

Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 14 / Güz 2016 ISSN 1309-4815

Sanat ve Felsefe

SUNUŞ:
Özge Ejder

Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi
Hanife Ölmez

Locales of Art: Synaesthesia and the Interruptions of Orientational Aesthetics
Lewis Johnson

Kant Estetiğinde Güzellik Yargılarının Evrensel Geçerliliği
Cansu Yüksel

Sanat Yapıtının Fenomenolojisi
Emre Şan

Hegel Estetiğinin Modern Heykeldeki Yeri
Murat M. Türkmen

The Schoenberg Phenomenon: Twelve-tone Music and its Absolute Alienation
Kıvılcım Yıldız Şenürkmez

Robert Musil'in Etik ve Estetik Anlayışı: Bir Yazma ve Yaşama Biçimi Olarak Denemecilik
Zeynep Talay

Soyut Sanata Fenomenolojik Bir Yaklaşım
Pelin Dilara Çolak

Ranciére'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve
'Duyumsanır Olanın Paylaşımı'
İmge Oranlı

Like Apples and Oranges: A Quinean Reading of Cézanne's Pommes et oranges
(Or, A Proposal for the Founding of Departments of Incomparable Literature)
Matthew Gumpert

Günümüz Sanatında Çağdaşlık Politikası
Başak Şiray

Construction of a Historical Aesthetics and Consciousness:
The Historical Novel of John Galt, 1779-1839
Özlem Çaykent

SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ SAYI:14 GÜZ 2016

ISSN 1309-4815



9

771309 481203



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

SOSYAL BİLİMLER

Bu Sayının Hakemleri

- Prof. Dr. Bülent Gözkan *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Prof. Dr. Kaan Ökten *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Prof. Dr. Nazile Kalaycı *Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Doç. Dr. Kurtul Gülenç *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Doç. Dr. Lewis Johnson *Bağımsız Araştırmacı*
Doç. Dr. Matthew Gumpert *Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü*
Doç. Dr. Metin Bal *Dokuz Eylül Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal *Özyeğin Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi*
Yrd. Doç. Dr. Berna Yıldırım *Sakarya Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Çiğdem Yazıcı *Üsküdar Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Cem Doğan Yaşat *Mimar Sinan G.S.Ü. Sosyoloji Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Emre Şan *İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Eser Selen *Kadir Has Üniversitesi İletişim Tasarım Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Esin Berktaş *Beykent Üniversitesi Sinema Televizyon (Türkçe) Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Güçlü Ateşoğlu *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Hakan Topal *SUNY Purchase College Yeni Medya Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şiray *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Senem Kurtar *Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Felsefe Bölümü*
Yrd. Doç. Dr. Şefik Özcan *Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*
Dr. Bülent Eken *Kadir Has Üniversitesi İletişim Tasarım Bölümü*
Dr. Ceyda Karamürsel *SOAS Tarih Bölümü*
Dr. Kaan Özkan *The University of Sheffield Felsefe Bölümü*
Dr. Zeynep Talay *Koç Üniversitesi Felsefe Bölümü*
Öğr. Gör. Dr. Refik Güremen *Mimar Sinan G.S.Ü. Felsefe Bölümü*

Sosyal Bilimler

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

Sayı 14 / Güz 2016



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

SOSYAL BİLİMLER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi

Sayı: 14, Güz 2016

Yılda iki kez yayınlanır. Yerel süreli yayındır.
Hakemli dergidir.

ISSN 1309-4815

Kod: MSGSÜ-SBE-016-12-D₂

Sahibi: Sosyal Bilimler Enstitüsü adına

Prof. Dr. Firdevs Gümüšođlu

Müdür

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Firdevs Gümüšođlu

Prof. Dr. Handan İnci

Doç. Dr. Şükrü Aslan

Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat

Yrd. Doç. Dr. E. Osman Erden

Yrd. Doç. Dr. Esmâ İğüs

Yrd. Doç. Dr. Ferit Baz

Yrd. Doç. Dr. Kenan Eren

Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder

Yrd. Doç. Dr. Serap Alper

Arş. Gör. Nihan Tahtaişleyen

Editör: Doç. Dr. Şükrü Aslan

Bu sayının editörü Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder

Sekreteryâ: Canan Poyraz

Grafik Uygulama: Nadir Geçeroğlu

Aralık 2016, 500 adet basılmıştır.

Baskı: MSGSÜ Matbaası, Bomonti

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti-Şişli/İstanbul

Tel: 0212 246 00 11

e-posta: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

İçindekiler

Sunuş | 7

Özge Ejder

Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi | 9

Hanife Ölmez

Locales of Art: Synaesthesia and the Interruptions of Orientational Aesthetics | 25

Lewis Johnson

Kant Estetiğinde Güzellik Yargılarının Evrensel Geçerliliği | 39

Cansu Yüksel

Sanat Yapıtının Fenomenolojisi | 49

Emre Şan

Hegel Estetiğinin Modern Heykeldeki Yeri | 641

Murat M. Türkmen

The Schoenberg Phenomenon: Twelve-tone Music and its Absolute Alienation | 75

Kıvılcım Yıldız Şenürkmez

Robert Musil'in Etik ve Estetik Anlayışı: Bir Yazma ve Yaşama Biçimi Olarak Denemecilik | 84

Zeynep Talay

Soyut Sanata Fenomenolojik Bir Yaklaşım | 97

Pelin Dilara Çolak

Ranciére'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı' | 108

İmge Oranlı

Like Apples and Oranges: A Quinean Reading of Cézanne's *Pommes et oranges* (Or, A Proposal for the Founding of Departments of Incomparable Literature) | 117

Matthew Gumpert

Günümüz Sanatında Çağdaşlık Politikası | 135

Başak Şiray

Construction of a Historical Aesthetics and Consciousness: The Historical Novel of John Galt, 1779-1839 | 144

Özlem Çaykent

Sunuş

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin bu sayısı "Sanat ve Felsefe" temasına ayrılmıştır. Bu sayıda bu tema üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılanın, felsefe disiplininin gerek sosyal bilimlerin diğer alanlarıyla ilişkisini gerekse de disiplinin içinden felsefenin çeşitli alanları ve tarzları ile ilişkisini ihtiyatlı bir mesafeden sorgulamak olduğu söylenebilir. Bu türden bir sorgulama için sanat elverişli bir ortak zemin olarak belirmiştir. Bu, felsefenin kendisine nesne aldığı konular arasında sanatın görece ayrıcalıklı bir yeri olması sebebiyledir. Tarihsel olarak birbirinin yerine kullanılagelen sanat felsefesi ve estetik hem alanın kendisinde hem de ilişkide ele alınan konular bakımından bu aynılığa direnen, izin veren dinamikleri de sorunsallaştırmaktadır. Daha açık bir deyişle, felsefenin bir alt disiplini olarak "Estetik"te sanat nesnesini zorunlu olarak içermeyen taraflar olduğu gibi "Sanat Felsefesi"nin de "Estetik" tarafından belirlenen kavram, yaklaşım ve yöntemleri aşan tarafları vardır. 20. yy.'ın, giderek profesyonelleşmesi ve teknik bir hal alan felsefe yapma tavrını egemen ve görünür kılmış olduğu gerçeğini de dikkate aldığımızda, sanatı ilgilendiren konuların, felsefenin "Estetik" de dahil olmak üzere, her alt disiplinde kendini hissettiren yöntem, dil, mantık ve bilimsellik talepleri söz konusu olduğunda çepere itildiğini iddia edebiliriz. Bu çeperde yer alma hali kendiliğinden sınırları yoklamayı gerekli kılmaktadır. Felsefe ve sanat ilişkisi tam da bu bakımdan gerek felsefenin sınırlarını gerekse de bu sınırları sosyal bilimlerin diğer disiplinlerinin ihlaline açan sanatın sınırlarını sorgulanır kılmaktadır.

Bu sayıda yer alan makaleler çoğunlukla yukarıda değinilen çerçeveye yerleştirilerek okunabilir. Felsefe tarihinin "Sanat Felsefesi" ve "Estetik" alanına giren kanonik metinlerinin ele alındığı makaleler Thomas Aquinas, Kant, Hegel gibi filozoflar tarafından bu alanların nasıl kurulduğu ve sistematik felsefe anlayışıyla nasıl işletildiğini örnekler niteliktedir. Çağdaş felsefe tarihi ise Husserl, Heidegger, Sartre, Rancière gibi filozoflar üzerinden, sanatın felsefi yöneme dair eleştirel bir tavrı nasıl mümkün kıldığına öne çıkarıldığı makalelerde taranmaktadır. Bu felsefi incelemelerin etrafında felsefenin kavram ve sorunsalları farklı disiplinlerdeki tezahürleri açısından da değerlendirilmektedir.

Özge Ejder



Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi*

Hanife ÖLMEZ¹

Özet

Estetik deneyimin nesnesi olan “Güzellik” ya da Latince söylenişiyle *pulchritudo* Thomas Aquinas tarafından kesin bir biçimde tanımlanır. Ona göre güzelliği meydana getiren üç koşul vardır ve bu koşullardan birinin bile eksikliği o şeyin çirkin olmasına yetecektir. Thomas Aquinas'ın *integritas, proportio ve claritas* olarak belirlediği bu koşullara yakından baktığımızda, aslında hepsinin hem formel olana hem de tözsel olana yönelik ikili bir yapısı olduğunu fark ederiz. Onun metinlerinde bu üç koşulun ancak biçimsel ve tinsel düzeylerde kendini gerçekleştirmesi ile güzelliğin zemininin sağlanabileceği görülür. Öte yandan “Güzellik”in, “İyi” yani *bonum* ile kurduğu ilişkiye bakıldığında bu iki kavramın Thomas Aquinas için özdeş olduğu anlaşılır. “Güzel”, “İyi” ve “Doğru” arasında tesis edilen bu birliğin temelinde her şeyin ondan türediği Tanrı vardır. Bununla birlikte Thomas Aquinas'daki, formun her zaman madde ile bağlantı içinde bulunması düşüncesi Aristotelesçi anlayışın devamıdır. Çünkü hem Aristoteles hem de Aquinas için form maddenin yardımı olmaksızın çeşitli bireyleri açıklayamaz. Aquinas'a göre bireyleşmenin ilkesi (*individuationis principium*), *materia signata* adımı verdiği maddedir. Bir sanatçının zihninde, üreteceği nesnenin ideası imge olarak bulunur ve o sanatçı bu imgeyi tözüne uygun bir biçimde ilineksel olarak düzenlediğinde madde ile formun sentezini ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Thomas Aquinas, Sanat, Güzel, İyi, Estetik.

Art in Thomas Aquinas: The Beautiful and the Good

Abstract

Beauty, or in its Latin version, *pulchritudo*, as the object of the aesthetic experience is defined precisely by Aquinas. According to him there are three conditions which constitute Beauty, and even if only one is missing, that would be enough for ugliness of the object. If we look closely into these conditions determined by Aquinas as *integritas, proportio* and *claritas* we notice that all of them in fact have a dual structure directed towards both the formal and the substantial. In his texts we see that the basis of beauty is established only through the self-realization of these three conditions in formal and spiritual levels. On the other hand if we consider the relationship Beauty has with Good, i.e. *bonum*, we note that both of these two concepts are the same for Aquinas. On the basis of this unity established among Beautiful, Good and True, there is God from which everything is derived. Besides, the view that form is always related to matter in Aquinas comes from the Aristotelian thought. Because for Aristotle, as well as for Aquinas, form cannot explain diverse

* Yazar, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlanan “Les Concepts Du Beau Et Du Bien Dans L'Esthétique De Thomas D'Aquin” başlıklı yüksek lisans tezinin danışmanı Prof. Dr. M. Türker Armaner'e, tezin makaleye dönüşmesindeki desteklerinden ötürü teşekkür eder.

¹ Paris 1 Pantheon-Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümü Doktora Öğrencisi, hanifeolmez@hotmail.com



individuals without the help of matter. For the latter the principle of individualization (individuationis principium) is matter that he calls *materia signata*. In the mind of an artist, the idea of the object which he is to produce is present as an image, and when the artist arranges this image in accordance with its substance in an accidental manner, he sets forth the synthesis of matter and form.

Key Words: Thomas Aquinas, Art, Beautiful, Good, Aesthetics.

Skolastik anlayış düzleminde sanatın tanımı ve konumu kuşkusuz günümüzdekenden oldukça farklı bir noktadadır. Antik Yunan'dan itibaren derin tartışmaların hedefi olan "Güzel" ve "İyi" kavramları Ortaçağ batı tarihi boyunca da tartışılmış ve dönemi içinde en belirleyici yorumunu Thomas Aquinas'da bulmuştur. Aquinas'da "Güzel" ve "İyi" kavramlarının sanatsal alan ile olan ilişkisini anlamak, hem yüzyıllar boyunca etkili olan bir sanatsal pratiğin felsefesini anlamayı hem de aynı pratiğin nasıl bir biçimde günümüzdeki haline evrildiğini anlamayı sağlayacaktır. Gerek çağdaşlarını gerek kendinden sonraki dönemi derinden etkileyen Aquinas'ın sanat ile ilgili ortaya koyduğu özel bir sistem olmamakla beraber onun Tanrı'ya, insana ve dünyaya dair düşüncelerini açıklarken sanata yani *ars'a* ve sanatla ilgili örneklere başvurması skolastik estetiğin yapı taşlarının ortaya çıkmasına neden olur.

Madde ve Form

Thomas Aquinas madde ve form ile ilgili görüşlerinde çoğu zaman Aristoteles'in izinden gider. Dolayısıyla onun fikirlerini en iyi şekilde anlayabilmek, öncelikle Aristoteles'in görüşlerine ve Aquinas'ın bu görüşlerden ne şekilde yararlandığına bakmak ile mümkün olabilir. Antik Yunan'dan itibaren duyulur dünya nesnelere birbirlerinden nasıl ayrıldıkları sorusu felsefenin konularından biri olagelmıştır. Skolastik felsefe tarafından da çokça tartışılan bu meseleyi ele alırken onun antikçağ köklerini dikkatle incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Platon'a göre duyulur dünya nesnelere birbirlerinden ayrıdır, çünkü idealarından aldıkları pay eşit düzeyde değildir. Platon *Devlet* adlı eserinde mağara metaforu ile İdea kuramını açıklayarak maddi dünyanın asıl olan İdealar evreninin gölgeleri olduğunu ileri sürer.² Bu kurama göre bilginin nesnelere, "Adalet", "Güzellik", "İyilik" gibi bizim tarafımızdan tam olarak bilinemez idealar (*ιδέα*) ya da formlardır.³ Aristoteles ise evrendeki her tözü tekil olarak ve tümeli de bağımsız varoluşa sahip olmayan bir varlık (*to on*) düzeyi olarak kabul eder. Aristoteles felsefesinde somut nesnelere, biri pasif ve belirlenebilir (madde), diğeri etkin ve belirleyen (form) olmak üzere iki ilkedden meydana gelen bileşiklerdir. Form, daha çok varlığa kendine özgü doğasını veren bir ilkedir ve bir türün bütün bireylerinde ortaktır. Madde, bölünebilirlik ve çokluğun, çeşitliliğin zeminini oluşturur ve bu Aristoteles'e göre bireyleşmenin kaynağıdır. Bu konuda Aristotelesçi bir tutum benimseyen Aquinas için de bireyleşmenin kaynağı *materia signata* adını verdiği maddedir. Ancak Aquinas'ın madde ve form konusundaki görüşlerine girmeden önce *Varlık ve Öz (De Ente et Essentia)* adlı eserinde *ens* ve *essentia* kavramları arasında yaptığı ayrımı bakmamız yararlı olacaktır. Thomas Aquinas söz konusu kitabın ilk bölümünde *ens*'i Aristoteles'in Metafizik V. Kitap'ta iki şekilde ele aldığını, ilk şekliyle on kategoriye ayırdığını (*ousia, poion, poson, pros ti, pou, pote, poiein, paskhein, keisthai ve ekhein*) ve ikinci şekliyle önermenin gerçekliğine işaret ettiğini söyler. Aquinas *ens*'i ilk anlaşıldığı şekliyle alır çünkü ikinci şekliyle alındığında yoksunluk (*privation*) ve değillemelere (*negation*) sahip olanların da *ens*'e sahip olacağını ifade eder.⁴

² Platon, *Œuvre Complètes "La République"*, VII, 514a-517c, Çev. Léon Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1940, s. 1101-1105.

³ Platon, *Œuvre Complètes "Parménide"*, III, 134c, Çev. Émile Chambry, Librairie Garnier Frères, Paris, 1950, s. 483.

⁴ Thomas d'Aquin, *L'Être et L'Essence*, I, 1-2, Çev. Alain de Libera, Cyrill Michon, Editions du Seuil, Paris, 1996, s. 73; Varlık ve Öz, I, 15-30, Çev. Oğuz Özgül, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13-15.



Aquinas'ın ens dediği Aristoteles'te *to on'a* (τὸ ὄν) karşılık gelir. Aristoteles *Metafizik* V. kitap 7. bölümde *to on'u* ikiye ayırır; 1) İlineksel olarak 2) Özsel olarak. İkinci şekliyle yani özü itibariyle *to on*, üçe ayrılır ve bunlardan ilki onun kategori türlerine karşılık gelmesidir ve kategorilerle aynı sayıdadır. İkinci olarak *to on'u* kullanırsak aslında *einai*'den (εἶναι) söz ediyoruzdur. Aristoteles burada *einai* ve *to estin*'i (τὸ εστίν) aynı anlamda, bir şeyin hakikatini ifade etmek için kullanır. Üçüncü anlamda ise *dynamis* (δύναμις) ve *energeia*'yı (ἐνέργεια) ifade eder.⁵ *Kategoriler*'de *ousia*'nın (οὐσία) *to on'un* on kategorisinden ilki olduğunu söylenir. Aristoteles *ousia* kelimesi ile ifade ettiği tözü, bir yandan hiçbir şeyin yüklemi haline getirilemeyen en son dayanak (*hypokeimenon*) öte yandan her şeyin biçimi veya formu olarak tanımlar.⁶ *Ousia* üçe ayrılır; Birincisi hem duyulur (*aisthetos*) hem de ebedi (*aidios*) olandır. Buna örnek gök cisimleridir çünkü gök cisimlerinin temel ögesi *aither*'in (αἰθήρ) doğal devinimi hem döngüsel hem de sonsuzdur. İkincisi hem duyulur (*aisthetos*) hem de bozulur (*phthora*) olandır. Buna örnek ise bitkiler ve hayvanlardır. Üçüncü ise hareketsiz (*akinetos*) olandır ve tüm değişimden bağımsızdır. Duyusal ilk iki *ousia*, fiziğin konusu iken hareketsiz *ousia* metafiziğin konusudur.⁷ Ona göre bütün *ousia*'lar birer *physis*'tir (Φύσις). *To on'un* ne olduğu ancak *physis* yoluyla *ousia*'da görülebilir.

Thomas Aquinas'a göre bir şeyin özü onun *substantia*'sına (*ousia*) uygun şekilde ondadır. Bu şekilde ens'in özü demekle o *ens'e* uygun olanı söyleriz. Ona göre öz hem yalın (*simplex*) hem bileşik tözde (*substantia compositus*) bulunur. Yalın olanlar, en azından Deus olan ilk yalın töz (*simplex substantia*), bileşik (*compositus*) olanların nedenidir. Ancak yalın olan tözlerin özleri gizli olduğu için araştırmasına bileşik tözlerden başlar.⁸ Thomas Aquinas *Varlık ve Öz*'de, özün hem madde (*materia*) hem de formu (*forma*) kapsadığını söyler. Ona göre bir nesnenin maddesi tek başına öz olamaz çünkü bir nesne özü nedeniyle hem bilinebilir hem de bir cins (*genus*) veya bir türe (*species*) dahil edilebilir. Buna karşın madde, ne bilmenin ilkesidir (*principium*)⁹ ne de bir şeyin hangi cins veya türe dahil edileceğinin belirleyici nedenidir. Bunun yanı sıra formun da bir bileşik tözün özü olarak tanımlanması söz konusu olamaz. Aquinas'a göre öz, bir şeyin tanımıyla işaret edilebilen şeydir.¹⁰

Ona göre öz hem yalın hem bileşik olan tözlerde vardır. Öz kesinlikle form ile madde arasındaki bağıntı değildir. Öyle olması halinde bunun öze bir ek (*addo*) olacağını ve bir şeyin eklenmiş olmasının o şeyin özsel değil ilineksel olmasına neden olacağını söyler. Bu nedenle öz aynı zamanda hem form hem de maddedir. Bir şeye "o şey" dememiz ancak o şeyin edimde bulunmasıyla (*actus*) mümkündür. Bir şey sadece form aracılığıyla edimde bulunabilir ancak edimde bulunan form değil maddedir.¹¹ Madde potansiyel olarak bir form aracılığıyla aktüel hale gelme yeteneğine (*dynamis*) sahiptir. Maddenin form ile aktüel hale gelmesini Aristoteles, hyle ve eidos teorisi yani varlıktaki değişme ve oluşu (*genesis*) dışarıdan gelen bir etkiyle ya da mekanik bir şekilde değil, içten gelen bir etkiyle ve dinamik şekilde açıklar. *Eidos* yani formun maddede kendini gerçekleştirme hareketidir. Böylece form, madde ve hareket birlik oluşturacak şekilde ele alınır ve evrendeki "genesis" bu ilkelere dayanılarak açıklanır. *Genesis*'in gerçekleşmesinde Aristoteles'e göre dört neden etkilidir; 1) Maddi neden 2) Biçimsel neden 3) Etken neden 4) Ereki neden.¹² Buna göre potansiyel halde var olan bir madde (*hyle*), belli bir forma (*eidos*) sahip olmadığı müddetçe gerçek anlamda var değildir. Aristoteles'te *eidos*, madde ile somutlaşsa da maddi

⁵ Thomas d'Aquin, L'Être et L'Essence, I, 1-2, Çev. Alain de Libera, Cyrill Michon, Editions du Seuil, Paris, 1996, s. 73; Varlık ve Öz,

I, 15-30, Çev. Oğuz Özgül, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s. 13-15.

⁶ A.g.e., Δ, VIII, 1017b, s. 179-180.

⁷ A.g.e., Δ, I, 1069a, s. 396.

⁸ Thomas d'Aquin, I, 4, a.g.e., s. 75.

⁹ *Arke*, Aristoteles, a.g.e., Δ, I.

¹⁰ Thomas d'Aquin, II, 1-2, a.g.e., s. 75-77.

¹¹ A.g.e., II, 2, s. 77.

¹² Aristoteles, a.g.e., Δ, II, 1013a, s. 162.



bir içeriğe sahip değildir. Madde potansiyellik taşır ve aktüel hale gelebilmek için *eidōs*'a ihtiyaç duyar.¹³

Aquinas'ın kullandığı forma kelimesine karşılık Aristoteles *eidōs* ve *morphe* olarak iki terim kullanır. Aristoteles'te bu kelimeler birçok yerde birbirinin yerine kullanılır ancak *eidōs* ile kastedilen daha çok bir şeyin yöneldiği içkin amaç anlamında formdur. Aristoteles *eidōs* yerine *morphe* sözcüğünü de kullanır ancak *morphe* daha çok somut bir şeyin duyularla algılanan dış biçimi, şekli gibi anlamlar yüklenir. Aristoteles formların şeylerden ayrı, bağımsız bir varoluşa sahip oldukları yönündeki görüşleri reddeder. Ona göre bağımsız olarak var olanlar tözlerdir ve Tanrı gibi istisnaların dışında hepsi madde ile *eidōs*'un bir araya gelmesiyle oluşur. *Hyle* ve *eidōs* arasındaki bu ilişkide *eidōs*, *hyle*'yi yani maddeyi tekler halinde varlığa getiren şey olarak belirleyici bir role sahiptir.¹⁴

Öte yandan Aristoteles, evreni *hyle* ve *eidōs* açısından bir çeşit hiyerarşik kademelenme olarak görür. Varlıkların madde ve form bakımından bu kademeleşmesinin en altında tamamen form-suz olan *proto hyle* (πρωτή ύλη) vardır, en üstünde de *ho ou kinoúmenos kineî* (ὁ οὐ κινούμενος κινεῖ) yani Tanrı bulunur. Benzer bir hiyerarşi *Varlık ve Öz*'de Aquinas tarafından insan ruhu (*anima humana*) üzerine kurulur. Aquinas'a göre insan ruhu tinsel hiyerarşide en alt basamakta bulunur. Bunun sebebi insan ruhunun düşünmeyi sağlamanın yanı sıra hissetmeyi de sağlması dolayısıyla *corpus* aracılığıyla madde ile bağlantılı olmasıdır.¹⁵

Aristoteles'e göre tözün dışında başka şeylerin de var olarak görünmelerinin nedeni, her birinin altında gerçek ve belli bir öznenin olmasıdır. Bu özne de, töz veya bireydir. İşte bu nedenle incelemenin ilk konusu, böyle ele alınan varlığın doğası olacaktır. Aristoteles, bileşik olmayan hiçbir şeyin, örneğin tözün ve formun, meydana gelmediğini, meydana gelen şeyin, ancak madde ve formun birleşmesinden oluşan bileşik varlıklar olduğunu söyler.¹⁶ Böylece madde, Aristoteles tarafından bireyleşmenin ilkesi olarak sunulur. Aristoteles'e göre form, şeyleri "sayıca bir" kılan ilke olamaz. Aksine sayıca çok olmanın ilkesi olabilir ve bu durumda aynı türün bireylerini birbirlerinden ayıran ilke, bir türün bütün bireylerinin kendisine dahil edildiği form değil, sayıca bir olmayı olanaklı kılan madde olduğu ortaya çıkar.¹⁷ Aynı türün her bir tekine karşılık gelen ayrı formlardan bahsedilemez. O zaman şeyleri bireyleştiren, form değil maddedir.¹⁸ O halde birey birdir ve madde ile diğer bireylerden ayrılır. Bir türün bütün bireylerine uygulanabilen ortak doğa, örneğin insan için akıl, insanın bir birey olarak, yani sayıca bir olarak ortaya çıkması için yeterli değildir. Bu yüzden belli bir insana, söz gelimi, Sokrates'e biricikliğini veren şey madde olmalıdır. Bölünebilirliğin, çokluğun ve çeşitliliğin zeminini oluşturan madde, bileşik varlıklar söz konusu olduğunda bireyleşmenin ilkesidir. Bu nedenle Thomas Aquinas, Aristotelesçi yoruma uygun düşen bir biçimde formun, "maddenin yardımı olmaksızın, çeşitli bireyleri açıklayamayacağı" sonucuna ulaşır. Aquinas'ın *materia signata* adını verdiği madde, bireyleşmenin ilkesidir (*individuationis principium*).¹⁹

¹³ A.g.e., 0, VIII, 1050a, s. 319.

