

SANAT BİLİNCİNİN DİLİ OLARAK ESTETİK



*Alim YILMAZ**

ÖZET

Bu çalışmada sanat kavramı, sanat eseri ve estetik kavramıyla olan ilişkisi bakımından incelenmiş ve eleştiriye tabi tutulmuştur. Sanat felsefesinin kavramsal ifadesi olan estetik, düşünce tarihinin seyri bakımından incelenip temel teorik yaklaşımlarla açıklanmıştır. Sanatın mahiyeti ve taşıdığı değer, sanatı ontolojik boyutuyla ele alan yorumcu gelenek içinde çözüme kavuşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanat Felsefesi, Estetik, Hermenötik.

I

Sanat ve güzel olana dair yapılan değerlendirmeler ve tefekkür faaliyetleri felsefenin temel ilgi alanlarından biridir. *Sanat Felsefesi* ya da '*estetik*' olarak adlandırılan bu disiplin, tarihsel süreç içinde benzer ve karşıt felsefi yaklaşımlar içinde ifade bulmuştur.

Bu çalışmanın amacı Antik Yunan felsefesinden doğan ve moderniteyle yeniden yorumlanan sanat anlayışını değerlendirmek, estetik bilincin nasıl oluştuğunu temel estetik (sanat felsefesi) yaklaşımlar çerçevesinde ortaya

* Dr., Felsefeci

koymak ve nihayetinde yorumcu (hermenötik) bir dil-varlık bütünlüğü yaklaşımı çerçevesinde bir sentez oluşturmaktır.

Her toplum, kültür ve medeniyet, mimariden müziğe; heykelden sinemaya; edebiyattan resme uzanan ve sanat eseri olarak nitelendirilen eserlere sahiptir. Bu tür eserler bireylerin yaratımları olarak farklılıklar ve benzerliklere sahip oldukları gibi, belli bir kültür ve medeniyete sahip olmak bakımından da ortak özellikler ve farklı karakterler taşıyabilmektedirler. Şiir okuduğumuzda, bir mimari eseri incelediğimizde ya da müzik dinlediğimizde hissettiklerimizi, o anda yaşadığımız tecrübeleri farklı kelimelerle dile getiririz. Böyle bir tecrübeden doğan duygularımızı güzel, muhteşem veya iyi gibi kelimelerle ifade edebiliriz. Bu türden tecrübelerimizi anlamlandırmak ve açıklamak için felsefenin başvurduğu kavram *estetik* olmuştur. Sanat eseriyle karşılaşmaktan doğan tecrübeler, kişiyi günlük hayatın sıradanlığından sıyrarak yoğun duygular yaşamasına neden olur. Bu aşkınlık hali sanat eseriyle olan diyalogdan ortaya çıkar ve bireyi belli tercihlere doğru sürükler. Burada yaşanan tecrübe sadece psikolojik bir durumu değil aynı zamanda, estetik bir tutumu da yansıtır. Bu türden estetik karşılaşmalar, diyalog ve tecrübeler insanı zihinsel ve duygusal manada farklılaştırır ve geliştirir.

Böylece, yaşadığımız estetik tecrübeler sonucunda yeni sorularla karşılaşırız. Sanat nedir? Bir eseri, örneğin bir şiiri ya da mabedi sanatsal kılan şey nedir? Sanatla yaratıcısı olan sanatçı arasında ne türden bir ilişki vardır? Bir sanat eserinin taşıdığı biçim ve anlamı nasıl kavrarız? Sanat eseriyle yaşadığımız diyalogdan ortaya çıkan bilginin değeri nedir? Bu ve benzer soruları sistematik olarak cevaplamaya çalıştığımızda, kendimizi *sanat felsefesi* içinde buluruz.

II

Estetik kavramı günümüzde sanat eserinin duygusal ve rasyonel değerlendirilmesinden ortaya çıkan tecrübeye ilişkilidir. Estetik tutumlar, estetik duygular ve değerler; estetik yargıların mantıksal anlamı; güzelliğin doğası, ahlak eğitimi ve sanat eseri ilişkisi gibi belli başlı hususlar estetiğin konusunu oluşturur. Şunu da belirtmeliyim ki “sanat felsefesi” aslında estetiğin kapsamında yer alır. Sanatın doğası, sanat eserinin algılanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi gibi hususlar daha çok sanat felsefesinin ilgi alanına girer. Yirminci yüzyıldan bu yana estetiğin gelişimi esas olarak “zihin felsefesi”, “anlam teorileri” ve “hermenötik” ten etkilenmiştir.

Sanat Felsefesi veya Estetik (Aesthetics), felsefenin bir alanı olarak Platon'un diyaloglarına (*Şölen ve Devlet* gibi) ve Aristoteles'in *poetikasına* kadar geriye gider. Fakat bağımsız bir disiplin olarak "estetik" ancak on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Alman filozof Alexander Baumgarten estetik kavramını Grekçe *aisthesise* (duygulanım) göndermede bulunarak *Şiir Üzerine Düşünceler* (1735) adlı eserinde kullanmıştır. Baumgarten *estetik* kavramını sanat ve duygusal bilgiyi araştıran 'duygusal (*sensitive*) bilme bilimi' olarak tanımlamıştır (Bunnin ve Yu 2004: 17).

