

GÜZELDEN DE ÖTE: SHIZUTERU UEDA'NIN DOĞA ESTETİĞİ VE JAPON SANATLARI*

İbrahim Soner ÖZDEMİR**

ÖZ

Bu makale Kyoto Okulu'nun üçüncü kuşak temsilcilerinden Shizuteru Ueda'nın doğa estetiğinin başlıca yönlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla makalede Ueda'nın "doğa" kavramını nasıl tanımladığı, Japoncada doğanın karşılığı olan shizen kelimesini hangi anlamlarda kullandığı, güzellik ve Japon sanatlarıyla doğa arasındaki ilişkiyle ilgili değerlendirmeleri ele alınmaktadır. Ueda'nın değerlendirmeleri, aralarında belli farklar olmakla birlikte Kyoto Okulu'nun doğa estetiğinin ortak tanımlayıcı niteliklerini belirgin hale getirirken, sadece doğa güzelliğiyle ilgili değil estetik ve sanatın tanımıyla ilgili belli kabullerin de gözden geçirilmesine götüren sonuçlar ortaya koymaktadır. Ueda'nın çözümlenmeleri ayrıca, Japon sanatlarının olduğu haliyle doğaya ulaşmanın bir yolu olarak görüldüğü Kyoto Okulu doğa estetiğinin, çağdaş çevre estetiğindeki doğanın estetik olarak değerlendirilmesi ve korunmasıyla ilgili tartışmalara yapabileceği katkıların temel çerçevesini açığa çıkarmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Shizuteru Ueda, Japon Felsefesi, Japon Estetiği, Doğa Estetiği, Çevre Estetiği, Japon Sanatları

MORE THAN BEAUTIFUL: SHIZUTERU UEDA'S AESTHETICS OF NATURE AND THE JAPANESE ARTS

ABSTRACT

This article aims to investigate the main aspects of the aesthetics of nature of Shizuteru Ueda, a third-generation representative of the Kyoto School. To this end, Ueda's definition of the concept of nature, the senses in which he uses the word shizen, his discussions on beauty and on the relationship between nature and the Japanese arts are examined. Ueda's arguments display the common defining characteristics of the Kyoto School's aesthetics of nature and they put forward conclusions that lead to a reevaluation of certain assumptions about not only the beauty of nature but also the definition of art and aesthetics in general. Moreover, they reveal the framework for how the Kyoto School's aesthetics of nature, in which the Japanese arts are considered as a way of attaining nature as it really is, may contribute to the discussions on the appreciation and preservation of nature in contemporary environmental aesthetics.

Keywords: Shizuteru Ueda, Japanese Philosophy, Japanese Aesthetics, Aesthetics of Nature, Environmental Aesthetics, Japanese Arts

* Bu makalede yazarın TÜBİTAK-BİDEB 2219 Yurt Dışı Doktora Sonrası Araştırma Burs Programı kapsamında 2022-2023 yılları arasında Osaka Üniversitesi'nde gerçekleştirdiği araştırmanın sonuçlarından yararlanılmıştır. Çalışmada yer alan tüm alıntılar aksi belirtilmedikçe yazar tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Düzce/Türkiye, ibrahimozdemir@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1636-0572

Makalenin geliş tarihi: 28.07.2023
Makalenin kabul tarihi: 09.10.2023

Submission Date: 28 July 2023
Approval Date: 09 October 2023

Giriş

Stanford Encyclopedia of Philosophy'nin 2019 yılında kapsamlı bir gözden geçirmeyle yayınlanan "Environmental Aesthetics" başlığında Allen Carlson çevre estetiğinde son yıllarda öne çıkan iki gelişmenin çevre estetiğiyle çevrecilik arasındaki ilişkinin tartışılmaya başlaması ve çevre estetiğinin "küreselleşmesi" olduğunu belirtmektedir. Carlson, doğal ya da insan yapımı çevrelerin estetik olarak değerlendirilmesi ve korunmasını destekleyip geliştirmek için en verimli çalışmaların farklı felsefi geleneklerin kaynaklarını bir araya getiren çalışmalar olduğunu öne sürmektedir. Buna göre çevre estetiğinin gelecekte izleyeceği yolu belirleyecek ve çevre estetiğini içinde bulunduğumuz çevre krizi üzerine düşünme çabasında daha etkili hale getirecek olan katkılar bu tür çalışmalar olacaktır.¹ Benzer şekilde Arnold Berleant, çevre problemlerinin bütün dünyayı etkileyen bir nitelik kazandığını, bu nedenle "çevreyle ve çevrenin estetik boyutlarıyla ilgili ortak sorunlara küresel bir ölçekte çözüm bulmayı engelleyen kültürel farkların" daha iyi anlaşılması gerektiğini dile getirmektedir. Berleant, bu konuda terimlerin büyük önem taşıdığını ve çevreyle ilgili sorulara ortak cevaplar bulma çabasında "çevre" ve "estetik" gibi terimlerle ne kastettiğimiz konusunda anlaşamadığımız sürece "eylemlerimizin daha az etkili olacağını, hatta birbirleriyle çelişen amaçlara hizmet edeceğini" vurgulamaktadır. Ne var ki, Berleant'ın sözleriyle çevre estetiğine duyulan ilginin uluslararası bir boyut kazanmasıyla birlikte temel terimlerle ilgili "iletişim problemleri giderek daha sıkıntılı bir hale gelmiştir".² Bununla birlikte, çağdaş çevre estetiğindeki tartışmalar çoğunlukla kavramların anlaşılmasına odaklanırken, bu kavramların ifadesini bulduğu diller ve kelimeler arasındaki farklar özel olarak felsefi incelemenin konusu edilmemiştir.

Japon kültüründe doğaya verilen değer hem çevre estetiğinde hem de çevre etiğinde ilgi gören bir konudur. Carlson alanın erken dönemlerinden başlayarak çevre estetiğinin gelişimi içinde Japon doğa estetiğiyle ilgili önemli çalışmaların yapıldığını belirtmektedir.³ Bu çalışmalarda bir taraftan Japon doğa estetiğinin ayırt edici nitelikleri incelenirken bir taraftan da Japon sanatlarından edinilen bilgilerin çevre estetiğine yapabileceği katkılar tartışılmaktadır. Bununla beraber, bu çalışmalar içinde her ne kadar çağdaş Japoncada "doğa"ya karşılık gelen *shizen* kelimesinin anlamıyla ilgili açıklamalar varsa da *shizen* ve "doğa"

¹ Allen Carlson, "Environmental Aesthetics," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Nisan 9, 2019, Erişim tarihi: Temmuz 26, 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/environmental-aesthetics/>.

Ayrıca bkz. Allen Carlson, "The Relationship between Eastern Ecoaesthetics and Western Environmental Aesthetics," *Philosophy East and West*, 67, no 1 (2017): 127.

² Arnold Berleant, "Ideas for an Ecological Aesthetics," içinde *Aesthetics beyond the Arts*, Farnham, UK & Burlington, VT: Ashgate, 2012, Erişim tarihi: Temmuz 12, 2023, <https://core.ac.uk/download/pdf/159844099.pdf>

³ Carlson, "Environmental Aesthetics."

arasındaki ilişkiyle ilgili bir çözümleme bulunmamaktadır. Öte yandan, diller ve kelimeler arasındaki farklar göz önünde bulundurulunca herhangi bir gelenekte ya da kültürde doğaya verilen değerın çevre konusundaki güncel tartışmalara katkılarının değerlendirilebilmesi için her şeyden önce söz konusu dilde “doğa”yı karşılayan kelimelerin “doğa”nın anlamlarıyla kesişme ve farklarının açığa çıkarılması ve “doğa”dan farklı bir göndergeyi dile getirip getirmediklerinin aydınlatılması gerekmektedir. Aynı şekilde, eğer diller ve kelimelerin ötesinde bir “doğa” kavramı olduğu var sayılıyorsa, öncelikle o kavramın tanımlanması ve söz konusu dilde hangi ifadelerle dile getirildiğinin saptanması gerekmektedir.