¹⁴ Aristoteles, *Traité De L'Âme*, II, 412a 6-9, Çev. Jules Barthelemy-Saint-Hilaire, Librairie Philosophique de Ladrance, Paris, 1923, s. 27. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/ame2.htm>, erişim tarihi: 25.03.2016.

¹⁵ Thomas d'Aquin, IV, 7-9, a.g.e., s. 105-107.

¹⁶ Aristoteles, *La Métaphysique*, Z, 1034a, s. 252.

¹⁷ Aristoteles gibi İbn Rüşd de bireyi ya da duyulur varlıkları metafiziğin hareket noktası yapmıştır. Ona göre fiziksel varlıkların yalnızca maddesi ve formu bulunur. Madde, onların duyulur olmalarının, form da akılla kavranır olmalarının nedenidir. Aquinas bu konuyu araştırırken İbn Rüşd'ün görüşlerine de başvurur. Bkz; *Somme Théologique*, I, Q.76, 4, Çev. Aimon-Marie Roguet, Cerf, 1984

¹⁸ Aristoteles, a.g.e., Z, 1035b, s. 259.

¹⁹ Thomas d'Aquin, *L'Être et L'Essence*, II, 4-5, s. 79.



Güzellik

Thomas Aquinas güzellikle ilgili olarak formdan bahsettiğinde, tözsel biçimi değil bir bütün olarak tözü yani madde ile formun somut sentezini düşünür. Form yalnızca bir maddede cisimleşerek varlık kazanan tözsel formdur. Aquinas, Aristotelesçi bir yaklaşımla şeylerde önce tözsel formu görmekle beraber, duyulur olanda ideayı görme eğilimi ile de Platoncu düşünceye yaklaşır. Özellikle onun sanat ve sanatçı üzerine görüşlerini dile getirdiği satırlarda bu yakınlaşmayı görmek mümkündür. Aquinas'a göre bir sanatçı tarafından oluşturulacak nesnenin ideası, sanatçının zihninde imge olarak bulunmaktadır. Bu imge örnek bir form olup, onun taklit edilmesi yoluyla herhangi bir şey oluşturulur (*forma exemplaris ad cuius imitationem aliquid constituitur*)²⁰. Üretimde bulunan zihin, ortaya çıkaracağı ürünün formuna kendinde idea olarak zaten sahiptir. Ancak bu ideanın yalnızca tözsel bir formun ideası olmayıp, madde ile bağlantı içinde olması ve madde ile belirli bir birlik oluşturması Aristotelesçi yaklaşımın devamıdır. Hem Aristotelesçi hem Platoncu skolastik düşünce, sanatçının zihnindeki (*in mentis artificis*) örnek idealardan söz eder ve sanatçının bu örnek ışığında nesnesini ürettiğini ileri sürer. Thomas Aquinas bu konuda şöyle söyler; “O halde, doğrusu, idea ne sadece maddeye ne de sadece forma karşılık gelir; ancak hem forma hem de maddeye göre üreten tek bir ideaya karşılık gelen tam bir bileşiktir.”²¹

Aquinas'a göre zihindeki örnek ideanın taklidiyle ortaya konulan form, güzelliğin de temelidir. Estetik deneyimin nesnesi olan “Güzellik” ya da Latince söylenişiyile *pulchritudo* Aquinas tarafından kesin bir biçimde tanımlanır. Ona göre “Güzellik”i meydana getiren üç koşul vardır ve bu koşullardan birinin bile eksikliği o şeyin çirkin olmasına yetecektir. “*Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.*”²² Aquinas'ın tamlık (*integritas*), oran (*proportio*) ve açıklık (*claritas*) olarak belirlediği bu koşullara yakından baktığımızda, aslında hepsinin hem biçimsel olana hem de tözsel olana yönelik ikili bir yapısı olduğunu fark ederiz.

Thomas Aquinas'ın güzeli tanımlarken belirttiği üç koşuldaki ilki *integritas* veya *perfectio*'dur. Aquinas'ın *proportio* ve *claritas* ile birlikte kullandığı *integritas*, sözlük anlamı olarak “tamlık, bütünlük ve eksiksizlik” durumunu belirtmek amacıyla kullanılan bir kelimedir.²³ Öte yandan Aquinas'ın *integritas* ile uyuşan biçimde kullandığı *perfectio* kelimesi Latince *perficio* kökünden gelir ve “tamamlanmış, sona ulaşmış” gibi anlamlar ifade eder.²⁴ Kelimenin Grekçedeki karşılığı *teleios*'dur (τέλειος) ve en eski tanımlarından biri Aristoteles tarafından yapılmıştır. Aristoteles *teleios* kelimesinin anlam bakımından üç farklı durumu içerdiğini söyler. Kelime ilk olarak; kendisinin dışında hiçbir parçasını bulmanın mümkün olmadığı şey, ikinci olarak; kendi cinsinde, kendine has nitelikler bakımından kendisinden daha üstün bir şey olmayan şey, üçüncü olarak ise; ereğine (*telos*) ulaşmış olan şey anlamındadır.²⁵

Aquinas'ın yapıtlarında *integritas* veya *perfectio* çoğunlukla *bonum*, *completus*, *proportio*, *convenientia* ve *habitus* terimleri ile ilişkili olarak kullanılır. Birlik ve düzen anlamında kullanılan *integritas* ve *perfectio*, insanın fiziksel ve ruhsal güzelliği (*pulchrum*) ile ilgili açıklamaların

²⁰ Thomas d'Aquin, Sur La Vérité, III, 1, Fransa, 2012, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/questionsdisputees/questionsdisputeessurlaverite.htm>, erişim tarihi: 25.03.2016.

²¹ A.g.e., III, 5, “Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum, sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.” Makale boyunca tüm alıntılar Fransızca'dan Türkçe'ye çevirileri Hanife Ölmez tarafından yapılmıştır.

²² Thomas d'Aquin, Summa Theologica, I, Q.39, 8, <http://www.corpusthomicum.org/sth1028.html>, erişim tarihi: 25.08.2016, Fransızcası için bkz. Somme Théologique, I, Q.39, 8, Çev. Aimon-Marie Roguet, Cerf, 1984, s. 375.

²³ Félix Gaffiot, Dictionnaire Latin-Française, Hachette, 1934, Paris, s. 836.

²⁴ A.g.e s. 836

²⁵ Aristoteles, a.g.e., Livre Δ, XVI, 1021 b, s. 196-197.



içeriğinde yer alır. Tanrısal olana ulaşma peşinde olan insana yardımcı bu özellikler aynı şekilde hakikat (*verum*) ile de yakın ilişki içindedir. Bu nedenle *integritas* ve *perfectio*, hem etik hem de estetik alanda bir durumu ifade etmek için kullanılan terimlerdir. Etik hakikat insanın tüm eylemleri ve ahlaki değerlerinde bütünlüğü gözetirken, estetik hakikat doğadaki ve sanattaki güzellikler ile bu güzelliklerin niteliklerini gözetir. Etik doğru hareketlere temel olacak değerlerle ilgilenirken, estetik imgelem yaratıcılığa dayanan doğal ve sanatsal güzelliklerle ilgilenir. Estetik yargılar biçimsel olan ve etik yargılar ahlaki olan ile ilgili olmakla beraber ikisinin de çıkış noktası genel olarak hem Antik Yunan'da hem de Aquinas'ın döneminde aynıdır. "Mutlak İyi" (*bonum*) ve "Doğru" (*verum*) her iki alanın en temel ölçütüdür.

Thomas Aquinas'a göre tamlığı (*integritas*) olmayan şeyler eksik olduğu için çirkindirler. Tamlıktan kastedilen hem kendisinden başka parçası olmayan hem de ereğine varmış olarak bulunan şeydir. Güzelliğe sonradan ekleme yapılamayacağı için o *integritas*'dır. Eksiksiz olan kusursuzdur (*perfectio*), bu kusursuzluğun sağlanmasında ise oran (*proportio*) ve açıklık (*claritas*) önemli bir rol oynar. Böylece varlık doğru düzenlenmekle kalmaz, bir insan bedeninin ideal görüntüsü olarak ortaya çıkar. Ancak Aquinas'a göre *perfectio* sadece biçimsel bir anlam taşımaz. *Perfectio*, etik ve estetik açıdan karşılıklı bir ilişki içinde bulunduğu zaman "Güzel" ortaya çıkar. Aquinas'a göre *perfectio prima* ve *perfectio secunda* olmak üzere iki çeşit kusursuzluk vardır ve birincil kusursuzluğun (*perfectio prima*) gerçekleşmiş olması nesneye, kendi amacıyla uyumlu hale gelmesi imkânını verir. Bu şekilde ikincil kusursuzluğa (*perfectio secunda*) zemin hazırlanmış olur.²⁶ Nesnenin biçimsel kusursuzluğu nesneye kendi amacına göre işlev görme olanağı verir ancak ikincil kusursuzluğun, birincil kusursuzluğun kuralı olduğu da aynı derecede doğrudur. Çünkü bir şeyin kusursuz olması için kendi işlevinin gereklerine göre düzenlenmesi gerekir. Erek etkileyici nedenden önce gelir çünkü bir etki yaratan eylem, bir erek olmaksızın gerçekleşmez.²⁷

Thomas Aquinas'ın güzelliğin üç koşulundan ikincisi olarak belirlediği *proportio* veya *consonantia* sözcükleri, iki büyüklük veya bir bütünün parçaları arasındaki ilişkiyi tasvir eder. *Proportio* sözlük açısından "oran", "ilişki" ve "benzeşim" anlamlarını verir.²⁸ Öte yandan Aquinas'ın *proportio* ile birlikte kullandığı *consonantia* sözcüğü Latince *consono* kelimesinden gelir ve "uygunluk, beraber uyum içinde olmak" gibi anlamları verir.²⁹ Hem Aquinas'ın hem de Ortaçağ batı estetik kavrayışının oran (*proportio*) görüşü nesnenin biçimsel olarak kendi içinde uyumlu olmasının yanı sıra aynı nesnenin işlevi ile uyumuna da önem verir. Estetik ile işlevselliği birbirinden ayırmama eğilimi, estetiğin insan eyleminin her çeşidine sokulması anlamına gelir. Oran nicel bir estetik vurguya sahip olmakla beraber tek bir formülle de belirlenemez.

Thomas Aquinas oran konusunda Aristoteles'in izinden gitmekle beraber onun madde ile formun zorunlu olarak birbirleriyle orantılı olduğu görüşünden hareket ederek daha derin bir metafizik değerlendirme yapar. *Contra Gentiles* adlı eserinde Aristoteles'in "Doğru edim, doğru maddede kendini gösterir"³⁰ sözüne işaret ederek *proportio*'nun madde ile form arasındaki ilişkinin kendisi olduğu vurgusunda bulunur. Öyle ki maddenin forma yönelik bir eğilimi olmadığı takdirde formun kendisi yok olacaktır.³¹ Bu şekliyle *proportio* estetik algının çok ötesinde bir

²⁶ Thomas d'Aquin, a.g.e, I, Q.73, 1, s. 545-546.

²⁷ Thomas d'Aquin, De Principii Naturae, 4, Editions Louis Vivès (1857), Édition numérique, 2004, http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html, erişim tarihi:25.03.2016

²⁸ Félix Gaffiot, a.g.e., s. 1259.

²⁹ A.g.e., s. 406.

³⁰ Thomas d'Aquin, Somme Contre Les Gentils, II, 81, GF Flammarion, Çev. Cyrille Michon, Vincent Aubin et Denis Moreau, Paris, 1999, s. 329.

³¹ Thomas d'Aquin, Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristoteles, I, 9, 408a 24, Çev. Jean-Marie Vernier, Librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 1999, s. 116.



ilişkiye işaret eder ve nesnede ortaya çıkan oran biçimleri, bu metafizik oranın duyular dünyasındaki görünümünü oluşturur.³²

Böylece insan, duyularının ötesinde var olan bir oranı kavrar. Bu oran bir şeyin Varlığı ile Varoluş'una ait bir ilişkiye aittir. Oran sonsuz kademelerde kendini ortaya koyarak en nihayetinde kozmik ölçüğe ulaşıp Düzen olarak evreni oluşturur. Aquinas'ın bu konudaki görüşlerinde Pythagoras ve Boethius'un kozmoloji kuramlarının izlerini de görmek mümkündür. Aquinas için de evrenin temelinde sayılar yer alır. Ölçü ile oran güzelliğin elemanlarıdır ve en açık gösterimlerini geometrik figürlerde bulurlar. Bir başka deyişle evren derinliklerinde güzelliğin izlerini taşır. Grekçede “düzen ve düzenli plan” gibi anlamlara gelen kosmos (κόσμος) sözcüğünün aynı zamanda “süsleme”³³ anlamına gelmesi bu görüşün dildeki en açık ifadesidir.³⁴ En üst düzeyde kozmos ile ifadesini bulan oran, yaratılışın her katmanında kendini açığa vurur. Ortaçağ'da hakim olan görüş Platon'dan aldığı etkilerle kozmosu büyük bir insana, insanı da küçük bir kozmosa benzetir. Platon'a göre başlangıçta ateş, su, toprak ve hava kaos (*khaos*) halinde vardır ve Tanrı bu kaos'tan düzenli bir dünya, bir kozmos meydana getirir. Tanrı bu dünyayı taksis (τάξις) yani düzen temelinde inşa edecektir.³⁵

Aquinas Hıristiyan felsefesi içindeki bu görüşü daha ileri taşıyarak insan bedeninin nasıl bir yaratılış mucizesi olduğunu, insan, evren ve yaratıcısı arasındaki ilişki üzerinden açıklar. Kuşkusuz bu ilişkide oran en önemli unsurlardan biridir ve Aquinas'a göre iki şekilde ele alınmalıdır.³⁶ İlk anlamıyla oran, matematik ve niceliksel bir karşılığa sahipken ikinci anlamıyla akla uygun bir karaktere sahiptir. İki entite arasındaki matematik bir ilişkiden ziyade bir tür eğilim ilişkisi söz konusudur. Burada yaratılmış ve yaratıcısı arasında orijinal bir yakınlık vardır. Niceliksel anlamıyla oran, uyum olarak yansıma bulur ve insan bu uyuma sahip şeylerden haz alır. Müzik ve plastik sanatlar gibi duyusal alanlarda gerçekleşen haz deneyimi, orandan doğan uyumdan kaynaklanır çünkü duyularımız iyi oranlı şeylerden zevk duyar. Bu yönüyle oran “hoşa giden” olarak da tanımlanabilir. Ancak oran sadece duyusal bir bağdan ibaret değildir, o aynı zamanda mantiki bir bağ, akla uygun bir ortaya çıkıştır. Aquinas “Güzel”in akla uygun olarak düzenlenmiş olduğunu söyler.³⁷ Bu akla uygunluk yasası insanın ahlaki güzelliği için de geçerli bir formülendirir. Nitekim Aquinas'a göre bir insanın bedeninin güzelliği organları arasındaki doğru orantı ve teninin uyumlu renginden kaynaklanırken ahlaki güzelliği ancak o insanın davranışı ile yaptıklarının, aklın ışığında güzel orantılı olmasından kaynaklanır.³⁸ Aquinas için oran, varlığın yalnızca doğru düzenlenmesi değildir. O aynı zamanda bir ideal doğrultusunda insan gövdesinin oranlandığı, anlamlandırılmış ve biçimlendirilmiş bir malzemenin kusursuz uygulanmasıdır. Bu anlamda erdemli davranışlar sağduyu kurallarına uygun, doğru orantılı sözcükler ve eylemler doğurduğunda ortaya ahlaki güzellik çıkacaktır.

Aquinas'ın çeşitli yönleriyle ele aldığı oran nosyonunun karşımıza duyusal, akli ve ahlaki düzeylerde çıkabildiğini görürüz. Doğada bulunan veya sanatsal üretim olan bir nesnenin nicel estetiğinde duyusal düzeyde bulduğumuz *proportio*, akla göre düzenlenmiş insani eylemler ile de kendini ortaya koyar. Kuşkusuz bu rasyonel eylemler ışığında insanın “İyi”ye ve “Doğru”ya yöneliminin gerçekleşmesi oranın açığa çıktığı ahlaki görünümü oluşturur. Böylece bu üç alan

³² Thomas d'Aquin, Somme Théologique I, Q.39, 8, s. 375.

³³ Günümüzde cilt güzelleştirme ürünlerini ifade için kullanılan “kozmetik” sözcüğü, kosmos sözcüğü ile aynı kökeni paylaşır.

³⁴ Douglas Harper, Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?search=cosmos&searchmode=none>, erişim tarihi: 25.03.2016

³⁵ Platon, Timaios, 30b, Çev. Erol Güneş, Lütfi Ay, Cumhuriyet, 2001, s. 29-30.

³⁶ Thomas D'Aquin, Somme Théologique, I, Q.12, 1, s. 3144.

³⁷ A.g.e, II, II, Q. 142, 2, s. 2131, “Pulchrum in rebus humanis attenditur prout aliquid est ordinatum secundum rationem.”

³⁸ A.g.e., II, II, Q. 145, 2, s. 2142.



oran kavramı içinde bir anlamda zincir gibi birbirine bağlanır. Birinde meydana gelecek oran eksikliği o nesnenin veya insanın güzellikten yoksun olması anlamına gelecektir. Oran Aristotelesçi bir matematiksel kesinliğe sahip olmakla beraber aynı zamanda Aquinas için transsendental bir nosyondur. Böylece duyulur dünyada görünen düzenin ardında duyularla algılayamadığımız ancak bir şekilde var olduğunu kavradığımız proportio ile karşılaşırız.

Oran ve uyum dışında Ortaçağ batı felsefesinin güzellik anlayışının en büyük yardımcısı açıklıktır ve bunu ifade etmek için *claritas* terimi kullanılır. *Claritas* kelimesinin anlamı “açıklık, netlik veya parlak ışıktır.”³⁹ Bu terim en sık biçimde “uygun bir şekilde yayılan renk” olarak güzeli tanımlamak üzere kullanılmıştır ve Stoacılar’dan Plotinus’a kadar tüm klasik formüllerde onunla karşılaşırız. Ortaçağda ışık ve aydınlık üzerine geliştirilen düşünceler üzerinden açıklığa baktığımızda onun kökeninin aslında ne ontolojik ne de metafizik olduğunu görürüz. Kökeni fizikseldir yani açıklık ışığın etkisi olarak ortaya çıkmıştır.⁴⁰ Işık ve renk güzelin bileşenleridir ve bu bileşenleri incelemek için Thomas Aquinas gibi bizim de Aristoteles’in *Ruh Üzerine* adlı metnine bakmamız gerekir. Aristoteles’e göre görmenin nesnesi, görülebilir olandır ve nesnenin görülebilir olmasını sağlayan ise ışık ve renktir. Aristoteles’e göre ışık ne ateş, ne genel olarak bir cisim, ne de herhangi bir cisimden yayılandır. Işık yarısaydamda (*diaphane*) ateşin veya buna benzer herhangi bir şeyin bulunmasıdır. *Diaphane* terimini yarısaydam olarak çevirsek de aslında tam olarak Aristoteles’in kullandığı anlamı vermez. Çünkü Aristoteles *diaphane* terimini basitçe ışığı geçirmek veya iletmek anlamında kullanmaz aksine o öncelikle ışığı kendinde toplayan, ona nüfuz etmesini sağlayan ve bir şekilde aydınlığın kendisi olandır.⁴¹ Işığı ortamın saydamlığının bir ürünü olarak belirleyen Aristoteles, rengi de görünen nesnelerin yüzeyini kaplayan ve hareketi pekiştirme gücü bulunan bir şey olarak tanımlamakta ve bunun aynı zamanda rengin tabiatı olduğunu söylemektedir.⁴² Saydam ortam önce ışık gibi parlak bir nesnenin varlığıyla hareket ettirilmekte ve bu şekilde kendisiyle ilişki halinde olan nesnenin rengi tarafından daha fazla değişime uğratılmaktadır. Meydana gelen bu değişim gözlemciye iletilmekte ve böylece görme duyumu ortaya çıkmaktadır.

Thomas Aquinas *claritas* ile ilgili yorumlarında Aristoteles’in ışık ve renk kuramı üzerinden ilerler. Aquinas’ın kullandığı şekliyle açıklık, “ışık anlamında aydınlık, netlik, açıklık, parlaklık” gibi anlamlara gelir. Yine aynı terim bedensel ve ruhsal parlaklık ile dünyevi ve göksel parlaklığı ifade etmek için de kullanılır.⁴³ Aquinas’a göre *claritas* ontolojik olarak açıklıktır ve güzelliğin şartı olarak da estetik açıklık anlamını taşır. Açıklığın ışık bağlamındaki yeri ise Neoplatonist görüşten farklıdır. Neoplatonist görüşte yukarıdan aşağıya doğru yayılma gösteren ışık Aquinas’a göre nesnenin içinden yukarıya doğru belirir. Bu nedenle fiziksel ışık, güneşin tözsel biçiminden kaynaklanan, almaya ve iletmeye yetenekli yarısaydam bir gövdede bulunan etkin bir niteliğidir.⁴⁴

Aquinas’a göre güzellik ve güzelliğin şartı olan Işık aslında Tanrı ile birdir. Bu düşünceyi anlamak için güzellik ve ışık kavramlarının Tanrı ile olan ilişkisine bakmak gerekir. Tanrı tüm ahenk ve açıklığın sebebidir (*causa consonantiae et claritatis*).⁴⁵ Şeylere güzellik Tanrı’dan

³⁹ Félix Gaffiot, A.g.e., s. 323.

⁴⁰ Umberto Eco, *Le Problème Esthétique chez Thomas d’Aquin*, Çev. Maurice Javion, PUF, 1993, Paris, s. 118.

⁴¹ Aristoteles, *Le Traité De L’Âme*, II, 7, 418b 28-31, s. 42-43.

⁴² A.g.e., II, 7, 419a 12-22, s. 43.

⁴³ Ludwig Schütz, *Thomas-Lexikon*, “claritas” maddesi, 3. Auflage von Enrique Alarcón vorbereitet Pamplona, Universität von Navarra, 2006, <http://www.corpusthomicum.org/tlc.html#claritas>, erişim tarihi: 25.03.2016.

⁴⁴ Thomas d’Aquin, a.g.e., I, Q.67, 3, p.525, *Alii vero dixerunt quod lux est forma substantialis solis*.

⁴⁵ Thomas d’Aquin, *Commentaire de Saint Thomas d’Aquin sur « Les Noms Divins » de Denys le Mystique*, C.4, 7, Çev. Serge Pronovost, Neuville, 2014, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/opuscules/85CommentaireNomsDivinsSaintDenis.htm>, erişim tarihi: 25.03.2016.



yayılr. İlk neden olan Tanrı aynı şekilde bölünmezlik (*simplicitas*) ve tamamlanmışlığın da (*perfectio*) sebebidir ve her şey onun Bir'liğindedir.⁴⁶ Aquinas'a göre "Güzel", kognitif yeti ile ilgilidir (*Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*). "Güzel", şeylerin doğru oranından meydana gelir çünkü duyularımız belirli bir düzen içinde olan oranlı şeylerden zevk alır. Bu nedenle "Güzel", "Biçimsel Neden" ile bağlantı içindedir. Her şeyin nedeni olan Tanrı, "Güzel" in de sebebidir ve bunun ortaya çıkışı *integritas*, *proportio* ve *claritas* aracılığıyla gerçekleşir. Bir nesnenin *integritas* ve *proportio* yönünden uyumluluğu o nesnenin sahip olduğu düzenin, gören kişi tarafından kavranması ile tamamlanır. Bununla birlikte *claritas* kendi içinde açıklıktır ve bir nesnede ortaya çıktığında, matematiksel düzenlemenin verdiği hazzın ötesinde nesnenin içsel uyumluluğunun hissedilmesine olanak sağlar. Bu uyumluluğun dışavurumu olarak ortaya çıkan parlaklık veya açıklığın neden olduğu haz, izleyicisinin saf biçimsel olanın ötesine geçmesine olanak sağlar.