Açıkçası, Baumgarten mantık bilimine benzer bir duygu algısı bilimi kurmayı amaçlamıştır. Güzelliğin tecrübe edilmesi doğrudan algı gerektirdiği için, bir bilim olarak estetik, güzel olan ve olmayanla ilgili yargılarımızı açıklayabilecek ve gerekçelendirebilecek bir temel sağlamalıydı. Böylece estetik, güzel üzerine düşünen ve güzelin ne olduğunu araştıran bir bilim alanı olmuştur. Baumgarten teslise benzer bir üçlü kavram kümesi bağlamını kullanarak estetik bilimini kurduğunu varsaymıştır: İyi (*good*), Hakikat (*truth*) ve Güzellik (*beauty*). Bunlar mükemmeli bilmenin ve ona ulaşmanın üç temel yoludur. Güzellik duyularla, hakikat akılla, iyi ise ahlaki iradeyle ulaşacağımız mutlak mükemmelliklerdir.

Bu anlayışın en iyi eleştirmenlerinden biri olarak, "*Sanat Nedir?*" adlı eserinde bu teoriyi eleştiriye tabi tutan Tolstoy, iyi, hakikat ve güzellik kavramlarını bir araya getirmenin keyfi bir tutum olduğunu ve mantıksal bir temeli olmadığını ifade etmiştir. Tolstoy'dan önce Kant, Baumgarten estetiğini ciddi bir felsefi eleştiriye tabi tutmuş, fakat yine de ondan hareketle estetik yargıların felsefi temelini oluşturmayı amaçlamıştı.

Kant'a göre, Baumgarten dikkate değer bir çaba içine girmişti. Bu çaba önemli olmakla birlikte sonuçsuz bir teşebbüsün ötesine geçememiştir. Kant'a göre Baumgarten estetiği, doğal ya da artistik güzelliğe dair nesnel kurallar, ilkeler ya da yasalar içermemektedir.

Başkalarının beğeni ölçütü (*critique of taste*) olarak isimlendirdikleri şeyi belirtmek üzere estetik (*aesthetics*) kelimesini ilk kullanan halk Almanlar olmuştur. Bu kullanım analitik bir düşünür olan Baumgarten'in yaratıcı çabalarından ortaya çıkmıştır. Güzele olan eleştirel yaklaşımı rasyonel ilkelerle ele alarak sanata ilişkin kuralları bilim alanına sokmuştur. Fakat bu çaba başarısızdır. Çünkü temel ilkeleri belirlemekle birlikte, varsayılan kurallar ya da kriterler deneyseldir. Bundan dolayı da beğeni yargısının temelini oluşturabilecek *a priori* yasalar olarak değer kazanamazlar(Kant 1965: A;1).

Kant miras olarak aldığı bu anlayıştan hareketle estetik alanını ve sanata ait bilgiyi rasyonel bir temele oturtmaya çalışır. Nitekim birinci Kritiğinde (*Saf Aklın Eleştirisi*) “*Transcendental Aesthetic*” başlığı altında a priori duyuşsal formu ele alırken; Üçüncü Kritiğinde (*Yargı Yetisinin Eleştirisi*) “Estetik Yargının Eleştirisi” başlığı altında beğeni (*taste*), güzellik, yüce (*sublime*) ve “beğeni otonomisi” kavramlarını ele alır. David Hume gibi, o da, estetik yargıları beğeni kavramıyla ilişkilendirir. On sekizinci yüzyıl estetik anlayışında beğeni, belli bir entelektüel (zihinsel) yetiyi ifade etmekteydi.

Hume ve Kant tarafından ortaya konan bu görüşe göre estetik yargıların temel iki özelliği vardır.

Birincisi, estetik yargılar belli bir objeye verilen duyuşsal tepki, histir. Bu hisler başkasından öğrenilemeyeceğinden, bireysel tecrübe sonucunda ortaya çıkar. Örneğin, başkasının bir sanat eseri karşısında edindiği duyumunu edinmek ancak aynı tecrübeyi yaşamakla mümkündür. İkinci özellik de birinciyle ilişkilidir. Buna göre kurallar ve ilkelerin estetik yargıların oluşumunda rolleri bulunmamaktadır. Zira belli bir güzellik karşısında duyulan his (zevk) otonomdur; yani inançlara ya da ahlaki ilgilere bağlı değildirler (Kant 1987: 1,8). Estetik yargıların oluşumunda etken olabilecek bazı ilke ve kurallardan bahsetmek mümkün olsa da, belli kurallara göre yargıda bulunmak nesnenin öznelliğini ortadan kaldırır ve böylece estetik bir yargının oluşmasını önler. Oluşturulmuş kimi model ve örnek (*exemplary*) estetik nesnelere söz eden Hume, bu estetik yargıların oluşumunda kuralların rolüne dair farklı bir boyut ortaya koyar.