Bu çerçeve içinde ele alındığında Kyoto Okulu felsefesi çevre estetiğindeki tartışmaları farklı bir bakış açısından değerlendirmeyi sağlayacak zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Herhangi bir kurumsal nitelik taşımayan Kyoto Okulu ifadesi iki dünya savaşı arasındaki dönemde Kyoto Üniversitesi Felsefe Bölümünde, Kitarō Nishida'nın çevresinde toplanan ve onun düşüncelerinden etkilenen felsefecileri adlandırmak için kullanılan bir ifadedir. Kyoto Okulu üyeleri felsefenin farklı alanları içinde sadece özne-nesne, insan-doğa veya teknoloji-doğa ilişkisini değil ayrıca insan eylemleriyle bağlantılı çevre problemlerini de ele alan yazılar yayınlamıştır. Bu yazılarda ortaya konan *shizen* kelimesinin anlamı, doğayla ilgili tartışmalarının temelinde yer alırken *shizen* ve “doğa” arasındaki ilişkiyi açık hale getirmeye olanak tanıyan bir nitelik taşımaktadır. Bunun da ötesinde, çeşitli Kyoto Okulu felsefecilerinin çalışmaları içinde Japon sanatları ve doğa arasındaki ilişkiyle ilgili kapsamlı değerlendirmeler bulunmaktadır.

Bu makalede bu felsefeciler arasından Shizuteru Ueda (1926-2019)'nın doğa estetiği ele alınacaktır. Kyoto Okulu'nun üçüncü kuşağının en önemli felsefeci olarak değerlendirilen Ueda, Kyoto Üniversitesi'nde Nishida'nın öğrencisi olan Keiji Nishitani'nin öğrencisi ve ardılı olmuştur. Doktorasını Almanya'da Marburg Üniversitesi'nde Meister Eckhard üzerine yapan Ueda, felsefenin başka alanlarındaki çalışmalarında olduğu gibi doğa, güzellik ve Japon sanatlarıyla ilgili çözümlemelerinde de bir yanda Eckhard, Hıristiyan mistisizmi, Budizm ve Zen'e, diğer yanda fenomenoloji, Heidegger, Nishida ve Nishitani'nin felsefelerine başvururken bunlar arasında incelikli karşılaştırmalar yapmaktadır. Ayrıca hem Japonca hem de Almanca olarak yazdığı makalelerinde *shizen*'in Japoncaya özgü anlamının ayrıntılı bir açıklamasını vermektedir. Dahası *shizen*'i Nishida felsefesinin başlıca kavramı olan “*basho*” [場所, yer] olarak tanımlarken zorluğuyla ünlü Nishida'nın anlaşılır bir yorumunu da sunmaktadır. Son olarak, Japon sanatları ve doğa arasındaki ilişkinin çevre yıkımına karşı bir çözüm yolu ortaya koyabileceğini öne sürmektedir. Bu şekilde, Ueda'nın konuyla ilgili yazıları genel olarak Kyoto Okulu'nun doğa estetiğinin tanımlayıcı niteliklerini serimlemek ve çağdaş çevre estetiğindeki tartışmalara yapabileceği katkıları

soruşturmak için elverişli bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Bu amaçla makalede sırasıyla Ueda'nın "doğa" kavramını nasıl tanımladığı, *shizen*'i hangi anlamlarda kullandığı, doğa felsefesinin başlıca yönleri, güzellik ve Japon sanatlarıyla doğa arasındaki ilişkiyle ilgili değerlendirmeleri ele alınacaktır.

Ueda'da "Doğa"nın Anlamı

Ueda, *shizen*'i kelimenin Japonca anlamını vurgulamadığında ve "doğa"nın karşılığı olarak kullandığında kavramın iki anlamı öne çıkmaktadır.⁴ Bunlardan ilkinde göre *shizen* ağaçlar, ırmaklar, bulutlar, dağlar, kuşlar, ay, rüzgâr vb. doğa kelimesinin Türkçede de akla getirdiği ilk anlamı ifade etmektedir. Ueda, kavramı ayrıca bu ilk anlamla bağlantılı olmakla birlikte ondan daha geniş bir alanı kapsayacak şekilde felsefe ve doğa bilimlerindeki yaygın anlamıyla "çevremizdeki nesnel dünya", "bir bütün olarak varlıklar alanı" olarak tanımlamaktadır. Bu ikinci tanıma uygun olarak Ueda'da kavram zihin ve doğa, bilinç ve şey, özne ve nesne ikiliklerinin bir tarafını dile getirmektedir. Ayrıca Ueda "doğa" anlamda kullanıldığında *shizen*'i insanın oluşturduğu "dünya"nın, "kültür"ün karşısı olarak da belirlemektedir. Buna göre "doğa" zengin bir şekilde çeşit çeşit şeyi ortaya çıkarandır. İnsan da bir tür olarak "doğa" tarafından ortaya çıkarılmıştır. Ama her ne kadar "doğa" tarafından ortaya çıkarılmış olsa da insanda doğal olmayan bir nitelik vardır. İnsan çevresi içinde yaşamak zorunda olan diğer canlılardan farklı olarak kendi "dünya"sını oluşturma yeteneğine sahiptir. Bu anlamda insan doğada olmayanı, diğer bir deyişle "kültür"ü ortaya çıkarmıştır.⁵

Öte yandan Ueda, *shizen*'in Japoncada sadece Budizm'de değil *shizenni*, *shizensa* gibi yaygın gündelik kullanımında da kendini gösteren, "doğa"yla kısmen kesişmekle birlikte ondan farklı bir anlama sahip olduğunu vurgulamaktadır.⁶ Ueda'nın tanımladığı şekliyle *shizen* kelimesinin kökeninde yer alan anlamı "*onozukara shikari*"dir.⁷ İfadeyi Almancaya "*so sein, wie as von*

⁴ Shizuteru Ueda, "Emptiness and Fullness: Śūnyatā in Mahāyāna Buddhism," *The Eastern Buddhist* 15, no 1 (1982): 9-37; "The Zen Buddhist Experience of the Truly Beautiful," *The Eastern Buddhist* 22, no 1(1989): 1-36; "Seimei to Sei to Inochi," içinde *Ikiru to iu koto: Keiken to Jikaku*, Kyoto: Jinbun Shoin, 1991, 28-56; "The Place of Man in the Noh Play," *The Eastern Buddhist* 25, no 2 (1992): 59-88; "Mutei to shizen," *Schelling-Jahrbuch* 6 (1998): 4-19; "Shizen no shi to shizen," içinde *Ueda Shizuteru Shū: Kyokū, Sekai* 9, Tokyo: Iwanami Shoten, 2002, 211-238.

⁵ Ueda, "Shizen no shi to shizen," 212-213.

⁶ Ueda, "Emptiness and Fullness," 17-19; "Truly Beautiful," 22; "Mutei to shizen," 16; "Shizen no shi to shizen," 222-226.

⁷ Ueda, "Shizen no shi to shizen," 222.

