların Savunması.** çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2006). **İmgelem.** çeviren : Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki.
- Shusterman, R. (2008). “Pragmatism: Dewey” **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. London: Routledge, s. 121-131.
- Tolstoy, L. N. (2007). **Sanat Nedir?.** İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tunalı, İ. (1983). **Estetik Beğeni.** İstanbul: Say.
- Tunalı, İ. (2003). **Marksist Estetik.** İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Yılmaz, M. (ed.) (2004). **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.** Ankara: Ütopya.
- Zuidervaart, Lambert (1990). “The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Bürger” **The Journal Of Aesthetics and Art Criticism.** 48:1. S.61-77