Antikiteden beri kullanılan "Güzel" in ışığı veya açıklığı kavramını Aquinas tüm mirasıyla devralmakla birlikte bu kavrama daha derin bir anlam katar. Ona göre Tanrı tüm yaratılmışlarda ortaya çıkan açıklığın yani *claritas*'ın sebebidir. Sahte Dionisos en üstün güzelliği varolan şeye atfedilmiş olarak açıklarken Aquinas, açıklığın güzelliğin kendinde olduğunu ve her formun varlıktaki ilinek şeyler aracılığıyla ilahi ışığa ortak olduğunu söyler. Birçok yerde İsa'nın biçim değiştirmiş bedeninin aydınlığını ifade etmek için kullanılan *claritas* çoğunlukla mistik ve eskatolojik bir anlama sahipken Aquinas ile birlikte daha biçimsel bir anlam kazanmaya başlamıştır. Aquinas *Summa Theologica* adlı eserinin "İsa'nın Transfigürasyonu" bölümünde transfigürasyonun ışığının, tanrısal görkemin (*gloria*) ışığı olup olmadığını araştırmasını yapar ve İsa'nın bedeninin *claritas*'ının, tanrısal görkemin ışığı ile ilişki halinde olduğu sonucuna varır.⁴⁷ Ancak Aquinas için açıklık sadece bu mistik anlam ile sınırlı değildir. O açıklığa dair açıklamasını katılım (*participat*) fikri ile ortaya koyar ve bu da onu formun bir özgülüğü haline getirir. Göksel cisimlerin aydınlığı ile onların tözsel formu arasında bir ilişki kurar, benzer bir ilişkiyi ruh ve beden arasındaki renk ilişkisiyle de kurmak mümkündür.⁴⁸

Aquinas tarafından "Güzellik" üzerine özel olarak yazılan herhangi bir risale olmamakla beraber, metinlerinde teoloji problemleriyle uğraşırken sıklıkla "Güzellik" konusuna değindiği görülür. Yazdığı metinlere bir bütünlük içinde bakıldığında açıklık kavramına; ışık ve renk, ışığın rasyonel bir belirişi, dünyevi şanın süslemesi ve göksel görkem ile İsa'nın biçim değiştirmiş bedeninden yayılan aydınlık gibi konuların açıklamasında sıkça yer verir. "Güzellik" in ölçütü olarak açıklık kuşkusuz plastik bir anlam taşır ve onu sadece ilahi ışığın yansması biçiminde yorumlamak, kelimenin anlamını daraltmak olacaktır. Aquinas bu terimi kendinden önceki yorumcuların yüklediği anlamlarla kullanmakla beraber, onu güzelliğin üç ölçütü arasına koyarak biçimsel anlamına derinlik kazandırmıştır. Açıklık yücelmiş bedenden taşan ruhun aydınlığı olmakla beraber, ontolojik düzeyde nesnenin gerçek anlatımsal yetisidir. Algılanan ve kavranan bir nesne bu niteliğini ortaya koyar ve zeka ondan uyumluluğunun güzelliği nedeniyle zevk alır. Nesne ontolojik olarak "Güzel" yargısı için potansiyel taşır ancak onun "Güzel" olarak tanımlanabilmesi için bakan kişinin nesnenin uyumlu oranlılığını saptaması ve bu kusursuzluğun ışık saçışından özgürce haz duyması gerekir. Sanıldığı gibi bu saf sezgisel bir estetik haz değildir, aksine bakan kişinin bilmesine ihtiyaç duyan bir hazdır. İnsan ise bu ayrıcalığa sahip tek varlıktır çünkü yalnızca insan, duyulur şeylerin güzelliğinden salt o güzellik adına haz duyma yetisine sahiptir (*solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum seipsam*).⁴⁹

⁴⁶ A.g.e., C.4, 7.

⁴⁷ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, III, Q.45, 2, s. 2669.

⁴⁸ A.g.e., I, Q.67, 3, s. 525-526.

⁴⁹ A.g.e., I, Q.91, 3, s. 668.



Güzel ve İyi

“Güzel” ve “İyi” Aquinas için temelde özdeşdir. Bu yöndeki görüşüyle Platon ile benzerlik içinde bulunan Aquinas güzeli tanımlarken Aristoteles’in görüşlerine başvurarak güzelin “seyirde hoş giden” şey olduğunu söyler. Oran, tamlık ve açıklık koşullarına bağlı olan “Güzel”, matematik yasalarla uyumlu ilahi bir düzendir. “İyi” aslında bir esse’nin cezbedicilikle ilgili bir yönünün doğru bir biçimde uygulanışından başka bir şey değildir.⁵⁰ “Güzel” ve “İyi” arasında kurulan bu bağ antikiteden beri varlığını sürdürmektedir. Grekçede bu bağı ifade eden bir sözcük olan *kalokagathia* (καλοκαγαθία), *kalos* (καλός) “güzel”, *kai* (και) “ve”, ve *agathos* (ἀγαθός) “iyi” kelimelerinden türetilmiştir. Bu ifade bedensel, ahlaki ve ruhsal bir bütünlüğü ifade etmek üzere kullanılır.

Aquinas’ın “Güzel”i kendisinden dolayı ve seyirde hoşlanılan şey olarak betimlemesi, nesne ile izleyicisi arasında kurulan ilişkiye dikkat çeker. “İyi” olduğu için “Güzel” olan ve bu anlamda kutsal bir görev üstlenen “Güzellik”, bir yanıyla bilme edimi yetisi ile de ilişki kurarak maddi gerçeklik içindeki yerini alır. Bir nesnedeki “Güzellik” ile “İyilik” aynı gerçekliktir çünkü her ikisi de forma dayanır. Bununla beraber İyi, formun bir arzu nesnesi olması nedeniyle ona sahip olma arzusu uyandırırken, “Güzellik” formu salt bilgi ile ilişkilendirir. Ancak bu sadece biçimsel bir algı değildir, duyulur formun ötesinde tözsel bir forma dair bilginin algılanmasıdır. Aquinas “Güzel”i, “görüldüğünde zevk alınan şey” (*quae visa placent*) ve “kavrandığında zevk alınan şey” (*cuius ipsa apprehensio placet*)⁵¹ olarak iki biçimde formüleştirebilir. Bu iki tanım birbirinden farklı gibi görünmekle beraber aslında Aquinas’ın seçtiği sözcüklere dikkatlice bakıldığında iki ifadenin de ortak bir zeminde birleştiği fark edilir. Aquinas “görme” için Latince *visa* yani *visio* sözcüğünü kullanır. *Visio* kelimesi yalnızca göz ile görme edimini değil ruh aracılığıyla görme edimini ve algılamayı da ifade eder.⁵² Öte yandan *apprehensio* da sadece duyularla algılamayı değil entelektüel bir anlama eylemini ifade eder.⁵³ Dolayısıyla bu deneyim, ne sadece öznel ne de sadece nesnel bir deneyimdir. Şeylerin kendisinde belirli bir matematiksel düzen içinde açığa çıkan “Güzel”, ancak kendini kavrayabilen bir ruh tarafından hem görülebilir hem de algılanabilir. Öte yandan “Güzellik”, varlığın görünüşlerinin ötesinde varlığın özsel mahiyeti ile de ilişkilidir. Bu nedenle denebilir ki Aquinas’ın Güzel’i, tinsel bir “Güzel” temelinde ortaya çıkan görünür bir “Güzel”dir. Duyulur bir deneyimin nesnesi olarak kendini ortaya koymakla birlikte, kaynağının en yüce “İyi” olması “Güzel”in tinselliğinin temelini oluşturur. Böylece o sadece algının sınırları içinde kalmaz, ruh aracılığı ile kavrama eyleminin de konusu haline gelir. Aquinas için “Güzel”, tek başına estetik bir değerden daha öte bir anlam taşır çünkü o aynı zamanda “İyi” ile birlikte, tüm güzelliklerin, düzenin ve uyumun kaynağı olandır. Bu yüzden de “Güzel”i sadece varlığın bir görüngüsü olarak değerlendirmek onu gerçek tanımından uzaklaştıran bir eylem olacaktır.

“İyi” ve “Doğru” iç içedir (*verum et bonum se invicem includunt*)⁵⁴ çünkü “Doğru” “İyi”dir, aksi takdirde arzu edilir olmayacaktır. “İyi” de bir “Doğru”dur çünkü o da aksi durumda düşünülür olmayacaktır. Thomas Aquinas’a göre spekülative zihin Doğru’ya, pratik zihin ise “İyi”ye yönelmiş aynı erklerdir.⁵⁵ “Güzel”, “İyi” ve “Hakikat”ın bu beraberliğinden kaynağını alan ve devinime geçen tüm varlıklar bu birliğe doğru bir yönelim içinde olurlar. Aquinas’ın da belirttiği gibi bu yönelim varlığın “en yüce İyi”ye doğru bir hareketidir. “İyi”ye yönelik bu araştırma hareketi aynı zamanda insan ruhunu mutluluğa ve huzura götürecektir. Aquinas’a göre ruhlular mutluluklarını duyusal şeyler üzerinden değil ruhsal şeyler yoluyla ereklerine ulaşarak elde ederler. “Güzel” ise

⁵⁰ A.g.e., I, Q.5, 4, s. 108.

⁵¹ A.g.e., I-II, Q.27, 1, s. 945.

⁵² Félix Gaffiot, A.g.e., s. 1684.

⁵³ A.g.e., s. 147.

⁵⁴ Thomas d’Aquin, Summa Theologica, I, 79,11, <http://www.corpusthomicum.org/sth1077.html>, erişim tarihi: 26.08.2016.

⁵⁵ Thomas d’Aquin, Somme Théologique, I, Q. 79, 11, s. 602.



“İyi” ile olan birliği nedeniyle insan ruhunu huzura götüren yolu açar çünkü duyulur şeylerin güzelliğinden salt o güzellik adına haz duyma yetisine sahip tek canlı olan insan, algıladığı güzellik aracılığıyla aynı zamanda “İyi” ile de bağ kuracaktır.⁵⁶

Aquinas'ın sisteminde gördüğümüz estetik bir deneyimin nesnesi olan “Güzel” ile etik bir kavram olan “İyi”nin bu vazgeçilmez ilişkisi batı Ortaçağ'ının genel felsefi iklimine de uygundur ancak kurulan bu ilişkinin sorunsuz olduğu anlamına gelmez. Kuşkusuz bu sorunun temelinde Aquinas'ın ve içinde yer aldığı dönemin dünyayı ve insanı açıklamak için Tanrı temelli bir sistem oluşturma çabası etkin olmuştur. İnsandan Tanrı'ya uzanan hiyerarşik sistemde “Güzel”, bir yanı sıra tamamen maddi dünyaya ait iken bir yanı sıra hakikate yani “İyi”ye kapı açar. Oysa bir nesnenin alınan estetik hazzı sadece “Güzel” ile sınırlandırmak her zaman için mümkün değildir. Açık ki dönemin estetik normları için “Güzel” sadece etik normlar ile bütünlük içinde olduğu müddetçe geçerlidir.⁵⁷ Bu da etik ideal ile bağdaşmayan bir şeyden estetik zevk alınması durumunda bir uyumsuzluk ortaya çıkarır. Aquinas'ın felsefi sisteminde çirkin bir şeyin “İyi” ile birlik içinde olması mümkün değildir, çünkü o *proportio, integritas ve claritas*'tan yoksundur dolayısıyla güzellikten pay alamayan bir şeyin İyi'den pay alması da düşünülemez. Bu bir açıdan “İyi”nin, “Güzel”e tâbi kılınması anlamına gelir. Ancak Thomas Aquinas belki de bu sorunu hissettiği için “Güzel”i “İyi”den ayırmak konusunda bir çaba da gösterir. “Güzel”i duyum yoluyla hoşlanılan şey olarak tanımlaması, bu kavramı etik bir yükten kurtarır gibi görünür ancak öte yandan diğer metinlerinde kurduğu “Güzel”-“İyi” birliği ile bu tutumun yeterli olgunluğa erişemediğine şahit oluruz. Yine de Aquinas'ın, insanın duyumsama yoluyla “Güzel” bir nesne ile kurduğu ilişkiye vurgu yapması ve “Güzel”i insanın görme edimi ile algılama yetisi üzerinden açıklaması dikkat çekicidir.

Sanat ve Sanatçı

“Güzel”, “İyi” ve “Doğru” arasında tesis edilen bu birliğin temelinde her şeyin ondan türediği Tanrı vardır. Form, “Güzellik” ile bağlantılı ve yüzeysel anlamıyla şekil veya bir cismin sınırlandırıcıdır. Gerçek anlamda form ise ancak bir maddede cisimlenerek özsel soyutluktan çıkar. Nesnenin zihindeki algılanışı onun izleniminin zihinde oluşması ile gerçekleşir ve zihin bu izlenime göre nesneyi idrak eder. İdrak zihinde içkindir ve zihnin idrak edilen şeyle olan ilişkisi zihinsel eylemin başladığı noktadır. Sanatçı ise bu eylemi sanatsal olarak işlenmeye uygun olan madde üzerine taşımaktadır.

Aquinas'ın sanatı ifade etmek için kullandığı *ars* kelimesi “yetenek, beceriklilik, sanat ve ustalık” gibi anlamlara gelir.⁵⁸ *Ars* kelimesi bugün kullandığımız sanat kelimesinden biraz daha kapsayıcı bir anlama sahiptir. *Ars* bizim zanaat veya teknik adını verdiğimiz alanlara da uzanan çok geniş bir kavramdır. Antik Yunan'da kullanılan *tekhnè*'ye (τέχνη) karşılık gelen bu terim daha çok pratiğe dayalı mesleki bir kuramı ifade eder.

Thomas Aquinas'a göre doğadaki varlıklar ile sanatın ortaya koyduğu form arasında ontolojik bir farklılık vardır. Sanatçının maddeye verdiği form, tözsel bir form değil, ilineksel bir formdur. Belirlenmiş edim mermer, bronz, kil veya camdır.⁵⁹ Örneğin bronz ona verilecek figür potansiyeli-

⁵⁶ Thomas d'Aquin, Sur La Vérité, XXII, I, 12.

⁵⁷ Skolastik felsefenin temel nitelikleri, dönemin sanatsal üretimini şekillendiren başlıca etken olarak görülebilir. Özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda kilise ve tarikatlar, hem felsefenin hem bilimin hem de sanatın merkezi haline gelmiş ve bu merkezlerin dini kimliği gerek felsefi gerek sanatsal üretimleri belirleyici olmuştur. Sanatsal alanda üretilen bir nesnenin İyi ve Doğru'ya uygun olması gibi değerler, bu estetik normların temelini oluşturur. Kuşkusuz bunun en büyük nedeni, bu yapıtları üreten sanatçıların aynı zamanda manastırlardaki rahipler olmasıdır. Estetik görkemin baştan çıkarıcılığı veya Tanrısal olan ile ilişkisi Saint Bernard gibi dönemin din adamları tarafından sorgulanan konular arasındadır. Daha fazla bilgi için bkz; Umberto Eco, Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale, Édition Grasset&Fasquelle, Çev. Maurice Javion, Paris, 1997; Maurice De Wulf, Philosophy and Civilization in the Middle Ages, Princeton University Press, New Jersey, 1924.

⁵⁸ Félix Gaffiot, A. g. e., s.165.

⁵⁹ Thomas d'Aquin, Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristoteles, II, 1, 412a 11, s. 127.



line önceden sahiptir. Sanatçı henüz figürden yoksun olan bronz heykel haline getirmek için onu ilineksel olarak değiştirir. Bu nedenle sanatsal form madde üzerinde ilineksel düzenlemeler oluşturur. Sanatın bir araya getirdiği şeylerin her biri kendi tözsel gerçekliği içinde kalır ve yalnızca belirli bir şekil içinde düzenlenmiş olur. Bu öğeler onları bir arada tutan madde sayesinde varlıklarını sürdürürler. Doğada var olan bir nesnenin sanatsal üretimi söz konusu olduğunda bu üretim sanatçının zihninde taklit edimi yoluyla form kazanır ancak üretilen nesne yeni bir şey ise örnek idea, hayal gücü (*phantasia*)⁶⁰ tarafından oluşturulur. Thomas Aquinas'a göre; "Hayal gücü aslında duyular tarafından alımlanan formların bir hazinesi gibidir."⁶¹ Hayal gücü yoluyla, anımsadığımız bir nesneyi sanki gerçekten varmış gibi gözümüzde canlandırabilir veya bazı anımsanan formları bir araya getirebiliriz. Bu formları bir araya getirmek hayal gücünün tipik bir edimidir ve bu edim yalnızca insana özgüdür.

Ortaçağın genel görüşüne uygun olarak Thomas Aquinas için de sanatın amacı iyi bir eser üretmektir. Bunun yolu da doğayı taklit etmekten geçer ancak bu birebir taklitten öte, metodun taklit edildiği bir eylemdir. Sanatçı doğayı bir model gibi kullanır, onu çıkış noktası olarak ele alır. Bir taraftan doğanın üretim sürecini taklit ederken öte yandan kendine özgü bir biçimde ürettiği şeyi yeniden düzenlemeye tâbi tutar. Aquinas sanatın doğayı taklit ederken aslında onun işleme (*operatione*) tarzını izlediğini söyler. Sanatın doğayı taklidi demek onun biçimsel yönünü birebir kopyalamak değildir, doğanın işleyiş tarzını örnek almaktır.⁶² Sanat doğanın sunduğu malzemeye göre işler ancak sanatçının malzemeye verdiği biçim tözsel değil ilinekseldir. Bir sanatçının meydana getirdiği eserin malzemesine müdahalesi ancak biçimseldir ve dolayısıyla ona ancak ilineksel olarak müdahalede bulunabilir. Sanatın yaratıcı bir güç olduğunu yadsıyan bu görüşe göre sanat madde üzerinde ilineksel düzenlemeler yapabilir ancak bu her maddenin tözsel gerçekliğinin müsaade ettiği düzeyde olabilir. Bununla birlikte sanatçı henüz üretmediği şeylerin bilgisine sahiptir ve bu bilgi aracılığı ile maddeye biçim verir.⁶³ Aquinas'a göre meydana getirilecek sanat eserinin ideası sanatçının zihninde imge olarak vardır ve sanatçı bu örnek formu taklit etme yoluyla bir şey üretir. Yalnız bu idea ne sadece formdur ne de maddedir, burada form ve maddenin birlikteliğini üreten bir idea söz konusudur.⁶⁴ Sanatçının zihnindeki bu örnek formun karşılığı doğada var ise, sanatçı bu formu zihninde taklit edimi yoluyla yeniden üretir. Ancak üretilen eser, mitolojik bir sahne veya fantastik bir yaratık gibi yeni bir şeyse sanatçının zihnindeki örnek idea, hayal gücü tarafından oluşturulur. Hayal gücü, duyusal kısmın içsel erklerinden biridir ve sanatçının bir nesneyi gerçekten varmış gibi zihninde canlandırmasına imkân verir. Ayrıca anımsanan formları bir araya getirme edimi de hayal gücü aracılığıyla gerçekleşir. Aquinas bu noktada İbn-i Sina'nın estimatif ve hayal gücü yetileri arasındaki beşinci yeti ayrımına dikkat çeker ve şunları söyler; "İbn-i Sina estimatif⁶⁵ ve hayal gücü arasında imgeleri birleştiren ve ayrıştıran beşinci bir yeti ayrımı yapar.⁶⁶ Böylece, altın imgesi ile bir dağ imgesini, tek bir imge olan hiç görmediğimiz altın bir dağ imgesi biçiminde tasarlarız. Yalnızca hayal gücü

⁶⁰ Aquinas *Phantasia* (ζωροαφία) kavramını Aristotelesçi bir biçimde kullanır. Bu anlayışa göre *phantasia* duyu ve entelekt arasında bir aracı rolü oynar. Bkz; Aristoteles Ruh Üzerine, 428a1-4 ve 431a 15-20.

⁶¹ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, I, Q.78, 4, s.590, "quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum."

⁶² Thomas d'Aquin, A.g.e, I, Q.117, 1, p. 791.

⁶³ Thomas d'Aquin, *Somme Contre Les Gentils*, I, 66, s. 295.

⁶⁴ Thomas d'Aquin, *Sur La Vérité*, III, 5.

⁶⁵ Estimatif yeti, somut değer biçme eylemi olarak açıklanabilir. İlk olarak İbn-i Sina tarafından ayrı bir biçimde bahsedilen bu yeti (*vehim*), Aquinas tarafından İbn-i Sina'dakine benzer bir anlam ile kullanılmıştır. Estimatif yeti insanlarda ve hayvanlarda bulunur. Aquinas'a göre örneğin, bir koyun bu yeti sayesinde kurdun 'doğal düşman' olduğunu algılayabilir ve kaçabilir. İnsanlarda ise estimatif yeti, duyular aracılığı ile toplanan veriler üzerinde işlem yapan bir iç duyum gücü olarak ifade edilebilir.

⁶⁶ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, I, Q.78, 4, s.590, "Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis auri, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa."



ile yapılabilen bu işlem hayvanlarda değil ancak sadece insanlarda bulunur.” Böylece duyulur şeylerin güzelliğinden salt o güzellik adına haz duyma ayrıcalığına sahip olan insan, benzer bir ayrıcalığı hayal gücü yetisine sahip olmakla da elinde bulundurur.

Tanrı'nın yaratılmış gerçekliğe dair bilgisi ile bir sanatçının sanat eserine dair bilgisi arasında analogi kuran Aquinas'a göre ilahi bilgi ile bir sanatçının bilgisi arasında fark vardır. Bir sanatçının bilgisi gerçekliklerin algılanmış varlığına dayanır ve doğal olarak gerçekliğe sonsal (*postérieure*) bir bilgidir. Oysa Tanrı'nın bilgisi gerçekliklerin önceline (*précédent*) aittir.⁶⁷ Böylece sanat eserinin üretimi sadece pratik bilgi ile sınırlı kalmayarak spekülatif bilgi ile de ilişkilendirilir. Dolayısıyla sanatçı, üretim hiç gerçekleşmese de eserin yapımının öngörüsüne sahiptir. Ancak bu aşamada Aquinas'ın sanatçının zihnindeki bir ideayı maddeye işlemesine olanak veren kuramı yeterli açıklığa sahip değildir. Sanatçı hayal gücü sayesinde formuna zihninde sahip olduğu nesneyi maddi gerçekliğine kavuştururken zanaat bilgisini ve zihinsel faaliyetini kullanır fakat bu aktarma işleminin tam olarak ne şekilde gerçekleştiği belirsizdir. Öte yandan Aquinas'a göre spekülatif alanda bile yapılacak bir iş vardır. Doğru bir tasarım, hesaplama veya ölçüm yapmak için ortaya konan işlemler hep bu alanda gerçekleşir ve bunlara da sanat adı verilir. Ancak iyi yapılmış bir eseri 'sanat' olarak niteleyen ve kötü yapılmış bir eserin 'sanat' olamayacağını (*Ad primum ergo dicendum quod, cum aliquis habens artem operatur malum artificium, hoc non est opus artis, immo est contra artem*)⁶⁸ söyleyen Aquinas'a göre bir sanatçı, eserini en “Güzel” ve en “İyi” biçimde gerçekleştirmekle yükümlüdür. Sanatın “İyi” olanını yapmak için de ahlaki erdem tarafından yetkinleştirilmiş bir istence ihtiyaç vardır.⁶⁹ Bununla birlikte Aquinas bazı metinlerinde ahlaki bir yaşamın “İyilik”i ile sanattaki “İyilik”in birbirinden farklı olduğundan bahseder. İnsanın edimi aynı zamanda ahlaki bir edimdir ancak bir sanatçının eserini gerçekleştirirken içinde bulunduğu durum farklıdır. Bir sanatçının başka bir şeyin ediminde bulunmak yerine sanatsal bir edimde bulunmayı seçmesi ahlaki bir değerdir. Aynı şekilde o sanatçının insan olarak yaşamında bulunduğu tercihler ve edimler ahlaki değere sahipken sanatsal edimler üretimsel bir değere sahiptir. Sanatsal edim ve ahlaki edim birbirinden farklıdır çünkü sanatsal edim üretmek ile ahlaki edim ise eylem ile ilgilidir. Sanatçı olarak yapması gereken, eserini en kusursuz şekilde üretmektir. Başka bir deyişle sanatçının sanatını kusursuz şekilde yapması ona insan olarak ahlaki bir değer verir ancak bunun sanat eserinin ahlaki değeri ile bir ilgisi yoktur.⁷⁰ Sanat, sanatçının iyi bir yaşam yaşaması için değil, iyi bir eser üretmesi ve onu koruyabilmesi için önemlidir. Sanat eserinin iyi bir sanat eseri olabilmesinin yolu sanatın ölçütlerine uygun olması, bir insan eyleminin ahlaki yönden iyi olması ise o eylemin ahlaki yaşamın ölçütüne uygun olması ile mümkündür. Aquinas sanatsal edim ile ahlaki edim arasında böyle bir ayırım yapmasına rağmen bir sanat eserinin başka bir insan üzerinde ahlaki bir etkisi olabileceğini düşünerek bunun sanatsal bir günah olmasa da ahlaki bir günah olabileceğine dikkat çeker. Aquinas'a göre aklın sanat alanında üstlendiği rol ile ahlak alanda üstlendiği rol aynı değildir. Sanat alanında türetmeye yönelik özel bir ereği düzenleyen akıl, ahlaki alanda insan yaşamının genel ereğine yönelik bir düzenleme içindedir. Dolayısıyla Aquinas'a göre tikel erek, genel erek içinde düzenlenir.⁷¹ Sanatçı kötü bir şey üretmeyerek tikel ereğinden sapma günahından kurtulabilir. Öte yandan sanatçı, eğer kötü bir şey üretirse başka bir insanın tikel ereğinden sapsasına neden olacağı için, böyle bir durumda ahlaki açıdan günaha girer. Bu nedenle de sanat eserinin, insan ruhu ve insanın ereği üzerindeki etkisi daima göz önünde bulundurulmalıdır.

⁶⁷ Thomas d'Aquin, Sur La Vérité, II, 8.

⁶⁸ Thomas d'Aquin, Summa Theologica, I-II, Q.57, 3, <http://www.corpusthomicum.org/sth2055.html>, erişim tarihi: 26.08.2016.

⁶⁹ Thomas d'Aquin, Somme Théologique, I-II, Q.57, 3, s. 1082.

⁷⁰ A.g.e., I-II, Q.57, 5, s. 1084.

⁷¹ A.g.e., I-II, Q.21, 2, s. 925.



Aquinas'a göre bir eserin iyi yapılmış olması önemlidir ve bir sanatçı eserini iyi yapmışsa, bu eser her açıdan olumlu olarak değerlendirilebilir. Bir kılıcın insan öldürmek için yapılmış olmasının sanatçı açısından ahlaki bir yükümlülüğü yoktur. Sanatçının tek sorumluluğu kılıcı doğru oranlarda, işlevsel ve estetik bütünlüğe sahip olarak yapmasıdır. Aquinas'a göre sanatçı, eserini gerçekleştirmesindeki niyetiyle değil, yalnızca gerçekleştirdiği eserin niteliğiyle övgüyü hak eder (*Non enim pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit*).⁷² Öte yandan sanatçı tüm iyi niyetine rağmen insan yaşamının ahlaki dengesini bozacak bir resim veya heykel yaptığında bu eserin kabulü mümkün olmamalıdır.⁷³ Bu ayırım bize kılıç veya ev gibi işlevsel bir eserin üretimindeki sorumluluk ile yalnızca estetik vizyona hitap eden resim veya heykel gibi bir eserin üretimindeki sorumluluğun Aquinas tarafından farklı olarak ele alındığını gösterir.

