

SANATIN NELİĞİ - SANATÇININ KİMLİĞİ SORUNU

Ömer Naci Soykan

I. Tekhne - Tekhnites

Sanatın ilk kez ortaya çıkışma ilişkin düşüncelerin başlıcalarının ele alındığı yazılarımızda* sanatçının kim olduğu, sanat yapıtının ne olduğu sorularından çok, sanatçının kim olmadığı (salt ekonomik anlamda üretici-olmayan, büyücü-olmayan, oyuncu-olmayan vb.), sanat yapıtının ne olmadığı (mal-olmayan, büyü ve oyun araç gereci-olmayan vb.) soruları bize yol göstermişti. Bir şeyin ne olduğunu söylemeye hazırlanırken, önce, onun ne olmadığını sormak, felsefede bilinen bir yöntemdir. Ama bu kim-olmayan ve ne-olmayanların yine de sanatçının kimliğine, sanat yapıtının nelğine karıştığı görülür. Çünkü bu kim ve ne-olmayanlar, kim ve ne olanların (Burada : sanatçı ve sanat yapıtı) uzağında, onlarla ilgisiz değil, tersine onları çevreler, onların sınırında bulunur. Ancak bu sınır, iki yakanın her birinin nerede bitip, nerede başladığının kesin çizgilerle çizildiği bir sınır değildir; tersine o, son derece bulanık ve belirsizdir. Söz konusu yazılarımızda eleştirdiğimiz savların bir bakıma haklı görünmelerinin nedeni bu bulanıklık ve belirsizliktedir. Bu sınır bölgesinde, bu dumanlı havada bulunanların hangi yandan olduklarını belirlemek (sanatın alanında mı, yoksa sanat-olmayan yan alanlardan birinde mi olduklarını saptamak) güçtür. Bu nedenle, sanatçının kimliği ile kim-olmayan'ı arasında daima gidip gelmeler olur. Bu sınırın en gevşek, en bulanık olduğu alanda «oyuncu» kimliği vardı. O yüzden «oyun»u sanatın ne-olmadığından ne-olduğuna geçişte, bir ara yerde görmüştük.

* KAYNAKÇA'da belirtilen yazılarımız anlatılmak isteniyor.

Yukarıda belirttiğimiz gibi gidiş yolumuz, aradığımız şeyin o şey olmayanla sınırlarını bir ölçüde de olsa çizdikten sonra, onun kendisine bakmaya bizi götürecektir. Öyleyse, şimdi sıra, sanatçının kim, sanat yapıtının ne olduğu sorusunun ardına düşmeye geldi. Sanatçı, kendisine «kim?», sanat yapıtı da kendisine «ne?» sorusunun yöneltildiği birer kimlik (: kişilik) ve neliktir. Sorunu bir kimlik ve nelik sorusu olarak orta yere koymamızın nedeni şudur : Sanat yapıtının yaratıcısı, bir kişiliği, bir kimliği olan bir insandır. Sanat yapıtı da bu kimliğin, bu kişiliğin onda ne'leştiği bir ne-olan'dır. Bilgide nesnellik istemek, bilginin herkes için kabul edilebilirliğini amaçlamak uğruna, özellikle bilinecek olan kişi ya da kişi'ce bir şey olduğunda, kişinin (özne olan'm) kaçınılmaz nesneleştirilmesini bilginin nesnellliği izler. Böylece, nesneleşmiş kişide kişilik, tümünden feda edilmek durumunda kalır. Bilginin bu bedeli kimi zaman çok ağır ödenir. Biz, bu bedeli ödemek istemiyoruz. Varsın bilgilerimiz nesnel olmasın! Varsın sözümüzü herkes kabul etmesin! Zaten nesnellik bilgide baş amaç yapılmış olsa bile, herkesin onu kabul edeceği nereden bilinecek? Ama başka bir bedeli ödemeye hazırız : öz n e l l i k . Bunun ayırımıdayız. Bu nedenle, ifadelerimizde yer yer bilimselliğe (?) sığmayan kimi deyişlere rastlanır. Bu bizim 'jargon'unuzdur. Ama bu jargon yalnızca bir üslûp sorunu değildir. (Doğrusu, her üslûp bile yalnızca üslûptan ibaret değildir.) Tersine, onun bize yeni ufuklar, yeni göz yayımları açmasını diliyoruz. Bu amaçla soruyoruz : Sanatçı kimdir? Onun nasıl bir kimliği vardır? Sanat yapıtı nedir? Onun nasıl bir neligi vardır? Nasıl : ne asıl, aslı ne. O halde sorumuzu yineliyelim : Ne zaman ve nerede ortaya çıkmış olursa olsun sanatçının ve sanat yapıtının aslı nedir? Bir şeyin aslını sormak, onun nereden geldiğini sormak demektir. Öyleyse; sanat nereden geliyor? Sanatın her defalık doğuşundan söz etmemizin anlamı, onun oradan («nereden?») sorusunun yanıtı) gelmişliğini ima eder. Bu iki soruyu, sanatçının kimliği ile sanat yapıtının neligi sorusunu birbiriyle iki yönden eşleştirerek yeniden soruyoruz : Sanatçı, yapıtında kendi kimliğini orta yere koyuyordu. O halde yapıt (ne olan), kimleşmiş ne olarak nedir? Ya da : sanat nedir? Biri (sanat yapıtı) «ne?», diğeri (sanatçı) «kim?» sorusunu alan şeyin birliği olarak sanat nedir? Yapıt, yaratıcısından çıkmakla ondan ayrı bir nesneymiş gibi görülemez; tersi-