Hume da Kant gibi estetik niteliklerin objektif olduğuna dair rasyonalist estetik görüşü kabul etmez. *Estetik objektivizme* göre estetik nitelikler objede yer alır ve bunların bilgisi estetik deneyimle elde edilir. *Estetik sübjektivizm* ise estetik niteliklerin nesnelere yer aldığı fikrini kabul etmez. Bir nesneyi güzel olarak nitelemek, nesnenin niteliklerine dair bilgi edinmek değil, bir tür etkilenmektir. Dolayısıyla, estetik tecrübeden bilgi değil etkilenme ortaya çıkar. Nesnenin biçimi (formel yapısı) ve estetik olmayan diğer nitelikleri nesneye dair ortaya koymuş olduğumuz ‘güzel’ yargısını oluşturur. Nitekim Hume’un da belirttiği gibi, beğeni duyuşu veya yargısı bireyden bireye değiştiği gibi kültürlere göre de büyük farklılıklar arz eder.

O halde estetik yargılar nasıl ortaya çıkar? Estetik yargıların nesnel ve geçerli bir temeli var mıdır? Bu soruların ifade ettiği estetik bilgi, yani *este-*

tik yargıların bilgi oluşturup oluşturmadığına dair sorunun üstesinden gelebilmek için Kant, *zevk* kavramını ortaya atar. Ona göre estetik yargıları temellendiren tecrübenin esasını zevk oluşturur (Kant 1987: 1). Fakat kendisinin de belirttiği gibi zevk bir nesnenin objektif niteliği değil, öznenin yaşadığı zihinsel bir haldir. Bu da sübjektivist bir bakışı yansıtır. Oysaki Kant buradan hareketle estetik yargıların objektif temelini kurmaya çalışır. Sorulması gereken soru “bir nesnenin estetik tecrübesinden doğan zevk duygusunu sağlayan ve nesneye ait niteliklerin” neler olduğudur?

Objektivizm estetik niteliklerin nesnede bulunduğunu yani nesnede içkin olduğunu söylemekle, gerçeklikle görünüm arasında bir ayrım yapmış oluyor. Örneğin sanat değeri taşıdığını düşündüğümüz bir tablonun görünürlüğü ile gerçekliği arasında ayrıma gitmemiz gerekmektedir. Görünürlüğü bakımından estetik olarak güzel diye nitelediğimiz bir nesne gerçekliği bakımından olmayabilir mi? Görünürlük bakımından estetik olarak güzel bir tablonun farklı bir gerçekliğe sahip olduğunu söylemek aslında güzel olmayabileceğini, çirkin olabileceğini söylemek demektir. Bu durumda güzele dair yargılarımız nesnenin objektif niteliklerinden kaynaklanmıyorsa, aynı nesneyi güzel olarak nitelememizi sağlayan temel nerede yatmaktadır? Hume’un dediği gibi “tüm duygular doğru” olarak kabul edilirse, estetik yargıların doğruluğundan ya da yanlışlığından söz edilemez. Bu durumda estetik yargılar sadece algılayanın ruh halini yansıtır ve estetik yargıların akılla olan bağı ortadan kalkar.

Kant bu tür bir duyguculuğun sağduyuyla bağdaşmadığını öne sürer (Kant 1987: 56). Bununla birlikte “beğeni sorunu” epistemolojik olarak ortaya çıkmış oluyor. Rölativizm tehlikesine düşmeden, estetik yargıların sübjektif duygusal temelini epistemolojik olarak nasıl kurulacağı, Kant ve Hume açısından farklı yaklaşımların geliştirilmesini sağlamıştır.

Hume bir tür “ideal gözlemci” kavramıyla estetik yargıların bilgi temelini kurmaya çalışır. Buna göre estetik yargıların doğruluğunu veya yanlışlığını ortaya koyabileceğimiz felsefi argümanlara sahip olduğumuz gibi, pratikte sanat eserleriyle olan karşılaşmalarımızdan da bunu gözlemliyoruz. Objektivizmden farklı olarak Hume, nesnenin kendisine değil özneye vurguda bulunur. Beğenin ölçüsü nesnenin kendisinde değil öznenin duyarlılığında yer alır. Hume’a göre öznenin duyu organları tam ve mükemmel ise ve kompozisyonda (nesne) yer alan öğeleri iyi algılayabiliyorsa işte o zaman beğeni (*delicacy of taste*) ortaya çıkar (Hume 1965[1757]: 11). Doğru estetik yargı, ince bir hassasiyetin bulunduğu ideal ortamda,

beğeni eğitimi ve kültürü edinmiş, önyargılardan sıyrılmış ve uygun kıyaslamalar yapabilme yeteneğine sahip bir eleştirmenin, yani ideal bir gözlemcinin yargıları olarak ortaya çıkar.