Sanatçı tarafından üretilen bir şey amacına uygunsuzsa “İyi” ve “Güzel”dir, o halde üretilen şeyin niteliğine göre değişen bir erek söz konusudur. Bir evin ereği; içinde yaşanılması, barınılması olduğu gibi bir heykelin ereği de insana tanrısal olanı hatırlatmak ve onu iyilik ile güzelliğin kaynağına yönlendirmek olmalıdır. İkinci durumda, algılanan şeye ilişkin çıkar gözetmez bir zevk veren zihinsel bir bilgi vardır. Salt estetik haz, nesnenin oran, bütünlük, açıklık özelliklerine yönelir. Tam da bu nedenle Aquinas'a göre güzelliğin algılanışı tat ve koku duyularıyla değil, görme ve işitme gibi duyularla ilişkilidir.⁷⁴ “Güzellik”, görmekle veya bilmekle arzunun yatışmasının nedenidir. “Güzel” olan ise aynı zamanda “İyi” olandır, bu nedenle de üretilen nesne ister bir ev olsun ister bir heykel olsun ereğine uygun olmak zorundadır. Aquinas için, iyiliğe ve güzelliğe sevk etmeyen ve kendi içinde bu iki kavramın koşullarını taşımayan bir yapıt yetkin değildir. Dolayısıyla bu nosyonlara dayanılarak üretilmemiş bir eserin, sanat eseri olması da mümkün değildir.

Aquinas'ın yaşadığı dönemde sanatın en canlı yorumlanması kuşkusuz katedrallerin resim ve heykel programlarında kendini göstermektedir. Bu programların yapılış amacının okuma yazma bilmeyen halka *Kitab-ı Mukaddes*'i açık bir biçimde anlatmak olması, dönemin düşünsel atmosferi ile paralellik içinde sanatın neden “Güzel” ve “İyi” olması gerektiğinin cevabını vermektedir. İnancı açıklığa kavuşturmak için akla, akli açıklığa kavuşturmak için hayal gücüne başvuran bu anlayış, hayal gücünü de duyular aracılığı ile açıklığa kavuşturur.⁷⁵ Katedrale giren bir insan, dini öyküleri portaldeki kabartmalarda veya vitraylardaki resimlerde açık ve seçik bir biçimde okuyabilmelidir. Bu açık ve seçikliğin yolu da neredeyse daima dönemin rahipleri tarafından belirlenmiş belli üretim programlarının uygulanmasından geçer. İster tüm bir mimaride ister mimarinin dekorasyon unsuru olan resim veya kabartma gibi bir yapıtında olsun, söz konusu düzden daima *integritas*, *proportion* ve *claritas* ilkelerine uygunluk içinde belirir. Bir bıçağın kesme edimini doğru bir biçimde yerine getirecek şekilde üretilmesi onun “Güzel” olmasının nedeni olduğu gibi, bir heykelin güzelliğinin koşullarına hem fiziki hem de tinsel düzeyde uygun olarak üretilmesi o heykelin “Güzel” olarak nitelenmesine olanak verecektir. Bu anlamda sanat yapıtı, izleyicisine en yüce “İyi”yi hatırlatacak ve ona yönelmesine neden olacak bir niteliğe sahip olmalıdır.

⁷² A.g.e., I-II, Q.57, 3, s. 1082, Thomas d'Aquin, *Summa Theologica*, I-II, Q.57, 3, <http://www.corpusthomicum.org/sth2055.html>, erişim tarihi: 26.08.2016.

⁷³ A.g.e., II-II Q.169, 2, s. 2262.

⁷⁴ A.g.e., I-II, Q.21, 1, s. 945.

⁷⁵ Erwin Panofsky, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*, Çev. Engin Akyürek, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.27, Panofsky, bu eserinde Gotik mimarlık ve skolastik felsefe arasında bir ilişki kurar ve özellikle Thomas Aquinas'ın *Summa Theologica*'sı ile gotik katedral mimarisi arasında yapısal bir benzerlik bulunduğunu söyler. Bir gotik katedral de aynı bir *Summa* gibi birbirleriyle bağlantılı parçaların, hiyerarşik bir bütünlüğü içinde bir araya gelmekte ve izleyicisinin kendisini bir kitap gibi okumasına olanak sağlamaktadır.



Öte yandan skolastik sanat öğretisindeki bu düşünce yapısı, bir eserde sanatçının imzasına izin vermeyen katı anlayışın sebeplerinden biri olarak da görülebilir. Sanat yapıtı ile izleyicisi arasına, o eserin sanatçısı da dahil olmak üzere üçüncü bir ögenin girmesine izin yoktur çünkü yapıtın varoluş amacı ruha “Güzel” ve “İyi” olan tek hakikati hatırlatmaktır. Aracı misyona sahip böyle bir sanat yapıtının ise salt bir güzellik içinde olması beklenir. Bu nedenle de Ortaçağ batı sanatına ait üretimlerin çoğunun anonimlik ilkesi içinde, sanatçısı ile olan bağıni yitirdiğine şahit oluruz. Dönemin sanatçısının sanatsal üretimdeki bu konumu; tam da Aquinas'ın sözünü ettiği, sanatçının ancak ilineksel olarak maddeyi düzenleyebileceği fakat o yapıtın tözüne müdahale edemeyeceği yönündeki görüşleri ile bütünlük gösterir.⁷⁶ Aquinas'ın görüşleri bu açıdan ele alındığında bir sanatçının gerçek anlamda asla bir şey yaratması mümkün görünmemektedir. Sanatçı hiçbir zaman tam bir yaratıcı olamaz ve ancak bir tür tasarımcı olarak üretim faaliyetini gerçekleştirebilir. Zaten Aquinas'ın sanatçı için kullandığı *artifex* ve sanat için kullandığı *ars* kelimeleri dönemi itibari ile günümüz sanat yükleminden daha farklı bir anlama sahiptir. Mesleki bir kuramı ifade eden bu kelimeler dolaylı olarak bize sanat yapıtı ile ne tür bir diyalog kurmamız gerektiğini de telkin ederler. Bu düşünceye göre sanat, madde üzerinde ilineksel sonlandırmalar gerçekleştirebilir ama doğanın önceliğine boyun eğmek zorundadır. Sanatın bir araya getirdiği parçalar bir düzen içinde birleşip yepyeni bir şey meydana getirmezler aksine her biri kendi tözel gerçekliği içinde kalır.⁷⁷ Sadece eşgüdüm yoluyla belirli bir şekil içinde düzenlenmiş olurlar.⁷⁸ Doğada Tanrısal katılım sayesinde varlıklarını sürdüren şeylerin aksine bunlar ancak madde sayesinde varlıklarını sürdürür.⁷⁹ Sanat aracılığıyla bir araya gelen parçaların düzenlenişinde gözetilmesi gereken husus ortaya çıkacak ürünün, ruhu ilahi iyiliğe yönlendirme itkisi taşımasıdır. Sanatsal eylem yalnızca doğru ölçü ve düzen içinde olduğu zaman ortaya çıkan ürün, gerçek bir sanat eseridir.⁸⁰ Sanat eserinin ortaya çıkışı ancak sanatın yasaları ile sanat yapıtının doğru bir biçimde karşı karşıya gelmesi ile mümkündür. Bu bileşimin meydana gelmesi ile de iyiliğe yönelim mümkün olacaktır. Aquinas'a göre tüm varlıklar kendi erekleri için ilahi iyiliğe yönelmişlerdir. Dolayısıyla varlıkların kendileri gibi, insan eli ile üretilen hiçbir ürünün de bu anlayışın dışında kalması düşünülemez.⁸¹ Sanatın ereği de tüm diğer varlıklarda olduğu gibi tek evrensel erek ile aynı belirlenim içinde olmaktadır.⁸²

Sonuç olarak; Aquinas'ın sistemi içinde “Güzel” ve “İyi” kavramları, Tanrı tarafından yaratılmış veya insan tarafından üretilmiş tüm maddi varoluşları kapsayan bir anlama sahiptir. Bu sistem içinde bir sanat eserinin tek başına sadece kendisi olarak var olması pek mümkün görünmemektedir. Bir sanat eseri her zaman evrensel uyumun ve düzenin bir parçası olacaktır. Bu bağlamda sanat her zaman işlevsel olmak zorundadır; salt görme hazzı verdiği durumlarda bile. Bir katedralin yapı olarak işlevi anlaşılabilir ve amacına uygun olarak kullanıldığı müddetçe bir sorun yoktur. Ancak o katedrali süsleyen bir kabartma veya resmin işlevi çoğunlukla insanı eğitmek ve -skolastik bir dil ile söyleyecek olursak- ruhun ışığa ulaşmasını sağlamaktır. Geç Ortaçağ batı sanat üretimi devinimini, işte bu “Tanrısal Güzel” ve “İyi” birliğinden alarak faaliyetini sürdürür. Böylece Aquinas tarafından her zaman “İyi” eylemler bütünü içinde olması öğütlenen insan, sanat aracılığı ile kurtuluşunun yeni yollarına da kavuşmuş olacaktır.

⁷⁶ Thomas d'Aquin, A.g.e., I, Q.77, 6, s. 581-582.

⁷⁷ Umberto Eco, Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale, Çev. Maurice Javion, Édition Grasset&Fasquelle, Paris, 1997, s. 188.

⁷⁸ Thomas d'Aquin, A.g.e., III, Q.2, 1, p. 2412.

⁷⁹ Thomas d'Aquin, Somme Contre Les Gentils, III, 65, s. 264.

⁸⁰ Thomas d'Aquin, Somme Théologique, I, Q.21, 2, s. 253.

⁸¹ Thomas d'Aquin, Somme Contre Les Gentils, III, 64, s. 262.

⁸² Thomas d'Aquin, Somme Théologique, I-II, Q.9, 1, s. 859.



Kaynakça

- AKARSU, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1975.
- ARISTOTALES. *La Métaphysique*. Çev. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris: Agora. 2004.
- ARISTOTALES. *Traité De L'Âme*. Çev. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangue. 1923.
- ECO, Umberto. *Art et Beauté Dans L'Esthétique Médiévale*. Çev. Maurice Javion. Paris: Édition Grasset&Fasquelle. 1997.
- ECO, Umberto. *Le Problème Esthétique chez Thomas d'Aquin*. Çev. Maurice Javion. Paris: PUF. 1993.
- D'AQUIN, Thomas. 2014. *Commentaire de Saint Thomas d'Aquin sur « Les Noms Divins » de Denys le Mystique*. C.4, 7, Çev. Serge Pronovost, Neuville, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/opuscules/85CommentaireNomsDivinsSaintDenis.htm>, erişim tarihi: 25.07.2016.
- D'AQUIN, Thomas. *Commentaire Du Traité De L'Âme D'Aristoteles*. Çev. Jean-Marie Vernier. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin. 1999.
- D'AQUIN, Thomas. 2004. *De Principii Naturae*, Editions Louis Vivès (1857), Édition numérique, http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html, erişim tarihi : 25.03.2016
- D'AQUIN, Thomas. 1996. *L'Être et L'Essence*, Çev. Alain de Libera, Cyrill Michon. Editions du Seuil. Paris. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/ame2.htm>, erişim tarihi: 25.03.2016.
- D'AQUIN, Thomas. *Somme Contre Les Gentils*. GF Flammarion. Çev. Cyrille Michon. Paris: Vincent Aubin et Denis Moreau. 1999.
- D'AQUIN, Thomas. *Somme Théologique*, Çev. Aimon-Marie Roguet, Cerf. 1984.
- D'AQUIN, Thomas. 2012. *Sur La Vérité*. III, 1. Fransa, <http://docteurangelique.free.fr/bibliotheque/questionsdisputees/questionsdisputeessurlaverite.htm>, erişim tarihi: 25.03.2016
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire Latin-Française*. Paris: Hachette. 1934.
- HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. <http://www.etymonline.com/index.php?search=cosmos&searchmode=none>. erişim tarihi: 25.03.2016
- KABAAĞAÇ, Sina, Alova, Erdal. *Latince-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal Yayınları. 1995.
- SCHÜTZ, Ludwig. 2006. *Thomas-Lexikon*, “claritas” maddesi. 3. Auflage von Enrique Alarcón vorbereitet Pamplona, Universität von Navarra, <http://www.corpusthomicum.org/tlc.html#claritas>, erişim tarihi : 25.03.2016
- DE WULF, Maurice. *Philosophy and Civilization in the Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press. 1924.
- PANOFSKY, Erwin. *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*. Çev. Engin Akyürek. İstanbul: Kabaıcı Yayınevi. 1995.
- PLATON. *Œuvre Complètes “Parménide”*, III. Çev. Émile Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères. 1950.
- PLATON. *Œuvre Complètes “La République”*, VII. Çev. Léon Robin. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. 1940.
- PLATON. *Timaios*. Çev. Erol Güneş, Lütfi Ay. Cumhuriyet. 2001.
- Tüm latince orijinal metinler <http://www.corpusthomicum.org>, erişim tarihi: 26.08.2016



Locales of Art: Synaesthesia and the Interruptions of Orientational Aesthetics

Lewis JOHNSON¹

Abstract

This paper argues that the significance of questions of synaesthesia in relation to modern philosophies of experience and art lies in its challenge to rethink accounts of the localisation of experience in general, and of the locales of experience provided by art in particular. To do this, the paper reviews the history of psychological research into synaesthesia, including recent neurological accounts, pointing to contentions in biological and techno-socio-cultural informed versions of these. It draws parallels between these contentions and the history of aesthetic thinking, of music and painting in particular, and with recent accounts of synaesthesia as a model of the technical possibilities of digital media.

Borrowing from Levinas' account of the experience of art, the paper then argues that trans-modal sensing and the complexity of corporeal experience it implies upsets Kantian divisions of aesthetic experience. Further, synaesthesia accompanies the Lockean account of the formation of ideas, exposing in particular the exclusionary normativities of this empiricist account of senses of space. The paper then reviews the return of this question in the phenomenology of Merleau-Ponty, and, with reference to work by Massumi and Stiegler, argues that acknowledgement of synaesthesia and trans-modal experience requires both the transcendental and the immanent in accounts of experience, and their implication in questions of memorization. The paper concludes by showing this to be at stake in Sartre's attempt to acknowledge synaesthesia in *The Psychology of the Imagination* in ways that confirm questions of the significance of the localisation of the experience of art, allowing for a reformulation of Levinas' account of the apprehension of art.

Key Words: Synaesthesia, Aesthetics, Art, Experience, Neurology, Empiricism, Idealism, Phenomenology, Memorization, Localisation.

There are a number of different currents in what seems to be something of a recent overflowing of interest in synaesthesia, in neurology, psychology, media and cultural theory. This paper will argue that reading this overflow philosophically can serve to reawaken consideration of divisions between aesthetics, ethics and politics on the other side of the complicity in traditions of aesthetic thinking between anthropological and phenomenological normativities. In so doing, the philosophical thinking of art may better acknowledge not only the idioms as well as the hierarchies of the arts of different cultures, but may better formalise questions of the locales of the experience of art as something which opens onto the most pressing of issues, concerning a politics of what survives, in and across the unstable regions of the world today.

¹ Assoc. Prof., Independent Scholar, lewiskjohnson@gmail.com.



Work by V. S. Ramachandran or Richard E. Cytowic in neurology and psychology has been part of what Jamie Ward, himself a notable psychologist with significant work in the field, might term the rise after ‘the rise and fall’ of interest in what Cytowic usually calls, in an apparently careful and appropriate phenomenologically-derived phrasing, ‘cross-modal’ sensing.² The late Oliver Sacks, whose own work in psychology and psychopathology is renowned as well as widely read, credits Cytowic and co-author Eagleton with changing ‘the way we think of the human brain.’ The same writer insists that their *Wednesday is Indigo Blue* is ‘a unique and indispensable guide for anyone interested in how we perceive the world.’³ Among others, Jamie Ward’s history of interest in and study of synaesthesia attributes the neglect of its study, after its emergence in medical literature in the early nineteenth century and a growth in rival accounts offering by turns physicalist and associationist accounts of cross-modal sensing, to the rise of behaviourism. Ward claims that science ‘was not ready’ to explain synaesthesia neurologically, with behaviourism betraying psychology as a ‘science of the mind’ in favour of ‘a science of behavior,’ turning back the clock on a ‘golden age’ of research in the 1880s and 1890s.⁴

The re-emergence of scientific interest in the 1980s, preceded, as Ward outlines, by counter-cultural experimentation with hallucinogens, was sustained, as Sacks concurs, by new accounts of the brain: new ways of observing and testing that have led to more precise and localised accounts of the workings of particular areas of the brain, such as Semir Zeki’s V4 for colour, which in turn have allowed for terms of recognition of the more common of types of synaesthesia.⁵ One relatively recent study has grapheme-colour synaesthesia as the most common, at around sixty six per cent of a self-reporting sample of 738 adult synaesthetes, with the next most frequent, again involving the perception of colour now with units of time, being about a third of that. The most frequently found type of synaesthesia not involving colour was the occurrence of a sense of taste when sound is heard, at only 6.2 per cent.⁶

As research has proceeded, however, something of a tension has emerged. Research by experimental psychologists at the University of Parma in the 1980s, was initially passed over as of little interest. Giacomo Rizzolatti and Laila Craighero claimed that they had isolated what they called the ‘mirror neuron system’ in humans, having earlier noted traces of a similar system in monkeys. They localised the activity of these neurons, which ‘fire’ whether an action is performed by an agent or observed by that same agent when done by another, in a greater number of brain areas in humans than in monkeys, claiming that the more complex system in humans led to ‘action imitation’ as well as ‘action understanding.’⁷ V. S. Ramachandran was then led to claim that such functioning of mirror neurons is responsible for “‘the great leap forward’ in human evolution:’ that is, “‘standardized” multi-part tools, tailored clothes, art, religious belief and perhaps even language’ occurring rapidly, around 40,000 years ago, because of the role played by imitative mirror-neurons.⁸

² Jamie Ward, *The Frog Who Croaked Blue: Synesthesia and the Mixing of the Senses*, (Hove and New York: Routledge, 2008), 12.

³ ‘Cross-modal’ sensing is used throughout work by Richard E. Cytowic, such as *Synesthesia: The Union of the Senses* (Putnam, 1993) and with David M. Eagleton, *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*, (Boston: MIT Press, 2009).

⁴ Oliver Sacks, accessed March, 2016, quoted at <https://mitpress.mit.edu/books/wednesday-indigo-blue>.

⁵ Ward, *The Frog Who Croaked Blue*, 14-16.

⁶ *Ibid.*, 23-4.

⁷ Table 2.1, ‘Relative frequency of different types of synesthesia,’ study by Sean Day, cited in Cytowic and Eagleton, *Wednesday is Indigo Blue*, 24. The results of Day’s surveys have been variously read; for instance, by Simon Shaw-Miller to argue that ‘over 90 per cent of cases are forms of coloured hearing (chromesthesia)’ (*Eye hEar the visual in music*, (Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 2013) 2), but this relies on taking seeing colours while reading as mediated by hearing, when sound-, music- or phoneme-colour is already distinguished from grapheme-colour synaesthesia in Day’s survey.

⁸ See Laila Craighero and Giacomo Rizzolatti, ‘The Mirror-Neuron System’, *Annual Review of Neuroscience*, 27, (July 2004) : 169-92.

⁹ Vilayanur S. Ramachandran, ‘Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind ‘the great leap forward’ in human evolution,’ *Edge*, 2000, accessed March, 2016, http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_index.html.



This willingness to credit mirror neurons with a key role as means of evolutionary adaptation has, however, subsequently been contested, on a series of different grounds. More precise comparison of results obtained from monkeys and humans indicates significant differences in the roles of mirror-neurons, for instance that such activity in the latter can be initiated by observation of particular parts of bodies and is not as easily disrupted by obstructions of viewing. The greater range of brain areas involved in humans, it has been argued, suggests that, far from being responsible for evolutionary adaptation, the functioning of mirror neurons in humans is not clearly systematic and, as other studies have indicated, is significantly influenced—to the point of supporting the existence of ‘counter-mirror neurons’—by prior sensorimotor experience and should therefore be understood to be open to association.⁹ Far from being the key to an understanding of specifically human evolution as dependent on imitation, this attempt to ground human culture in neuropsychological terms only points to the role of culture in the pre- and reforming of neurological functions through sensory-motor experience. Further, along with mirror and counter-mirror neurons, and against the ‘doctrine of specific nerve energies’ of the founding father of neurological research, Johannes Müller, the same processes of observation have led to the isolation of ‘multisensory neurons’ carrying ‘both auditory and visual information,’ leading Ward to argue that we are all inclined to decipher simultaneous sound *and* vision as emanating from a single source, as in ventriloquism or in the synching of sound with vision in the cinema.¹⁰ Can we with certainty, though, quite isolate this as purely natural, segregated from any particular reiterative technico-cultural framings of sensorimotor experience? Recent preoccupation with historically-informed cultural studies of the norms, hierarchies, exclusions and disturbances of modes and activities of sensory perception would suggest we ought not to think simply that we can, even while neurological research is not infrequently invoked as ground.

There are some uncannily similar tensions in the consideration of synaesthesia in connection with the emergence and conceptualisation of the potentialities of digital media and of media theory more widely. Earlier versions of digital culture tended to assume that the significance of synaesthesia was as a model of the experience of audio-visual multimedia, something Ward’s (as yet) not very variously ‘multisensory neurons’ would apparently support. From the homepage of the website headed ‘Synaesthesia and the Synesthetic Experience,’ first published in June 1996, last updated in July 1997, on the MIT host, comes the following, somewhat abbreviated, if not confusing claims:

This site provides information about the neurological condition called synesthesia. We hope to give viewers a sense of different synesthetic’s personal perceptual abilities. Equally important, however, is the idea that a creative person can also use his/her unique synesthetic abilities to make a living and bring significant contributions to the world. Such talents as utilized by artists and other creative individuals are highlighted within. *Because there are different forms of synesthesia, many links between the senses, we have also linked this page to others which communicate the synesthetic experience in different ways.*¹¹[my italics]

The operative analogy would seem to be between the neurological and the technological. As with all analogies, if not according to the aestheticism of analogy as such, it opens onto its possible failure as well as its success. Synaesthesia suggests a uniqueness of experience, which is also undecidably deviant from a norm, while yet being recognisable as a particular type of cross-modal sensing. Such ‘links’ between the senses may be communicated, so the drift of these

⁹ See Cecilia Heyes, ‘Where do mirror neurons come from?’ *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 34, no. 4 (2010): 575-83.

¹⁰ Ward, *The Frog Who Croaked Blue*, 49-50.

¹¹ ‘Synesthesia and the Synesthetic Experience,’ last modified October 7th, 1997, accessed March, 2016, <http://web.mit.edu/synaesthesia/www/synaesthesia.html>.



claims suggests, by what is presented here and now, on this webpage, or elsewhere; but perhaps the better model of this sort of apparently automatic but typically unexpected recurrence is the hypertext link which might in its linking communicate, perhaps by simulation, synaesthetic experience as such. At the head of the page, synaesthesia is defined as ‘Sensation produced at a point other than or remote from the point of stimulation, as of a colour from hearing a certain sound.’ Sensory experience is problematically localised, equivocally in the region of the organ and in relation to the site of its occurrence or manifestation, its phenomenality. Remoteness is claimed, but what is remote from what, or by how much, is not further specified, sustaining though without clarification the analogy with the hypertext link.

The MIT webpage’s ‘Virtual Synaesthesia’ tag links only with two projects, one on coloured letters and the other colour-block animations of music, neither of which now function. If experimental practices of synaesthetic perception have come and (sometimes) gone, representing their own problems of digital archiving, synaesthetically-informed accounts of the perception or reception of the arts have multiplied, although, as I shall argue in this paper, the ramifications of an understanding of questions of the locales of the experience of art have yet to be quite acknowledged. I shall not attempt here to assess any particular artistic project from among the many that have been linked with recent re-thinkings of synaesthesia. There is something of an unacknowledged recurrence of interest in interrelations of vision and the tactile.¹² Annie Cattrell’s *Seeing* (2001), a sculptural model-form developed from functional magnetic resonance images of brain activity suspended in a transparent cuboid illustrates editor Francesca Bacci’s introduction to a recent anthology on art and the senses. ‘They are the impenetrable made visual and tactile,’ she states, while not acknowledging the withholding from tactile accessibility of that model-form. Also taking issue with Ramachandran, she argues that art is not simply a matter of the emotional reward, delivered by the limbic system, of the isolation of an object against background noise, but of the ‘extra intellectual pleasure of internal image-making itself and our self-conscious awareness of the process.’ She criticises an ‘Aristotelean separateness’ of the five senses overcome in this linking of the visual and tactile, but does not acknowledge Aristotle’s own positing of a ‘common sense’ that would make possible the functioning of the relatively discrete seeing, hearing, touching, smelling or tasting (let alone its Kantian rewriting) while insisting on the ‘intellectual’ bonus of the feedback loops of higher and lower brain functions.¹³

I shall return to comparable formulations, below, in connection with their more philosophically informed articulation in recent work by Brian Massumi, concerning synaesthesia and digital modelling, to suggest how to think locales of architecture. Even a partial history of changing accounts of synaesthesia and their relations to the arts and its instruments, however, can expose something more than varieties of inner experience suggested by Bacci. Cytowic, among others, was concerned to exclude artistic experimentation in cross-modal sensing as not clearly meeting his five criteria for synaesthetic experiences, namely that they are ‘involuntary (but elicited), projected, durable (discrete and generic), memorable, emotional (and noetic).’¹⁴ Nevertheless he did, as Crétien van Campen admits, demonstrate an interest in the history of the manufacture of multimedia instruments, from Castel’s ocular harpsichord of around 1725, Rimington’s colour-organ of the late 1800s, played by Sir Arthur Sullivan with his eyes closed,¹⁵ and the *tastiera*

¹² For an early interest in synaesthesia, tactility and digital media in work by Mark Quinn and blind photographer Evgen Bacay see Roy Arscott, ‘What Shape Does a Chicken Taste?’ in *noise: Universal Language, Pattern Recognition, Data Synaesthetics*, ed. Alfred Birnbaum, (Cambridge: Kettle’s Yard, 2000), n.p.