ne, tam da bu ondançıkmişliğimden ötürü yaratıcısının kimliğinde bir 'ne' olarak her zaman bulunur. Yapıtlarıdır yaratıcısının kimlik hanelerini dolduran. O halde böyle bir yaratıcıya yöneltilecek soru, onun «ne'leşmiş kimliği»nin ne olduğudur. Ne'leşmiş kimlik ve kim'leşmiş nelik. Şimdi artık baş kaygımız bu olacaktır. Bu kaygının 'huzur'a (hazırda olana : orta yere) çıkması için araçlara gerek vardır. Bu araçlar da aşağıda tek tek kullanacağımız 'tekhne', 'mimesis', 'poiesis' gibi kavramlardır. Bu terimleri Yunanca asıllarında olduğu gibi buraya almamızın nedeni, bu sözcüklerin anlamlarının onların geçtiği metinlere bakılarak, bu metinler araştırılarak kazanılması gerektiği; bu yapılmadan onlara birer Türkçe karşılık vererek daha baştan onların böyle adlandırılmasıyla yorumlanmasının anlayışımızı önceden koşullandırmasının bizi yanılgıya düşürebileceği; araştırmanın sonunda geçtikleri her yer için aynı sözcüğü bulmanın olanaksızlığının (yalnız Türkçe'de değil, başka dillerde de) görüldüğü; aynı terim için ayrı ayrı yerlerde ayrı sözcüklerin kullanılmasının da aradaki bağlantıların verilememesine ve istenmiyen çağrışımların yol açmasına neden olacağı gerekçeleridir.

Felsefede gelenekselleşmiş, yaygın bir eğilim vardır : Ele alınan sorunun ifade edildiği kavramlar, onların ilk kez kullanıldığı dillerdeki -bu dil, hemen hemen hep eski Yunanca'dır- özgün metinlere başvurularak açıklanır, oradan yola çıkılarak yeni yorumlar getirilir. Böylelikle bu soy felsefe araştırmaları, ilkin bir filolojik, etymolojik çalışma olarak başlar. Biz de, hem verimli olduğu açıkça görülen bu eğilime uyarak, hem de sanatın kaynağının aranmasında öncelikle bu sözcüğün kaynağına gidilmesinin doğru bir yol olduğuna inanarak, 'sanat'm Yunanca karşılığı olan «tekhne» sözcüğünden başlayarak sorunun tartışılmasına katılmak istiyoruz. Çalışmamızın bu bölümünde, kendilerine başvurduğumuz filozofları zaman sırasına göre ele almayacağız. Tersine, sorunumuzu araştırırken karşımıza ne zaman hangi filozof çıkarsa, onu o zaman tartışmaya katacağız. Çünkü düşünceleri, zamansal değil, mantıksal sıraya göre ard arda izlemeyi yöntem olarak benimsemiş bulunuyoruz. Bu mantıksal süreçte karşımıza çıkan filozofların ard arda ele almışı ile o filozofların kendi aralarındaki zaman dizimsel sıra, çoğu zaman birbirine uymaz. Bu

nedenle, bir Yunan filozofundan söz ederken, birden bire bir çağdaş filozofa ya da bir Yeniçağ filozofuna geçme hakkına sahip olduğumuza inanıyoruz.

Yunanca tekhne sözcüğü, sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat olan birbiriyle yakın ilişkili anlam alanlarını kapsar¹. Bu terimi, öncelikle ve özellikle Platon ve Aristoteles'in çeşitli yapıtlarında, geçtiği yerleri göstererek ele almak ve buradan yola çıkarak, zaman zaman başkaca filozofları da tanıklığa çağırarak yorumlamayı deniyeceğiz. Sorun, ilkin, 'tekhne'nin bir etkinlik, bir yapıp etme olarak ortaya konulmasını sağlayacak soru biçimine sokulmalıdır: Sanat bir 'tekhne' etkinliği olarak nedir? Yanıtı, önce, Platon'un İon diyalogunda araştırmak istiyoruz. Platon, Sokrates'e «Sevgili İon! Siz rhapsod'lara, sanatınıza ne çok imrenmişimdir: Üstelik, sizlerin süslenip püslenmesi ve olabildiğince yakışıklı görünmeniz sanatınıza da uygun düşüyor»². biçimindeki sözleri söyleyerek diyalog'u başlatır. Eski Yunan'da kent kent dolaşıp, kent alanlarında, pazar yerlerinde şiirler, özellikle Homeros'un şiirlerini topluluk önünde ezberden okuyan gezici halk ozanlarına «Rhapsodos» denirdi. Burada 'tekhne' sözcüğü, bu rhapsod'ların yaptığı işe verilen ad olarak geçmektedir. Onların süslü püslü giyinip kuşanmış olmaları da bu işleriyle (tekhne'leriyle) uyuyordu. Sanatsal bir edim olan şiir söyleme işi ile günümüzün anlayışına uygun olarak daha belirgin söylersek, şiir sanatı ya da genellikle sanat üe güzel giyim arasında Platon'ca düşünülen bu uygunluğun, güzel giyinmeyi de bir çeşit sanat olarak görülmesi sonucunu doğuracağı açıktır. Kaldı ki, aşağıda da görüleceği gibi, Platon, bugün, zanaat, el işi dediğimiz uğraşları da tekhne kapsamında düşünür. Fakat 'sanat-zanaat'e farklılık yönünden bakılırsa, uygunluk yerine zıtlıktan söz edilecektir. Platon'dan çok sonra, özellikle Yeniçağ'da belirgin bir biçimde vurgulanarak ortaya çıkacak ve günümüze dek süre gelecek sanattaki bu çift anlamlılığa ve bunun doğurduğu zıtlığa da Platon'un düşün-