Fakat Hume'a göre estetik yargılar sadece ideal bir gözlemcinin yargılarından türemez, aynı zamanda estetik niteliklere sahip nesnenin (obje) niteliklerinin de sanatsal değere sahip olması gerekir. Hume böylece rölativizmden uzaklaşmış olduğunu varsayar.

Hume'un beğeni sorununa bulduğu çözüm doğanın olumsal (*contingent*) gerçeklerine dayanıyor. İlkin, objede bulunan bazı özel biçim ve nitelikler hoş bulunurken, diğerleri hoş bulunmaz. İkinci olarak, insan hissiyatının olumsal bütünlüğü, zihinlerimizin içsel yapısının orijinal yapısındaki aynılık, hepimizin aynı düzeyde estetik yargıçlar olduğumuzu göstermez. Sadece hassasiyetlerimizin (*sensibility*) aynı türden olduğunu ifade eder. Hassasiyetlerin farklılaşması keyfi değildir. Estetik yargılar incelikten (*delicacy*) ve diğer beğeni kusurlarından dolayı farklılaşır. İki öznenin hassasiyetlerinin aynı incelikte olması ve yargı koşullarının aynı olması durumunda, yargıları da aynı olacaktır (Gardner 1996: 233).

Hume'un ortaya koyduğu "ideal gözlemci" veya "uzman" kriteri, Kant'a göre içinde nedensellik barındıran psikolojik bir açıklamadan ibarettir ki bu yaklaşım estetik yargının bilgisel temelini oluşturmaktan uzaktır. Kant'ta estetik yargıların evrensel temeli, nesneye dair bilincin arzu ve pratik ilgilerden kurtulması ve nesnenin kavramsal olarak anlaşılmasıyla ortaya çıkar. Bu koşullar sağlandığında varacağımız bütün yargılar herkes için geçerli olacaktır. Böylece, Kant'a göre, "evrensel geçerliliğe sahip" "beğenin salt yargısı" ortaya çıkacaktır. Ortaya çıkan estetik tecrübe, metafizik açıdan dünyayla ve diğer insanlarla olan ilişkilerimizin bilincine ulaşmamızı sağlar. Bundan dolayı güzellik, iyinin sembolü olmak bakımından dini ve ahlaki bir değer taşır.

Kant ve Hume'un, estetik alanın akılcı eleştirisini yaparlarken dayandıkları temel farklı olmakla beraber, sanat felsefesinin ortaya çıkmasında önemli katkılar yaptıkları da ortadadır. Ancak Kantçı formalist yaklaşım açısından estetik beğenilerimizde, evrensel bir temel kurmak uğruna, kültürel kimliklerimizden uzaklaşmamız gerekirken; Humecü yaklaşım estetik yargılarımızı psikolojiye indirgemiş ve bilgi temelini felsefi olarak kuramamıştır. Bunda objektivist-sübjektivist yaklaşımın yarattığı klasik düa-

lizmin önemli rolü vardır. Ayrıca klasik estetik anlayış, güzelliği tek ve biricik estetik nitelik olarak soyutlamıştır. Modern yaklaşımlar güzelliğin yanı sıra daha başka estetik niteliklerin de aynı öneme sahip olduğunu dile getirmektedirler. Örneğin, zarafet, süs gibi kavramlar da güzellik kadar önemlidir.

III

O halde, “sanat nedir?” sorusuna verilebilecek kuşatıcı bir yanıt var mıdır? Bu soruyu, sanatın ne olduğuna dair felsefi değerlendirmeleri süzerek yanıtlamaya çalışırsak iki temel yaklaşımla karşılaşırız. Birinci yaklaşıma göre sanat bir imitasyon, öykünme yani güzel tabiatın kopyasıdır. İkinci yaklaşım ise sanatı duyguların aktarımına yani duyguların iletişimine indirgeyen yaklaşımdır. Bu iki tanımın sorunlu yönleri kolayca ortaya konulabilir. Her sanat eseri güzel tabiatın kopyası olmadığı gibi, çoğu zaman duyguların veya hislerin iletişiminden öte anlamlar ihtiva eder.

Konuyu tarihi seyri, felsefi gelişimi bakımından daha iyi anlayabilmek için sanat teorilerine genel olarak bakmak gerekir. Estetik tarihinde ortaya çıkan bu temel teorik yaklaşımları dört kavramla açıklamak mümkündür: temsili (*mimetic*), biçimci (*formalist*), anlatımcı (*expression*) ve semiyotik.

