

ROMAN INGARDEN'ın ESTETİK'ine BAKIŞ

İsmail Tunah, İstanbul

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

Sanat eserinin bir bilgi objesi olarak ele alınması gerekir. Estetikçinin tavrı buna göre bir bilim adamının tavrıdır. Estetik tavra bir bütün olarak verilen sanat eserini estetikçi analiz eder, varlık tabakaları bakımından çözümler, onu varlık tabakalarına böler. Sanat eserinin hem heterojen bir yapı, hem de birlikli, bir bütün olarak görünmesi bir paradox'u değil de, alınan tavırların farklılığını gösterir. İmdi, estetik objeyi bir bilgi objesi olarak almak ve onu ontik yönden parçalamak gerekmektedir. Böyle bir çözümlemede, önce birbirinden farklı iki varlık sferi buluyoruz. Real ve real-dışı, ya da irreal varlık. Varlık tarzı bakımından sanat objesinin zorunlu olarak iki tabakalı olduğunu görüyoruz. Bu iki ayrı varlık tabakası, iki ayrı varlık alanını gösterir. Bu iki ayrı alan, iki ayrı modalite halinde ortaya çıkar : Realite ve İrrealite. Sanat eserinin varlığı böyle bir modal analize dayanır. Gerçi daha pek çok önceleri Aristoteles «sanat, gerçeği olduğu gibi, mümkün olanı da tasvir eder» derken böyle bir modaliteyi, farkında olmadan ifade etmiştir. Ama, bu düşünce, sistematik yönden geliştirilmeden, tohum halinde kalır. Bunun için, böyle modal bir analiz, ancak modern sanat ontolojisinin

kuruluşuyla başlayabilmiştir. Bu da günümüzde olan bir şeydir. Sanat eserini böyle modal bir analize tabi tutmak, ilk defa Nicolai Hartmann'a, Roman Ingarden'e nasip olur. Sonra, başka düşünürler bunu geliştirmek ve Max Bense gibi onu modern lojik kalkül ile temellendirmek yolunu tutarlar. Nicolai Hartmann bunu discursiv olarak temellendirir. Ama, kronolojik olarak modaliteden ilk söz açan ve sanat eserini bu yönden çözümleyen Roman Ingarden olmuştur.

Roman Ingarden, «Das Literarische Kunstwerk» adlı eserinde, edebiyat yapıtının varlığı sorusuyla problemi ortaya atar. Önce, belli bir edebiyat eserinin, örneğin, Goethe'nin Faust'unun bir real obje mi, yoksa bir ideal obje mi olduğu sorusunu sorar. Goethe'nin Faust'u bir edebiyat eseridir. Ve bu yapıtta geçen olaylar, 'Faust' adlı bir figürün etrafında gelişir. Yalnız burada iki şeyi birbirinden ayırmak gerekir : Birincisi, maddi ve real bir şey olan kağıt ve harfler olarak 'Faust' adlı kitap. Bunlar real bir objedirler. Kağıt yırtılabilir, zamanla rengi sararır, harfler silinebilir. Kuşkusuz ki, 'Faust', yalnız böyle bir maddi ve bir real varlıktan ibaret değildir. 'Faust', bir edebiyat eseri olarak bunların üzerindedir, ama, bunlardan kurtulmuş değildir. Çünkü, kelimelere, harflere dayanmayan, kağıt yapraklar üzerinde bir biçim almayan bir edebiyat yapıtı düşünülemez. Buna göre, varlık tarzı bakımından burada bir güçlük karşlaşılmaktadır. Edebiyat eseri, bir real obje mi, yoksa bir ideal obje midir?