1 Bkz. Menge-Gütling, Langenscheidts Grosswörterbuch Griechisch - Deutsch, Mit Etymologie.

2 Platon, Ion, 530 b.

çelerinin kaynaklık etmiş olduğu söylenebilir. Kestirmeden den-
diğinde, bu zıtlaşmanın çağımızın başlarında «anıtsal sanat ile
dekoratif sanat arasında hiçbir farklılığın kalmıyacağı bütünlük
içindeki sanat yapıtı» anlayışı ile 'Bauhanus' tarafından yeni bir
çözüme kavuşturulduğunu ve deyim yerindeyse, başlangıçta An-
tikite'deki birliğe yeniden varıldığını öne sürmek haksız bir sav
olmayacaktır. Düşünce tarihinde yaptığımız bu 'uzun atlama'dan
sonra, sıçrama noktamıza geri dönmeden bir parantez açarak,
sözü edilen çift anlamlılığı daha yakından araştıralım. Latince'nin
Yunanca 'tekhne' sözcüğünü şiir anlamında yorumlayarak 'ars'
sözcüğüyle karşıladığımız belirten Ernesto Grassi, sözü edilen çift
anlamlılığı şöyle açıklıyor : «Bir sanat yapıtıyla özel olarak ilgisi
olmayan bugünkü anlamda bir 'teknik' üründen, örneğin bir köp-
ründen söz ederken, onun 'sanat kuralına uygun' (a regola d'arte),
yani belirli bir bilgi temelinde ortaya konulduğunu demek iste-
riz. Kuşkusuz, bunun yanı sıra, 'sanat' deyimini, onu bir şiir ya da
resim yapıtı bağlamında kullandığımızda bu aynı anlamı göster-
mez. Bu çift anlamlılık, özellikle artesano (İspanyolca) ve arti-
giano (İtalyanca) deyimlerinde -her ikisinin Almancası : 'Hand-
werker' (el işçisi)- apaçıktır. Bir ayakkabıcı, ayakkabı yapmak
için gerekli bilgilere sahip olması bakımından artigiano'dur. Ama
bu asla onun bir 'sanatçı' (artista) olduğu anlamına gelmez. Öte
yandan, bir ressam artista (sanatçı)'dır, ama o, artigiano (el iş-
çisi) olarak adlandırılmak istemez. Ya da daha doğrusu o, her iki-
si olabilir, ama artigiano'nun yetenekleri, artista olarak, sanatçı
olarak özünü sınırlamaz»³.

Şimdi de bu aym çift anlamlılığın Türkçe'deki durumuna ba-
kalım : 'Sanat', kullanım bağlamlarına göre, hem artistik anla-
mını, hem de el işçiliği demek olan zanaat anlamını taşıyabilmek-
tedir. Bu sanat-zanaat çifti, Grassi'nin sözünü ettiği İtalyanca ar-
tista-artigiano çiftinin Türkçe karşılıdır. Ancak Türkçe'de, örne-
ğin «resim sanatı» ve «sanat altın bileziktir» deyimlerinde oldu-
ğu gibi ayrı anlamlarına karşın aynı 'sanat' sözcüğü geçebilmek-
tedir. Özdeyişte 'sanat'ın zanaat anlamında olduğu 'bilezik' söz-
cüğüyle tamamlanır. Öyle ya, neden «altın kemer» değil de «al-
tın bilezik»? Çünkü bilezik bileğe takılır. Bununla buradaki 'sa-

3 E. Grassi, Kunst und Mythos, s. 54.

nat'm bilek işi, el işi olduğu vurgulanmak istenmiştir. Ama sanatın yalnızca artistik anlamı verilmek istendiğinde 'zanaat' sözcüğü kullanılmaz; örneğin «resim zanaatı» denmez. «Sanat-zanaat» karşıtlığını ve ilgisini daha açık bir biçimde ortaya koyabilmek için, bu anlattıklarımızı bir kez göstergebilim-dilbilim terminolojisiyle ifade etmek istiyoruz: Eğer 'gösterilen' (anlam) 'zanaat' ise, 'gösteren' (sözcük: simge) olarak 'sanat' veya 'zanaat'tan herhangi biri kullanılabilir. Ama eğer, gösterilen sanat ise, gösteren olarak yalnızca 'sanat' kullanılmalıdır. Bunu şu şekilde şemalaştırabiliriz:

1. Durum

Gösteren :		Gösterilen :
'sanat'	_____	} 'zanaat'
veya		
'zanaat'	_____	

Burada gösteren olarak 'sanat' ya da 'zanaat'tan biri seçilebilir. Biri yerine her zaman diğeri kullanılabilir. Ancak 'gösterilen'in yalnızca 'zanaat' olması gerekir. Örneğin, «ayakkabıcılık sanatı» veya «zanaatı», «demircilik sanatı» veya «zanaatı», «duvarcılık sanatı» veya «zanaatı» gibi.

2. Durum :

Gösteren :		Gösterilen :
'sanat'	_____→	'sanat'

Gösteren ile gösterilen'in yalnızca 'sanat' olduğu bu durumda yalnızca bu sözcük kullanılabilir, 'zanaat' kullanılmaz. Örneğin, «heykel zanaatı», «müzik zanaatı» vb. denmez. Bu iki durumu birlikte şöyle dile getirebiliriz: Biri 'zanaat' diğeri 'sanat' olan birbirinden ayrı iki anlam alanı için bu iki sözcükten, zanaat anlamı (1. Durum) için herhangi biri, sanat anlamı (2. Durum) için ise yalnızca 'sanat' sözcüğü kullanılır.