Temsili ya da öykünmecî olarak ifade edilen birinci yaklaşımın kavramsal kökeni Grekçe *mimesis* kelimesidir. İngilizceye ve çoğu Batı diline de bu şekilde geçmiştir. Platon ve Aristoteles *mimesis* kavramını taklit, öykünme veya temsil anlamıyla kullanmışlardır (Platon, Aristoteles). Antik Yunan felsefesi sanatı doğanın ya da insanın taklit edilmesi, yani kopyası, olarak nitelenmiş ve bu bakımdan da Platon tarafından değersiz ve tehlikeli olarak addedilmiştir (Platon 1992: IX). Tiyatro ve heykel bunun en bariz örneğidir. Fakat doğrudan doğanın kopyası gibi görünmeyen enstrümantal müziği ise farklı bir yolla mimetik yani doğanın temsili, kopyası olarak nitelenmişlerdir. Onlara göre bir sanat olan enstrümantal müzik ruhun ve kozmosun sahip olduğu uyumu temsil eder. Nitekim Hegel de farklı bir şekilde bu yaklaşımı benimsemiştir. Ona göre sanat eseri dünyayı temsil eden zihnin bir fonksiyonunun temsidir.

Antik Yunandan temayüz eden ve sanatı gerçek dünyanın temsili olarak değerlendiren mimetik sanat anlayışını sistematik olarak eleştiren yaklaşım, biçimci sanat ya da artistik form anlayışı olmuştur. Köklerini Kant felsefesinde bulan bu anlayışa göre, özgür olarak oluşturulan her sanat eserinin artistik yani sanatsal değeri, sahip olduğu biçimde (form) ortaya

çıkarmak. Formalizme göre zihin, sanat eserinde algıyla ortaya çıkan düzenin bilgisini ortaya çıkarır. Örneğin denge ya da düzen bir sanat eserinin sahip olduğu biçimler olabilir. Fakat bir sanat eserinde formu oluşturan bu tür öğelerin nasıl ortaya çıktığı veya nasıl belirleneceği sorunu tanımlanamaz bir nitelik taşımaktadır.

Gerek mimetik ve gerekse formalist teorilerin sanat eserlerini yorumlamalarından doğan yetersizliklere tepki olarak ortaya çıkan diğer önemli bir teori, ifadeci ya da anlatımcı (*expression*) yaklaşım olmuştur. Daha çok çağdaş sanat oluşumlarının yorumlanmasında kabul görmekte olan bu yaklaşıma göre sanat, sanat eserinin oluşumunda yer alan duyguların (*emotion*) bir ifadesi, iletimi olarak değerlendirilmelidir. Başlıca temsilcileri Croce ve Collingwood'dur. Bu yaklaşıma göre sanat eserinin ortaya çıkmasında sanatçının merkezi bir rolü vardır. Sanatsal yargılar, izleyicinin kavrayışından ya da izleyicinin değerlendirmelerinden ziyade, sanatçının duygularının sanat eserinde somutlaşmasıyla ortaya çıkar. Bu çerçevede anlatımcı yaklaşım, Hegel'in "sanat eseri zihnin kendisini dışavurumdur" tezinin yeniden ve psikolojik yorumu olarak da değerlendirilebilir.

Bu üç tezinin yanı sıra dil felsefesinde ortaya çıkan semiyotik sanat anlayışından da söz etmek gerekir. Semiyotik yaklaşıma göre sanat eserleri ve sanatsal yapılar, dilin sentaktik ve semantik yapısının yanı sıra, dilde bulunan farklı öğeler bakımından ele alınmalıdır. Çağdaş edebiyatta ortaya çıkan yapısal ve post-yapısal eğilimler bu çerçevede yeni bir estetik kavrayış oluşturmaya çalışmıştır. Semiyotik teoriye göre sanat da dil gibi bir semboller sistemidir. Buna göre sanat, ifadeci (*expression*) tezinin de dile getirdiği gibi, duyguların dili olarak değerlendirilmektedir.

IV

Tolstoy, Baumgarten'ı olduğu kadar formalist ve objektivist sanat teorilerini de eleştirir. Estetik yargıları belli türden zevklerle sınırlandırmanın ve sanatın değerini estetik tecrübeye indirgemenin hata olduğunu ve bu anlayışın sanat eserinin gerçek mahiyetini yanlış anlamaya götürdüğünü iddia eder. Zira, ona göre, sanatın önemi duygusal iletişim sağlamasında yatar. Estetik tecrübe sonucunda insanlar birbirlerine saygıyla ve nezaketle muamele eder ve bağlanırlar. Tolstoy bu yaklaşımıyla sanat kavramının merkezine estetik kavramı yerine, ahlak kavramını yerleştirmiş olur (Tolstoy 2012).

Modern sanatın, teorik olarak değerlendirildiğinde, sanatın temelini teşkil eden güzelliği bozduğu söylenebilir mi? Modern sanat estetik teori-

lerde yer alan ve metafiziksel öğeler taşıdığı varsayılan güzellik niteliğini dışlamıştır. Reklam, moda, tasarım ve hatta bilimsel etkinliklerde bunu gözlemliyoruz. Antik ve eski sanat eserleri müzelerde sergilenmekten öte anlamlarını yitirmişlerdir. “Geçmiş sanat, sanat değildir; eskiden sanattı” der Gasset. Dolayısıyla felsefe tarihinde metafiziğin sonlanmasıyla birlikte varlığın ya da iyyinin yüzü olan *güzel* de yok olmuştur.