¹³ Francesca Bracci, *Art and the Senses*, (Oxford: Oxford University Press, 2013), ix.

¹⁴ Crétien van Campen, ‘Synaesthesia and Artistic Experimentation,’ *Psyche* 3, no. 6 (1997), accessed March, 2016, <http://www.theassoc.org/files/assoc/2290.pdf>.

¹⁵ Some of the work for this article was developed in a paper given in the Sullivan Room, named after Sir Arthur Sullivan, in Leeds Town Hall at *Writing Aesthetics*, International Association for Philosophy and Literature conference, 2003.



per luce, an instrument invented by Alexander Scriabin for which he wrote a part in his *Prometheus, The Poem of Fire*, a piece for extended orchestra first performed in 1911. Van Campen tries to insist that Cytowic illegitimately disallows artistic work from contributing to research in synaesthesia by drawing ‘a sharp demarcation line in history between scientific study and artistic experiments.’¹⁶ Van Campen tries to support his argument that the artistic work of Scriabin and Kandinsky can contribute to research in synaesthesia by claiming that they were both *bona fide* synaesthetes who were seeking, as it were, to render their experience more ‘durable’ if not discrete by including a part for a keyboard that played coloured lights at the same time as notes of the scale, or by getting a dancer to try to identify a particular watercolour among several that a musician has just interpreted through improvisation, to which that same dancer had just danced. Doubt has been cast on whether either Kandinsky or Scriabin were synaesthetics, with the part written for the *tastiera per luce*, for instance, linking colours of the spectrum in sequence with musical notes in the circle of fifths, that interval which, in principle—though not simply in fact—guarantees the harmonic transposition of a piece of music from key to key. Scriabin’s system seems too systematic to be the product of music-colour synaesthesia.

Van Campen also argues that the repertoire of figures, lines, blobs, spirals and lattices in Kandinsky’s abstract painting is generic as well as durable in Cytowic’s senses, though it is not clear what this argument serves other than what is only a slightly less narrow than usual psychologistic explanation of the paintings. I shall come back to his passing mention of Olivier Messiaen’s report that the colours he experienced while listening to music ‘were sometimes internal and sometimes external.’ Both van Campen and Cytowic, however, fail to note that this history of colour-sound multimedia instruments points to the implication of Western music in a history of the invention and reinvention of performance. If Castel claimed his ocular harpsichord produced an experience of a lost language of Paradise, it could also, so he believed, provide the deaf with access to this cosmopolitan ideal of communication beyond language.¹⁷ Seeking to widen access to music, Castel’s work, like Scriabin who believed his *Prometheus* expressed the destruction and rebirth of the universe, also bespeaks an era of Western music for and in performance in which music could, in rivalry with theatre, communicate with and about the cosmic by being about everywhere, or anywhere and for everyone, or anyone.¹⁸

In this paper I shall argue, therefore, that, in an open series of modes and contexts, questions of the synaesthetic have significantly accompanied formulations of particular Western enlightenment notions of art, its means and ends, in ways that insist on the retracing of questions of the relation between the meanings of the experience of art and the localisability of that experience, whether or not we, like Messiaen, are unsure of the localities of particular effects of some piece of music as colour, or just as sound. In a short paper, I shan’t be able to draw out all of the implications of this question of localisability, but I will seek to show that a philosophical account of synaesthesia can provide us with axioms that can illuminate the variously social, cultural and political significance of art by calling for an understanding of its communicability as open

¹⁶ Van Campen, ‘Synaesthesia and Artistic Experimentation.’

¹⁷ See James Peel, ‘The Scale and the Spectrum,’ *Cabinet*, no. 22, Winter 2006, accessed March 2016, <http://cabinetmagazine.org/issues/22/peel.php>.

¹⁸ A brief history of performance of Scriabin’s ‘cosmic’ *Prometheus, The Poem of Fire* suggests that such ambition tends towards the promotion of a forgetting of staging as such. A recent performance by the Yale Symphony Orchestra in February 2010 with a digital *tastiera per luce*, video, 28:54, September 14th, 2010, accessed March 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5KoIU> makes no acknowledgement of an earlier performance with laser lights by Lowell Cross and the University of Iowa Symphony Orchestra on September 24, 1975 (see Lowell Cross, ‘Alexander Scriabin’s *Prometheus The Poem of Fire* 1909-1910,’ last modified 2005, accessed March 2016, <http://www.lowellcross.com/articles/prometheus/>). For a suggestive account of the history of Western music in performance, comparing the site of the concert hall to the museum via the notion of the white cube, but restricted by a model of the synaesthetic as critique of musical modernism, in Salonen and Stockhausen but also Kubrick’s 2001: A Space Odyssey, see Shaw-Miller, ‘White Cubes and Black Monoliths: A Fantasia,’ *Eye hEar*, 92-133.



to misconstrual, while it yet solicits participation in critical questions of locale. The reach of this notion of ‘locale’ may echo, with differences, the innovative account in *The Location of Culture* by Homi Bhabha of Levinas’ formulation concerning the image of art as ‘the very event of obscuring, a descent into night, an invasion of the shadow,’ such that:

The ‘completion’ of the aesthetic, the distancing of the world in the image, is precisely not a transcendental activity. The image—or the metaphoric, ‘fictional’ activity of discourse—makes visible “an interruption of time by a movement going on on the hither side of time, in its interstices.”¹⁹

The logic of the ‘distancing’ aesthetic image as negation of the world or reality will be considered in more detail below in connection Sartre’s account of synaesthesia, and it will emerge that, while immanence is indeed implicated in the experience of art, the interruption of time plotted by Levinas does solicit “‘completion’”, between the ‘interstices’ of a temporality that can be thought according to a sense of a spatiality that sustains a ‘movement’ through or across it even while an ‘image’ of that is, indeed, too complete or totalising.

Commenting on the literary work of Nadine Gordimer and Toni Morrison, Bhabha, in the spirit of Levinasian thought, draws attention to the sense of an opening of the ethical via their fictions of characters like Gordimer’s coloured Aila haunting polarised political realities of white and black in South Africa, or the haunting of spaces of dwelling by the traumas of slavery in post-Civil War U.S.A. through Morrison’s character Beloved. As Bhabha pursues it, the political meaning of these hauntings requires acknowledgement of ‘dissensus, alterity and otherness [that] are the discursive conditions for the circulation and recognition of a politicized subject and a public “truth”.’ Altering this framing somewhat, against the grain of a Levinasian ethical, we may note that the otherness of the other in these interruptive fictions politicizes precisely through the breaches in the orders of narration occasioned by those characters haunting the locations of those fictions, and any consistent image of their truths. It is not that this art entails a search for ‘a public “truth”,’ as it solicits the making “public” of its truths.

The *arche*-ethical is also undecidably the *arche*-socio-political in ways that could send us to re-read the hauntings of Kantian notions of the interest of the disinterested beautiful lying in its ‘communicability’, if also to the sense, as Lyotard argued, that in Kant the sublime, being the ‘destruction’ of ‘moral universality’ through ‘aesthetic universalization’, or the other way around, renders any demand for communication groundless.²⁰ Synaesthesia betokens something inassimilable within the horizon of aesthetic universalization as witnessed by the morality of judgement as practical reason: the moral universality of apparently seeking to found the community through the discursivity of judgement that accepts when it cannot master or control the sublime power of nature, if not of art, but which nevertheless—and as a bonus for the sacrifice of orientation in the sublime—feels justified in seeking a community through the communicability of the beautiful. I shall not here pursue a detailed reading of Kant and the closure of a metaphysics of orientation by means of the sublime, though this would be consistent with both the ‘discursivity in the structure of the beautiful’ and the measure taken by the body of man as model in the mathematical sublime that segregates the colossal from the monstrous, as noted by Derrida.²¹

The usual reading of the idealism of Kantian thought is undermined by the idealisations at work in the discriminations of pure from adherent beauty, beauty purely without and with con-

¹⁹ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 15 quoting Emmanuel Lévinas, ‘Reality and its shadow,’ in *Collected Philosophical Papers*, trans. Alfonso Lingis, (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), 1-13.

²⁰ Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg, (Stanford: Stanford University Press, 1994), 239.

²¹ See Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoffrey Bennington and Ian McLeod, (Chicago: Chicago University Press, 1987) 48; 140-4.



ceptuality, and the too-large from the excluded too-small, along with the median position, dictated by the former, viewing the colossal object from neither too close nor too far away. The return of the excluded, repressed of corporeality in Kant's text takes place, as it were, in parentheses, as Derrida points out:

... this subjective maximum constitutes the absolute reference which arouses the feeling of the sublime; no mathematical evaluation or comparativity is capable of this, unless—and this remark of Kant's dropped as in passing, in brackets, is striking—the fundamental aesthetic measure remains alive, is kept alive (*lebendig erhalten wird*) in the imagination which presents the mathematical numbers. Which shows well that the fundamental evaluation of size in its maximum is subjective and living, however enigmatic this 'life' remains, this vivacity or this aliveness.

The isolation of this enigma of liveliness is also the enigma of its isolation, passing as it would through a non-living graphematic series, erected as it were on the 'body' of the first ordinal that is also taken as cardinal, the model of the subject of aesthetic judgement, salvaged in its orientation in relation to the maximum of apprehension. As we know also, Kant elsewhere excludes calculation from the aesthetic, segregating art from science and economics, corralling this including-exclusion of the sublime as the guarantor of this forgetting of the externality of otherness and the otherness of externality as idealist aesthetics.²²

As far as I can tell, the recent literature on synaesthesia has not noted this corporeal graphematics in Kant, nor read it as the return of the repressed of the synaesthetic. Accounts of Kant that accept space and time as the pure forms of intuition founder here, and cannot accommodate this moment of the included exclusion of the implication of the body in space. An excess of what the process of intuition cannot master, the sublime thus re-inscribes the arrhythmia of interruptive duration in the failure wholly to apprehend the spatial. Claims that Kant's segregation of time and space and their correlation with the inner and outer reverses 'both Aristotle's and, especially, Locke's theories' are clearly enough at odds with the letter of Kant's explicit account, though they do echo this problem of duration.²³ Kant's refusal of Lockean simple ideas, however, does not quite stand or fall on such a reversal. Rather, space and time as pure forms of intuition are posited by Kant with the effect of indicating that Locke's notion of simple ideas are not so simply constituted, and it is this that we may follow in the certainty that Locke seeks in his account of ideas of space and which is undermined by what has been taken, by some, to be the first mention of synaesthesia in the canonical texts of philosophy.

Corrections concerning the relation to synaesthesia of Locke's mention of the blind man who 'fancied that the idea of scarlet was like the sound of a trumpet'²⁴ have been offered. Ward does so categorically, calling it 'a hypothetical example,' although he does not resist indicating how Locke might be corrected: there are blind people who experience grapheme-colour synaesthesia and, although no cases are known among the congenitally blind, this might mean that such people would not know that colour or some other 'property' of vision was not a 'property of sound,' for instance. Locke is 'half-right', however, according to the psychologist, in that such a blind person 'could never accurately use the word scarlet to denote a sound.'²⁵ We need to be clearer, however, what accepting or rejecting Locke's claim means here. As evidence in the construction of the argument for simple ideas deriving from sensation, Locke does not simply disavow the

²² On the opposition between 'free' and 'liberal' art in Kant see Jacques Derrida, 'Economimesis,' trans. Richard Klein, *Diacritics* 11, no. 2 (1981): 3-25.

²³ Shaw-Miller, 'Synaesthesia and Artistic Experimentation', *Eye hEar The Visual in Music*, 14.

²⁴ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser, (New York: Dover, 1959), 156. [Book II, chapter IV, section 4.]

²⁵ Ward, *The Frog Who Croaked Blue*, 17-18.



possibility of synaesthetic experience. The citation of this narrative serves, rather, to generate normative notions of space that do exclude non-discrete, trans-modal sensing, ways of understanding the reporting of this, if also any conclusions concerning ways of thinking space and the spatial that regularised synaesthetic experience contests. For it should also be noted that this narrative of ‘fancying’ may also have been something of a provocation or even a defensive association. The British army blew trumpets, wore red, from 1658, and came to be known as ‘redcoats.’ The founding of the very simplicity of simple ideas, in this founding text of British empiricism, in contradistinction to ideas of reflection obtains its purchase and claim by excluding a sense of space that is not either empty or full; either a product of reflection or a scene of certain observation guided by that model negation.

The first mention of the narrative of the blind man in Locke’s *Essay* is in connection with the account of solidity in chapter four, book two by means of which Locke endeavours to distinguish between an idea of ‘pure space’, or space ‘without anything in it that resists or is protruded by body’, and ‘*something that fills space*, that can be protruded by the impulse of other bodies, or resist their motion’.²⁶ Those who do not ‘have these two ideas distinct’ would be disqualified from discourse, in confusion beyond clarification, charged with confounding names and ideas in the manner of the blind man’s account of scarlet and the sound of a trumpet. It is thus, moreover, that the response to what has been taken to be tactile-visual synaesthetic experience—Locke’s response to what is known as Molyneux’s question—sustains this inside/outside segregation of normative spatiality.

Irish lawyer and M.P. Molyneux asked whether a man born blind would, on becoming able to see, be able to distinguish a cube from a globe without recourse to touch. Locke’s answer to this, in chapter nine, book two, is to echo Molyneux and deny that the newly-sighted could ‘with certainty’ distinguish two solids one from another by sight alone. Ward again seeks to correct Locke, this time on the grounds that his assumption that ‘once sight was restored vision would be instantly normal’ is incorrect.²⁷ Locke is concerned, however, with what he takes to be the norm of sensation and its role in the formation of simple ideas. The recently blind would not be able correctly to identify what their vision showed them as their recollections of touch, of ‘protruding’ bodies as it were, would obstruct this. Ward points out that transfer of ‘information’ across the senses is much more ‘remarkable,’ for instance in its speed in babies, than this; and, reviewing an opposing case, that those who go blind can become synaesthetic. The double philosophical significance of Locke’s claim, however, goes missing. It is the habitual character of making sense that Locke needs, from this scene of experience, in order to sustain his claims on the role of philosophy as relieving us of ‘acquired notions.’ But also it provides him with a way of explaining how—mentioning Molyneux’s claim that responders to his question invariably change their minds—we are prone to be deceived by sight into taking sensations for judgements. Philosophy is to repair the want of reflection in the formation of our ideas of ‘light and colours’ if also of the failures of reflection concerning the ‘far different ideas of space, figure and motion.’

Locke’s later, apparently fundamental and influential contentions, at the end of chapter twelve, book two, against ‘either innate ideas or infused principles’ and his segregation of ‘external and internal sensations’ as the ‘only passages I can find of knowledge to the understanding,’ ‘the windows by which light is let into this *dark room*,’ thus depend on his denegation of the narrative of the blind man ‘fancying’ that the ‘idea of scarlet was like the sound of a trumpet’ and the norms of habit and its overcoming he takes from Molyneux.²⁸ Knowledge of colours depends

²⁶ Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 155-6. [Book II, chapter IV, section 4.] His italics.

²⁷ Ward, *The Frog Who Croaked Blue*, 18.

²⁸ Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 211-12. [Book II, chapter XI]. His italics.



on ‘external’ sensation, and blindness would be wholly ignorant of them, playing with names, of colours and of ideas, until the moment of the revelation of that ignorance. Meanwhile, any thinking of colour not experienced as vision, or of unlocalised sensation inside the architectural, *camera obscura* metaphors of the mind, let alone of the temporalities of the spatial as event, is put aside in Locke’s anaesthetic account of inward-oriented proto-aesthetics.

It has become common for a certain phenomenology to be called on in the recent resurrection of interest in synaesthesia, according to claims perhaps summarised by Merleau-Ponty in *The Phenomenology of Perception*. We have, because of ‘scientific knowledge [...] unlearned how to see, hear, and generally speaking, feel,’ becoming ‘unaware’ that ‘synaesthetic perception is the rule.’²⁹ Whether this is taken to bear more on the discreteness of the sensory experience or variations in cultural hierarchies of their value and significance, ‘multisensoriness’ threatens to become the mantra, if not always modelled by kinaesthetic modes of proprioceptive trans-modal sensing. It would be this that tends to preoccupy Massumi’s sophisticated account of architecture, architectural invention and digital media, in which he pursues a Deleuzian or/and Guattarian account of the ‘overcoding’ of the ‘fold’ of ‘cognitive mapping’ (too quickly identified with the Euclidean) on the kinaesthetic and proprioceptive apprehension of the ‘experience of space, or the space of experience.’³⁰ He tends not to explore the political values nesting in the notion of ‘overcoding’, which goes back to Deleuze and Guattari’s account of the birth and maintenance of the despotic war-machine by means hieratic cultures of ‘the signifier,’ concentrating instead on this ‘fold,’ where—given that ‘all orientation, all spatialization is operatively encompassed by topological movement’—‘we always find ourselves in this fold in experience.’³¹ Architecture ought to address this fold, with Massumi thus under-estimating the interest in the political meanings of architecture, seeking to formulate the ‘transducing’ of the far into the near of architectural space by means of digital media. Insisting on the abstractness of the body as topological, and thus posing such model-bodies against rejections of the abstraction of digital media, the inventive formulations of the exceeding of this nevertheless also have difficulty escaping from the paradoxical.

They do so, however, via a privileging of the temporal dimension of the virtuality of experience. The present would not pass if there were not some “passness” or pastness to fold aspects of itself into as it folds out into others.³² The future and past would thus be ‘in direct, topological proximity’ to the sense of the present, and architecture ought, on Massumi’s account, to enable access not to some linear history of buildings competing for monumentality, or to a stigmatized ‘deconstructivist’ preoccupation with ‘mediated readings’, but to a non-linear temporality of experience. Interrupting the sense of the near by means of an interruptively distant introduced by digital media environments ‘responsive’ to their users, the estrangement of the users of architecture would pass by way of the always accompanying pastness into which presents pass. Yet does this not still heroicise architectural invention? Does architecture not have to proffer locales, if only as the frame of the mediating representations that already preoccupy if not dominate built environments? The undecidability of locale is not a recipe for architecture as a ‘technology of time,’ as he puts it, but it is a way of interrupting the sameness of dwelling, the model of the domestic, if only by means of distinctive temperatures of colour, or distinctively unfamiliar textures. (How often, we might note, new material compounds are convoked as architecture by means of familiar colouring, in defiance of the strangeness of surface texture, volume or mass.)

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, (London and New York: Routledge, 2005) 266.

³⁰ Brian Massumi, ‘Strange Horizon: Buildings, Biogram, and the Body Topologic,’ in *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, (Durham: Duke University Press, 2002), (177-207) 181.

³¹ *Ibid.*, 182. His italics.

³² *Ibid.*, 200.



The art of architecture, as much as any other art, is not committed either to the paths of negation or of excess, nor is it guaranteed effectiveness by either. To return briefly to Levinas, the ‘hither side’ of time, and the recall to the surprising ‘here’ of the ‘now’, is attested through affirmation of the interruption of temporal passing, and the implication of experience in some otherness of externality.

Phenomenology offers a *déjà vu* without the portent of the new,’ argues Massumi. By means of an intentionalising that would domesticate the new, ‘Every phenomenological event is like returning home,’ he writes, promoting an account of experience, as if in recognition of synaesthesia, as ‘never fully intentional.’³³ The question of experience to pose in relation to a phenomenology of art does not, however, derive from its essential sameness to the experience of non-art, the ordinariness of the domesticated new, important though it may be to allow for similarity here. Concluding this enquiry into the significance of synaesthesia across the margins of aesthetics so as to try to show this, and in order to suggest how thinking the locales of art may be further specified, I shall try to draw out the equivocality of a case of the mention of the synaesthetic in the text that Levinas was responding to in writing ‘Reality and its Shadow,’ namely Sartre’s *The Psychology of Imagination*. If Levinas wanted to insist on a ‘movement’ across the ‘interstices of time,’ and suggest that the experience of art was not simply one of transcendence, then returning to Sartre can show that it is not simply a matter of immanence either, but rather a sort of complexification of experience by means of the modes of its memorization, which—in echo of the recent work of Bernard Stiegler, but also of founding texts of Western philosophy—I shall refer to as ‘hypomnesic.’

It would require much careful reconstruction of the sources in psychological research to which Sartre refers, as well as of his negotiations of the work of Husserl and Heidegger, fully to explore the value of his account of the image as the key to imagination. I take the dedication to Sartre’s book by Roland Barthes of his late book on photography, *Camera Lucida*, its search for the ‘noeme’ of photography in relation to his mourning of his mother by means of a photograph of her, as a qualified homage to the suggestiveness of Sartre’s account of mental images, even while it insists, finally, on the power of the external image.³⁴ For Sartre is as clear as he can be that it is to mental images that his account of imagination typically refers us, even while it is not always clear how they are to be distinguished from perception or non-mental images, or pictures. Sartre does not go back to Locke, but stages his account of imagination in relation to empiricism, criticising ‘the illusion of immanence’ which obtains in Hume’s account of the relations between impressions and ideas, such that, ‘for Hume, the idea of chair and the chair as idea are one and the same thing’. Re-opening the thought of the image ought to enable us to understand that the image is not ‘in consciousness’ and that the object of the image is not ‘in the image.’³⁵ These stipulations will not finally serve to restrict Sartre’s text to the understanding of the imagination as transcendental he insists on, even while they are given by the sense of consciousness as intentional.

Intentional consciousness gives us images, negates the perception of the world, or of reality. This privilege of the image as the ‘name’ for ‘the whole system of the imaginative consciousness and its objects’ is sustained by the claim that ‘the word... is internal’ to this system. ‘Words are not images’, he states at the beginning of section four, chapter two, ‘The role of the word in the mental image.’ Consciousness may, by words as with images, be ‘directed in its own way towards

³³ Ibid., 191.

³⁴ On the ‘noeme’ of photography as the ‘superimposition of reality and the past’, missing questions of its locales, see Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1980), 76.

³⁵ Jean-Paul Sartre, *The Psychology of the Imagination*, trans. Bernard Frechtman, (London: Methuen, 1972) 2-3.



an object through another object.’ This is ‘the only common trait’ between the consciousness of word and of image. For Sartre a word acts as an ‘intercalated object’, making present something else ‘by proxy,’ whereas images are more properly transcendental and ‘direct’ consciousness to things ‘which continue to be absent.’ Yet, as Levinas might have noted, this continuousness of the image, and suspending its difference from the word as proxy, has to be construed as interrupted, bringing a sense of presence back despite a sense of absence.

Privileged, then, as the source of a ‘certain fullness together with a certain nothingness’, the image—as the text reiterates—is a presentness of absence, while the word insists on its status as empty proxy.³⁶ Sartre knows, somewhere, that the written word does not act like this. Aiming to contain matters within the framework of an imaging imagination, Sartre admits as exceptions cases in which words are no longer signs, but act instead to ‘presentify (*presentifier*)’ the leaves of a notebook, the pages of a book or the total physiognomy of a word, a phrase etc.—as Barthes might have said, the written word as iconic sign.³⁷ Yet these locales of the word give us more than the word as discontinuous proxy for ‘objects’ within the life-giving negation of the imaging imagination. Sartre tries to relegate this disturbance to his phenomenological orientation with footnoted remarks about so-called “visuals” or “auditives” being people ‘who do not know how to observe very well.’ But the *hypomnemata* of the written word—the supplementary ‘supports’ of memory—has already deported us from a scene of consciousness orienting itself by means of its absent objects to simulacral physiognomies.

Sartre puts aside this scene of reading, without fully registering the graphematic synaesthetics his notion of physiognomy suggests, and moves on to try to specify the roles of images in serving thought, as given in the model form of intentional consciousness. In a section headed ‘Symbolic schema and illustrations of thought’, in chapter three, ‘The role of the image in mental life,’ Sartre’s text opens up, however, towards a series of critical questions that synaesthesia betokens almost to the point of acknowledging the abrogation of typical modes of the apprehension and understanding of space or their idiomatic re-articulation through art as what I have termed here ‘locales.’ Quoting August Flach, and in a passage that introduces his explicit treatment of synaesthesia, Sartre contests the psychologist’s typology of the ‘schema’ of thought, namely ‘illustrations of thought,’ ‘schematic representations,’ ‘diagrams,’ ‘synaesthesias and synopsis [grapheme-colour synaesthesias] and ‘auto-symbolic phenomena.’³⁸ Sartre’s initial presentation of Flach’s argument expands, in particular, when it comes to the diagram, which differs from the schema proper in that it provides thought with ‘a definite localization in space’ and serves ‘as a mooring, an attachment, an orientation for our memory, but plays no role in our thought’. Yet Sartre is concerned to contest this division between schema and diagram, pointing to Flach’s admission that ‘a dominant preoccupation’ may affect how particular diagrams of temporal periods are constructed. A little less like the earlier ‘presentifiers’ of the word, diagrams can serve to orient or mis-orient memory as subjective, with months of trauma left out by one of Flach’s case-studies or ‘professional vocation’ dividing the year in less exceptional cases. The ‘localization’ provided by the diagram-schema is no longer quite so certain.

Synaesthesia comes next, as it too brings orientation in this version of the transcendental aesthetic into question. Sartre arrives at the synaesthetic as the oft-reported case of an experience of letters as colours, objecting to Flach’s psychological approach on the grounds that ‘The image is a form of consciousness.’³⁹ More in line with recent psychology, Sartre argues against Flach’s ‘association,’ but also against Flournoy:

³⁶ Ibid., 94-5.

³⁷ Ibid., 96.

³⁸ Ibid., 121-2.

³⁹ Ibid., 122.