İtalyanca'da artigiano-artista, Türkçe'de zanaat-sanat kavram çiftlerinin sanatta ifade ettikleri bu çift anlamlılık, Kant için de iki ayrı sanat anlayışı demektir: Bir bedeli, bir karşılığı olan ücret-sanat ile özgür sanat. Şimdi, Grassi ile birlikte soralım: «O halde bizim için yaygın olan bu anlamlarda bildirilen ayırım nereden geliyor? Ve el işçisinin 'sanatı', 'sanatçı'nın sanatından nerede ayrılıyor?» Yanıtı yine Grassi'nin önerisine⁴ uyarak Platon'da aramaya çalışacağız. Ama daha önce, aynı soruyu Kant'a sormak istiyoruz. Çünkü hem yukarıda belirttiğimiz, hem de aşağıda açık bir biçimde görüleceği gibi, söz konusu ayırım Platon'da henüz tam olarak olgunlaşmadığından, önce Kant'tan yanıtı aldıktan sonra Platon'u daha iyi anlayabileceğimizi umuyorum. Kant, 'Yargı-gücünün Eleştirisi'nde şöyle der: «Sanat da el-işi'nden ayrıldığında, ilki özgür sanat olarak adlandırılır, diğeri ise ücret-sanat olarak adlandırılabilir»⁵. Kant, «özgür sanat» deyimini için «adlandırma» sözcüğünü yeterli görmekle birlikte, «ücret-sanat» deyimini için bu «adlandırma»ya bir de «olabilirliği» eklemekle, yani «adlandırılabilir» demekle, bu ikincisi için yaptığı adlandırmada («ücret-sanat»), birinciye göre daha temkinli davranır. Çünkü böyle bir adlandırma ilk kez onunla yapılmaktadır. Şimdi, yukardaki sorumuzun yanıtını almak üzere Kant'm bu sözlerini izliyelim: «Birincisi şöyle anlaşılır: Sanki o, yalnızca oyun olarak, yani kendi kendisi için hoş olan uğraş olarak sonuçlanabilir. İkincisi ise şöyle: o, iş olarak, yani kendi kendisi için hoş-olmayan (zahmetli, uğraştırıcı) ve yalnızca etkisi (örneğin ücreti) sayesinde cezbedici olan uğraş olarak, böylece zorlayıcı bir şekilde üstlenilebilir.» Demek ki sanat-zanaat ayırımı, Kant'm diliyle söylersek özgür sanat-ücret sanat ayırımı, Kant'a göre, bu edimi yapanların, yani sanatçıların yaptıkları edim karşısında, yani ürün verme ediminde aldıkları tavidir. Eğer bu tavır, bu edimi hoş giden bir edim olarak görüyorsa, o zaman bu edimin adı sanatsal yaratmadır ve yapılan da 'özgür sanat'tır. Yok eğer bu tavır, bu edimi hoş olmayan bir edim olarak görüyorsa, o zaman bu edimin adı zanaattır, el işçiliğidir ve yapılan da 'ücret-sanat' adını alır. Sanat sanki bir oyundur. Kant,

4 E. Grassi, a.g.y., s. 54.

5 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, s. 230-231.

sanatın oyun olduğunu doğrudan söylemiyor. Sanat oyun değil ama, oyunmuş gibi görünüyor. Bu 'gibi görünme', bu benzerlik, sanatsal eylem ile oyun eyleminin hoş bir eylem olmasında bulunur. Bu «hoş olma» da her iki eylemin «ereksiz bir ereklilik»e sahip olmasındandır*. Oysa zanaatta (ücret-sanatta), böyle bir hoş olma değil, tersine bir hoş-olmama durumu söz konusudur. Bu, zorlayıcı, zahmetli bir uğraştır. Uğraşıcısın (zanaatçının) bu zahmete katlanmasının nedeni, uğraşın sonucudur; örneğin alacağı ücrettir. Biri kendisi için yapılır, diğeri sonucu için.

Kant'm bu düşüncesi, bazı zihinlerde «sanat sanat için midir, sanat toplum için midir» tartışmasını anımsatabilir. Ancak, eğer böyle bir anımsama olursa, bu, Kant'ın düşüncesinin doğru anlaşmadığını gösterir. Kant, sanatsal etkinlik, yani yaratma sırasında ya da el işçiliği eylemi sırasında sanatçının ya da zanaatçının yaşantılarından, farklı tavır alışlarından söz ediyor; bu etkinliklerin sonunda ortaya çıkan ürünün ya da yapının değerlendirilmesi aşaması' (söz edilen tartışmanın temeli ya da daha doğrusu temelsizliği burada aranmalıdır)ndan değil.

Sanat kavramındaki bu ayrımın Kant'ça belirlenimini gördükten sonra, şimdi, onun henüz gün ışığına çıkmadığı Platon metinlerindeki durumuna bakabiliriz. Tekhne sözcüğü, İon diyalog'unun başlangıcında şiir sanatı ile ilgili olarak geçmesine karşılık, konuşma ilerledikçe bilicilik (kâhinlik) sanatı ('*mantikhos*'; 531 b), sayı sayma sanatı ('*aritmethikos*'; 531 e) ile de ilgili olarak kullanılır. Bir sanatı bilmek, onu akılla kavramak, onun hakkında yargı vermek anlamında görülür. Örneğin hekim, hem hastalığı hem sağlığı bilir. Bu, onun hastalık ve sağlık hakkında yargıda bulunması demektir. Aynı şekilde doğruyu bilen, yanlış da bilir. Platon, buradan şu sonuca varır: «(...) Bir takım kimseler aynı konuda konuşurlarken, işini bilen ile bilmeyen konuşmacıyı seçecek olan daima bir ve aynı kişi olur. Ya da aynı konuyla ilgili-