*sich selbst her ist*⁸ olarak çeviren Ueda'nın açıklamaları izlendiğinde bu ifade Türkçede "kendi kendine [onozukara] nasılsa öyle olma, olduğu gibi olma, böyle olma [kono yōni ari]" anlamına karşılık gelmektedir. Ueda'nın sözleriyle bu anlamıyla *shizen* "var olanlar"ı ya da "var olanlar"ın belli bir alanını dile getirmez, "onozukara shikari" olarak ifade edilen "varlık halini" [ari kata] anlatır. Dahası bu varlık hali "var olma"nın [aru] özgün halidir, asıl kaynağıdır [honrai]. Diğer bir deyişle "doğa"dan farklı olarak *shizen* bir nesneyi, nesnel bütünü ya da nesnel mekânı ifade etmemektedir, kelimenin göndergesi "doğal şeylerin nesnel dünyası olarak doğa" ya da "doğal çevre" denildiği zaman kastedilen "doğa" değildir.⁹ Bu anlamda Ueda'ya göre *jinen* olarak okunan *shizen* doğrudan doğruya Budizm'deki Sanskritçe *tathatā*, Japonca *shinnyo* (真如)'nun eş anlamlısıdır.¹⁰ Ueda'nın Almancaya "so-heit" olarak çevirdiği, Mahayana Budizmi'nin başlıca kavramı olan *tathatā* var olan her şeyin asıl halini, varlıkların gerçekte nasılsa öyle oldukları durumunu, bu anlamda "olduğu gibi olan varlıkların Varlığının hakikatini" ifade etmektedir.¹¹ Buda, diğer bir deyişle aydınlanmış insan, şeyleri oldukları gibi, tam olarak gerçekte nasılsa öyle görendir, başka türlü söylenecek olursa her şeyin aslında nasıl olduğunu, "gerçek doğasını" algılayandır.¹² Araştırmacılar Budizm'deki *tathatā*'nın dilsel olarak Türkçede "böylelik", "böyle oluş", "öylesilik", "olduğu gibi", "hakiki" ifadelerine, kavramsal olarak da "mutlak gerçek varlık", "asıl hakikat", "olduğu-gibi hakiki esas", "gerçeklik" "hakiki, doğru esasın bilgisi"ne karşılık geldiğini belirtmektedir.¹³ Buna göre *tathatā* hem Mahayana Budizmi'nin hem de Ueda ve Kyoto Okulu felsefesinin ana kavramını oluşturan *śūnya* kelimesiyle bağlanmaktadır. Sanskritçe "yokluk" veya "hiçlik" anlamına gelen *śūnya*, bütün *dharma*'ların "boş" olduğunu, diğer bir deyişle "her biri kendi başına ele alındıklarında birer hiç" olduğunu dile getirmektedir ve bu "hiçlik" de olduğu gibi, "öylece kaldığı, kendisine hiçbir şey katılmadığı ve kendisinden hiçbir şey çıkarılmadığı" için "öylesilik" diye adlandırılmaktadır.¹⁴ Bu anlamıyla

⁸ Shizuteru Ueda, "Die Zenbuddhistische Erfahrung des Wahr-Shönen," içinde *Eranos 1984 Yearbook* Volume 53, editör Rudolf Ritsema, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986, 222.

⁹ Ueda, "Truly Beautiful," 22; "Shizen no shi to shizen," 222-224.

¹⁰ Ueda, "Emptiness and Fullness," 17-19; "Truly Beautiful," 22; "Shizen no shi to shizen," 222-223.

¹¹ Ueda, "Truly Beautiful," 22.

¹² *The Soka Gakkai Dictionary of Buddhism*, "Tathatā," Erişim Tarihi: Temmuz 27, 2023, <https://www.nichirenlibrary.org/en/dic/Content/T/22>

¹³ Hasan İsi, "Eski Uygur Türkçesi Metinlerinde Dinî Bir Terim: Ārdōktāg," *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD)*, 3, no (2019): 286, Erişim Tarihi: Temmuz 27, 2023, <https://doi.org/10.30563/turklad.615632>.

¹⁴ Hüseyin Yılmaz, *Budist Metafizigi*, Ankara: Hece Yayınları, 2007, 46'dan aktaran İsi, a.g.e., 286.

düşünüldüğünde, Ueda için *shizen* Budizm'in "hakikat" veya "doğruluk" (*shinri* 真理) kavramına karşılık gelmektedir:

"Budizm'in hakikat kavramı hem üstü örtülmemiş haliyle karşılaştığımızda 'böyle!' diye haykırdığımız o kendi kendine nasılsa öyle olan varlığı hem de 'böyle' diye dile getirdiğimizdeki kavrayışımızı içine almaktadır. Bu başlangıçta yer alan, asıl ve temel olan hakikat kavramı bir tarafta Varlığın hakikati diğer tarafta dile getirilen kavrayışın doğruluğu arasındaki ayrışmadan önce gelmektedir. Çin ve Japon Budizmi'nde 'doğa' ancak yokluk temelinde bu 'hakikat' anlamını taşır. Budist 'böylelik' 'tıpkı kendileri gibi açan çiçeklerin' 'tıpkı kendileri gibi olmaları'nda açığa çıkar."¹⁵

Bununla birlikte Ueda'nın doğayla ilgili tartışmalarında *shizen* kelimesinin Japonca kökenindeki anlamıyla "doğa"nın anlamları arasındaki farkların basitçe farklı "doğa" kavrayışları ortaya koyduğunu düşünmek bir yanlıgı olacaktır. Ueda'nın *shizen*'in farklı anlamlarını bir araya getiren doğa konusundaki çözümlenmeleri nesnel doğayı bütünüyle reddetmek yerine, doğayı olduğu haliyle kavrayarak yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ueda'nın çeşitli yapıtlarında incelediği Zen Budizmi'nde insanın kendi kendisine nasılsa öyle olduğu halini görmeye, kendi hakikatine, kendi "hakiki ben"ine ulaşmasına, diğer bir deyişle aydınlanmaya giden yolun aşamalarını gösteren "On Boğa" resimleriyle [*jūgyūzu* 十牛圖] ilgili yorumları bir yandan Ueda'nın doğa felsefesinin temel yönlerini açık hale getirirken bir yandan da Ueda'ya göre güzelliğin tanımını ve Japon sanatlarıyla doğa arasındaki ilişkiyi belirlemeye olanak tanımaktadır.

Ueda'nın Doğa Felsefesi ve Mutlak Yokluk

Her bir resme bir şiirin ve açıklayıcı bir yorumun eşlik ettiği, boğanın peşine düşen çobanın kendi hakikatini arayan insanı, boğanın da peşine düşülen hakiki beni temsil ettiği "On Boğa" resimlerinin ilk yedisi Ueda'nın açıklamasında meditasyon eğitimi, yorucu disiplin ve bütünleşmeyle ulaşılan büyük mutluluk gibi Budist eğitimin peş peşe gelen aşamalarının ilerleyişini göstermektedir.¹⁶ Bununla birlikte Ueda'ya göre bu aşamalarda henüz daha Zen'de anlaşıldığı şekliyle benin asıl hali açığa çıkmamıştır. Benin asıl halinin ortaya çıkması sekizinci resimden başlayarak gerçekleşmektedir ve Ueda'nın felsefi çözümlenmesi de dizinin son üç resmi üzerine odaklanmaktadır.

¹⁵ Ueda, "Truly Beautiful," 22.

¹⁶ Ueda, "Emptiness and Fullness," 11.