Yukarıda Kant ve Hume örneğinde anlatmaya çalıştığım gibi güzellik, nesne ya da özneye ait olma ikileminde ele alınmıştır. Fakat güzelliği bu şekilde algılamayan düşünürler de mevcuttur. Güzelliğin değişen ve gelişen boyutunu ele almışlardır. “Güzellik, niceliğinin belirlenmesinin zor olduğu, değişmeyen öğelerden oluşan bir ebediyet; ve zaman, tarih, moda, gibi değerler ihtiva eden durumsal göreceli öğelerden oluşur.” (Baudelaire 1995: 3). Bütün güzellikleri birleştiren belli bir öz var olduğu gibi; her çağın, coğrafyanın ve duygunun kendine has özel nitelikleri de mevcuttur. Dolayısıyla güzellik, bu anlamda, soyut-metafizik mutlaklık içermemekle birlikte, tamamen keyfi olarak da yorumlanamaz.

Fenomenolojik-hermenötik bakış açısına göre güzellik sanat eserinde yani nesnede yer alır. Fakat bir nesnede, yapıda, metinde yer alan güzelliği hisseden ve algılayan özne insandır. Objektivizm ve ebediliği olduğu kadar, sübjektivizm ve olumsuzluğu da aşan güzellik kavrayışını hermenötik bakış ortaya koymuştur. Buna göre özne olarak insan, nesne olan belli bir sanat eseriyle karşılaştığında bir yorum etkinliğinde bulunur. Yorum etkinliğinden gerçeklik ortaya çıkar. Bu görüş özne ve nesnenin birbirinden bağımsız olduğu fikrinin ötesine geçer. Güzellik fiziksel bir nesne değil, yorumlandıkça varlığı değişen kültürel bir yaratımdır. Sanat tarihinde ortaya çıkan güzelliğe dair paradigmaları başka türlü anlayamayız. Hermenötik yaklaşımın objektivist ya da sübjektivist olmadığını, realist bir temele oturduğunu söyleyebiliriz. Nitekim, güzellik gerçektir ve yorum etkinliğinde hayat bulur.

Hermenötik sanat yaklaşımı, genel anlama teorisi çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Buna göre anlama öznenin gerçekleştirdiği bir etkinlik olarak öznel bir süreci değil, öznenin kendisini gerçekleştirmesini ifade eder. Hermenötik, insan bilimlerinin veya sanat eserinin anlaşılması için yardımcı bir disiplin ya da yöntem olmanın ötesinde, anlama deneyiminin ontolojik sürecidir. Bu anlayış Heidegger ve daha sonra Gadamer’in sunmuş olduğu felsefi hermenötik yaklaşımın sonucudur. Dikkat edilmesi gereken husus felsefi hermenötiğin sanatı anlamak için belli bir yöntem ve-

ya kurallar manzumesi sunmadığıdır. Şüphesiz sanat eserini anlama ve yorumlamada bazı pratik kurallar geliştirilebilir ama asıl olan anlama fenomenini ortaya çıkarmaktır. Çünkü sorun anlamının insan deneyimi açısından nasıl mümkün olduğudur (Gadamer 1989: preface).

Felsefi hermenötik açısından bir sanat eserinin tecrübesinden ortaya çıkan yorumlama etkinliğinin öznel olmadığını, sanatçı ve yorumcunun da bu kapsamda bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu anlayış Sokratik diyalektik yaklaşımının bir sonucudur. Örneğin sanat eserini anlamada insan bir özne olarak metne ya da esere belirlenmiş yöntem ve kurallarla yaklaşıp ondan belli türden bilgiler elde etmez. Böyle bir süreçte gerçekleşen şey diyalogun kendisidir. İnsan sanat eseriyle bir diyalog sürecine girerek bir anlama fenomeninin içinde kendisini de anlar. İnsanın karşılaştığı nesne kendi içinde belli sorular taşır. Öznenin burada rolü, içinde bulunduğu ortamda, bağlı bulunduğu nesneye bakarak yanıtlar üretmesidir. Sorgulayan olarak insan, konu nesnesi haline gelir ve sorgulanan konumuna yüklenir. Dikkat edilirse bu süreçte artık özne ve nesne yer değiştirmiştir.

Yukarıda kısaca anlatmaya çalıştığım felsefi hermenötüğün genel anlama teorisinden hareketle, genel estetik anlayışın temel öğeleri ortaya çıkar. Böylece tutarlı bir estetik bilinç tenkidine ulaşmak mümkün olur.