Synaesthesia never occurs as the product of a pure association. The colour occurs as the *sense* of a vowel. ‘A man forty years of age, who experiences very definite colours for a, o and u, but not for i; he understands that if need be the sound can be seen white or yellow, but he feels that in order to find it red one must have a distorted mind or a perverted imagination.’ When Flounoy tries to explain synaesthesias by what he calls ‘identity of emotional basis’ he does not take into account the sort of logical resistance one experiences when one attempts to change the colour aroused by a vowel. This happens because the colour occurs as the sound ‘in person’ just as the ‘vague sea’ occurs as the proletariat in person.⁴⁰

Like the ‘physiognomy’ of the written word or phrase, grapheme-colour synaesthesia calls up something that, ‘in person,’ is more simulacrum of than simple resemblance to a body. ‘Logical resistance,’ according to the ambitions of a phenomenological renewal of philosophy, misses the question of memorization that synaesthesia recalls us to, the deporting of remembering and the remembered via what Stiegler termed memory’s ‘tertiary supports’—with the crucial proviso that, as synaesthesia demonstrates, these may be internal as much as they are external, as Stiegler has it, in his philosophical anthropology.⁴¹

Sartre’s brings us closer to the critical questions posed by synaesthetic experience, but muddies the waters, as it were, both incorporating the synaesthetic and putting it to one side in the narrative of the condensation of the proletariat as the ‘vague sea.’ For this is not clearly a case of synaesthesia, but of Flounoy’s report of a case of a mental image summoned up in a psychological experiment in response to the provocation of the word ‘proletariat.’ As Sartre had it earlier:

That ‘flat and black area’ with the ‘vaguely flowing sea’ is neither a sign nor a symbol for the proletariat. It is the proletariat in person. Here we reach the real meaning of the symbolic schema: the schema is the object of our thought giving itself to our consciousness.⁴²

As Sartre’s own condensed text tells us, in the symbolic schema of this mental image, the sense of the ‘flat and black area’ shades into the ‘vaguely flowing sea,’ sustaining the hypomnesic recalling, the recollection without clearly recollected recall, of the proletariat; ‘in person,’ Sartre insists, but in defiance of the ‘mass’ extending across ‘the entire world’ reported by the individual and quoted by Sartre previously from Flach’s case-study.

Sartre’s consideration of synaesthesia notes the play of sense across a mental image, but it assimilates the instabilities of localisation in the shifting in and out of signification, from ‘area’ to ‘sea’ to ‘wave’ to ‘dark and thick mass,’ to an ‘object of thought,’ a transcendence of immanence that would re-establish the prospects of orientation through and as interiority. Synaesthesia leaves the stage, while the complexities of memory return only to be dealt with in Sartre’s account of hallucination. Excluded from the imagination proper on the grounds that it is a phenomenon ‘*the experience of which can be made only by memory*’ [his italics], hallucination becomes the re-orientation to exteriority via the experience of the absence of its object. Running close to the dream, which he is at pains elsewhere to keep apart, ‘somewhat like the sudden awakening of a sleeping person by a violent noise,’ in response to hallucination:

Consciousness is up in arms, orients itself, it is ready to observe, but, naturally, the unreal object has disappeared; confronting it is nothing but a memory.⁴³

⁴⁰ Ibid., 123.

⁴¹ For a brief account of Bernard Stiegler’s account of hypomnesis as technical ‘support’ see his ‘Derrida and Technology: fidelity at the limits of deconstruction and the prosthesis of faith,’ in *Jacques Derrida and the humanities: a critical reader*, ed. Tom Cohen, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 256-69. I follow Geoffrey Bennington, who reads Stiegler as writing a ‘*phenomenological anthropology of deconstruction*’ he thinks just is deconstruction’ [his italics] in ‘Emergencies’, in *Interrupting Derrida*, (London and New York: Routledge, 2000), (162-179), 171.

⁴² Sartre, *The Psychology of Imagination*, 119.

⁴³ Ibid., 184.



Hallucination disarms, but re-arms the subject of consciousness, serving as a model of the absent presence of the object in the mental image, now a mere memory screening out only the unreality of the disappeared, re-admitting exteriority. The challenge of synaesthesia is finally put aside when seeking to explain, in the final chapter, how disgust or desire affects memory, Sartre argues that affective memory necessarily confuses the object as present and the object as image, because ‘real and unreal objects appear before it as memories, that is, as past.’⁴⁴ Memory remembers its tertiary supports, but without Sartre’s acknowledgment.

Among the most striking of issues emerging from recent neuro-psychological studies of synaesthetic experience—as Sartre’s case of the ‘proletariat’ foreshadows—is the idiomatic complexity of the location of that experience. In echo of Messiaen, but in favour of complexification, it has become clearer that the distinction between inside and out or between so-called associator and projector synaesthetes, while relatively valid as categories, can also repress important differences in senses of location. There are projector grapheme-colour synaesthetes for whom colours, and even multiple colours, appear where the characters do, but without obscuring the actual colours of those characters. An associator synaesthete sees her colours on a ‘sort of semicircle, filling the top part of my head, but definitely inside,’ while she also projects or associates other synaesthetic thoughts, like ‘my route home,’ on a ‘screen at an angle to my synesthetic screen.’ Pursuing the prospect that understanding the different modalities of the mapping of space, will ‘provide a unique window into how the brain creates a sense of space,’⁴⁵ Ward outlines the different origins of such ‘maps’ not simply in terms of cognitive or kinaesthetic mappings, as Masumi’s account tends to suggest, but often in terms of relatively discrete zones of proprioception—vision as generated by eyes and head, or hands inter-related with retinal stimulation—in which the body is not simply the unstable source of kinaesthetic sensation, but also the framer of retinal movement or variation. The senses of hearing and touch are also framed in this way, and it is this ‘normal multisensoriness’ that synaesthetic experience ‘parasites,’ in associator, projector or variant modes, to remind us that senses of space are typically locational and axiomatically complex, as Locke’s blind man might have understood better than his philosophically dogmatic chronicler.⁴⁶

Whether upsetting the empiricist insistence on the distinction between simple and complex ideas, the fictions of intuition in idealism, the transcendental imagination of various humanisms, or phenomenological anthropologies of the technical supports of memory, synaesthesia threatens to continue to smuggle in questions of idioms of the localisation of experience into the texts of aesthetic thought. Notwithstanding the apparent norms of the multisensory—which are, to recall earlier arguments and observations of this piece, open to historico-techno-cultural variation—or the demands of preoccupations with the potential of multimedia, digital or otherwise, the challenge, so far as the thinking of art is concerned, is to seek to acknowledge the complexity of spatio-temporal experience that synaesthesia draws attention to by seeking to find ways of attesting not simply to the ‘obscuring’ of apprehension noted by Levinas, but to what can be deciphered in the alteration between modes of apprehension and the instabilities of their comprehension: the generation of questions of locales of experience in and across the frames—institutional and socio-cultural as well as generic—of art. Thus, dominance of the aesthetic thinking of art may be suspended, or displaced; and the witnessing of art to the conditions of existence across the globe better communicated.

⁴⁴ Ibid., 158.

⁴⁵ Ward, *The Frog Who Croaked Blue*, 89–90.

⁴⁶ Ibid., 97.



Bibliography

- ARSCOTT, Roy. 'What Shape Does a Chicken Taste?' In *no1se: Universal Language, Pattern Recognition, Data Synaesthetics*, ed. Alfred Birnbaum, n.p., Cambridge: Kettle's Yard, 2000.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1980.
- BENNINGTON, Geoffrey. 'Emergencies.' In *Interrupting Derrida*, (London and New York: Routledge, 2000), 162-79.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BRACCI, Francesca Bracci. *Art and the Senses*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CRAIGHERO, Laila and RIZZOLATTI, Giacomo. 'The Mirror-Neuron System.' *Annual Review of Neuroscience*, 27, (2004) : 169-92.
- CROSS, Lowell. 'Alexander Scriabin's Prometheus The Poem of Fire 1909-1910.' Last modified 2005, accessed March, 2016, <http://www.lowellcross.com/articles/prometheus/>.
- CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia: The Union of the Senses*. New York: Springer-Verlag, 1989.
- CYTOWIC, Richard E. and EAGLETON, David M. *Wednesday is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Boston: MIT Press, 2009.
- DERRIDA, Jacques. 'Economimesis.' Translated by Richard Klein. *Diacritics* 11, no. 2 (1981): 3-25.
- DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. Translated by Geoffrey Bennington and Ian McLeod. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- HEYES, Cecilia. 'Where do mirror neurons come from?' *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*. 34, no. 4 (2010): 575-83.
- LEVINAS, Emmanuel. 'Reality and its shadow.' In *Collected Philosophical Papers*, translated by Alfonso Lingis, (Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987), 1-13.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Edited Alexander Campbell Fraser. New York: Dover, 1959.
- LYOTARD, Jean-François Lyotard. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Translated by Elizabeth Rottenberg. Stanford; Stanford University Press, 1994.
- MASSUMI, Brian. 'Strange Horizon: Buildings, Biogram, and the Body Topologic.' In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham NC: Duke University Press, 2002, 177-207.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London and New York: Routledge, 2005.
- PEEL, James. 'The Scale and the Spectrum.' *Cabinet*, no. 22, Winter 2006, accessed March 2016, <http://cabinetmagazine.org/issues/22/peel.php>.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. 'Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution.' *Edge*, last modified June 1st, 2000, accessed March, 2016, http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_index.html.
- SARTRE, Jean-Paul. *The Psychology of the Imagination*. Translated by Bernard Frechtman. London: Methuen, 1972.
- SHAW-MILLER, Simon. *Eye hEar the visual in music*, Farnham and Burlington: Ashgate, 2013.
- 'Synesthesia and the Synesthetic Experience,' last modified October 7th, 1997, accessed March, 2016, <http://web.mit.edu/synaesthesia/www/synaesthesia.html>.
- SCRIABIN, Alexander. *Prometheus: Poem of Fire*. Video, 28:54, September 14th, 2010, accessed March, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5KoIU>.
- STEIGLER, Bernard. 'Derrida and Technology: fidelity at the limits of deconstruction and the prosthesis of faith.' In *Jacques Derrida and the humanities: a critical reader*, edited by Tom Cohen, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 256-69.
- VAN CAMPEN, Crétien. 'Synaesthesia and Artistic Experimentation.' *Psyche* 3, no. 6 (1997), accessed March, 2016, <http://www.theassc.org/files/assc/2290.pdf>.
- WARD, Jamie. *The Frog Who Croaked Blue: Synesthesia and the Mixing of the Senses*. Hove and New York: Routledge, 2008.



Kant Estetiğinde Güzellik Yargılarının Evrensel Geçerliliği

Cansu YÜKSEL¹

Özet

Bu makale, genel olarak, Kant'ın içerik itibarıyla güzel olanı ele alan beğeni yargısı teorisini açıklamaktadır. Özellikle, bu yargıların aynı anda nasıl hem öznel hem de evrensel olarak geçerli olduğu sorusunu aydınlatma niyetindedir. Güzellik yargısının tümüyle öznel doğası, “haz veren” ile “haz vermeyen” arasındaki ayrımı kavramlar aracılığıyla değil, yalnızca belirli türden bir duygu üzerinden yapsa bile, bu tür beğeni yargısı kendine evrensel geçerlilik yüklemektedir. Bu yazı, (1) güzellik yargılarının öznel yapısıyla “hoşa giden” nesnelere için söylenen beğeni yargılarının tümüyle şahsi doğasını karşılaştırarak ve (2) yalnızca ilki için ortaya konulan “evrensel ses” ile “özgür oyun” argümanlarını vurgulayarak çelişkili görünen evrensellik iddiasını tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beğeni Yargısı, Güzel Olan, Evrensel Geçerlilik.

The Universal Validity of Judgments of Beauty in Kantian Aesthetics

Abstract

This paper generally explains Kant's theory of judgment of taste involving beauty. In particular, it aims to illuminate how these judgments can be both subjective and universally valid. Although the subjective nature of judgments of beauty distinguishes what pleases from what displeases through feeling, and not through concepts, this kind of judgment claims to universal validity. The essay discusses the seemingly controversial universality claim by (1) comparing the subjective nature of judgments of beauty to the merely private nature of judgments of agreeableness and (2) stressing the arguments of “universal voice” and “free play” which can only be formulated for the former.

Key Words: Judgment of Taste, Beautiful, Universal Validity.

Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin ilk kısmında, güzel olanın ikinci tanımını (niceliğine göre) şöyle saptar: “Güzel olan kavram olmaksızın evrensel olarak haz verendir.”² Bu açıklama önceki bölümlerden³ ve güzel olanın ilk tanımından çıkarılmış olsa da, önerme kafa karıştırıcı ve anlaması güç bir teklifi ortaya sürmektedir. İlk bakışta, kavramlarla – genel temsillerle- sağlama alınmamış bir evrensellik fikri oldukça şaşırtıcı görünür, çünkü “Tüm F(x)'ler G(x)'dir.” mantıksal formuna zorunlulukla sahip olan evrensel yargılar verilen bir nesneyi genel bir kavramın altına dahil ederler. Daha açıkça, nesnel epistemik zemini kurmaları bakımından, evrensel yargılar söz konusu olduğunda, kavramlar önemli, işlevsel bir rol oynarlar. Tam da bu sebepten,

¹ King's College, Felsefe Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, cansu.yuksel@kcl.ac.uk.

² Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, İdea Yayınevi, İkinci Basım, İstanbul, 2011, 72.

³ A.g.e., §§1-5.



kavramlardan bağımsız, tümüyle öznel bir zeminde kurulan ve hazzı [*Wohlgefallen*] veya haz yokluğunu yalnızca duygu⁴ [*Gefühl*] üzerinden tayin eden beğeni yargısının evrenselliği tartışmalıdır. Diğer bir deyişle, biri bir nesneyi hoşlanarak temaşa edip onun güzel olduğu yargısına vardığında, söz konusu nesneyle karşılaşan her diğer öznenin de onu güzel bulacağına kefil olan kavramsal veya nesnel bir temel yoktur. Yine de, Kant bu önermede güzel olanın evrensel olduğunu, yani onun yalnızca tek bir özne ya da sınırlı bir grup özne için güzel olamayacağını kesinlik ile vurgulamıştır. Öyleyse, meşru bir şekilde denebilir ki güzel olanın evrenselliğinin şüpheli görünümü evrensel uzlaşmanın kavramlar tarafından ortaya konulmamış ve dahası konulamaz olmasıdır. Tüm bunlara rağmen, önermenin son derece açık yapısını gözden kaçırmamak gerekir; bu bakımdan önerme güzel olanın iki ayrı tanımlayıcı özelliğini vermektedir: (1) Güzel olan, evrensel olarak beğenilendir ve (2) Güzel olan, kavramların yokluğunda beğenilendir. Netice itibarıyla, bu tanımları anlamak birbiriyle çelişen - en azından öyle gibi görünen - iki farklı nitelik arasında bir köprü inşa etmekten başka bir şey değildir esasen: evrensellik ve kavram yokluğu (veya bu önerme açısından “duyguların varlığı”⁵).

Bu makale, böyle bir savın manasını ve bu mananın imalarını, meşru zeminini araştırma niyetindedir. Arka plan, önermenin iki ayrı iddiasının önceki gelenekleri tenkit etmesi bakımından oldukça derindir. Kant, bir yandan, güzel olanın evrensel olarak beğenildiğini savunarak “güzel olan” ile “hoşa giden”⁶ arasında gerçek bir ayrıma izin vermeyen ve neticede beğeni yargısının bilişsel statüsünü görmezden gelen ampirist estetik geleneğini⁷ eleştirmektedir. Öte yandan, güzel olanın kavramların yokluğunda beğenildiğini söyleyerek güzelliği güzel bulunan nesnenin içkin bir özelliği olarak değerlendiren ve dolayısıyla beğeni yargısının tümüyle öznel kökenini yadsıyan rasyonalist geleneği⁸ kritik etmektedir. Tanımın iki farklı iddiasını önce ayrı ayrı ele almak onların bütünlüğünü kavramak için uygun bir strateji olacaktır. Bununla beraber, esas araştırmanın birbiriyle çelişiyor gibi görünen bu iki özelliği nasıl ve hangi hakla bir araya getireceğimiz sorusu üzerinde odaklanacağının altını çizmek isterim. Bu sebepten, makale üç bölüme ayrıldı: İlk kısım, kavramların yokluğunu anlamak amacıyla beğeni yargısının estetik veya duygu kökenli doğasını soruştururken, ikinci kısım güzellik yargılarının evrenselliğini incelemek için burada konu edilen evrenselliğin öznel veya daha doğru bir deyişle “öznel arası” yapısını konu edinir. Nihayetinde, üçüncü kısım bu iki farklı özelliği “evrensel ses” postulatı ve onun kefil olduğu “zihinsel durumun evrensel iletilebilirliği” aracılığıyla uyumlu bir bütün olarak kavrama niyetindedir.

1- Güzel Olan Kavramların Yokluğunda Haz Verendir

Tanımın ikinci kısmını analiz ederek başlıyorum. Bu kısım, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin ilk bölümünde (§§1-5) açıklanan beğeni yargısının önemli karakteristik özellikleri aracılığıyla anlaşılır olacak. Ancak, Kant daha *Saf Aklın Eleştirisi*'nde Baumgarten'ı ve rasyonalist estetik geleneğini tenkit eden bir pasaja yer verir. Bu pasaja göre, “güzel olanın değerlendirmesini aklın ilkelerinin

⁴ *Gefühl* kelimesini A. Yardımlı'yı takip ederek “duygu” kelimesiyle karşıladım, fakat bu sözcük yerine “his” de kullanılabilir, çünkü Kant'ın buradaki kullanımı yalnızca nörolojik bir duyumsamaya işaret etmekte.

⁵ Burada, özne için aynı anda kavramın ve duygunun var olamayacağını ima etmiyorum. Bu, mümkün olabilir. Ancak, Kant farklı yargı türlerinin kökenine ilişkin bir karmaşaya izin vermemektedir: Beğeni yargısı için tek zemin öznel ve estetik, yani bu tür yargılar duygu kökenlidir. Öte yandan, bilgi üreten mantıksal yargılar için tek zemin nesnel, yani onlar kavramlar üzerine kuruludur.

⁶ Yazının devamında görünür olacağı üzere, bu ayrım güzelliğin evrenselliğini anlamakta merkezi bir rol oynar. “Hoşa giden” hakkındaki yargılar, Kant'ın terminolojisinde basitçe ve sadece yiyecek, içecek gibi şeylerden alınan hazzı tarif etmede kullanılan ifadelerdir.

⁷ Bkz. Jean-Baptiste, Dubos, *Réflexions Critiques sur la poésie et sur la peinture*, A Paris: Chez Jean Mariette, Birinci Basım, Fransa, 1719; David, Hume, “Of the Standard of Taste”, *Four Dissertations*, London: A. Millar in the Strand, Birinci Basım, İngiltere, 1757

⁸ Bkz. Alexand. Gottlieb, Baumgarten, *Aesthetica*, Impense I.C. Kleyb, Birinci Basım, Almanya 1750



altına getirmek ve onun kurallarını bilim seviyesine çıkarmak”⁹ eski ve aleni biçimde mağlup olmuş bir umuttan başka bir şey değildir. Bu, Platon’dan beri süregelen nesnel güzellik teorilerini düşünürsek elbette eski bir umuttur, ama bir bilim olarak başarısız olmuş olması evrensel geçerliliğini kaybetmesi anlamına gelmeyecektir. Dolayısıyla, Kant’ın buradaki teklifi mevcut meselemizle son derece ilişkili, çünkü aklın ilkeleri onun kavramları, saf kategorileridir ve “Güzellik nesnenin bir kavramı değildir.”¹⁰ Öyleyse, Kant’ın beğeni kritiği “güzel olanın *bilimi*” değildir, çünkü böyle bir kritiğin kuralları nesnenin nesnel duyumsal özellikleriyle ilgilenen bilgi yargıları tarafından ortaya konulamaz.

Kuşkusuz, kavramların yokluğu *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin başında izah edilen beğeni yargısının *estetik* kökeninin doğrudan bir sonucudur ve bu yüzden söz konusu estetik köken beğeni yargısını tam olarak anlamamızın ilk anahtarı olacak. İlk olarak, belirtmek isterim ki odak noktamız hala belirli bir tür yargı, yani öznenin bilinçle gerçekleştirdiği zihinsel bir eylem. Yine de ikinci olarak, bu yargı bilgi veya mantık yargısı değil; yani nesne hakkında söylenmiş, nesnel bir içeriğe sahip olan bir yargı değil. Diğer bir deyişle, mantık veya bilgi yargılarıyla estetik yargılar arasındaki ayırım içerik aracılığıyla çizilmiştir, çünkü açıkça tüm yargılar, Wittgenstein’in da ortaya koyduğu gibi, aynı mantıksal forma sahiptir: “Bu, böyle böyledir.”¹¹ Bu sebepten, duyumsama ve algılama aracılığıyla sahip olduğumuz mantık yargılarının varlığını unutmamak gerek¹²: “N mavidir.”¹³ Ancak, “N güzeldir.”, algısal olarak verilmiş bir nesne üzerine söyleniyormuş gibi görünse de nesnel içerikten yoksundur. Dolayısıyla, güzellik üzerine söylenmiş beğeni yargısı, söz konusu nesneyle ilgili bilgi üreten bir yargı değildir: Güzellik yargısı, güzel olduğunu iddia ettiği nesne üzerine hiçbir şey söylemez ve yalnızca yargıyı üreten öznenin o nesnenin varlığı karşısında içinde bulunduğu zihinsel durumu bildirir. Tam da bu yüzden, beğeni yargısı *öznel*dir. Üçüncü ve son olarak, zihinsel durumu belirleyen tek ölçüt haz veya haz yoksunluğu duyusudur. Öyleyse, denebilir ki beğeni yargısı, öznenin bir edimi olması bakımından yalnızca öznel ve yalnızca öznel kavramların varlığında söylenemez, çünkü kavramlar tanımları gereği nesnel, yani nesne hakkındadırlar. Elbette, bu yeni beğeni kritiğinin en önemli iması güzelliğin artık yargılanan nesneye ait içkin bir özellik olamayacak olmasıdır.

Fakat, söz konusu estetik köken beğeni yargısının *şahsi* olduğu anlamına gelmez: Eğer güzellik yargısı yalnızca şahsi olsaydı, o zaman evrensellik iddiası tümüyle anlaşılmaz ve hatta absürt olurdu. Bu nokta, ampirist estetik geleneğini tenkit eden “güzel olan” ile “hoşa giden” arasında yapılmış ayırım aracılığıyla aydınlatılabilir. Hoşa giden söz konusu olduğunda, duyulan haz şahsi ve bu şahsi haz da nesneye yönelik özel bir eğilimle (yarar, çıkar, ilgi, istek) ilişkiliyken, güzel olanla karşılaşıldığında oluşan haz duygusu şahsi değildir, yani nesnenin varoluşuna dair özel ve kişisel bir eğilimden tümüyle bağımsızdır. Kant’ın ısrarla üzerinde durduğu bu ayırım, güzel olanın evrensellik iddiasını anlamak için müthiş bir öneme sahiptir. Hoşa giden şeyler için söylenen yargılar yalnızca kişisel çıkarlar, özel tutkular ve şahsi deneyimler üzerine kuruludur ve dolayısıyla tümüyle bunlara bağlıdır. Bu yüzden, Kant’ın deyişiyle “çıkartı karışmış” durumdadırlar ve bu şahsi çıkarlardan bağımsız, özgür bir haz sunmazlar. Daha açıkça, eğer biri kahve içmekten hoşlanıyorsa, kahve içmekten şahsi bir haz alıyordu ve buradan tartışmacı veya detaylandırıcı hiçbir sohbet açılamaz¹⁴. Diğer bir deyişle, hoşa giden üzerine yapılmış yargılar

⁹ A21/B35, çeviri bana ait.

¹⁰ YYE, 156.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Metis, Yedinci Basım, Türkiye, 2013, 87.

¹² Saf Aklın Eleştirisi’nde girişten itibaren açıklıkla ortaya konulduğu üzere tüm yargılar – bilgi yargıları da dahil- duyumsamanın verilerinden doğar.

¹³ Burada, renklerle ilgili nesnel bir uzlaşımımız olduğunu var sayıyorum.

¹⁴ Ne biz artık kahveden hoşlanmaması gerek diyebiliriz ne de o bundan sonra herkes kahveden hoşlanmalı diyebilir. Hoşa giden üzerine söylenmiş yargılarda, basitçe tartışacak veya konuşacak hiçbir şey yoktur. Bu yargılar, dilsel olarak iletilebilir görünseler de, duygu açısından ve(ya) bilişsel olarak iletilebilir değillerdir.



yalnızca o yargıda bulunan şahıs için geçerlidir çünkü onun özel eğilimlerinden kaynaklanır. Bu sebepten, kökeni bakımından, hoşla giden üzerine yapılan yargılar, sadece şahsi duyumsamalarla açıklanabilir. Oysa, güzellik yargıları nesnel duyumsamalar – renkler gibi- üzerine kurulu olmasalar bile, yalnızca şahsi duyumsamalardan da – kahveden hoşlanmak gibi- doğmazlar. Bu sebepten, kavramlardan yoksun oldukları gibi, şahsi çıkarılardan da tümüyle bağımsızdırlar ve yalnızca öznenin zihinsel durumuna bağlı oldukları için, özgürdürler. Öyleyse, yargı, yalnızca yargıda bulunan öznenin zihinsel durumundan ve yalnızca ondan kaynaklanırsa, şahsi çıkarıldan bağımsız, özgür bir haz duygusundan bahsedilebilir.

Daha önce değinildiği gibi, güzellik nesnenin bir kavramı değildir ve dolayısıyla güzellik yargısındaki haz duygusu nesnenin varlığından kaynaklanmaz. Elbette, nesnenin varlığı güzellik yargısı için gereklidir, fakat ne yeterlidir ne de temeldir. Kantçı bir deyişle, nesneye yönelik tarafsızlık, öznenin çıkarsızlığı veya nesnenin varlığının temsiliyle karışmamış haz duygusu, güzellik yargısının ve onun evrensellik söyleminin gerekli bir koşuludur.

2- Güzel Olan Evrensel Olarak Haz Verendir

Şimdi, tanımın ilk kısmına dönüp Kant'ın kast ettiği evrenselliğin doğasını açıklamalıyız. Yargılanan nesne, yalnızca yargılayan öznenin zihinsel durumu tarafından temsil edildiğinden, güzellik yargısının bütünüyle öznel, fakat haz duygusu şahsi eğilimlerden bağımsız olduğu için tümüyle özgür doğasını ilk kısımda vurguladık. Bu kısımda, “çıkarsızlık” üzerinden güzellik yargısının evrenselliğini ve bu evrenselliğin doğasını keşfetmeyi amaçlayacağız. Bu evrenselliğin meşru zemini üçüncü kısmın konusu olacak.