Şekil 1. "On Boğa" 8., 9. ve 10. resimler.¹⁷

"Boğayı ve Çobanı Tamamen Unutma" başlığını taşıyan sekizinci resimde sadece boş bir çember vardır. Ueda'nın yorumuna göre benin asıl halini gösteren bu sekizinci resim aslında bir resim değildir, bir anlamda "imgesizliğin imgesi"dir; burada söz konusu olan "mutlak", "sonsuz" bir "yokluk"tur. Başka türlü söylenecek olursa bu resim, üstüne hiçbir şey eklenmediğinde, insanın kendi düşünceleriyle şekillendirilmediğinde, kısaca kendi kendine nasılsa öyle olan haliyle görüldüğünde benin bir boşluk olduğunu, hiçbir görüntüye, biçime, töze sahip olmadığını anlatmaktadır. Ueda için "mutlak yokluk" öncelikle beni, kendini kendi içinde taşıyan bağımsız bir varlık olarak görmekten kurtulma anlamını ifade etmektedir. Ueda'nın tanımıyla beni, kendini kendi içinde taşıyan bağımsız bir varlık olarak görmek "ben benim" ya da "ben benim çünkü ben benim" şeklinde formüle edilebilecek bir "Ego"yu temel almaktadır. Bu anlamda insanın kendi kendine nasılsa öyle olan halinin ortaya çıkması, kendi hakiki benini bulması, kendi hakikatiyle uyuma erişmesi için öncelikle "Ego" olarak benin "ölmesi" gerekmektedir.¹⁸

Bununla birlikte Ueda, kendi kendine nasılsa öyle olduğu haliyle benin "mutlak yokluk" olmasının "hiçbir şeyin olmadığı" anlamına gelmediğini, felsefi terimlerle dile getirilecek olursa "mutlak yokluk"un basitçe "varlığın yadsınması" olmadığını, böyle bir "yadsınmanın da yadsınması" anlamına geldiğini belirtmektedir.¹⁹ İnsan kendi hakikatiyle karşılaştığında basitçe hiçbir şeyin olmadığı bir boşluğun içine düşmez, aksine kendi beninin bir yokluk olarak yadsınması, varlığın olduğu haliyle kabul edilmesi, kendisini benin hiçbir eklemesi ya da çıkartması olmadan, olduğu haliyle, "dosdoğru" bir şekilde göstermesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda Ueda'nın tanımında, olduğu haliyle gerçeklik çift yönlüdür, iki yüze sahiptir ve bu çift yönlülüğün ikinci yönü "Kaynağa Dönme" başlığını taşıyan ve çiçek açmış bir ağaç ile akan

¹⁷ Kakuan, "The Ten Oxherding Pictures," içinde *Selected Works of D. T. Suzuki*, Volume 1, editör Richard M. Jaffe, Oakland, California: University of California Press, 2015, 161-163.

¹⁸ Ueda, "Emptiness and Fullness," 11-13; "Truly Beautiful," 1.

¹⁹ Ueda, "Emptiness and Fullness," 11.

bir ırmağın görüldüğü dokuzuncu resim aracılığıyla ifade edilmektedir. Resme şu dizeler eşlik etmektedir: “İrmak tıpkı kendisi gibi sakince akar, çiçekler tıpkı kendileri gibi kırmızı açar”.²⁰ Bir tarafta sekizinci resimdeki boş halka insanın kendi düşüncelerinin araya girmediği bir hali, bu anlamda zihnin yokluğunu [*mushin* 無心] dile getirmektedir. Diğer tarafta dokuzuncu resimdeki açan çiçekler ve akan ırmak insanın kendi düşüncelerinin araya girmediği bu boşlukta kendilerini kendi oldukları haliyle göstermektedir. Ueda'nın ifadeleriyle kendi oldukları haliyle “ben” (boş halka) ve “doğa” (ırmak kenarındaki çiçek açmış ağaç) “kalınlığı olmayan bir kâğıdın iki tarafı gibidir”, “bu iki taraf ne tektir ne de çift”. Bir özdeşlik ilişkisi birbiriyle özdeş olan iki farklı taraf olduğu anlamına geleceği için, burada söz konusu olan ben ve doğa arasındaki karşılıklı ilişki bir özdeşlik değildir, birinin derhal diğerine döndüğü, iki taraf arasında “gidip gelen bir salınımdır”; “sekizinci aşamadan dokuzuncu aşamaya geçiş, dokuzuncu aşamadan sekizinci aşamaya dönüşle ‘bir ve aynıdır’”; “açan çiçekler yokluktur, yokluk açan çiçeklerdir. Budizm'deki klasik ifadesiyle ‘biçim boşluktur, boşluk biçimdir’ (Skt., *rūpam śūnyatā, śūnyatā rūpam*, Jap. *shiki soku ze kū, kū soku ze shiki*)”.²¹ Böylece Ueda'nın sözleriyle dokuzuncu resimdeki ırmağın kenarında çiçek açmış ağaç “dışarıda, çevremizi saran nesnel bir doğa manzarası” olmadığı gibi “insanın içsel durumunu mecazi olarak resmeden ya da ruhun içsel manzarasını yansıtan bir doğa görünümü” de değildir, “bensiz beni göz önüne seren tümüyle yeni bir gerçektir”.²²

Ueda'nın çözümlemesinde yaşlı bir adamla genç bir adamın karşılaşmasını gösteren dizinin onuncu ve son resmi ise mutlak yokluğun bu sefer iki insan “arasındaki” ilişkisini anlatmaktadır. Tıpkı ben ve doğa ilişkisinde olduğu gibi burada söz konusu olan basitçe iki farklı bireyin karşılaşması değildir; kendi benini merkeze almaktan kurtulmuş olan benin, bensiz bir şekilde ama yine çift yönlü olarak, Ueda'nın deyişiyle ben ve öteki şeklindeki “çifte ben” olarak açığa çıkmasıdır. Bu şekilde dizinin son üç resmi bir arada değerlendirildiğinde benin kendi kendine nasılsa öyle olduğu hali:

“[Y]okluk, doğa, Ben ve Öteki arasında görünmez bir daire çizen bir varoluş hareketinden oluşmaktadır. Örneğin çiçeklerle birlikte bensiz bir şekilde çiçek açarken hiçbir iz bırakmadan yokluğa doğru kendini silen ve başkasıyla karşılaşmada bensiz bir şekilde kendi öteki beninin farkına varan bir hareket. Önemli olan hiçbir zaman sabit bir imgeye indirgenemeyen, en sonunda bir

²⁰ Kakuan, “The Ten Oxherding Pictures,” 162.

²¹ Ueda, “Emptiness and Fullness,” 19.

²² *A.g.e.*, 15.

yokluk olan bu hareketin kendisidir. Zen Budizmi mutlak, sonsuz yokluktan bahsettiğinde kastedilen bu dinamik yapının bütünüdür.”²³

Shizen ve doğanın anlamları arasındaki kesişme ve farklara daha yakından bakıldığında Ueda'nın *shizen*'in farklı anlamlarını bir araya getiren ve “mutlak yokluk”u temel alan doğa felsefesinin ayırt edici nitelikleri daha belirgin hale gelmektedir. Öncelikle *shizen*, insanın biçimlendirmede olduğu, üzerinde düşünülerek, kavramlarla, dille belirlenmemiş olanı, bu anlamda insan tarafından yapılanı, bir başkası tarafından ortaya çıkarılanı değil de kendi kendisine ve kendi olduğu gibi ortaya çıkanı dile getirmesi bakımından doğayla aynı anlamı ifade etmektedir. *Shizen*'le aynı şekilde Batı dillerinde doğayı karşılayan kelimelerin başlıca anlamları arasında “doğa” ve “kültür” ayrımına da temel oluşturan, varlıkların “kendi oldukları hali”, “insanın beceri ve çabaları olmaksızın, kendiliğinden ortaya çıkan” anlamı bulunmaktadır.²⁴ Öte yandan, Batı dillerinde doğayı karşılayan kelimelerin temel anlamı içinde her ne kadar “kendiliğinden” ortaya çıkma olsa bile, doğa aynı zamanda bu ortaya çıkmayı mümkün kılan, kendini gerçekleştirmek için kendi kendine harekete geçen bir “ana kaynak” ya da “ilke” anlamını taşımaktadır. Bu bakımdan Batı dillerinde doğa anlamına gelen kelimeler kökenlerinde ilk ve en yaygın anlamlarıyla bir şeyin özünde, değişmez ve temel olan karakterini, asıl yapısını, kısaca “doğasını”, “tabiatını” ifade etmektedir. Dolayısıyla “doğa”, felsefi olarak bir şeyin temelinde olan, altta yatan “tözünü”, onu belirleyen, belli bir türe, sınıfa veya genele dahil eden “özünü”, içsel anlamını ya da “kavramını”, bu anlamda “ideasını” dile getirmektedir.²⁵ Doğanın bu anlamı varlıkların tamamının temelindeki genel düzen, kozmik yasalar ve işleyiş anlamını da ortaya koyarken kelimenin sadece bir yanda bir bütün olarak fiziksel dünya ve bu dünyayı belirleyen “(doğa) yasaları” anlamıyla değil diğer yanda “Tabiat Ana”, “Tanrı” ya da “Tanrı'nın inayeti” anlamlarıyla da birleşmektedir.