Modern sanat anlayışı Descartesçi ruh-beden ayırımına dayanan ve form- içerik ikilemi veya karşıtlığı olarak temayüz eden yanlış bir estetik bilinç yaratmıştır. Ne var ki bu türden bir sanat yaklaşımı büyük sanat eserleri karşısında yaşadığımız tecrübeyi yansıtmamaktadır. Bir sanat eseriyle karşılaşma ve bundan ortaya çıkan tecrübe bize yeni bir dünyanın kapısını aralar. Bu tecrübe, sanat eserinin sahip olduğu formun sunduğu hayranlık duygusundan ziyade, keşfettiğimiz yeni dünyanın bilgisidir. Dolayısıyla sanatın değeri sunmuş olduğu zevk hissinde değil varlığı dışa vurmasında yatar.

Bir imaj haline dönerken maddelerde gerçekleşen dönüşüm (*Verwandlung ins Gebilde*), sadece bir değişiklik değil ama gerçek bir dönüşümdür: “Önce var olan artık yoktur, ancak şimdi bulunan, yani sanat eserinde şimdi sunulan şey ise sonsuz olabilecek gerçekliktir” (Gadamer). Formla sunulan gerçeklik veya varlığın erimesi o kadar kapsamlıdır ki bu yolla yeni bir şey varlığa gelmektedir. Burada “tam bir aracılık” mevcuttur ve şekil içerisindeki unsurların birbiriyle ilişkileri sadece bir şeyin kopyasını değil kendisine has bir dünyayı oluşturmaktadır. Bu gözükten otonomluk hedefsiz ve “estetik bilincin” izole edil-

miş bir otonomluğu olmayıp, kelimenin daha derin anlamıyla bilginin aracılığı tarzındadır. Sanat eserinin karşısında bulunma deneyimi, bu bilgiyi *paylaşılan bilgi* haline getirmektedir (Palmer 2002: 223).

Burada estetik, sanat eserinin diğer tüm öğelerinin bir parçası, ayrılmaz bütünün temel ögesi olarak değerlendirilmektedir. Palmer'in de belirttiği gibi, Gadamer, burada sanatı şekilsel ya da estetik içerik olarak ayırmamaktadır. Bilakis, form ve içerik bütünlüğünü "estetik ayrılmazlık" (*aesthetische Nichtunterscheidung*) kavramıyla savunmaktadır. Bu durumda sanat eserinin estetik açıdan tecrübe edilmesinde öne çıkan öge şekil ya da içerik değil, şekil ve içerik bakımından sunulan yeni bir dünyadır.

Estetik biçim-içerik ayrımı sanatı mekânsızlaştırmaktadır. Oysaki Gadamerin de belirttiği gibi, sanatın "estetik bilinç" bakımından ele alındığında hiç de mekânsız olmadığı, bir yere ait olduğu ve kendisine bir yer oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu yer şüphesiz ki müzeler değildir. Bu sorunu aşmanın yolu sanatı estetik beğeni veya zevk gibi kavramlar açısından ele alıp epistemolojik olarak temellendirmekle olmaz. Sanat ontolojik bakımdan ele alınmalı, sadece galerilerde ya da müzelerde sunulan nesne olmaktan çıkarılmalıdır. Yani sanat sunumsal nitelikten kurtulmalıdır. Sanatın hem mekânsal hem de zamansal boyutu ontolojik olarak ortaya konmalıdır. Ancak bu yönüyle sanat, belli bir varlığı temsil eder ve diyalog sürecinde kendi dünyasında varlığını açık kılar.

Modern sanat algısı, sanat eserinin varlığıyla oyun kavramı arasında bir ilişki kurarak, sanatsal yaratımı keyifli bir oyun süreci olarak sunmaktadır. Oyun kavramı sanatın gerçekliğini ve ortaya çıkan estetik bilinci anlamak bakımından son derece önemlidir. Fakat hedonist (zevkçi) modern sanat anlayışı, estetik bilince örtü giydirmiş, sanatın hakikatini gölgelemiştir. Zira bu türden bir oyun yaklaşımı, sanatı insanın öznelliğine indirgeyerek bir tür zevk aracı olarak sunar. Burada sanatçı dili veya belli türden nesnelere yumuşatıp şekillendiren "duygusal bir çocuk" olarak sunmaktadır. Bu türden bir estetik yaklaşım gerçeklik algısını insanın öznelliğine indirgeyen modern bir hatadır.

Oysaki hermenötiğin sunduğu oyun kavramında sanat eserinin 'orada bulunuşuna' işaret edilmektedir. Sanatın öz varlığı, öznenin öznelliğinde ortaya çıkan geleneksel yaklaşımın yanlışlığını da ortaya koymuştur. Oyun kendi iç dinamiklerine sahiptir ve oyunun var oluşunun temelinde diyalog mevcuttur. Yani oyunun kendisi, burada sanat, tartışma-

nın gerçek konusunu teşkil etmektedir. Zira oyunun kendisine ait bir ruhu vardır. Örneğin şiir tanımlanmış belli biçimsel estetik bilinç ölçüsünden ortaya çıkmaz. Diğer tüm edebi metinler gibi şiir de taşıdığı ruhla, yani kendi içsel anlamıyla bize seslenir.