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

mıştır ve bir gün gelecek belki de varolmakta devam edemeyecektir. Bir edebiyat eserinde, ister yazarın kendisinin, isterse yeni bir baskıda yayımlayıcı tarafından bazı kısımları atmak ya da değiştirmek şeklinde yapılmış olsun, değişiklik yapmanın mümkün olduğunu kimse inkâr etmez. Ama, bütün bu değişmelere rağmen edebiyat eseri 'aynı' kalır, eğer değişiklik pek öyle ileriye gitmezse¹. Değişikliğe uğrayan bir şey, yani değişen bir şey yine zaman süreci içinde olmalıdır; değişme dediğimiz şey, yine zaman içinde geçmelidir. Çünkü, değişme zamani bir oluşu gösterir. Bunun yanı sıra, değiştirilen bir şey yine real bir şey olmalıdır. Çünkü, bir parçayı alma, onun yerine bir başka parçayı koyma, yine real olan bir şeyde, kantitatif olan bir şeyde mümkündür. Bununla beraber, örneğin Faust, yine aynı Faust olarak kahr. Demek oluyor ki, değişme içinde değişmeden kalan bir şey vardır. Değişmeyen şey ideal olan şeydir. Buna göre, sanat eserinin realitesi içinde, değişmenin dışında kalan bir ideal sfer de olmalıdır. Fakat, Roman Ingarden bu değişmelere dayanarak sanat eserinin real bir varlığı olduğunu çıkarır. Onca, yukarıda belirlenen değişmelere göre, edebiyat eserinin real bir obje olarak kabul edilmesi gerekir. Roman Ingarden'a göre, sanat eserinin yapısında meydana gelen değişmeler, onun zamani belirlenmesini sağlıyor. Sanat eseri, zamani bir varlıktır, çünkü, belli bir zaman bölümü içinde yaratılır. Sanat eserinin idealitesine geçmeden bu noktada biraz duralım. Öyle sanıyoruz ki, Roman Ingarden, sanat eserinin realitesini araştırırken sağlam bir temel bulduğunu zannediyor. Fakat hemen şunu söyleyelim, sanat eserinin iç-varlığını, tinsel hayatını zamana bağlamada aldanıyor. Zaman, tinsel varlığın objektivleştiği nesnel varlığı belirleyen bir kategoridir. Ama, sanat eserinin iç hayatını belirleyen bir kategori değildir. Örneğin, Faust'un hayatı real bir hayat değildir, onun hayatı ve başından geçen olaylar real bir zaman içinde akıp geçmez. Tersine, onun hayatı irreal bir sfer içinde geçer ve bu sfer de değişmenin ötesindedir. Bu bakımdan Roman Ingarden sanat eserinin real yapısı ile irreal yapısını aynı değişme kategorisi içine sokmakla bir metabasis'e düşmüş oluyor.

Öte yandan, Roman Ingarden sanat eserinin idealitesinin de sağlam kanıtlara dayandığını söylüyor. Ona göre, «Faust'un bir ideal

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

obje olduğunu kim inkâr edebilir? Aslında o, belli biçimde düzene sokulmuş bir cümleler çokluğundan başka nedir? Cümle ise real olan bir şey değildir; cümle, çoğu zaman öne sürüldüğü gibi, belli bir ideal anlam olmalıdır. Bu ideal anlam, ideal anlamların bir çokluğu içinde yer alır ve bu ideal anlamlar hep birlikte sui generis bir birlik teşkil eder»². Burada görüldüğü gibi, Roman Ingarden'ın, edebiyat eserinin idealitesini öne sürerken dayandığı temel «cümle»dir. Cümle hakkında, cümleyi anlamların ideal sferinde yer alan ideal bir anlam diye belirleyen bir varsayımda bulunuyor. Sonra, bu varsayıma dayanarak, cümlelerden kurulu bir edebiyat eserinin de ideal bir varlığı olması gerektiğini öne sürüyor. Acaba böyle bir iddia doğru olabilir mi? Gerçi, edebiyat eserinin idealitesinin olduğu, onun bir ideal obje olduğu doğrudur, ama, bunu cümle gibi kendisi de bir objektivasyon olan bir Arkhimedes noktasına dayatarak temellendirmeye çalışması pek doğru değildir. Çünkü, cümle dediğimiz şey, bir objektivasyondur. Objektivation'da ise, daima iki varlık sferi söz konusudur : real ve ideal varlıklar. Buna göre, cümle bütünüyle değil de sadece bir kısmıyla idealdir, yani irrealdir. Oysa, Roman Ingarden, onu bütünüyle ideal varlıktan sayar. Hiç şüphesiz, sanat eserinin, idealitesi vardır, ama, bu, cümleye dayanarak kanıtlanamaz.