Buna karşın Ueda'nın açıklamasında bir şeyin olduğu haliyle “nasılsa öyle” olması, kendini olduğu gibi göstermesi, dolayısıyla *shizen*, onun “töz” olarak “belirlenmemiş” olduğunu, böyle bir belirlemeden önce geldiğini ifade etmektedir. Ueda'nın başvurduğu terimlerle nasıl ki beni ve varlıkları töz olarak düşünmek “ben benim çünkü ben benim” şeklinde formüle edilebiliyorsa, olduğu haliyle gerçekliğin çift yönlülüğünü de “ben benim çünkü ben ben değilim” veya “ben benim ve aynı şekilde ben ben değilim” şeklinde formüle etmek mümkündür.²⁶ Diğer bir deyişle, çiçek açan ağacın tıpkı kendisi gibi, kendi kendine nasılsa öyle olması onun tözünü ortaya koymamaktadır ya da bu şekilde

²³ Ueda, “Truly Beautiful,” 2.

²⁴ Arthur O. Lovejoy ve George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. New York: Oktagon Books, 1973, 448-449.

²⁵ *A.g.e.*, 448-450.

²⁶ Ueda, “Emptiness and Fullness,” 13.

açığa çıkan bir özünün olduğu anlamına gelmemektedir. Töz, hem altta bulunan, temel, cevher [Yun. *hypokeimenon*] hem de öz [Yun. *ousia*] anlamında “bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan”, “bağımsızca kendi içinde var olanı”, “varoluşu için başka bir şeye gereksinme duymayan şeyi”, “değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olanı” dile getirmektedir.²⁷ Öte yandan, Ueda'nın çözümlemesinde çiçek açan ağacın veya akan ırmağın tıpkı kendileri gibi olması kendilerini bağımsızca kendi içlerinde taşımadıklarını, başkalarıyla ilişki içinde var olduklarını ifade etmektedir. Çiçek açan ağacın ve ırmağın kendi oldukları haliyle görünmelerini sağlayan ilişkiler bütünü değişince şimdi ve burada böyle görünen varlıktan başka bir varlık kendi olduğu haliyle ortaya çıkacaktır. Ve kendi oldukları haliyle çiçek açan ağaç ve akan ırmaktan ayrılmayan, onların diğer yüzü olan mutlak yokluk da Ueda'nın Nishida felsefesinden aldığı terimlerle tüm bu ilişkiler bütünüün “yeri”dir. Mutlak yokluğun “yeri” altta yatan, değişmez bir temele değil, hiç durmayan, “sonsuz” bir harekete, bir “dipsizliğe” [*mutei* 無抵] işaret etmektedir.²⁸ Tam da bu anlamda Ueda “doğa”yı bir yandan tıpkı kendileri gibi kırmızı açmış çiçekler ve sakince akan ırmak, bir yandan “var olan şeylerin bütünüün ilişkileri”, bir yandan da bu ilişkilerin tamamının içindeki “insanın kendi kendisinin bilincinin ifadesi” olarak tanımlamaktadır.²⁹

286

Benzer şekilde, Batı dillerinde doğayı karşılayan kelimelerin köken anlamında nedensellik bulunmaktadır. İster “içsel bir ilke”, ister “Tabiat Ana”, ister “Tanrı”, isterse “doğa yasaları” olsun “doğa”, varlıkların genel nedenini, ortaya çıkarıp hareket ettiren evrensel bir gücü ifade etmektedir; “doğa” “etkin neden” olarak Tanrıdır ya da “nedensellik yasasının egemen olduğu alandır”.³⁰ Oysa Ueda'nın açıklamalarında *shizen*'in ifade ettiği tıpkı kendisi gibi olma, nedenselliğin ortaya koyduğu düşünümünden önceki bir durumu, düşüncenin ‘nedeniyle’sininin ya da ‘çünkü’sünün sekteye uğratmadığı bir doğrudanlığı dile getirmektedir.³¹ Bununla birlikte Ueda, doğanın kendi kendisine nasılsa öyle olmasında önemli olanın düşünceyi saf dışı etmek değil düşüncenin “başladığı yeri” kavramak olduğunu belirtmektedir. Buna göre doğanın aslında olduğu hali düşünceyle kesilmemiştir, çünkü böyle bir kendi kendine nasılsa öyle olma hali henüz düşünülmemiş olana işaret etmektedir, Ueda'nın Heidegger'den alıntılacağı ifadelerle düşünmeye değil, düşünmenin öncesine aittir, daha önce düşünülmemiş olandır [*das Un-vordenkliche*]. Ama düşünülebilecek olandan ya da daha önce düşünülmüş olandan farklı olarak düşünülmemiş olan düşünceyi ortaya çıkarandır, düşüncenin kaynağıdır. Aynı şekilde, Ueda için *shizen* de

²⁷ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, 168.

²⁸ Ueda, “Mutei to shizen,” 4-19.

²⁹ Ueda, “Shizen no shi to shizen,” 212.

³⁰ Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 51; Lovejoy ve Boas, *Primitivism*, 448.

³¹ Ueda, “Truly Beautiful,” 10-18.

örneğin “doğal çevre” [*shizen kankyō*] denildiği zaman kastedilen “doğa”nın ortaya çıktığı “dipsizliği”, aslını, kaynağını [*genshizen* 元自然] ifade etmektedir.³²

Ueda’ya göre bu dipsizliğin, diğer bir deyişle olduğu haliyle nasılsa öyle olan, yalın doğanın, tıpkı kendisi gibi kırmızı açan çiçeklerin, akan ırmakların, sürüklenen bulutların, esen fırtınanın deneyimi Zen Budizmi’nde anlaşıldığı şekliyle “güzelin deneyimine” karşılık gelmektedir. Ueda’nın tanımında güzellik “varlığın saydamlıkla dolup taşması”, “yokluk ve yalınlığın dinamik bir şekilde içi içe geçmesidir”:

“Bir taraftan yalın olanın varlığı öylesine saydam hale gelir ki yokluğa dönüşür, diğer taraftan yokluğa dönüştükçe daha da fazla var olur. Bir taraftan, öylesine saydamdır ki hiçbir şeydir, diğer taraftan varlıkla dolup taşar... Hint Mahayana Budizmi’nin terimleriyle, böylelik (*tathatā*) ‘güzellik’in içine işlemiştir. Bir taraftan, böylelik kavramı boşluğu, *sūnyatā*’yı tanımlar; diğer taraftan böylelik tekrar dipsiz boşluğun içine çekilir. Bir şey aslında güzelden de öte olduğunda güzeldir.”³³

Burada hemen birbiriyle bağlantılı iki soru kendini göstermektedir: Böyle tanımlanan güzelin deneyimi gündelik deneyimden ne şekilde ayrılmaktadır? Benzer şekilde, olduğu haliyle doğanın güzelliği ne anlamda güzelden de ötedir? Bu soruların cevaplanması Ueda’nın doğa felsefesinde olduğu haliyle doğa ve nesnel doğa arasındaki farkı daha belirgin hale getirirken Japon sanatları ve doğa arasındaki ilişkiyi de göz önüne sermektedir.