* Bkz. : KAYNAKÇA'da belirtilen yazılarımızdan «Sanatın Kaynağı Sorunu - Oyun ve Dana».

li olmak koşuluyla, işini bilmeyen konuşmacıyı ayırunlamayan; açıktır ki, işini bilen de ayırmalayacaktır.» (531 e-532) Platon, bu genel sonucun sanattaki özel durumunu biraz aşağıda şöyle ifade eder : «(...) Genel anlamda bir şiir sanatı var mıdır? Ya da yok mudur?» «Evet, vardır.» «Eğer biri, her bir diğer sanatı bütün olarak kavradığında, orada da böyle değil midir? Dahası, tüm sanatlarda yargılama-tarzı (doğru ve yanlış bakımından) aynı değil midir?» (532 c. d) Burada, tekhne'nin belirleyici özelliğinin, yalnızca tek bir şey üzerine değil, tersine aynı alana ait tüm şeyler üzerine düşünce ileri sürmeyi bilmek olduğu ifade edilmektedir. Bu anlamda tekhne'ye sahip olan böyle biri, İon gibi, yalnızca, bir şairin, Homeros'un şiirlerini okuyan bir rhapsod'dan ayrı biridir. Bu nedenle yaptığımız bu son alıntıdaki sözlerden önce Sokrates, İon'a Homeros üstüne konuşmak için gereken sanatça ve bilimce bilgi konusunda onun yetersiz olduğunu söylemiştir. Tekime bilgisi, iyiyi kötüden, doğruyu yanlıştan ayırmayı sağlayan bilgidir. Bir ozan olan İon ise böyle bir bilgiden yoksundur. Aslında Platon, İon'un şahsında sanatçıyı, Homeros'u suçlamaktadır. Öyleyse, şairin, sanatçının yaptığı işe ne demeli? Platon, bunun Tanrı vergisi olduğunu, Tanrı'nın şairlerin ağzından konuştuğunu söyleyerek (535 a, b) şiir sanatının bir poiesis, bir yaratma olduğunu ifade eder. Poiesis'i daha sonra araştıracağız. Şimdilik şu kadarını söyleyelim : Platon'da tekhne, gerçi poiesis'ten ayrılır; ama bu ikisi birlikte hep aynı yerde bulunur. Bu birlikte bulunma, poiesis'e giden yolun tekhne'den geçtiğini söylememize izin verir.

Platon'un bu tekhne kavrayışı, öğrencisi Aristoteles'de daha açık ve sistematik bir ifade bulmuştur : «Çok sayıda deney (empeiria) gözlemlerinden aym-türden-olan üstüne genel bir yargı çıkmasıyla sanat (tekhne) meydana gelir. Demek ki eğer, bunlara ve hastalığa sahip olan Kallias'a bu ve bunun yaradığı yargısı verilir ve keza pek çok bireylere yaradığı yargısı verilir ve bilinirse, bu deneyin (empeiria) konusu olur. Buna karşılık sanat (tekhne), hepsinin böyle böyle olmasını (neliğini : mahiyetini) bir kavrama tarzında bilmek, yani bunlara ve hastalığa sahip olan bu kişilere, balgamlı hastalara, safralı hastalara, sıtmalı

hastalara iyi gelen aracı bilmektir»⁶. Aristoteles, burada, tekhne bilgisini empeiria bilgisiyle karşılaştırarak açıklıyor. Bilginin bu iki türü birbirini izleyen iki basamağı oluşturur. Aristoteles'in bu bilgi sıra düzenine geçmeden, deney ve sanat bilgisinin Platon'da da benzeri bir biçimde birlikte ele alınmış olduğunu belirtmeliyiz : Platon, Gorgias diyalog'unda Sokrates'e şunları söyler : «Ama onu bir sanat (tekhne) değil, tersine deney (empeiria) olarak adlandırıyorum. Çünkü o, kendisinin ortaya koyduğu şeyin gerçek doğası hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir ve bundan dolayı tek tek görünüşlerin nedenini (çünkü'sünü : hoti) bildirmeye gücü yetmez. Bu nedenle akıl-dışı (a logon) bir işe sanat (tekime) adını vermeyi reddederim»⁷. Platon'un burada akıl-dışı (a logon) diye nitelediği ve deney (empeiria)'in alanına soktuğu iş, bir önceki cümlede belirtildiğine göre, «dalkavukluk»tur. Bu bir sanat (tekhne) değildir. Çünkü sanat olsaydı, yaptığı işin gerçekten ne olduğunu (neliğini) bilirdi. Oysa dalkavukluğun kendini bilmesi olanaklı değildir. O, olsa olsa bir deney (empeiria) olabilir. Çünkü deney, yalnızca tek tek görünüşlerle, olaylarla ilgilidir; burada onların nedeni, niçini sorulmaz. Kendi kendini, kendi nedenini bilmeyen, nedenin bilgisinden yoksundur, yani o a-logik'tir. Demek ki Platon'da olsun, Aristoteles'de olsun tekhne, bir çeşitliliği, bir çokluğu, tek tek görünüşleri, onların nedenini verecek biçimde onları birbirine bağlama, genel olanın bir tasarımını elde etme anlamında logik bir bilgidir, a-logik değil. Ama böyle bir bilgi Platon'a göre sanatın kaynağı olamaz. Çünkü yukarıda da ifade edildiği gibi ozanın, sanatçının işi tekhne değildir. O halde şu soruya yanıt aranmalıdır : Madem tekhne, sanattan, sanatsal edimden ayrı bir şeydir, o halde, neden sanatı aradığımız, sanatın ne olduğunu, kaynağını sorduğumuz zaman 'tekhne' ile karşılaşıyoruz? Soruyu Platon'ca bir tarzda yineliyelim : Sanat, örneğin şiir söz konusu olduğunda, neden Tanrı, kendi sözünü herhangi birine değil de söz söyleme konusunda hünerli birine sözlendiriyor? Öyle ya, şairlerin söz söylemede usta kişiler olduklarını biliyoruz. Şair mutlaka söz ustasıdır. Hatta şiiri söz işçiliği olarak görenler çoktur. Kuşkusuz bu 'işçilik' sıradan bir işçilik