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

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

diği görülıyör. Roman Ingardeni böyle aporetik bir duruma götüren neden, onun sanat eserinde bulmuş olduğu iki ana niteliktir. Bunlar değişme ve değişmezliktir. Sanat eseri hem değişme içindedir hem de değişmezlik içindedir. Ona göre, ideal objelerin zamansız oluşu ile şu nokta ilgilidir ki, onlar değişmezler, hernekadar onların değişmezliğinin dayandığı temel şimdiye kadar açıklanmamışlarsa da. Buna karşılık real objeler biraz önce belirlendiği gibi, şüphesiz değişebilirler ve hernekadar onların özü gereği daima değişmek zorunda olup olmadıkları şüpheli ise de; onlar gerçekte değişirler.

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

Demek oluyor ki, Roman Ingarden'a göre, ideal ve real kavramları ile estetik objeye, sanat eserine yaklaşılamaz. Idealite ve realite, şüphesiz burada iki ana kategori olarak düşünülüyör. Ama, ne var ki, bu iki ana kategori 'ya-ya da' alternatifi içinde ele almıyor. Sanat eseri ideal bir obje mi, yoksa real bir obje midir? Böyle bir soru, bir tek - yönlülüğu bize gösterir. Ya idealiteyi ya da realiteyi seçmek durumunu. Böyle bir alternatif içinde sanat eserinin gün ışığına çıkamıyacağı apaçık olarak görünür. Çünkü, estetik obje, ne real ne de idealdir. O, bu iki temel varlık tarzlarından hiç birine girmez. Sanat eseri için yeni bir varlık tarzı düşünölmelidir. Bu varlık tarzı, hem realiteye dayanmalı hem de idealiteye. Bu, özel çeşitten bir mo-

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

dalitedir. Çünkü, sanat eseri bir objektivation'dur. Objektivation'da idealitenin ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Buna göre, sanat, realitede görünüşe ulaşan irrealitedir, idealitedir. Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir. Ne var ki burada, Roman Ingarden 'ya-ya da' aporiasının dışına bir türlü çıkamaz. Bu aporia'yı çözmeyi başaran ve sanat ontolojisi için bir imkân alanı açan Nicolai Hartmann olmuştur. Kuşkusuz ki, burada söz konusu olan, doğrudan doğruya sanat eserinin modal kategorial yapısıdır. Bunun dışında, Roman Ingarden, tabakalar teorisini sanat eserine uygulamakla, estetik için, özellikle de sanat ontolojisi için bir öncü olmuştur. Roman Ingarden, sanat ontolojisinde ağırlık merkezini sanat eserinin varlık tarzı meselesinde değil de, varlık tabakaları meselesinde bulur. Sanat eserinde varlık tarzı problemini ciddi olarak ilk tartışan, yine varlık tabakaları analizini başarıyla ilk yapan Roman Ingarden olmuştur. Ona göre : «Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı şudur : edebiyat eseri bir çok heterojen tabakalardan meydana gelmiş bir bütündür»⁴. Bu sanat eserinin, burada edebiyat yapısının, ontik-ontolojik yapısını ifade eder. Ona göre, önemli olan bu değildir; asıl önemli olan bunun sanat eserinin varlığı için taşıdığı anlamdır. «Edebiyat eserinin gösterdiği çok tabakalı polyphonik bir yapının belirlenmesi, aslında, bilinen bir şeydir. Ama, bunun büyüklüğü şuradadır ki, şimdiye kadar tanıdığım yazarlardan hiç birisi, bu tabakalarda edebiyat eserinin özü ile ilgili temel yapıyı açık olarak görmemiştir»⁵.

A) Sanat Eserinin Varlık Tabakaları

Varlık tarzı yönünden sanat eseri iki sfere ayrılır : bunlardan birincisi, duyulur algıda bize verilen real sfer; ikincisi, kavrama ile bize verilen arka-yapı, yani irreal sferdir. Varlık yapısı bakımından ise, estetik obje, varlık tabakalarından oluşur. Sanat eseri, ontik tabakaların bir bütünüdür, bu anlamda «polyphonik» bir yapıdır. Burada şunu işaret edelim ki, sanat ontolojisi, genellikle ontik ta-

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

5 Aynı eser, s. 27.

bakalar bakımından genel-estetik-obje ile sanat-eseri arasında önemli bir ayrılık yapıyor. Bütün estetik objeler gerçi tabakalara sahiptir, ama bütün estetik objeler objektivation değildir. Yalnız insan tarafından yaratılmış olan sanat eserleri objektivasyondur. Varlık tabakaları ele alınırken, genellikle estetik obje değil, özellikle sanat eseri göz önünde bulundurulur. Çünkü, sanat eseri tinsel varlıktan doğar. Tinsel varlıktan doğmak demek, onda bir objektivation söz konusu demektir. Oysa tabiat bir objektivation değildir. Bunun için, ancak sanat eseri söz konusu ise, onda 'polyphonik' bir yapıdan söz açılabilir. İmdi, bu 'polyphonik yapı' nedir? Bu yapıyı oluşturan tabakalar nelerdir? Bu soruları yanıtlamak için varlık tarzlarından hareket etmek gerekir.