Olduğu Haliyle Doğanın Güzelliği ve Japon Sanatları

Ueda için olduğu haliyle doğanın güzelliği, herkesin karşılaşılabildiği, alışıldık anlamıyla doğa güzelliğinden farklıdır. Ueda bu farkı vurguladığı bir örnekte Nishida’nın günlüklerinde meditasyon yaparak geçirdiği bütün bir günü anlattığı şu cümleleri alıntılanmaktadır: “Sabah Zen meditasyonu [*zazen*], öğleden sonra Zen meditasyonu, akşam Zen meditasyonu, ay güzel”. Ueda’ya göre gökyüzüne bakan ve orada güzel bir ayla karşılaşan herhangi biri “bugün ay ne kadar güzel” diyebilir, ama Nishida’nın dile getirdiği bundan farklıdır: “O bütün gün Zen meditasyonu yaparak, ben-merkezli düşünmeyle bozulmuş dünyayı arındırmış ve bu şekilde ay onun gözünde güzel olmuştur”.³⁴ Öznenin dışındaki bir nesne olarak görülen doğanın güzelliğinin deneyimlenmesi, herhangi bir şey hissetmeden ayı algılamaktan farklı olsa bile herkesçe paylaşılabilen bir deneyime karşılık gelmektedir. Oysa olduğu haliyle doğanın güzelliği, ancak

³² Ueda, “Truly Beautiful,” 13; “Mutei to shizen,” 4-19; “Shizen no shi to shizen,” 224.

³³ Ueda, “Truly Beautiful,” 3.

³⁴ Ueda, “Seimei to Sei to Inochi,” 41-42.

ulaşılan hakiki benin yokluğunun diğer yüzü olarak açığa çıkmaktadır. Diğer bir deyişle güzel olan gökyüzünde parlayan herkesin gördüğü ay değildir, kendi kendisinin bilincinin boşluğunda [Japoncada boşluk anlamına gelen *kū* [空] aynı zamanda gökyüzü [*sora*] anlamına geldiği için gökyüzünde] kendi kendine nasılsa öyle olan ayın “saydamlıkla dolup taşan” çifte varlığıdır.

Peki sadece nesnel doğanın değil genel olarak tüm gerçekliğin kaynağını oluşturan altta yatan böyle bir dipsizliğin, olduğu haliyle doğanın deneyimlenmesi ne şekilde mümkün olmaktadır? Ueda, bu sorunun cevabını vermek için yine Nishida felsefesine ve onun “saf deneyim” [*junsui keiken*] kavramına başvurmaktadır. “Saf” deneyim düşüncenin henüz “katılmamış” olduğu, benin ve doğanın asıl halinin, ortaya çıktığı “yerin” bir başka ifadesidir. Özne ve nesne ikiliğinin öncesinde olduğu için bu deneyimde “başlangıçta tam olanın doluluğu”, diğer bir deyişle bir ayrılaşmamış olma “anı” bulunmaktadır. Ueda, gerçekliğin zemini olan, özne-nesne ayrımı öncesindeki bu anın çoğunlukla farkında olmadığımızı, işitmek, görmek gibi gündelik deneyimlerimizde bu anı atladığımızı, dolayısıyla aslında daha sonra ortaya çıkan “ben” bir “nesne” gördüm, örneğin “açan kırmızı çiçekler gördüm” aşamasından başladığımızı sandığımızı ve bunun da aracısız bir deneyim olduğunu varsaydığımızı belirtmektedir. Halbuki bu, saf deneyimin “sonucu” ya da “geçmiş”dir. Başka türlü söylenecek olursa benin dışında olduğu düşünülen açan kırmızı çiçekler ya da doğa ve zihin arasındaki ikilik sonradan ortaya çıkan bir durumu ifade etmektedir. Bu anlamda doğanın nesnel varlığı başlı başına bir yanılığın değil; yanılığın bu nesneliliğin başlangıçta yer aldığını var saymaktır. Bununla beraber, Ueda’ya göre gerçekliğin kendi kendine nasılsa öyle olduğu bu anı düşünceyle ya da nesnel olarak kavramak, “özne-nesne çerçevesinden kendi isteğimizle geri çekilmek” olanaklı olmadığı için “deneyimin zeminine ulaşmak için, geriye doğru bir sıçrayışla [*Sprung*], kaynağa [*Ursprung*] dönmenin bir ‘yolunu’ bulmak gerekmektedir”.³⁵

Nishida’nın günlüklerinden verdiği örneğin de işaret ettiği üzere, Ueda’nın çeşitli yazılarında ayrıntılı olarak ele aldığı Zen meditasyonu özne-nesne ayrımının öncesindeki, doğanın kendi kendine nasılsa öyle olduğu ana ulaşmanın yollarından birisidir. Ueda’nın tanımında Japonya’da sanat [*gei*] da insanın dünyayı kendisini merkeze alarak görmenin yarattığı sorunlardan kurtulması için bir “yol” ortaya koymaktadır. Ueda’nın ifadeleriyle: “İnsanlar yalın doğaya geri dönmek için bir Yol (*dō*) izlemek zorundadır. Böyle bir *imitatio naturae* insanlara kendi benizliklerinde, ben karşısında yeni bir özgürlük verecektir.”³⁶ Bu şekilde Ueda’ya göre çay töreni, *ikebana*, mürekkep resmi, *haiku*,

³⁵ Ueda, “Emptiness and Fullness,” 28-29.

³⁶ Ueda, “Truly Beautiful,” 26.

renku, *Nō* tiyatrosu gibi Japon sanatlarında [*geidō*] etkili olan temel prensip boşluk ve kendi kendine nasılsa öyle olan doğanın karşılıklı olarak iç içe geçmesidir. Ueda'nın sözleriyle bunun için "hakikat çifte bir söyleyiş içine ifade edilmelidir ve hakikat, bizzat bu ifadenin hareketi ve yokluğa geri çekilmesidir".³⁷ Bir öz ortaya koyduğu şeklindeki bir çarpıtma ile sonuçlanmamak için yalın doğa derhal kendini yokluk içinde silmek durumundadır. Gerisin geriye, yokluk da kendisini olumsuzlayarak kendi kendisine nasılsa öyle olan doğayı ortaya koymalıdır. Ueda, derhal kendisini olumsuzlayan bu çifte söyleyişin uç bir örneği olarak "çiçekler tıpkı kendileri gibi açıyorlar" ve "açan çiçekler açmıyorlar" sözlerini vermektedir. Buna göre bu iki cümlede "söyleyişin ortaya çıktığı açık alan çınlar. Birbirlerine karşıt bir şekilde söylenen ve birbirleriyle bakışsız bir şekilde uyum sağlayan bu iki cümle birlikte dile getirildiğinde sonsuz yokluğun sesi duyulur".³⁸ Ueda'nın resimden verdiği örnekle Zen çizimlerinde yalın bir doğa vardır ama bu çizimlerde bir diğer temel unsur olarak "resimsel olan, temsili aşan bir imgesizlik içinde gözden kaybolur":