Yargı yetisi, Kant'ın söylediği gibi, “tikeli evrensel altında kapsanıyor olarak düşünme yetisidir”¹⁵. Öyleyse, denebilir ki yargı, bir tikeli bir evrenselle eşleştirme pratiği üzerine kurulu bilişsel bir eylemdir. Ancak, beğeni yargılarının durumunda, yargı yetisinin düşünümsel [*reflectierend*] kullanımını, yani onun verilen tikeller için uygun evrenseli *keşfeden* fonksiyonunu işletiriz. Açıkça, bu, evrensellik söyleminin tartışmalı görünmesinin en temel sebeplerinden biridir. Çünkü, düşünümsel kullanımın aksine, evrensellik, yargı yetisinin belirleyen [*bestimmend*] kullanımında, yapısal bağlam hala öznenin zihinsel bir eylemi olsa da, doğal olarak kabul edilebilir, zira bu kullanımda, yargı, tikeli hali hazırda *verili* olan “evrensel (kural, ilke, yasa)”¹⁶ ile eşleştirir. Dolayısıyla şunu eklemek gerekir: Güzellik yargısının evrenselliği, güzellik yargısı hem öznel hem de düşünümsel olduğundan tartışmalı görünmektedir.

Ancak, H. Ginsborg'un açıklamasını takip ederek Kant'ın burada kurduğu bağlamda evrensellik kelimesinin *en az* iki¹⁷ farklı anlamını vurgulayabiliriz¹⁸. Buna göre, belirleyen yargıların evrenselliği kavramlar üzerine kuruludur ve evrenselliğin bu birinci anlamı, aynı kavram altına düşen bir nesne çokluğuna işaret eder. Öte yandan, düşünümsel yargıların evrenselliği özne çokluğunu ima eder ve daha genel olarak herkes için geçerlilik anlamına gelir. Daha önce belirtildiği üzere, güzellik yargıları kavramlar üzerine kurulu olmadıklarından, güzellik yargısında bulunan özne, yargıladığı tekil nesneyi zaten verilmiş olan genel bir kavramın altına dahil edemez. Dolayısıyla, güzellik yargılarının evrenselliği genel güzellik kavramı altında içerilebilecek geçerli nesnel kümesine işaret edemez. Öyleyse, burada mevzu edindiğimiz evrensellik, yargılayan öznelerden oluşan bir çoğulluğu ima eder ve daha açık olarak onların ortak onayını zorunlu kılar. Netice itibarıyla, güzellik, (1) yargılayan öznedeki zihinsel bir temsil olduğundan ve

¹⁵ YYE, 28

¹⁶ YYE, 28

¹⁷ En az iki farklı anlamdan bahsedebiliriz, çünkü transandantal mantığın konusu olan kavramlar bu makalede ve Ginsborg'un açıklamasında dışarıda bırakılmıştır.

¹⁸ Hannah Ginsborg, “Thinking the Particular as contained under the Universal”, *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy* (R. Kukla), Cambridge University Press, Birinci Basım, ABD, 2006, 35



(2) nesnenin içkin bir özelliği olmadığından, bu tanımdaki evrensellik ilk anlamıyla değil, ikinci anlamıyla, yani nesnel anlamıyla değil, öznel ve hatta “özneler arası” anlamıyla okunmalıdır.

Özneler arası evrensellik fikrini anlamak için Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin 8. bölümünde sunduğu farklı yargı türlerinin dilbilimsel kalıplarının analizine odaklanabiliriz. Bu analize göre, “N bana göre güzeldir.” yalnızca dilin yanlış bir kullanımı olabilir, fakat “N benim hoşuma gider.” tümüyle doğrudur. Hoşa giden şeyler hakkında söylenmiş yargılar, yargının özel, şahsi doğasından ötürü, yalnızca birinci tekil şahsı ima ederek kurulabilirler. Ancak, eğer özne bir nesnenin yalnızca kendisi için güzel olduğunu yargısında bulunursa, sadece anlamsız bir önerme ortaya koyar, çünkü dili yanlış kullanmaktadır. Bu sebepten, güzellik yargılarının mümkün olan tek formu şu şekildedir: “Bu (yargılayan öznenin duyumsama alanında var olan ve spontane olarak temaşa ettiği nesne) güzeldir ve bu yargı tüm diğer özneler için de geçerlidir – geçerli olmalıdır.” Dolayısıyla, güzel yüklemının her kullanımı gerçek bir güzellik yargısı ortaya koymaz¹⁹. Sonuç olarak, güzellik, nesneye içkin bir özellik olmasa bile, herhangi bir güzellik yargısı, herkes için geçerlilik, yani evrensellik talep ederken, hoşa giden üzerine yapılan yargılarda böyle bir istek tümüyle dışarıda bırakılmıştır.

Dahası, H. E. Allison’ın okumasını izleyerek “güzelliğin dilinin (hoşa gidenin diline karşıt olarak) doğası gereği normatif olduğunu, tenkit [*censure*] ve talep içerdiğini”²⁰ söyleyebilir ve güzellik yargısının genel paradigmasını “öznel evrensellik” olarak belirleyebiliriz. Kant’ın açıkça bildirdiği gibi, eğer biri sadece kendisinin beğendiği bir nesneden söz ediyorsa, o nesne için güzel dememelidir. Hoşa giden şeyler için kullandığımız dil normatif değildir, yalnızca şahsi bir duyguyu tasvir eder ve dolayısıyla diğerlerinin onayını beklemez. Fakat, güzelliğin dili öyledir: Yargılanan nesneyi yargılayabilecek her bir diğer öznenin onayının talebini içerir ve bu onay çoktan verilmiş gibi davranır. Öyleyse, bu dilsel kalıp, güzellik yargısının temel fonksiyonel mantığını göstermektedir ki o da herkesin uzlaşımını talep etmeye yönelik içsel eğilimi veya bu uzlaşım zaten varmış gibi davranan normatif yapısıdır. Tam da bu yüzden, güzelliğin evrenselliği nesnel veya nesnel arası değil, özneler arasıdır ve sadece öyledir. Diğer bir deyişle, biri yalnızca kendisine haz veren bir nesne için güzel diyemez, çünkü dilbilimsel analizin işaret ettiği gibi, aslında zorunlulukla ve içsel olarak normatif olan ve tüm diğer öznelerin onayını talep eden güzellik yargısının kendisidir.

Bu dil analizi ve Ginsborg’un açıklamaları bize söz konusu evrenselliğin yapısını anlamada ışık tutmaktadır, fakat bu evrenselliğin *hangi hakla* işlediği, esas dayanağının ne olduğu sorusu hala yanıtsız. Kuşkusuz, “Güzel olan evrensel olarak haz verendir.” güzelliğin evrensel olarak geçerli belirli birtakım tikeller için verilmiş bir kavram olduğu anlamına gelmez. Çünkü, daha önceki açıklamalarda belirtildiği gibi, güzellik yargıları güzel olan nesnelere oluşan geçerli bir kümeye işaret etmez (çünkü güzellik, nesneye ait bir kavram değildir). Fakat, güzellik yargılarının *tümüyle* öznel doğasını göz önüne alacak olursak, buradaki anlamıyla evrensellik, basitçe herkesin aynı nesneyi aynı niteliksel duyguyla güzel bulması gibi bir fikri de ima edemez. Şüphesiz, güzel olanın evrenselliği “özneler arasında kurulmuş normatif bir evrensellik” olacaktır ve bu söylemin temelini üçüncü kısımda sorgulayacağız.

3- Çelişen İki Özelliği Birleştirmek: Evrensel İletilebilirlik

Güzellik yargısı, çıkar ilişkisinden tümüyle bağımsız olduğundan, özgür haz duygusu diğer her öznenin de aynı hazzı hissetmesi *gerektiği* varsayımı üzerine kuruludur. Dolayısıyla, güzel-

¹⁹ Kant’ın yine 8. bölümünde açıkladığı üzere, “Güller genelde güzeldir.” de bir güzellik yargısı değildir, fakat estetik kökenli mantıksal bir yargıdır. Estetik kökenlidir, çünkü duyumsama üzerine kuruludur ve mantıksaldır, çünkü nesneden, yani “tüm güllerden” bahseder. Ancak, güzellik yargısında “ben” *şu anda* duyumsanan *bu* nesneyi yargılar ve sadece *ben için* değil, herkes için yargılar.

²⁰ Henry E., Allison, *Kant’s Theory of Taste: A reading of the ‘Critique of Aesthetic Judgment’*, Cambridge University Press, Birinci Basım, ABD, 2001, 104 (Çeviri bana ait).



lik yargısının normatif dilini şu şekilde yorumlamayı teklif edebiliriz: Güzellik, sanki güzel olarak yargılanan nesnenin meydana getirici bir özelliğiymiş gibi davranırız ve bu yüzden güzellik yargılarını *sanki* mantıksal yargılamış gibi söyleriz. Böylece, güzellik, yargılanan nesneye ait bir özellik olmamasına ve yargının evrenselliğinin kavramlarla sağlama alınmamasına rağmen, güzellik yargıları nesnel mantık yargılarıymış gibi davranırlar ve yalancı bilgi önermelerine dönüşürler. Yine de, cevaplanması gereken iki soru vardır:

I. Güzellik yargılarının (hoşa giden üzerine söylenmiş yargılardan farklı olarak) böyle bir söyleme sahip olabildiğini ne mümkün kılar?

II. Güzelliğin evrenselliği açıkça bir özne çoğulluğunu ima eder, fakat bu özneler ne paylaşırlar?²¹

İlk sorunun cevabı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 8. bölümünde saklı: “Beğeni yargısının kendisi herkesin anlaşmasını *konutlamaz* (çünkü bu ancak mantıksal olarak evrensel bir yargı *yoluyla yapılabilir, çünkü bu nedenler getirilebilir*); *yalnızca herkese bu anlaşmayı yükleyebilir* – onun açısından kavramlar yoluyla doğrulama değil ama başkalarından onay beklediği kuralın bir durumu olarak.”²²

Bu pasajın doğrudan bir okuması şöyle olmalıdır: Mantıksal evrenselliğin geçerliliği veya geçersizliği kolaylıkla kanıtlanabilir ve bu açıdan tartışma konusu değildir, çünkü kavramlar üzerine kuruludur ve yine onlar tarafından denetlenebilir. Diğer bir deyişle, mantıksal evrensellik, doğru olduğu durumda, belli bir kavram altına düşen geçerli nesnel kümesine işaret eder. İlginç bir şekilde, hoşa giden şeyler üzerine söylenen yargılar bu tür bir kümeden – tıpkı güzellik yargıları gibi- yoksundur ve – güzellik yargılarından farklı olarak- evrensel uzlaşım söylemine sahip değildir; ancak bu tür yargılar prensip olarak evrensel sayılabilecek bir uzlaşım sağlarlar: “Zevkler tartışılmaz.”. Evrensel geçerlilik söylemine doğal olarak sahip olan güzellik yargılarıysa birçok tartışmayı beraberinde getirirler. Bu yüzden, söylenen her güzellik yargısında, evrensel uzlaşım doğru olarak var sayılmamıştır veya bir postulat değildir, ama talep edilmiştir. Bu durumu, şu şekilde okumak mümkündür: Güzelliğin nesneye ait bir özellik değil de, öznenin zihinsel durumunun bir neticesi olduğunu bildiğimizden, onun hakkında her zaman tartışabileceğimizi biliriz ve onun hakkında her zaman tartışabileceğimizi, yani hemfikir olabileceğimizi bildiğimizden bu uzlaşımı talep ederiz. Eğer güzelliğin, tıpkı hoşa giden şeyler gibi, tartışmaya kapalı olduğunu düşünseydik, kendi yargımızı her diğer özneye atfedemez ve onların onayını doğal olarak bekleyip isteyemezdik. Dolayısıyla, bu talebin esas temeli şudur: Güzel olan hakkında her zaman tartışabileceğimizi ve o halde uzlaşımın, tıpkı fikir ayrılığı gibi, her zaman mantıksal olarak mümkün olduğunu bilmek. Dahası, bu talep makuldür, çünkü aslında var sayılmış olan şudur: Eğer her özne aynı zihinsel güçlere ve yetilere sahipse, bunlar, her özneye benzer şekilde işlemelidir²³.

Böylece, Kant her güzellik yargısında var sayılmış olanın adını koyar: evrensel ses fikri. Önceki paragraftan açık olduğu gibi, bir postulat olarak işleyen bu fikir, yargılama yetisine sahip her özneye şunu bildirir: Güzel olanı yargılarken aynı sesi paylaşırız, yani tüm güzellik yargıları aynı dille, dilin aynı (normatif) formuyla konuşur, bu sebepten yargılayan öznenin içinde bulunduğu zihinsel durum aynı zihinsel yeteneklere sahip her diğer özneye iletilebilir ve eğer iletilebilirse anlaşılabilir de. Dolayısıyla, evrensel ses fikri, öznenin sadece özne olmasından dolayı içinde bulunduğu koşulların postulatıdır esasen. Diğer bir deyişle, evrensellik söylemini mümkün

²¹ Daha açıkça, bir duyguyu mu yoksa yargılayan zihinsel durumu mu paylaşırlar? Daha ileride görünür olacağı üzere, benim cevabım ikincisidir, çünkü nesnenin yargılanması haz duygusunu önceler.

²² *YYE*, 68.

²³ Aynı yetilerin farklı öznelerde farklı şekillerde işleyebileceği fikri doğru olabilir. Bu yüzden, evrensel uzlaşım olgusal gerçeklerden değil, makul bir varsayımdan türetilmiştir. O varsayım da kişisel olan üzerine değil, öznel olan üzerine kuruludur.



kılan evrensel ses postulatı öznel evrenselliğin veya evrensel geçerliliğin temelini kurar. Zihinsel durum, öznel koşullardan dolayı evrenseldir.

Ancak, bu sesin nasıl böyle çalıştığı, hangi yolla evrensel geçerliliği kurabildiği, yani güzellik yargısında bulunan öznenin zihinsel durumunda tam olarak neyin iletildiği veya iletilebilir olduğu sorusu hala yanıtız. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin 9. bölümünde, güzel olan üzerine beğeni yargılarında, haz duygusunun dayanağını açıkça nesnenin yargılanması olarak belirlemiştir. Öyleyse, evrensel olarak iletilebilir olan zihinsel durumun kendisidir ve o da nesnenin yargılanmasından başka bir şey değildir. Hoşa giden hakkındaki yargılarda, duyumsamadan kaynaklanan haz duygusu yargılamanın kendisini önceler ve tam da bu yüzden bu tür yargılar evrensel olarak iletilebilir olan bir zihin durumuna yol açmazlar. Diğer bir deyişle, haz duygusunun evrensel olarak iletilebilir olmasının sebebi, zihinsel durumun öyle olmasıdır. Ve tekrar, bu zihinsel durum iletilebilirdir, çünkü öznenin özne olmasından dolayı içinde olduğu öznel koşul öyledir.

Neyin iletilebilir olduğu aydınlanmış olsa da, nasıl iletildiği henüz belirsiz. Bu son soruya, ahenkli özgür oyun argümanı ile cevap vermeye çalışacağım.

Öncelikle, *Saf Akılın Eleştirisi*'nden yola çıkarak söylenebilir ki bilen özne durumunun yargılanması, yani bilgisi hayal gücünün (duyumsamanın verilerini düzenleyen manifoldları işleten yeti) ve kavrama gücünün (kavramları işleten yeti) ortak bir çalışmasının ürünüdür. Bu durumda, kavrama gücü, duyumsamanın görülerini bilgi yargıları oluşturacak şekilde bir araya getirmek için hayal gücüne dikkatle ve kesinlikle hükmeder. Dolayısıyla, hayal gücü, kavrama gücünün kurallarıyla sınırlanır ve kontrol edilir; özgür değildir. İlginçtir ki güzel olanı yargılarken de bu iki zihinsel yetiyi kullanırız ve ikisi yine karşılıklı etkileşim içindedir, ama bu kez etkileşimleri özgürdür, yani kuralsızdır. Bu etkileşim veya oyun [*Spiel*] özgür veya kuralsızdır ve ontolojik olarak öyle olmak zorundadır, çünkü aksi takdirde, zihinsel yetilerimiz (hayal gücü ve kavrama gücü) algısal olarak mevcut olan nesnenin duysal görüşünden doğal olarak bilgi üretme eğiliminde olurlardı. Diğer bir deyişle, kavrama gücüyle hayal gücü arasındaki etkileşimin kuralsız veya özgür olması, güzel olanın yargılanmasının gerekli bir koşuludur. Dahası, zihinsel yetilerimizin birbiriyle uyum sağladığı bu özgür etkileşimi nesnenin yargılanmasının kendisi olarak okumayı teklif ediyorum²⁴. Çünkü, Kant 9. bölümde açıkça belirtmiştir ki güzel olanın yarattığı haz duygusu bu ahenkli etkileşime bağlıdır ve bundan hemen önce de güzel olanın yarattığı haz duygusunun nesnenin yargılanmasının kendisinden kaynaklandığını söylemiştir. Yine, hoşa giden hakkındaki yargıların güzellik yargılarından tümüyle farklı olduğunu görürüz, çünkü açıkça, hoşa giden şeylerde oluşan haz duygusu sadece duyumsama kaynaklıdır: Onların durumunda, haz duygusu, nesnenin yargılanmasını önceler, zira nesnenin yargılanması ahenkli özgür bir etkileşime değil, yalnızca duyumsamaya bağlıdır. Şöyle de denebilir: Güzel olan, bu anlamda entelektüeldir, zihinsel olanın sonucudur, çünkü zihinsel yetilerin özgür ve ahenkli etkileşimi haz duygusunun hakiki sebebidir, ancak hoşa giden yalnızca duyumsaldır ve zihinsel olana hiçbir noktada dokunmaz.

Fakat, 9. bölümün ortaya koyduğu bu fikir, yani yargılama eyleminin alınan haz duygusunu öncelemesi, Kant'ın üçüncü *Eleştiri*'nin başından beri ısrarla altını çizdiği güzellik yargısının estetik, duygu kökenli doğasına karşıt düşer gibi görünmektedir ve bu durum pek çok Kant yorumcusu tarafından açık bir çelişki olarak okunmuş, farklı şekillerde çözülmeye çalışılmıştır. Daha açık söylemek gerekirse, eğer yargılama işlemi duyguyu önceliyorsa, beğeni yargısı nasıl duygu kökenli olabilir?

Burada ele almak istediğim iki temel yaklaşım var; ikisini de genel tekliflerini ortaya koyarak özetlemeye çalışacağım. İlki, D. Crawford tarafından teklif edilen ve nesneyi yargılama eylemi

²⁴ Bu iddia biraz hızlı görünebilir, fakat ilerleyen paragraflarda geliştirilecektir.



ile beğeni yargısının kendisi arasında önemli bir ayırım yapan “iki eylem” görüşü²⁵. Crawford’ın kendi kelimeleriyle bu çözüm şöyle özetlenebilir: “[...] nesnenin yargılanması Kant’ın başka yerlerde yargının yansımaları kullanımı olarak belirttiği zihinsel aktivitedir; nesnenin formu üzerine temaşa ve derin düşünmedir [...]. Eğer yargılama eylemi başarılıysa, bu eylem zihinsel yetilerin ahengiyle sonuçlanır. Bu ahengin farkındalığı ise haz duygusunun kendisidir. Bu nedenle, güzel olandan alınan haz duygusu nesneyi yargılama eyleminin bir sonucu, onun ürünüdür.”²⁶ Crawford’un okuması, güzel olanın zihinsel statüsünü tümüyle koruması açısından oldukça başarılı, ancak “nesnenin yargılanması” ile “zihinsel yetilerin ahengi” arasında yaptığı ayırmadan dolayı metnin ilerisine geçen bir savı savunmakta. Fakat, bu zorluğu ele almadan önce “iki eylem” okumasının P. Guyer tarafından detaylandırılmış ve geliştirilmiş halini de açıklamak gerek²⁷. Guyer’in teklifi, beğeni yargısını iki ayrı düşünümsel yargının toplamı olarak düşünmek üzerine kurulu. Buna göre, ilk düşünümsel yargı, haz duygusuyla sonuçlanan kavrama gücü ile hayal gücünün özgür etkileşimi iken, ikincisi, haz duygusunun evrensel olarak geçerli olduğu yargısına sebep olan ilk yargının sonucu olarak hissedilen haz üzerine düşünme eylemi.

Ne var ki “iki eylem” çözümü birbirine bağlı iki sebepten dolayı gerçek bir çözüm ortaya koymamakta. Sorunlardan ilki, bu çözümün Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin girişinden (bölüm IX) beri ısrarla altını çizdiği beğeni yargısının spontane doğasıyla çelişmesi. Beğeni yargısı, her zaman için *bu* nesnenin anlık yargısı olduğundan, birbirine bağlı iki farklı eylemden oluşan iki aşamalı çözüm önemli bir sorun yaratmakta. İkinci sorun ise, Kant’ın 9. bölümde, aleni şekilde, haz duygusunu önceleyen yargılama eylemiyle nesnenin güzel olduğu yargısıyla sonuçlanan yargılama eyleminin aynı eylem olduğunu söylemesidir. Bu probleme, hem Guyer “iki eylem” fikrini savunduğu aynı makalesinde hem de Ginsborg²⁸ aynı bölümü tartıştığı yazısında işaret etmiştir. Elbette, bu ikinci sorun, teklif edilen çözümün aydınlatmaya çalıştığı metinle doğrudan çelişmesi bakımından daha ciddidir.

Bu sebepten, yukarıda benim de bir ölçüye kadar savunduğum Ginsborg’un teklif ettiği “tek eylem” argümanı diğerinden daha makul görünmektedir. Bu çözüme göre, zihinsel yetilerin özgür oyunu nesneyi yargılama eylemidir ve bu da alınan hazzın ta kendisidir. Buraya kadar, çözüm, Kant’ın açıklıkla ifade etmiş olduğuyla çelişmemektedir ve metne sadıktır. Ancak, Ginsborg’un yorumunda bir nesneyi güzel olarak yargılama eylemi, kendi kendine referans veren ve yalnızca kendi evrensel geçerliliğini iddia eden tek bir eylem olarak belirmektedir ve okumanın bu noktada metnin ilerisine gittiğini düşünmekteyim. Güzellik yargısının tek eylem ilkesiyle hareket ettiği, metinden yola çıkarak açıktır, ancak yargının yalnızca kendi normatif doğası üzerine olduğu oldukça tereddütlüdür²⁹. Şöyle denebilir: Ginsborg’un okumasında, beğeni yargısı kendi normatif doğası, yani yargılayan öznenin zihinsel durumunun normatif doğası (“Herkes bu nesneyi güzel bulmalıdır.”) hakkındadır, ama o zaman beğeni yargısının “*Bu güzel.*” iddiası önemini tümüyle yitirmektedir. Diğer bir deyişle, eğer alınan haz duygusu gerçekten de beğeni yargısının kendi normatif doğasındaysa, beğeni yargıları içerikten tümüyle yoksun yargılara dönüşmektedir: Zihinsel yetilerin serbest oyunu yargılamanın kendisidir ve bu tek eylem, yargılayan her diğer öznenen benzer bir duyguyu paylaşmasını talep etmektedir. Bu sorunun altını Ginsborg da çizmiş³⁰, ama Kant’ın estetik teorisinin doğası gereği içeriği dışladığını öne sürerek bu sorunun gerçek bir kritikse bile, ancak teorinin kendisine yönelik olabileceğini, okumasında bir problem olmadığını savunmuştur.

²⁵ Donald, W., Crawford, *Kant’s Aesthetics Theory*, The University of Wisconsin Press, Birinci Basım, 1974, 69-74

²⁶ Yukarıda bahsi geçen yapıt, sayfa 73-4. Çeviri bana ait.

²⁷ Paul, Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Harvard University Press, Birinci Basım, ABD, 1979, 151-60

²⁸ Hannah, Ginsborg, “On the Key to Kant’s Critique of Taste”, *Pacific Philosophical Quarterly*, 72 1991, 291

²⁹ Ginsborg’un okuması bu noktada daha önce de eleştirildi. Bkz. Allison (2001, 113-5).

³⁰ Hannah, Ginsborg, “On the Key to Kant’s Critique of Taste”, *Pacific Philosophical Quarterly*, 72, 1991, 309



Burada, bu iki zıt okumanın makul bir sentezini yapmayı amaçlamaktayım. Öncelikle, Guyer'in okumasının şu açıdan hakkını vermek gerekir: Beğeni yargısı yalnızca kendi normatif doğası üzerine olamaz ve olmamalıdır. Çünkü her ne kadar Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde güzel olan için açık bir içerik göstermemiş³¹, sanata dair bir tartışmayı ancak 50. bölümde açmış ve güzellik yargılarında, öznenin zihninde gelişen nesneyi yargılama eyleminin, nesnenin varlığında alınan haz duygusunu öncelediğini savunmuş olsa da beğeni yargılarının içerikten yoksun olması gerektiğini iddia etmemiştir. Elbette, tarif edilen beğeni yargısı mantıksal formu açısından sabittir ve bu form, diğer her mantıksal form gibi, içerikten bağımsız verilir, fakat bu, onun doğası gereği içerikten yoksun olması gerektiğini göstermez. Fakat öte yandan, Ginsborg'un "tek eylem" okuması yargılama eylemiyle zihinsel yetilerin özgür oyununu eş tutması bakımından oldukça güçlüdür ve bu bakımdan metnin anlamını başarıyla muhafaza etmektedir.