Varlık tarzı bakımından karşılaştığımız ilk sfer, real varlık idi. Real varlık, heterojen değil, homojen bir yapıdır. Homojen bir yapıda ise, artık bir tabakalar düzeni söz konusu olamaz. Real varlık sferi, bize yalnız duyulur algıyla verilmiştir. Bunun için, tabakalar düzenini arka-yapıda, irrealite alanında aramak gerekir. Görünen arka-yapı, idelerin yarı karanlık tabakalarına varıncaya kadar tabakalara bölünür; doğrudan doğruya değil de, başka tabakaların aracılığıyla; bu aracılık eden tabakalar da aynı şekilde irrealdir ve estetik bakımdan temellidir. Bu genel olan şey, yani tabakalı yapı, soyut kavramlı olarak değil de, somut ve konkret olarak görünür. İrrealite sferi heterojen bir sfer olup, tabakalara ayrılmıştır. Tabakaların birbirini kovalaması ve bunların sayısı eserin materialı ile beraber değişir. Bundan başka görüş tarzıyla ve bu görüş tarzına uyan form verme ile, yani stil denen şeyle de değişir. Sanat eserinde şu kadar ya da bu kadar diye önceden belli sayıda tabaka gösterilemez. Resimdeki tabaka sayısı ile bir şiirdeki tabaka sayısı hiç bir zaman aynı olamaz. Mimarlık eserlerindeki tabaka sayısı da, bir müzikal kompozisyonun sahip olduğu tabaka sayısında değildir. Yine edebiyat içinde de bir tiyatro eserinin tabakaları, bir lirik şiirin tabakalarından besbelli farklı olacaktır. Stillere göre de bu tabakalar düzeni ve bunların sayısı değişir. Örneğin, bir klasik tablodaki varlık tabakaları ile bir nonfigüratif tablodaki tabakalar düzeni birbirleriyle örtüşmez. Demek ki, tabakalar hakkında önceden kesin bir şey söylenemez. Tabakalar, irreal sferin real sfer ile teşkil ettiği sınırdan başlayarak gitgide arkaya doğru uzanırlar. Başka türlü dendidik-

te, tabakalarda hüküm süren ilke, duyulur sferden başlamak üzere, duyulur sferden gitgide bir uzaklaşmadır. Bu gitgide uzaklaşma içinde ontik tabakalar birbirini kovalar; ve sonunda irrealite sferinin bütünlüğünü oluştururlar. Yalnız burada hakim olan belli bir ilke vardır. O da, ön-yapı sınırından itibaren arka-yapıya doğru ne kadar çok tabaka birbirini kovalarsa, o eser o derece bir derinlik ve zenginlik kazanır. Buna karşılık tabaka sayısı ne kadar az olursa, bu, onun o derece sığ ve yoksul bir eser olduğunu ifade eder. Şüphesiz bütün sanat eserleri bu en derin arka-yapı tabakalarına sahip değildir; ama, herhangi bir derin tabaka daima onda bulunur. Bu da şu demektir : dışsal olan şey, daima içsel olan şey tarafından belirlenir, hernekadar bazan da birlikte belirlenirse de. Bu belirleme tabakadan tabakaya iletilir, ta bu belirleme, duyusal olarak algılanabilir olan ön-yapıda algılanabilir bir form alıncaya kadar. İmdi arka-yapıda daima bir tabakalı düzen söz konusu olup, bu, tabakaların birbirini takip etmesi onların birbirini belirlemesi ile gerçekleşir. Böyle bir belirleme, sonunda sanat eserinin form kazanmasını sağlar. Şimdi bu tabakalar düzenini, edebiyattan başlayarak görmeye çalışalım.