SONUÇ

Sanatın mahiyeti ve kapsamına dair felsefi değerlendirmeler, her yaklaşımın sanatı kendi evren, varlık, bilgi ve ahlak anlayışının tamamlayıcı bir unsuru olarak ele aldığını göstermektedir. Antik Yunan felsefesi sanatı, bir öykünme (*mimesis*) olarak ele almış ve eleştiriye tabi tutmuştur. Sanat felsefesinde estetik kavramını ilk kullanan kişi Alman filozof Baumgarten olmuştur. Ona göre estetik, bir bilim alanı olarak, güzelliğin objektif bilgisini ortaya koymak gibi bir ödev üstlenmek durumundadır. Yani, estetiğin konusu olan güzellik, duyularla ulaşacağımız mutlakdır. Baumgarten'dan yola çıkarak estetik yargıların epistemolojik temelini kurmak isteyen Aydınlanma filozofu Kant, Hume'la etkileşim içinde, estetik yargıları sanat eserinin sahip olduğu form üzerinden evrenselleştirme çabasına girmiş ve böylece sanatın oluşumunda yer alan tüm kültürel ve tarihsel öğeleri dışarıda bırakmıştır.

Oysaki Hume, sanatsal yargıları "ideal bir gözlemcinin" belirlemiş olduğu objektif duyular olarak kurmuştu. Böylece sanattaki baskın insan faktörünü tamamen dışarıda bırakmamıştı. Daha sonra ortaya çıkan sanat teorileri Antik Yunana da göndermede bulunarak farklı kavramlarla ifade edilmektedir. Ortaya çıkan bu teorilere yukarıda da değindiğim gibi; temsili (*mimetic*), biçimci (*formalist*) ve anlatımcı (*expression*) kavramlarıyla ifade edilmektedir.

Sanat eserinin mahiyetine dair bu felsefi açıklamalar özünde soyut epistemolojik gerekçelendirmeler taşıdığı için sanatı ve estetik tecrübeyi anlamada yetersiz kalmıştır. Sanatın gerçekliği ancak ontolojik bir yaklaşım ve yorumlamacı bir felsefeyi içeren felsefi hermenötikle açıklanabilir. Hermenötik yaklaşım, sanat eserini dinamik bir varlık alanı olarak tanıyarak, hakikatini kendi içinde taşıyan sanatı zaman ve mekân boyutuyla ele alır. İnsan ve özünde bir metin olan sanat eseri arasındaki etkileşim diyalektik bir öz taşıır. İnsanın sanatla olan diyalogunda bir 'anlama olayı' ortaya çıkar. Böylece insan, kendi hakikatinin ve varoluşunun temelini keşfeder.

Sanat tecrübesi, insanın varlığı dışında yer alan objede değil, kendi otantik oluşunun eyleminde bulunur. Sanat esrinde varlık bulan tema, tecrübe eden insanın özneliğiyle ortaya çıkmaz. Onun varlığı, oyuna katılan oyuncuların varlığından bağımsız olan oyunun varlığı gibidir. ▽

KAYNAKLAR

- ARISTOTLE, (1987), **Poetics**, Duckwort Press: London.
- BAUDELAIRE, C., (1995), **The Painter of Modern Life and Other Essays**, Phaidon: London.
- BUNNIN, Nicholas., Yu, J., (2004), **The Blackwell Dictionary of Western Philosophy**, Blackwell Publishing: Malden.
- EATON, M. Mulder, (2004), "Art and the Aesthetic", **The Blackwell Guide to Aesthetics. İçinde**, Blackwell Publishing Ltd: Malden.
- GADAMER, Hans-Georg, (1989), **Truth and Method**. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G.Marshall. Sheed and Ward:London.
- GARDNER, S., (1996), "Aesthetics". Bunnin, N and Tsui-James, E.P. **The Blackwell Companion to Philosophy**, Blackwell Publishing: Malden.
- HUME, David, (1965) [1757], **Of the Standard of Taste and Other Essays**, Bobbs-Merrill: New York.
- KANT, Immanuel, (1965) [1781], **Critique of Pure Reason**, ST Martin's Press: New York.
- _____, (1987) [1790], **Critique of Judgement**, Hackett Publishing: Indianapolis.
- KIVY, Peter (Ed.), (2004), **The Blackwell Guide to Aesthetics**, Blackwell Publishing Ltd: Malden.
- PALMER, E.R, (2002), **Hermenötik**, Çev. İbrahim Görener. Anka Yayınları: İstanbul.
- PLATO, (1992), **Republic**, Trans. G.M.A. Grube. Hackett Publishing Company: Indianapolis.
- TOLSTOY, L. N., (2012), **Sanat Nedir?** Çev. Mazlum Beyhan. İş Bankası Kültür Yayınları:İstanbul.



Muhafazakâr Düşünce / Sanat