"Bir bütün olarak resmin içinde, kâinatın imgesi tek bir inci tanesinde saydamlaşır. Bir tarafta inci tanesi sonsuz bir açıklıkta gözden kaybolur, diğer tarafta sonsuz açıklık inci tanesinin görüntüsünde somutlaşır. Sonsuz açıklığın hem belirginleşmesi hem de belirginleştiği yer olarak saydam inci tanesi, aynı anda kendi temsil edilebilirliğini kendi saydamlığı içine çekerek yok eder. (...) Bir Zen resmi, bizzat bir resim olma niteliğiyle, çizme ve silme, resmetme ve resmettiğinin üstüne örtü çekme hareketinin canlı bir imgesidir. Bu şekilde Zen resmi görünmeyenden görüne, görünenden görünmeyene gitmeye aracılık eder. Zen resminin bu dinamik niteliğinin önemi imgenin resimsel doğası nedeniyle sahip olduğu güce özgü tehlike düşünüldüğünde açık hale gelir. İmgenin gücü görünmez olanı görünür yapmasıdır ve bu da tıpkı simgeyi simgelenenle karıştırdığımız zaman olduğu gibi imgenin kısıtlaması ve hapsetmesi tehlikesiyle karşı karşıya bırakır".³⁹

Olduğu haliyle doğanın güzelliği, insanın kendi bensizliğine ulaşarak dünyayı kendi benini merkeze alarak kavramasından özgürleşmesidir. Bununla birlikte tek bir resimde ya da şiirde imgenin görünmez olanı görünür yapması onun bir öz olduğu sanısını ortaya çıkarttığında ve bu şekilde onu kısıtladığında ya da hapsettiğinde, insan da gerisin geriye kendisini doğal dünyayı tözselleştiren bir özne olarak görmeye dönecektir. Ueda'nın açıklamasıyla mutlak yokluğun güzelliği, yokluk ve doğa arasındaki salınımda bensizliğe ulaşan insanın bir başkasıyla karşılaşmasıyla tam olarak kendini göstermektedir.

³⁷ *A.g.e.*, 24-26.

³⁸ *A.g.e.*, 25.

³⁹ Shizuteru Ueda, "Ascent and Descent: Zen Buddhism in Comparison with Meister Eckhart: Part One," *The Eastern Buddhist* 16, no 1 (1983): 68.

Ueda'nın *renku* [連句, zincirleme dizeler]'yla ilgili çözümlemesi Japon sanatlarında kişiler "arasındaki" boşlukta kendini gösteren olduğu haliyle doğanın güzelliğinin, ama aynı zamanda bu güzelliğin her seferinde kendisini silmesi ve daha da güzel bir şekilde yeniden görünmesi anlamında güzelden de öte olmasının aydınlatıcı bir örneğini ortaya koymaktadır. Japon sanatında uzun bir geçmişe sahip olan *renku* birden çok şairin birlikte yarattıkları bir şiir türüdür. Japon edebiyatının klasik türlerinden olan ve hemen hemen aynı kelime anlamına sahip *renga*'dan [連歌, zincirleme şiirler] gelişen *renku*'da şairler *ba* [場, yer] denilen bir mekânda bir araya gelerek, sırayla dizelerini birleştirirler. İlk şair, beş-yedi-beş hece sayısına sahip bir şiirle başlar. Zaman içinde *haiku*'yu da ortaya çıkaracak olan bu ilk şiirin bulunulan yerin "gerçekliğini", "coğrafi ve mevsimsel özellikleri vb." yansıması beklenmektedir.⁴⁰ Bu ilk şiire ikinci şair yedi-yedi hecelik, üçüncü şair de tekrar beş-yedi-beş hecelik kendi dizelerini eklerler. Bu şekilde toplam otuz altı dizeye ulaşıldığında şiir tamamlanmış olur. Bununla birlikte Ueda, *renku*'da amacın otuz altı dizeden oluşan birleştirilmiş bir şiir ortaya çıkartmak olmadığını, bir sanat yolu olarak *renku*'nun asıl öneminin başka bir yerde yattığını, *renku*'yu ve kişiler arası niteliğini anlamak için biçimsel yapısının çözümlenmesinin gerektiğini belirtmektedir.⁴¹ Ueda'nın sunduğu bu çözümlemeye göre ilk şair kendi başına bir şiir ortaya koyan dizelerini okur ve bu dizeler yazıya geçirilir. İkinci şair bu ilk şiire uygun olmakla birlikte kendi başına bağımsız bir şiir ortaya çıkaracak kendi dizelerini oluşturmak, Ueda'nın deyişiyle iki şiir "arasında", her ikisini de kucaklayan ama birinci şair tarafından ilk şiirde öngörülmemiş olan, diğer bir deyişle beklenmeyen "yeni bir dünya" açığa çıkartmak durumundadır. Sırası geldiğinde üçüncü şair de ikinci şairin dizeleriyle uyumlu ama birinci ve ikinci şiir "arasında" ortaya çıkandan farklı yeni bir dünyayı bu kez ikinci ve kendi dizeleri "arasında" ortaya çıkartmak durumundadır. Bu bakımdan, Ueda'ya göre "*renku*'nun 36 dizesi tek bir temada birleşen, anlam bilimsel bir bütünlük oluşturmak yerine, şairlerin sırayla katıldığı bir 'dünya değiştirme' oyunu sunar. Ve farkı yaratan dizeler arasındaki oyundur. (...) Dizeler arasındaki bu 'boşluk', özgür ve sınırsız bir açıklık ya da yokluktur ve *renku* da yokluğun sonsuz açıklığında oynanan dünya değiştirme olarak tanımlanabilir."⁴²

İlk şiir olduğu haliyle doğanın güzelliğini paylaşır. Bu elbette şairin kendi beninden kurtulmuş olmasını gerektirir. Bununla birlikte bu kendi olduğu haliyle var olanın güzelliği ikinci dizenin sunduğu kendi olduğu haliyle var olanın güzelliğiyle silinmektedir. Bu şekilde bir yandan ilk şair kendi bensizliğiyle yalın doğayı açığa çıkarırken, bir yandan da bu yalın doğanın bir başkasının

⁴⁰ Wikipedia, "Renga," <https://en.wikipedia.org/wiki/Renga>

⁴¹ Ueda, "Truly Beautiful," 26-27.

⁴² *A.g.e.*, 30.

bensizliğinde daha da güzel bir doğa ortaya çıkarmasına tanıklık etmektedir. Bu şekilde şairler ve *renku*'nun dizeleri "arasındaki" boşlukta doğa her seferinde bir kez "daha" ve "daha da" olduğu haliyle ortaya çıkmaktadır. Tam da bu anlamda Ueda'nın tanımında "bir şey aslında güzelden de öte olduğu zaman 'güzel'dir".⁴³ Ve Ueda'ya göre *renku*'da şairler için geçerli olan bu durum okur için de geçerlidir. Ueda'nın sözleriyle bir *renku*'yu takdir edebilmek için "dizeler arasını okumak ve şiiri ortaya çıkaran sürekli yaratıma katılmak gerekir" ve "gerçek okur tıpkı bir besteyi icra ederken yorumlayan bir orkestra şefi gibi *renku*'yu yeniden-yaratır".⁴⁴ Hiç kuşkusuz burada söz konusu olan basitçe serbest bir yorumlama etkinliği değildir, sanatsal yaratımla aynı şekilde, ancak yokluk ve doğa arasındaki salınımda, bensizliğe ulaşan okurun bir başkasıyla karşılaşmasıyla gerçekleşmesi mümkündür.