I — Edebiyat Eserinde Varlık Tabakaları

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

Roman Ingarden, bir edebiyat eserinde başlıca dört varlık ta-

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

İmdi, birinci tabaka üzerinde duralım. Bildiğimiz gibi edebiyat sanatı dil ile yapılan, dile dayanan bir sanattır. Bütün edebi türler kelimelerle oluşur. Kelime, edebiyat sanatının dayandığı ana temeldir. Ama kelime nedir? Kelime bize bir kompleksi gösterir; çünkü, kelime dediğimiz varlıkta bir yandan bir ses bir yandan da bir anlam vardır. Örneğin, 'insan' dediğimiz zaman, ilkin bir ses, fiziksel bir ton vardır; sonra, bu sesin içerdiği bir anlam. Kelimelerin, sözlerin bu tonal varlığı, fiziksel bir tabakadır. Sonra kelime dediğimiz bu kompleks varlıktan dil şekilleri, cümleler ve cümle bağılıkları meydana gelir. Ama, bu şekillerin her birinde bilinen iki farklı yan ya da komponent ayrılmalıdır. Bir yandan belli bir ses materialı ve öte yandan da onunla bağlı olan anlam. Bunlar dil dediğimiz her bir dil şeklinde ortaya çıkarlar, psişik bireyler arasındaki dile dayanan münasebet içinde ya da bir edebiyat eserinde nasıl bir fonktionu gerçekleştirirse gerçekleştirsinler, bundan tamamen bağımsız olarak ortaya çıkarlar. Roman Ingarden'a göre, kelime sesleri bir edebiyat eserinde iki yönden önemlidir. «Birincisi, onlar, çeşitli özellikleri ve karakterleri dolayısı ile edebiyat eserinin yapısı içinde özel bir elemandır. İkincisi, onlar, öbür tabakaların gelişme ve kısmen de kuruluşunda özel bir görev alırlar. Birinci halde, edebiyat eserinin bütünü özel olarak biçim kazanmış bir material ile, özel estetik değer nitelikleriyle zenginleştirirler; bu özel estetik değer nitelikleri, edebiyat eserinin öbür tabakalarından doğan değer nitelikleriyle birleşerek edebiyat eserinin kendine özgü polyphoni'sini meydana getirirler»⁶. Kelime ve kelime sesleri, hem ontik bakımdan hem de estetik bakımdan, edebiyat eserinin varlığı için bir zorunluluğu gösterir. Roman Ingarden'a göre, her bir kelime sesi tabakasının, ya da materialinin ortadan kalkmasıyla, anlam birlikleri tabakası da varlığını

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

kaybeder; ve onunla birlikte, edebiyat eserinin öbür tabakaları da ortadan kalkar. Kelime-seslerinin oluşturduğu alt tabaka bütün ontik yapının taşıyıcısıdır. Kelime - sesleri tabakası estetik bakımdan da önemlidir. Çünkü, ortaya çıkan her tabakada, o tabaka için karakteristik estetik değer nitelikleri kendini gösterir. Kelime sesleri tabakası, yalnız ontik-ontolojik fonksiyonu olan bir tabaka değildir, aynı zamanda estetik fonksiyonu olan bir tabakadır. Bu fonksiyon somut olarak edebiyat eserlerinin yaratıldıkları dilden başka bir dile çevrilmesinin güçlüğünde ortaya çıkar.

Dil yapısının, ses yapısının üzerinde anlam birliği tabakası bulunur. Anlam kelime ve kelime sesi ile sıkı sıkıya bağlıdır, onlar tarafından taşınır. Edebiyat eseri, cümlelerden ve cümle birliklerinden meydana gelir; işte edebiyat eserinin anlam tabakasını teşkil eden tabaka, bu anlamlı cümleler ve bu cümlelerin birliğidir. Gerçekte anlam taşıyan şekiller cümlelerdir. «Cümle anlamları ve bütün anlam münasebetleri, edebiyat eserinde kendi kendine var-olan bir maddi tabaka oluşturur; bu tabakanın kendine özgü, öbür tabakaların konstitüsyonu bakımından gösterdiği başarıdan bağımsız bir özelliği vardır; bu özellik, eserin polyphonisine 'kendi sesini' katar ve bu polyphoninin meydana gelişini etkiler»⁷. Anlam tabakası iki ana fonksiyona sahiptir. Yani cümleler ve cümle bağlamları edebiyat eserinin bütününde birbirinden kesin olarak farklı iki rol oynar : 1 cümle anlamlarının başarısında, edebiyat eserinin öbür tabakalarının yaratılmasında ya da sadece daha kesin olarak biçimlendirilmesinde bulunur; 2. anlam birliklerinin edebiyat eserlerinin heterojen materialinde bir özel material olarak görünmesinden ve değer nitelikleri olarak eserin polyphonisinden pay almasından, onu zenginleştirmesinden ve bütünlüğü gösteren gestalt ve değerlerin bu polyphoni içinde temellenen bütün karakterlerin meydana gelmesini etkilemesinden ibarettir.