6 Aristoteles, Metafizik, 981 a.

7 Platon, Gorgias, 465 a.

değildir. Yaratma ile hüner, ustalık ya da el becerisi birbirinden ayrı şeylerdir. Ancak onların ayrı olması, aralarında bir ilgi olmadığı anlamına gelmez. Üstelik bu ilgi, birbirini destekliyen, birinin diğerine 'yataklık' ettiği biçimde bir ilgi de olabilir. Örneğin eli çekiç tutmaya yatkın olmayan, böyle bir alışkanlık, bir beceri kazanmamış olan bir kişinin heykeltraş olması olanaklı mıdır? Ama bu, her eli çekiç tutmaya yatkın olanın (zanaatçının) heykeltraş (sanatçı) olacağı anlamına gelmez. Ne ki, bunun tersi doğrudur. Yani her taş ustası heykeltraş değildir ama, her heykeltraş taş ustasıdır. Zanaat, sanat için gerekli koşuldur, ama yeterli değil. Bu yeterli olmayış, sanatın zanaattan ayrı bir yaratmayı gereksediğini gösterir.

Bu yazının başından beri sanatın kaynağı için öngördüğümüz Yunanca «tekhne» sözcüğünde şimdi olduğu gibi hep aynı kaderle karşılaştık : Tekhne, bu kaynağın yakınında bir yeredir. Ama üstüne vardığımız zaman, her seferinde, onun aradığımız şey olmadığını gördük. Orada karşımıza başka bir kavram çıktı : Poiesis, yaratma. Poiesis'i daha sonra sorguya çekeceğimiz için burada durduk; bir soluk alıp, belki bu kez tekhne bize yeni bir ipucu verir umuduyla yeniden başa döndük. Fakat hep aynı yerde tikanıp kaldık. Şimdilik, soluğumuzu daha fazla zorlamadan, tekhne üstüne Aristoteles'de yaptığımız araştırmayı, onun tekhne'yi bilgi bakımından ele alışını göz önünde tutarak toparlayalım.

Aristoteles'in 'Metafizik'inin birinci Kitap'ının birinci bölümü 'Duyum' ('aisthesis'), 'Deney' ('empeiria'), 'Sanat' ('tekhne'), 'Bilim' ('theoria'), 'Bilgelik' ('sophia') konularına ayrılmıştır. Bu konuların bu birbiri ardına sıralanışı rasgele değil, tersine hiyerarşik bir düzeni gösterir. Bu hiyerarşik sıralanış, bilgi değeri bakımından yapılmıştır. İlkinden sonuncusuna doğru bir değer artışı söz konusudur. Bilginin bu sıralanışının ölçütleri şunlardır : a. Çıkarırsızlık, yarar gözetmeme : «Duyu algılarından, hepsinin içinde en çok da gözler aracılığıyla olan algılardan, yararları bir yana, onları kendisi için isteme bakımından zevk alınır»⁸. b. Bilgi çokluğu : «Sanat erbabını deney erbabından daha bilge sayarız;

8 Aristoteles, Metafizik, 980 a 21.

sanki bir kimse ne kadar çok (büyük) bilgiye sahipse, bilgelik, öncelikle ona özgüdür»⁹. c. Öğretilebilirlik : «Öğretilebilirlik, genellikle, bir bilgi işaretidir ve bu nedenle sanatı, deneyden daha ziyade bilim sayıyoruz; çünkü sanatçılar öğretebilirler, yalnızca deneye sahip olanlar öğretemez»¹⁰. d. Genellik : «...deney, tek tek olanın bilgisidir; sanat genel-olanm»¹¹. «...bilginin ve anlama - yetisinin deneyden çok sanatın payına düştüğü...»¹². e. Teorik olma : «...teorik bilimler, ortaya çıkanlardan -deney bilgilerinden- daha çok bilgelik içindirler»¹³. Bu ölçütlerden her birinin bir bilgide ya da bir bilgi yetisinde bulunması ya da daha çok bulunması, onun ötekilerden daha üstün olduğunu belirler. Bilginin, bilgi yetilerinin bu sıra-düzeni, aynı zamanda onlara sahip olan hayvanlar ile insanlar arasında, hayvanların kendi aralarında ve insanların kendi aralarında bir hiyerarşiyi gösterir. İnsan bakımından bu hiyerarşide üst basamakta olan alttakine emreder; daha doğrusu, attaki üsttekine boyun eğer. Bunu Aristoteles şöyle dile getirir : «...bilge kişinin, kendisine emredilen olduğu değil, tersine emreden olduğu ve onun bir başkasını değil, tersine daha az bilge olanın onu izlediği kabul edilir»¹⁴. Bu bilgi sıra düzeninde sanat (tekhne; poietikhe) deney (empeiria) ile bilim (episteme; sophia) arasında bulunmaktadır.