Sonuç

Ueda'nın doğa, güzellik ve Japon sanatlarıyla ilgili çözümlenmeleri, aralarında kimi farklar olmakla birlikte Kyoto Okulu felsefecilerinin doğa estetiğinin ortak tanımlayıcı niteliklerini belirgin hale getirmektedir. Bu nitelikler sadece doğa güzelliğiyle ilgili değil sanat ve estetikle ilgili belli kabullerin de gözden geçirilmesine götüren sonuçlar ortaya koymaktadır. İlk olarak, sanat sanatçının kendi hakikatine, düşünümünden veya üzerine düşünülmüş olandan önceki ana döndüğü bir yol olarak tanımlanmaktadır. Bu ana ulaşıldığında doğa olduğu haliyle kendini göstermektedir. Buna göre sanatçı ve doğa aynı gerçekliğin iki yüzünü oluşturmaktadır. Bu durumda doğanın görüldüğü sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ayrım ortadan kalkmaktadır. Benzer şekilde, sanatsal yaratım da sanatçıyı kendi olduğu haline ulaşmaya götüren yol olduğu için sanatsal yaratım ve sanat yapıtı arasındaki ayrım da ortadan kalkmaktadır. Böyle tanımlandığında sanat yapıtı bir nesne olmadığı gibi sanatsal yaratım da bir yapıtı tasarlama ve üretme etkinliği olarak anlaşılmalıdır. Aynı nedenle sanat güzelliği ve doğa güzelliği arasındaki ayrım da ortadan kalkmaktadır. Olduğu haliyle doğanın güzelliği olduğu haliyle sanatçının bilincinin, sanatsal yaratma eyleminin ve bunlardan ayrılmayan sanat yapıtının güzelliğidir. Bununla birlikte, bir kez daha vurgulanacak olursa sanat yapıtında görünen doğa "dışarıda, çevremizi saran nesnel bir doğa manzarası" olmadığı gibi sanatçının "içsel durumunu mecazi olarak resmeden ya da ruhun içsel manzarasını yansıtan bir doğa görünümü" de değildir. Olduğu haliyle gerçeklik söz konusu olduğunda içerisi-dışarıyı ayrımı ortadan kalkmaktadır. Böylece, bir tarafta sanat yapıtı ve onu ortaya çıkaran sanatsal yaratım,

⁴³ A.g.e., 36.

⁴⁴ A.g.e., 31.

sanatçının bir nesne veya töz olarak anlaşılan zihnini, belirli bir duygusunu ya da ruh halini dışavurmamaktadır. Diğer tarafta, Japon sanatları olduğu haliyle doğaya ulaşmak için nesnel doğaya yönelmemektedir, doğanın özünü ya da herhangi bir niteliğini yakalamaya çalışmamaktadır, bu anlamda idealleştirilmiş bir doğayı hedeflememektedir; sanatçının kendi hakikatine, nasılsa öyle olduğu haline ulaşmaya çalışmaktadır, herhangi bir belirlenimden önceki halini ortaya koymaktadır. İkinci olarak, sanatın üretimi ve ondan ayrılmayan sanatın alımlanması bireysel bir etkinlik olarak değil insanlar arasında gerçekleştirilen bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır. Bu durum sadece bir yol olarak Japon sanatlarının yapmak isteyen herkese açık olmasını açıklamakla kalmamaktadır. Aynı zamanda Japon sanatlarını yorumlama etkinliğinin bu yola dahil olduğunu ve Japon sanatlarının kişiler arası niteliğini de göstermektedir. Bu şekilde sadece sanatçı ve izleyici arasındaki değil sanatın yaratımı ve takdir edilip tadına varılması arasındaki ayrım da ortadan kalkmaktadır. Son olarak, sanat güzelliği ve doğa güzelliği arasındaki ayrımın teknoloji ve doğa arasındaki ayrımla aynı temele dayandığı düşünüldüğünde, olduğu haliyle doğaya ulaşmanın bir yolu olarak görülen Japon sanatlarının, çevre estetiğindeki doğanın estetik olarak değerlendirilmesi ve çevre estetiğinin içinde bulunulan çevre krizinden kurtulma yolunda ne tür bir çözüm sunabileceği sorularıyla ilgili tartışmalara yapabileceği katkıların temel çerçevesi ortaya çıkmaktadır. Bu katkıları ele alacak daha kapsamlı bir inceleme, Ueda'nın *shizen*'in farklı anlamalarını bir araya getiren doğa tanımının sadece Kyoto Okulu estetiğinin değil aynı zamanda genel olarak Kyoto Okulu felsefesinin de anahtar kavramını oluşturduğunu göstermeyi sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975.
- Berleant, Arnold. "Ideas for an Ecological Aesthetics." İçinde *Aesthetics beyond the Arts*, Farnham, UK & Burlington, VT: Ashgate, 2012. Erişim tarihi: Temmuz 12, 2023, <https://core.ac.uk/download/pdf/159844099.pdf>
- Carlson, Allen. "Environmental Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Nisan 9, 2019. Erişim tarihi: Temmuz 26, 2023, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/environmental-aesthetics/>
- _____. "The Relationship between Eastern Ecoaesthetics and Western Environmental Aesthetics." *Philosophy East and West*, 67, no 1 (2017): 127.
- İsi, Hasan. "Eski Uygur Türkçesi Metinlerinde Dinî Bir Terim: Ärdöktäg." *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD)*, 3, no (2019): 283-290. Erişim Tarihi: Temmuz 27, 2023. <https://doi.org/10.30563/turklad.615632>.
- Kakuan. "The Ten Oxherding Pictures." İçinde *Selected Works of D. T. Suzuki*, Volume 1, editör Richard M. Jaffe, 153-163. Oakland, California: University of California Press, 2015.
- Lovejoy, Arthur O. ve George Boas. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. New York: Oktagon Books, 1973.
- Ueda, Shizuteru. "Emptiness and Fullness: Śūnyatā in Mahāyāna Buddhism." *The Eastern Buddhist* 15, no 1 (1982): 9-37.
- _____. "Ascent and Descent: Zen Buddhism in Comparison with Meister Eckhart: Part One." *The Eastern Buddhist* 16, no 1 (1983): 52-73.
- _____. "Die Zenbuddhistische Erfahrung des Wahr-Schönen." İçinde *Eranos 1984 Yearbook* Volume 53, editörler Rudolf Ritsema, 197-240. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986.
- _____. "The Zen Buddhist Experience of the Truly Beautiful." *The Eastern Buddhist* 22, no 1 (1989): 1-36.
- _____. "Seimei to Sei to Inochi." İçinde *Ikiru to iu koto: Keiken to Jikaku*, 28-56. Kyoto: Jinbun Shoin, 1991.
- _____. "The Place of Man in the Noh Play." *The Eastern Buddhist* 25, no 2 (1992): 59-88.
- _____. "Mutei to shizen." *Schelling-Jahrbuch* 6 (1998): 4-19.

GÜZELDEN DE ÖTE: SHIZUTERU UEDA'NIN DOĞA ESTETİĞİ VE JAPON SANATLARI
MORE THAN BEAUTIFUL: SHIZUTERU UEDA'S AESTHETICS OF NATURE AND THE
JAPANESE ARTS
İbrahim Soner ÖZDEMİR

_____. "Shizen no shi to shizen." İçinde *Ueda Shizuteru Shū: Kyokū, Sekai* 9, 211-238. Tokyo: Iwanami Shoten, 2002.

Yılmaz, Hüseyin. *Budist Metafiziği*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.

İnternet Kaynakları

The Soka Gakkai Dictionary of Buddhism. "Tathatā." Erişim Tarihi: Temmuz 27, 2023, <https://www.nichirenlibrary.org/en/dic/Content/T/22>

Wikipedia. "Renga." Erişim tarihi: Temmuz 25, 2023, <https://en.wikipedia.org/wiki/Renga>