Anlam tabakasının sanat eserinde oldukça temelli bir görevi vardır. Her sanat eserinde bir anlama söz konusudur. Ingarden'a göre, «sanat eserinin estetik olarak kavramışmda öyle bir aşama vardır ki, biz bu aşamada bir deyimde rational bir atmosfer içinden ge-

7 Aynı eser, s. 222.

geriz; bu da, ilkin sanat eserini kavramak gereğinde, yani yalnız anlam birliklerinin kavranabilir olduğu anlamında 'kavramak' gereğinde olmamızdan ileri gelir. Şüphesiz, bir edebiyat eseri karşısında alman tavrıla, öbür sanat eseri çeşitleri (müzik, resim, heykel, v.b.) karşısında alınan tavır karşılaştırılırsa, çok önemli bir fark olduğu görülür : edebiyatta, genel olarak edebiyat eserinin öbür tabakalarına varmak ve muhtemelen de irrasyonel atmosfer içinde kendini kaybetmek için rasyonel sferden geçmek, tamamen kaçınılmazdır»⁸. Edebiyat eseri için 'anlaşılır olmak' bir zorunluluğu gerektirir.

Edebiyatın ereği anlam değildir, anlam, öbür sferlere götüren bir araçtır, ama, zorunlu bir araç. Bu aracın bizi ilk götürdüğü dünya, ya da tabaka, insanların, şeylerin, olayların meydana getirdiği nesne tabakasıdır. Edebiyat eserinin çeşitli tabakalarını, eserin bütününde oynadığı rol bakımından kavramaya çalışırsak, öyle görünür ki, bütün öbür tabakalar, her şeyden önce eserin ereği olan objeleri uygun olarak tasvir etmek için vardır; buna karşılık, objeler tabakası, edebiyat eserinde yalnız kendi kendisi için var gibi görünüyor, ve bununla da, edebiyat eserinde öbür herşeyin yalnız kendisi için var olduğu nesnelere tabakası, edebiyat eserinin yalnız önemli bir elemanını, merkez noktasını teşkil etmez, aynı zamanda yalın olarak var olmaktan başka hiç bir fonksiyonu olmayan bir şeydir de. Buna göre, nesnelere tabakası, ereği kendisinde olan bir tabakadır, oysa, öbür tabakaların ereği nesnelere tabakasıdır.

Edebiyat eserinin son tabakası 'görme' tabakasıdır. Sanatçı hiç bir zaman realite sanısını vermek istemez; onun yapmak istediği şey görünür kılmaktır. Varlığın bize verilmiş olduğu perspektive fenomenal obje denir; bütün var-olanlar bize fenomenal olarak, yani perspektivler altında verilmiştir. İşte, bu her perspektiv altındaki verilmiş, yani fenomenal objeye 'görme' adını verir Roman Ingarden. Real varlık dediğimiz varlık, bu perspektivlerin, fenomenal objelerin bütünlüğünü gösterir. Bu konuda Roman Ingarden şunları söylüyor : «Edebiyat eserinde okuyucuya verilen görmeler (perspektivler) hiç bir zaman gerçek algı perspektivlerinde değil de, tersine sırf fantezide aktüelleşebilirler. Ama bu görmeler okuyucuya yalnız

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

yapma bir yoldan verilir; ve gerçek, real olan nesnelere ait değil, tersine, salt intentional içerik bakımından görünüşte real nesnelere dendir. Eserde söz konusu olan nesnelere, nasıl gerçek real nesnelere değilse, aynı şekilde onların verildiği perspektif de irrealdir. Görme tabakası, gerçekten edebiyat eserinin temel bir elemanıdır; bu eleman ortadan kalktığında, edebiyat sanat eseri, sadece bir edebiyat eseri haline gelir»⁹.