Yunanca «tekhne» sözünde sanat ile el işinin, zanaatın, hatta mesleğin birlikte ifade edildiğini biliyoruz. Aristoteles bir yana yukarda sözü edilen İon diyalog'undan başka Platon'un öteki diyalog'larında da tekhne'nin bu tür kullanımlarını görüyoruz. Örneğin Sofist'te 'tekhne' sözcüğü diyalog boyunca beceri, meslek, hünerlilik gibi anlamları taşır. Tekhne'nin bu anlam alanlarında, onun öğrenilebilir, öğretilebilir olması, yani bir bilgi işi, bir bilgi türü olması açıkça dile getirilir. Yunanca felsefe metinlerini yorumlamasının felsefesinde özel bir yeri olan Heidegger de, tekhne'nin bu bilgi yönü üzerinde önemle durur. Bu, sanat-bilgi-beceri ilgisi bakımından tekhne sorununun çağımız felsefesi için bile

9 Aristoteles, a.g.y., 981 a 25.

10 Aristoteles, a.g.y., 981 b 5.

11 Aristoteles, a.g.y., 981 a 15.

12 Aristoteles, a.g.y., 981 a 20.

13 Aristoteles, a.g.y., 981 b 30.

14 Aristoteles, a.g.y., 982 a 15.

sorunsallığını koruduğunu göstermesi açısından da önemli bir örneği oluşturur. Heidegger için, tekhne'nin sanat ile el işçiliği anlamlarını birlikte taşımasına dayamlararak el işçiliğinin bir yaratma meydana getirdiği söylenemez : «Yaratmayı bir meydana-getirme olarak düşünürüz. Ama bir meydana getirme, ham maddenin işlenmesidir de. El-ürünü, dilin tuhaf oyunu, kuşkusuz hiçbir ürün yaratmaz»¹⁵. Almanca «Handwerk» (Hand : el Werk : ürün, yapıt, iş) sözcüğünü Heidegger, dilin tuhaf bir oyunu olarak niteler ve bunun bir yaratmayı (Almanca «schaffen» sözcüğüyle ifade edilen yaratmayı) gerçekleştirmediğini vurgular. Yaratma bir meydana getirir. Ancak iki türlü meydana getirme vardır. Biri doğrudan doğruya yaratma (:Schaffen; Tanrı'nın yaratması, yoktan var etmesi anlatılmak istendiğinde de bu sözcük kullanılır.), diğeri ise ham maddenin işlenmesidir. «Ama yaratma olarak meydana-getirme, işleme tarzındaki meydana getirmeden nasıl ayrılacak? Ürün yaratma ile ham maddenin işlenmesini sözel olarak birbirinden ayırmamız ne denli kolaysa, meydana-getirmenin her iki tarzını kendine özgü öz-çizgilerinde sonuna dek izlemek o denli zordur»¹⁶. Bu zorluğu, önce kolay yönünden çözmeyi dener Heidegger; bu iki meydana getirme tarzının benzerliğinden işe başlar : «En yakın görünüşü izleyerek, çömleğin ve heykeltraşın, marangozun ve ressamın etkinliğinde aynı davranışı buluruz. Ürün-yaratma el-işsel eylemi gerektirir. Büyük sanatçılar, el işsel-yapabilme'yi en yüksek düzeyde kendilerinde bulundurlar. Onlar, ilkin, titiz itinalarına tam egemenlik isterler. Onlar, el işinde her zaman yeni yetkin-oluşum için tüm diğerlerinden önce çaba gösterirler. Çok kez yeterince gösterilmiştir ki, sanat yapıtlarından hayli anlayan Yunanlılar, aynı tekhne sözcüğünü el işi ve sanat için kullanır ve el-işçisi ile sanatçıyı aynı «tekhnites» adıyla adlandırır. Bundan dolayı, yaratmanın özünün onun el-işsel yönünden belirlenmesi uygun görünüyor»¹⁷. Yaratma ile işleme, imal etme, bu birbirinden ayrı iki meydana-getirme tarzının ortak bir temelini de Heidegger, her ikisinin de, hiçbir yoktan var olmanın olmadığı bu fizik dünyanın «ortasında» meydana gelmesinde bulur : «Ama tüm bu şey, kendi ken-

15 M. Heidegger, *der Ursprung des Kunstwerks*, 47.

16 M. Heidegger, a.g.y., 47.

17 M. Heidegger, a.g.y., 47.

dinden büyüyüp gelişen var-olan'ın, physis'in ortasında olur»¹⁸. Fakat, buna rağmen Heidegger 'tekhne'de sanatın kaynağı için aradığımız yine de bulamamış görünüyor : «Ama Yunanlıların dil-kullanımına ilişkin nesne hakkındaki deneyimini adlandıran iması üstüne çok düşünmeliyiz. Yunanlılar'ın el-işini ve sanatı aynı 'tekhne' sözcüğüyle özenli adlandırmasındaki iması ne denli yaygın ve açık olabilse de, yine de çarpık ve yüzeysel kalır. Çünkü tekhne ne el-işini ne de sanatı gösterir ve de bugünkü anlamda teknik bir şeyi hiç değil. O, genellikle pratik bir başarı tarzını asla amaçlamaz. 'Tekhne' sözcüğü bir bilgi tarzını adlandırır. Bilme, görmenin geniş anlamında görmüş olmak demektir»¹⁹. Sonunda Heidegger, tekhne'yi Platon ve Aristoteles gibi bir bilgi türü olarak anlar. Tekhne, sanatın kaynağı, kaynaklandığı yere ne denli yakın olsa da, yine de bu kaynak başka yerde aranmalıdır : «Sanatın tekhne olarak adlandırılması, hiçbir zaman, sanatçının el-işsellikten çıkan eylemini haber verdiğini söylemez. Yapıt yaratmada el-işsel yapma gibi görünen şey, başka bir tarzdır. Bu eylem, yaratmanın özü tarafından belirlenir ve baştan aşağı düzenlenir, yaratmanın kendisinde bulunur»²⁰.

'Tekhne' kavramını, sanatçının kim, sanat yapıtının ne olduğu sorularına yanıt aramak, sanatı bir kimlik ve nelik, kimleşmiş nelik ya da ne'leşmiş kimlik olarak algılamak, sanatın kaynağını burada görmek amacıyla ele almıştık. Şimdi bu ele alışın sonuna gelmiş bulunuyoruz. Ne var ki, amacımızı gerçekleştirdiğimizi, sorumuza aradığımız yanıtı bulduğumuzu söyleyemiyoruz. Yoksa, biz bunun böyle olacağını baştan biliyor muyduk? Metinde bunu sık sık hissettirmedik mi? Ereğimize varamıyacağımızı işin başında bilmemize karşın, ona varmak için yola çıkmış olmadık mı? Olsun! Belki ona varamadık ama, yola çıktık ya! Jaspers'le birlikte söyleyelim : «Felsefe yolda olmaktır.» Bu yolda gezinirken gördüklerimiz az şey mi? Kim ne derse desin, tekhne kavramı, amacımız açısından bize az şey vermedi. Sanat yapıtını bir tekhne ürünü, sanatçıyı tekhnites, sanatı da tekhne olarak adlandırmak, baştaki sorularımıza, hiç değilse, geçici bir

18 M. Heidegger, a.g.y., 48.

19 M. Heidegger, a.g.y., 47.

20 M. Heidegger, a.g.y., 47, 48.

yanıt bulduğumuzu kabul etmek için azımsanmıyacak tutamaklar ele geçirdiğimizi söylememize izin verilsin. Neyse, bu kanaat-kâr (?) tavrı bir yana bırakarak, şimdi şunu sormak istiyoruz: Sanatın kaynağı sorusunu tekhne'de araştırırken, döndüğümüz her köşe başında karşımızı hep poiesis, yaratma çıktı. Bu, en son Heidegger'in sözlerinde de böyle oldu. Öyleyse, şimdi bizden Poiesis'in araştırılması beklenemez mi? Evet, beklenir, ama biz öyle yapmayacağız. Onu karşılaştığımız o köşe başında biraz daha bekletelim. Başka bir yoldan gidip, belki yine o köşe başına ya da onun bir benzerine gelebiliriz. Bunu başarırız, o zaman Poiesis'i yakalama şansımız artar. Onu daha bir çepeçevre kuşatmış olacağız çünkü. Bu yeni araştırma yolumuzu 'mimesis' kavramı açacak. Tekhne'den mimesis'e geçişte, bu köprüyü kurmak için bir iki şey daha söylemek gerek. Şuradan başlayalım: Ne Yunanca 'tekhne' ne de Latince 'ars' kavramı, daha önce de değindiğimiz gibi, yalnızca sanatla sınırlanmamıştır. O, çok geniş kullanımlı bir kavramdır. Grassi, bunu şöyle ifade ediyor: «Yunanca tekhne terimini karşılayan, sanat için kullanılan Latince ars sözcüğü, bilinçli ve esaslı meydana-getirme anlamına gelir (Seneca, Epistulae 29,3). O halde ars problemi, öncelikle, 'güzel sanatlar'm yaratma problemi değildir. Seneca, insanın doğaya egemen olmak için, dur durak bilmeyen 'teknik' çabalarında, çoğu kez, doğayı oyun düşkünü kaprislerine boyun eğdirdiği, ona zor kullandığı ve böylece kendini doğaya yabancılaştırdığına önemle işaret eder. İmdi, 'taklit' (mimesis) kavramı bu bağtıntıda ortaya çıkıyor: 'Her sanat (ars: tekhne) doğanın taklididir' (Seneca, Epistulae 90, 14; 91, 3, 6)»²¹. Buradan anlaşıldığına göre, tekhne kavramı, kendisinden daha geniş bir kavramın, 'taklit' (mimesis)in altına konulmuştur. Mimesis, tekhne ile gerçekleştirilir. Tekhne, mimesis'in bir aracıdır. Öyleyse, bundan sonraki ödevimiz, sanat dışı kullanımları bir yana, mimesis'in sanatın özü, kaynağı bakımından neyi ifade ettiği sorusunu ele almak olacaktır.

21 E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, s. 199.

K A Y N A K Ç A

- Aristoteles, Metaphysik, Übersetzt und erlaeutert von Dr. theal. Eng. Rolfes, zweite, verbesserte Auflage Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1920.
- Grassi, E., Kunst und Mythos, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1957.
- , Die Theorie des Schönen in der Antike, DuMont Buchverlag, Köln, 1980.
- Heidegger, M. Der Ursprung des Kunstwerks (1935/36), Holzwege içinde Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980.
- Kant, L., Kritik der Urteilkraft, Reclam, Stuttgart, 1963.
- Menge-Gütling, Langenscheidts Grosswörterbuch, Griechisch - Deutsch, Mit Etymologie.
- Piaton, Ion, Saemtliche Dialoge, Band III, Übersetzt von Otto Apelt, Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1922.
- , Gorgias, Saemtliche Dialoge, Band I, Übersetzt von Otto Apelt, Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1922.
- Soykan, Ö. N., Sanatın Mitos ve Mitoloji İle İlgisi, Çağdaş Eleştiri, 1984/12.
- , Sanatın Büyü ve Din İle İlgisi, Çağdaş Eleştiri, 1985/5.
- , Sanatın Kaynağı Sorunu : Çalışma, İş ve Emek, İlim ve Sanat, 1988/18.
- , Sanatın Kaynağı Sorunu : Oyun ve Dans. Felsefe Dünyası, Sayı : 2, Ankara, Aralık 1991.