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

II — Resimde Varlık Tabakaları

Resim dediğimiz sanat eserini ontolojik olarak ilk ele alıp inceleyen yine Roman Ingarden olmuştur. Onun tabakalar teorisinde resim sanatı iki temel varlık alanına ayrılır : bunlardan birincisi, maddidir, realdir : öbürü görünüşdür, irrealdir, intentional'dır. Ingarden bunlardan ilkinde tablo, öbürüne resim adını vererek onları somut olarak belirlemek istiyor. Ona göre, tablo, bu ya da şu madde-den yapılmış olan real şeydir. Tablo, duyulur olarak, maddi bir yapı olarak kavradığımız şeydir. Bu maddi yapı, aynı zamanda resmin de taşıyıcısıdır. Görünüş dediğimiz irreal intentional tabaka, taşıyıcı olan bu maddi tabaka olmadan kendini gösteremez; Bunun için, maddi yapıyı, yani tabloyu tahrip edersek, aynı zamanda resmi de tahrip etmiş oluruz. Varlık bakımından, resim, tablonun varlığını zorunlu olarak şart koşar. Bunun tersi zorunlu değildir. Her iki on-

9 Aynı eser, s. 287.

tik sfer de bir yandan birbiriyle çok sıkı bir ilgi içinde bulunur, öbür yandan da, öz bakımından birbirinden ayrılırlar.

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

III — Plâstik'te Varlık Tabakaları

Plâstik de, varlık tabakaları bakımından, resimde olduğu gibi heterojendir. O da bir objektivation olarak bir real ön-yapı ile bir irreali arka-yapıdan oluşur. Bir heykelin varlık alanı, mermer kütlenin taşıyıcılığına, real kütlesine karşılık, irreali bir anlam dünyasını oluşturur. Real tabaka eserin esas taşıyıcısıdır. Arka-yapı, yani irreali yapı, ön-yapıda, yani real yapıda görünür. Her heykel zorunlu olarak dayandığı ön-yapı üzerinde irreali sferin bazı tabakalarını gösterir. Bu tabakalar eşit olarak heykelin varlığına katılıp, ondan pay almazlar. Bazı eserlerde real sfere yakın ve bitişik tabakalar ağır basar, bazı eserde de irreali sferin arka tabakaları. Böyle

heterojen tabakalardan ön yapıya yakın tabakanın ağır basmasıyla eserler stil özelliklerini elde ederler. Ön-yapıdan yoksun bir plâstik olamayacağı gibi, arka-yapıdan yoksun bir plastik de olamaz. Ne var ki, bu arka-yapı tabakaları, bazı eserlerde ve stillerde bütünüyle değil de bir ya da bir kaç tabakasıyla görünüşe ulaşır.

IV — Yapı Eserinde Varlık Tabakaları

Mimari denen sanatı oluşturan yapı eserleridir. Çok farklı olan yapıların birer fonksiyonu ve fonksiyonel bir değeri vardır. Her yapının pratik bir hedefi, bir de yapı sanatını belirleyen bir estetik ereği, sanat olma ereği vardır. Pratik hedef açısından yapı sanatı, öbür sanatlardan kesin olarak ayrılır. Mimaride de öbür sanatlarda karşılaştığımız tabakalı yapıyı görürüz. Fakat bu daha kompleks, daha karmaşık bir durum gösterir. Bilindiği gibi, her sanat eseri irreal ya da intentional bir sferin real yapıda görünüşe ulaşmasıdır. Roman Ingarden'a göre, «Yapı, somut materialde mimarın sanat ide-sini canlandırdığı taktirde, ancak, bundan sonra mimari bir eser 'realize edilmiş', 'yaratılmış' olur; her nekadar daha önce yalnız intentional olarak düşünülmüş ve hattâ duyusal olarak düşünülmüş büe olsa. Çünkü bir yapı ancak somutlaşma ve objektifleşme içinde bir yapı olur»¹⁰. Şüphesiz, her somut yapı, her mimari objektifleşme estetik bir yapıyı, mimari bir sanat eserini göstermez.

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

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

dir. Ve ona göre, bir mimari yapı şu iki faktöre dayanır : 1. Çeşitli estetik değer niteliklerine sahip objektif uzay şekli; 2. Bir görüş şemaları çokluğu ki, uzay şekli bunlarla görünüşe ulaşır, eğer bir seyirci kendi yaşantısı içinde bu şemaları aktüelleştirir ve böylece somutlaştırır. Bu şemalar kendi içeriği içinde belli estetik değer ve özellikle de dekoratif değerleri içersin diye. Ama, mimari sanatının yapı tabakaları böyle birbiri içine giren sadece iki yalın tabakaya geri götürülemez. Yapı eseri ne sadece visüel bir perspektif içinde kavradığımız bir uzay biçimidir ne de onu üç boyutlu bir perspektif içinde bize bildiren bir üç boyutlu görünüşten ibarettir. Onun yapısı çok daha komplextir.

V — Müzik Eserinde Varlık Tabakaları

Müzik sanatı çok kompleks ve çözümlenmesi de oldukça güç bir sanattır. Müzikal bir kompozisyon, ilkin maddi bir yapıya dayanır. Bir objektivation olan müzik eserinde heterojen iki varlık sferi bulunur. Bir yanda maddi, real bir yapı, öte yanda irreal, tinsel bir yapı. Müzikal bir eserde real tabaka, ton, yani ses tabakasıdır. Her müzikal komposition zorunlu olarak real tabakaya dayanır; çünkü müziğin iş gördüğü eleman seslerdir, tonlardır. Ses müziğin yapı taşıdır. Ama her müzikal komposition zorunlu olarak bunun dışında irreal bir varlık alanına sahip olmak durumundadır. Çünkü, her müzik ürününde bir duygu ve bir anlam yapısı objektivleşir, bir objektivation kazanır; bu yüzden de dinlediğimiz her melodide bunu basit olarak kavrayabiliriz. Genellikle irreal yapıda, tabakalar, iki tabaka bütününe ayrılır. Bir yanda dış tabakalar, sonra bunları izleyen iç tabakalar. Dış tabakalar, müzikal komposition'un teknik ve maddi yapısı ile ilgilidir. İç tabakalar da, müzikal komposition'un derinliğine ve yüceliğine göre, onu dinleyende bıraktığı izleri, duyguları içerir.

Yukarıda kabaca belirtilen düşüncelerin bir kısmı Nocolai Hartmann'a aittir. Roman Ingarden, müzik ontolojisinde, ondan tamamen farklı düşünür. Ona göre, müzik eseri bir tabakalı yapı değildir. Edebiyat eserinde olduğu gibi, çok tabakalı bir yapı ve heterojen estetik değer niteliklerinin polyphonik harmonisi, müzik eserine tamamen yabancıdır. Müzik eseri, Roman Ingarden'a göre, yalnız in-

tentional olarak - real değil - yaratabildiğimiz ve kendisi ile intentional bilgiler kurabildiğimiz bir şey olarak kalır. Buna göre, müzik eseri irreal ve intentional bir sanattır. O, realiteyle tamamen bağım koparmıştır. Realiteden kurtulmuş olduğu için de en yetkin bir sanattır. Roman Ingarden bu konuda şöyle der : «Sanat eserleri arasında başka hiç bir sanat yoktur ki, müzik eseri kadar kendi içinde böyle yetkin, kapalı bir bütün teşkil etsin. Müzik eserinin, bir müzik eseri olması bakımından real dünya ile hiç bir ilgisi ve bağıntısı yoktur; ve bu bakımdan da en üstün ve en yetkin bir sanattır müzikal bir komposition»¹¹.

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

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

Ama, müzik eseri zaman içinde olan bir şey değil midir? Biz müzikal kompositionu zaman içinde dinliyoruz. Roman Ingarden'a göre bu olgu bir icradır ve icra'mn bir realitesi vardır. Aslında müzik eseri icra'mn dışındadır. Ama icra'mn dışında bir müzikal kompositon düşünülebilir mi? Bu, sanatın temel kanunu olan objektivation'a ay-

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

kıdır. Ne var ki, Roman Ingarden, müzik eserinin intentionalite ve irrealitesini mutlaklaştırmak ve müzik sanatını böyle üstün ve yetkin bir sanat olarak temellendirebilmek için, icraı bir realite olarak kabul ediyor ve sonra da bu realiteden müzik eserinin irrealitesini ayırıyor.