Şimdi, tüm bu noktalardan yola çıkarak kendi okumamı toparlamak istiyorum. İlk olarak, Kant, beğeni yargısının genel formunu ortaya koymuştur ve beğeni yargısının spontane doğası düşünüldüğünde, mantıksal olarak geçerli tek bir beğeni nesnesinden – içerikten- söz edilebilir: "bu". İkinci olarak, beğeni yargısı, birinin anında diğerine dönüştüğü iki parçadan oluşur gibi görünmektedir, fakat birbirine bağlı iki ayrı aşamadan oluştuğunu söylemek doğru olmaz. Dolayısıyla, tek eylem okuması, beğeni yargısının bütünlüklü yapısını korumak için gereklidir. Çünkü nesnenin duyumsanması, anında kavrama gücüyle hayal gücünün serbest oyunuyla, bu oyun da anında güzel olandan alınan haz duygusuyla sonuçlanır. Üçüncüsü, beğeni yargısı için, "bu", güzel olarak yargılanan nesne, gerekli bir koşuldur, ancak beğeni yargısının yeter koşulu, bunu yargılayan öznenin yargısını diğer tüm öznelerle atfeden normatif zihinsel durumun iletilebilirliği ve o zihinsel durumun normatif doğasının kendisi değildir. Dördüncü ve son olarak, daha önce de öne sürdüğüm gibi, tüm bu sebeplerden, güzel olanın evrenselliği olgusal bir gerçek olmadığı gibi, onaylanmış ve varsayılmış da değildir, bu evrensellik, her güzellik yargısında talep edilir. Diğer bir deyişle, güzel olan hakkındaki uzlaşım ampirik olarak sağlanmamıştır ve mantıksal olarak sağlanması oldukça güçtür; tam da bu güçlükten dolayı anlaşma varsayılmaz, ama evrensel iletilebilirlik [*Mittheilbarkeit*] sayesinde talep edilir. Bu yüzden, anlaşmanın kendisi değil, ihtimali, yani tartışılabilirliği evrenseldir.

Ginsborg şu bakımdan haklı görünmektedir: Beğeni yargısı kendi kendine referans verir ve kendi evrensel geçerliliğini iddia eder, ama sadece bundan ibaret değildir, çünkü aynı zamanda *bunun* güzel olduğunu da savunur. Bu noktanın oldukça önemli olduğu kanısındayım, zira evrensel iletilebilirlik fikrini, güzel olanın – mantıksal olarak- uzlaşım olmasının, yani onun üzerine tartışmanın her zaman mümkün olması olarak okumaktayım ve bunun ilk koşulu, verilen bir nesnenin güzel olarak yargılanması olmak zorunda.

Böylece, evrensel uzlaşım tezinin temelini ve işleyişini görürüz: Özgür etkileşimin ahenkli ve orantılı doğası, evrensel iletilebilirliğin gerçek temelidir. Kant, kavrama gücünün hayal gücünün üzerinde egemenlik kurmasını, etkileşimlerini özgür kılarak dışarıda bırakmıştır, ancak bu etkileşimin saçmalığa varmayacağını da ahenklerinin altını çizerek güvence almıştır. Belki, yalnızca özgür bir etkileşim şahsi yargılar üretebilirdi, ancak bu etkileşim tam da bu ihtimalden dolayı hem özgür hem de ahenklidir ve dolayısıyla aynı zihinsel yetilere sahip olan her diğer özneye iletebilir. Daha açıkça, algısal olarak mevcut bir nesne karşısında, yargılayan her özne, niteliksel olarak tümüyle aynı duyguya sahip değildir belki, ama öyle olmasına gerek de yoktur, çünkü yargılayan her özne başka bir öznenin hangi şekilde, ne hakla ve niçin o nesneyi öyle yargıladığını anlayabilir ve dahası bunun üzerine diğer özneye tartışabilir. Netice itibarıyla, güzellik yargılarımıza evrensel geçerlilik atfederiz ve bu uzlaşımı talep ederiz, çünkü haklı olarak

³¹ Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde sanatsal güzelliğe pek yer verilmemiştir, ama doğal güzellik örneklerine rastlanabilir.



inanırız ki aynı zihinsel yetilere sahip olan ve bu nesneyi yargılayan her diğer özneye de benzer bir uyumlu, orantılı etkileşim işlemeli. Fakat Kant'ın teorisinin esas inceliği şuradadır: Evrensel uzlaşımın mantıksal bir güçlük, hatta imkansızlık olduğu açıktır (aynı nesneyi yargılayan her özne niteliksel olarak tümüyle aynı duyguya kapılamaz) ve bu yüzden uzlaşımın kendisinin değil, sesinin veya dilinin öyle olduğu varsayılmış, uzlaşım ise talep edilmiştir. Dolayısıyla, aslında evrensel olarak paylaştığımız, herkes için zorunlulukla aynı olan, öznenin sadece özne olmasından dolayı içinde olduğu öznel koşuldur. Çünkü her özne, nesneyi zihinsel yetilerinin orantılı oyunuyla yargılar ve bu yetiler herkeste bulunduğundan ve herkeste, aynı biçimde çalışmasa bile, ahenkle çalıştığından yargılayan öznenin zihinsel durumu diğer her özneye iletilebilir.

Sonuçta, denebilir ki herkes için aynı olan öznel koşul (evrensel ses postulatı ile zihinsel yetilerin ahenkli özgür oyunu) mantıksal olmayan güzellik yargılarının öznel evrenselliğini güvence altına alır. Güzellik yargılarımıza evrensel geçerlilik atfetmemizin sebebi, yargılamanın kendisinin veya ahenkli özgür etkileşimin, güzel olandan alınan haz duygusunun kaynağında olmasıdır. Aksine, şahsi duyumsamalar üzerine kurulu, hoş giden nesnelere hakkında söylenen yargılar böyle bir evrensellik söylemine doğal olarak sahip değildir ve olamazlar, çünkü bu yargılarda haz duygusu, yargılamanın kendisini önceler. Dolayısıyla, hoş giden şeylerin sebep olduğu haz duygusu özgür değildir; sadece ve tümüyle hoş giden nesnenin varlığına yönelik şahsi bir eğilimin sonucudur. Güzel olandan alınan haz ise güzel bulunan nesnenin yargılanmasının evrensel olarak paylaşılabılır olmasından kaynaklanır. Diğer bir deyişle, güzel olandan alınan haz, herkesin uzlaşımını talep eden zihinsel durumun evrensel olarak iletilebilir doğasıdadır. Buradan hareketle, Kant'ın tezi şöyle okunabilir: Güzellik yargılarının evrenselliği kişiden kişiye değişebilecek niteliksel duygular üzerine değil, zihinsel durumun iletilebilirliği üzerine kuruludur; çünkü güzel olandan alınan haz niteliksel duyguların değil, yargılamanın kendisinin, zihinsel yetilerin uyumlu ve özgür etkileşiminin sonucudur.

Kaynakça

ALLISON, Henry E. *Kant's Theory of Taste: A reading of the 'Critique of Aesthetic Judgment'*, Birinci Basım. ABD: Cambridge University Press. 2001.

CASSIRER, Heinz, W. *A commentary on Kant's Critique of Judgment*, Birinci Basım. London: Methuen and Co. Ltd. 1974.

CRAWFORD, Donald, W. *Kant's Aesthetic Theory*, The University of Wisconsin Press. Birinci Basım, İngiltere. 1974.

GINSBORG, Hannah. 10.12.2016. "On the Key to Kant's Critique of Taste", *Pacific Philosophical Quarterly*, 72, 1991, https://philosophy.berkeley.edu/file/830/ginsborg1991_On_the_Key.pdf.

GINSBORG, Hannah. "Thinking the Particular as contained under the Universal". *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy* (R. Kukla). Birinci Basım, ABD: Cambridge University Press. 2006.

GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Birinci Basım, ABD: Harvard University Press. 1979.

KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Birinci Basım. ABD: Cambridge University Press. 2000.

KANT, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Birinci Basım. ABD: Cambridge University Press. 2000.

KANT, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. İkinci Basım. Türkiye: İdea Yayınevi: 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Yedinci Basım. İstanbul: Metis Yayınevi. 2013.



Sanat Yapıtının Fenomenolojisi

Emre ŞAN¹

Özet

20. yüzyılda felsefi tartışmaların merkezinde bulunan, estetik deneyim ve imaj sorusu estetiğin ve fenomenolojinin yollarının kesişmesini sağlar. Husserl tarafından kuruluşundan itibaren *tezahür* sorusuyla ilgilenen fenomenoloji, doğal olarak duyuusal deneyimin birliği meselesiyle yüz yüze gelir. Duyusal dünyanın tezahürü ve sanat yapıtının tekil mevcudiyeti arasındaki ikilik tezahürün özü ve dolayısıyla birliği problemini ortaya çıkarır. Duyusal deneyim ve estetik deneyim arasındaki ilişki başta Husserl olmak üzere Heidegger ve Merleau-Ponty tarafından fenomenolojinin özel bir problemi olarak tayin edilir. Özellikle Heidegger ve Merleau-Ponty, her biri kendi tarzında, Husserl ile eleştirel bir diyaloga girerek fenomenolojinin estetik kazanımlarını görmemize olanak sağlar. Eldeki yazıda sanat, estetik ve fenomenoloji arasındaki etkileşimden doğan yeni bir paradigmayı ya da özel şemayı, tarihi ve eleştirel bir bakış açısından aydınlatmaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Sanat Fenomeni, *Epokhe*, *Ge-Stell*, *Aisthesis*.

The Phenomenology of the Work of Art

Abstract

The sensible presence of the world and this singular presence of the work of art (which is, so to speak, only appearance) give rise, by their very duality, to the question of the essence and therefore of the unity of appearing. This question is hardly analysed by Edmund Husserl, it comes to the fore in the works of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty. In this regard, the ambition of this essay is precisely to bring to light a new paradigm or a special schema which comes from an interaction between art, aesthetics and phenomenology.

Key Words: Aesthetics, Phenomenon of Art, *Epokhe*, *Ge-Stell*, *Aisthesis*.

Bugün estetiğin, çeşitli ve karmaşık panoramasına baktığımızda karşımızda felsefi bir paradoks buluruz. Modern kültürün sanat yapıtlarını ve sanatçıları kültür endüstrisinin birer parçası haline getirmesi sanatın bugün hâlâ sanat olup olmadığı sorusunu sormamıza neden olur?. Günümüzde sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların, çoğaltılabilirlik, yinleme ve tüketim yüzünden giderek ortadan kalkması bizi sanat yapıtının ne *olduğu* ya da onun *özü* hakkında geçmişteki tartışmalara geri dönmeye sevk eder. Bu bağlamda, Hegel'in hipotezinde olduğu gibi sanatın görevini tamamlamış ve hakikatin kendini göstermesi olarak geçmişe ait olduğunu mu düşünmeliyiz? Gelgelelim sanat, tarihte hiç olmadığı kadar görünür, estetik hiç olmadığı kadar yaşamlarımızı ve şehirlerimizi sarıp sarmalamış durumda öyle ki sanat yapıtları hâlâ dünyaya

¹ Yrd. Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü, emrsan@gmail.com.

² Jean-Luc Nancy, "Sanat Kalıntısı (*Le vestige de l'art*)", çev. Ömer Albayrak, *Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, Organize İhtilaf Sergi Kataloğu*, 2003, s. 54.



başka türlü bakmamızı sağlar. Bu durumda ölen ve geçmişte kalan sanat değil, sanat ve felsefe arasında belli bir ilişki türüdür. Şu halde felsefenin sanatla kurduğu özel ilişkiyi³ nasıl yeniden düşünebiliriz?

Fenomenoloji estetik deneyimin tüm ön varsayımlardan arındırılmış bir betimlemesini yapmayı hedefler. Ona göre *İdenin* bir sunumu olmayan ve kendisini imaj-sanattan başka türlü tanımlayan bir sanatsal üretimi ortaya koymamız gerekir. Bu minvalde öncelikle sanata, sanatsal yaratıma ve estetik duyguya idealist felsefe geleneğinden miras kalan yargıları ayrıç içine almayı çalışır. *Epokhe* yöntemini sanat alanına da uygulan fenomenoloji, anlam ufukları her seferinde farklı olan sanat biçimleri ile karşılaşmasında, sanatsal ifade modalitelerinin çoğulluğundan itibaren estetik deneyimin soyut olmayan evrenselliğini düşünmeye girişir. Bu bağlamda estetik deneyimi değil estetik deneyime göre düşünerek, her seferinde belli bir sanat yapıtının deneyiminin yönelimsel boyutunu, o sanat yapıtının kendine has anlam yapısı içinde değerlendirir. Böylece, o, sanat fenomenini, Hegel'in "sanatın ölümü" argümanıya zirvesine çıkan İdealist Estetik'in (Lyotard'ın terimleriyle) Büyük Anlatıları'ndan bir biçimde kurtarmaya soyunur. Sanat felsefesinin, spekülatif idealizmin ulaşmasıyla tamamlandığını düşünsek bile, bugün estetik deneyimin *İdenin* aşkınlığına bir çağrıdan başka türlü kavranıp kavranamayacağı sorusunu sormak hem zorunlu hem de gereklidir. Dolayısıyla deneyimin saf betimlemesine geri dönmek gerekir. Gelgelelim estetik deneyim özne ve nesnenin karşılaşması ya da diyalektik gerilimi olarak kavramsallaştırılmaz. Bu yüzden güzelliği nesneden öznenin estetik yargısına göç ettiren Kant'ın çözümü de sanat fenomenini betimlememize yardımcı olmaz. Bu çözüm daha başından bir tarafta maddi duyuların algısal düzeninin diğer tarafta da düşüncenin anlamlandırma yapılarının olduğu bir yarılmayı varsayar. Kaldı ki bu yarılma temsil/tasarım metafiziğinin çıkış noktasıdır zira o soyut bir ruhsallık (*spritualité*) giydirilmiş somut bir anlatım (*expressivité*) varsayar.

I. Sanatın ve Estetik Deneyimin Fenomenolojik Statüsü

Fenomenoloji ve estetik arasındaki ilişkiler öncelikle sanat yapıtının özel bir tanımı çerçevesinde ortaya çıkar. Bu tanım, sanat yapıtının maddi ve duyuusal gerçekliği (nesne olma durumu) ve daha derin bir anlam ufkunda, nesnel varoluşunu askıya alacak bir açılımı arasındaki gerilimde kurulur. Söz konusu yapıt-nesne diyalektiği, görünür ve görünmez, mevcudiyet ve namevcudiyet gibi ikiliklerle beslenen tezahür (*apparaître*) ve hadise (*événement*) terimlerinin fenomenolojik anlamları ile anlaşılabilir. Diğer yandan sanat, tezahür ile ilişkisi çerçevesinde ele alındığında, fenomenolojik terimlerin anlaşılması için anahtar bir rol üstlenir. Özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın öncelikle görünmek ya da duyumsanmak için ortaya çıkması, onu pratik imkânlarıyla beliren günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırır. Üstelik sanatın kendine has görünürlüğü beraberinde genel olarak fenomenalliğin mahiyeti hakkında yeni bir düşünce biçimi getirir. Böylece Husserl tarafından fenomenolojiye atfedilen "şeylerin kendisine dönme"⁴ görevi sanat yapıtının tekil mevcudiyetiyle ortaya çıkan estetik deneyimde

³ Hegel'e göre sanat yapıtı üzerine felsefi düşünüm hem mümkündür hem de gereklidir zira sanat kendi kendine yetmez ve anlamın nihai yeri *logos*'tur. Sanatın hakikati için felsefeye ihtiyaç vardır. Gelgelelim sanat dile gelmez, ifade edilemez olarak kavrandığında, yani *logos*'a sığmadığında ve teorinin sanatın tekilliğini ve yoğunluğunu aşındırdığı iddia edildiğinde sanat ve felsefe ilişkisini nasıl düşünebiliriz? Bu soruya verilen ilk cevap Alman Romantizmi'nin cevabıdır ve *sanata felsefenin görevini yüklemeye* ilişkindir. Diğer bir cevap Nietzsche'nin cevabıdır ve *estetiği felsefeden başka türlü yapmayı önerir*. Bilindiği gibi aynı soru çağdaş felsefede Alain Badiou ve Jacques Rancière arasındaki bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Daha detaylı bir analiz için bkz. Alain Badiou, *Başka Bir Estetik. Sanatlar İçin Küçük bir Klavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis, 2010. Jacques Rancière, "Badiou'nun İnestetik'i: Modernizmin Burkulmaları", *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim, 2012.

⁴ Alm. *Zurück zu den Sachen selbst*, Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, fr. çev. Hubert Elie, Arion L. Kelkel ve René Schérer, *Recherches logiques*, Paris, PUF, 1990, s. 171.



yankılanır zira tezahürün varlık anlamı olarak fenomen belirlemek için fenomenolojik bir bakış açısını gerektirir. Belçikalı *La part de l'oeil* dergisinin sanat ve felsefe ilişkisini mercek altına alan “Art et Phénoménologie” dosyasında Eliane Escoubas şu tanımlamayı yapar: “Sanata erişim tarzının, sanat yapıtında sanat olana erişim tarzının, fenomenolojik bir tutum olduğunu kavramak, öncelikle sanatın başlangıçtan beri aynı zamanda fenomenolojik *olduğunu* kavramaktır”⁵. Dolayısıyla, sanat yapıtının fenomenolojik özneteliği, *aisthesis*’e erişim tarzında saklıdır.

Sanat yapıtının ve estetik deneyimin fenomenoloji için ayrıcalıklı statüsünü incelemek için Husserl’in 12 Ocak 1907’de sanatçı Hugo von Hofmannsthal’a yazdığı mektuba bakmak gerekir. Husserl bu mektupta ilk defa fenomenolojik *epokhe* ve estetik tutum arasında bir benzerlik sap-tar. Alman filozofa göre fenomenolojik betimlemenin imkânını ortaya çıkartmak için doğal tutum ile bir epokhe rejimine girilmelidir⁶. Doğal tutumu askıya almak bu dünyanın varoluşunu yadsımak anlamına gelmez, aksine filozofun yanıtlamaya çalıştığı soru bu varoluşun anlamı sorusudur. Dolayısıyla sanatçı tıpkı fenomenolog gibi davranarak doğal tutumu nötralize eder: “[Fenomenolojik yöntem] ‘doğal’ tutumdan özsel olarak ayrılan ve *saf estetik* olarak sanatınızın nesnelere ve bizi kuşatan tüm dünyayı sunuşunda içinde bulunduğu konuma ve tutuma akraba olan nesnellığe ilişkin bir konumlanma gerektirir. Saf estetik bir sanat yapıtının sezgisi zihin tarafından tüm varoluşsal konumlandırmaların ve bu tutumu varsayan duyumsama ve iradenin yol açtığı tüm tutumların saf dışı bırakılmasında tamamlanır. Dolayısıyla fenomenolojik görme ‘saf’ bir sanattaki estetik görmenin yakın akrabasıdır”⁷. Bu noktada altını çizmemiz gereken husus hiç kuşkusuz sanat yapıtını saf tezahüründe tanımlayan “saf estetik” kavramının teorik bir ilgili uyandıracak bir şeyden ziyade sanat yapıtını kendinde olduğu gibi betimleme çabasıdır. Diğer bir deyişle, sanat yapıtının tezahür tarzından ayrı bir tutumu varsaymaları nedeniyle fenomenolojik tutum ve estetik tutum arasındaki yöntemsel yakınlık, hâlihazırda sanat ve gerçeklik arasında bir kopuşa işaret eder. Dolayısıyla Husserl’e göre “saf sanat” tüm reel içeriklerden ve deneysel gerçeklikten ayrı estetik yaşantının kurduğu “estetik fenomene” tekabül eder.

Gelgelelim, sanat yapıtının maddeliğinden uzaklaşan duyusal gerçeklikten ayrılan “saf sanat” fikri metafizik bir ufka ya da sanatın özcü bir kavranışına götürmez mi? Bu bağlamda Husserl’in sanatı “saf estetik” terimiyle ele alması onu romantik ya da metafizik bir geleneğe yerleştiriyormuşuz gibi görünür. Peki gerçekten öyle mi? Her ne kadar kullanılan terimin semantik yönelimi mutlak ve madde dışı bir alana işaret ediyor gibi gözükse de onun fenomenolojik yorumunu araştırmak gerekir. Husserl için önemli olan öncelikle sanat yapıtının bizi yaşantıların aşkın alanına “taşmasıdır”. Asıl soru bizi saf fenomene taşıyan söz konusu hareketin mahiyeti ile ilgilidir. Françoise Dastur’un belirttiği gibi, “Husserl açısından baktığımızda, sanat yapıtının tezahüründen paradoksal bir kopuşla yola çıkıp onun yarattığı imgesel dünyaya yönelen fenomenolojik eylem, İdealizm’in ya da Romantizm’in öne sürdüğü ruhsal yükselişten [*élévation*] ziyade sanat yapıtının fiziki gerçekliğinin *nötralisasyonu* [*neutralisation*] ya da derealizasyonudur

⁵ Eliane Escoubas, “Liminaire”, *La part de l'œil*, dossier “Art et phénoménologique”, n° 7, 1991, s. 10.

⁶ Fenomenolojinin askıya aldığı doğal tutum, herhangi bir kavrayış olmadan gerçekleşen bir karşılaşma fikrinde temellenir. Söz konusu olan mutlak olarak bağımsız iki gerçeklik arasındaki karşılaşma olarak deneyim fikridir. Reel olan kendisine meşruluk sağlayan yaşantıdan her zaman daha görünürdür. Bu yüzden paradoksal olarak reel’in meşruiyetini askıya alıp söz konusu meşruiyetin kendisi irdelenmelidir. Diğer bir deyişle, realizme yüzleşmek için reel’i parantez içine almak gerekir. Bu açıdan, doğal tutumun varoluş tezini şöyle tanımlayabiliriz: Öncelikle kendine dayanan eşsiz bir uzamsal ve zamansal bir dünya konumu vardır ve ikinci olarak, bütün insanlar bu gerçekliğin bir parçasıdır ve son olarak, dünya deneyimi, var olanlar arasındaki geçerli yasalar, gerçekliğin genel yasaları yani nedensellik ile açıklanabilir. Dünyayı, kendi gerçekliğine dayanan, kendisine katıldığımız ve bağımlı olduğumuz bir mutlak gerçeklik olarak yaşarız. Doğal tutum için gerçekliğin varlık yapısı belirgin bir şekilde bu kendinde var olmaya, bu ontolojik otonomiye dayanır. Dünya varolmak için değil sadece tezahür etmek için bana bağımlıdır. Dolayısıyla öldüğümüzde dünya bizimle ölmez, bizim dışımızdaki her şey ve herkes oradayken artık biz orada değilizdir. Zaten ölüm fikrini bu kadar zorlaştıran da budur. Bu konuda daha detaylı bir analiz için: Emre Şan, “Hayvanlığın Fenomenolojisi: Doğal Dünyanın Logosu”, *Cogito*, YKY, 80/2015.

⁷ Edmund Husserl, “Lettre à Hofmannsthal”, fr. çev. Escoubas, *La part de l'œil*, n° 7, 1991, s. 13-14.



[*déréalisation*]]”⁸. Bu hiç de kolay değildir zira *realizm* iyi saklanmış bir sırdır, gözümüzün önüne getirmesek de hepimizin onu ezbere biliriz. Her seferinde varsayılan ve göze batmayan *realizm*, bizim doğal tavrımızdır. Onu tanımak için yaşamak gerekir zira *realizm* yaşanan, *reel* ise görürendir. Öyleyse insanın sanat yapıtının tezahüründen çıkıp imgesel dünyaya gitmesini sağlayan şey nedir?

Husserl *Ideen I*'in 111. paragrafında analizini derinleştirir ve sanat yapıtının (Dürer'in Şövalye, Ölüm ve Şeytan gravürünün) yarattığı estetik bilinci konu edinir: “Dürer'in Şövalye, Ölüm ve Şeytan gravürünü temaşa ettiğimizi varsayalım. Neyi ayırt ederiz? Öncelikle korrelatifi ‘gravür plaka’ şey olan doğal algıyı, elimizin altındaki gravürü ayırırız. Ardından, ‘At binmiş şövalye’, ‘Ölüm’ ve ‘Şeytan’, kara çizgiler aracılığıyla renksiz küçük biçimler olarak algısal bilincimizde tezahür eder. Estetik temaşada nesne olarak yöneldiğimiz şeyler bunlar değildir: ‘imaj olarak’ tasarımlanmış gerçekliklere, daha doğru bir ifadeyle ‘imajlaştırılmış’ gerçekliklere, ete kemiğe bürünmüş şövalyeye, vb. yöneliriz [...] Başka bir şeyi anlatan bu nesne-imaj [*Bildobjekt*] ne bir olan ne de bir olmayan ne de başka herhangi bir konumsal modalitede sunulur ya da deyim yerindeyse bilinç ona olan olarak erişir fakat bu erişim varlığın nötralizasyonunun dönüşümüne göre neredeyse-olana [*gleichsam-seiend*] erişimdir”.⁹



Figür 1. Albrecht Dürer, *Şövalye, Ölüm ve Şeytan*, 24,4x18,7 cm, 1513, Nuremberg

Husserl Albrecht Dürer'in yapıtından bahsederken öncelikle “imaj” (*Bild*), “kopya-imaj” (*Abbid*) ve imajda (*im Bilde*) imajlaştırılmış (*abgebildete*) gerçeklikten söz eder ve *Bildobjekt* ve *Bildsubjekt*, yani kendisi olarak *imaj-nesne* ve imajda figürleşen *süje* arasında bir ayrım yapar.

⁸ Françoise Dastur, “Husserl et la neutralité de l'art”, *La part de l'oeil*, n°7, 1991, s. 28.

⁹ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, fr. çev. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, s. 373 (§111).

Dolayısıyla imaj-nesne hiçbir şekilde algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle, ne de temsil edilen motifle karıştırılmaz. Onun ne bilincin dışında ne de onun içinde hiçbir varoluşu yoktur. Dolayısıyla naif nesnelciliğin fenomenolojik indirgemeye uğratılması sonucu imaj bir fenomen hali ne gelir. Bu şu demektir, imaj yönelimsel bir yaşantıdan başka bir şey değildir zira fenomenler tezahür etmezler onlar yaşantıdırlar (*Erlebnisse*). 1936 yılında yayınlanan *L'imagination*¹⁰ adlı eserinde aynı paragrafı alıntılaman Sartre, kitabın sonunda Husserl'in tezinden hareketle bir sonraki eseri *L'imaginaire*'in (1940) hedefini açıklar: imajın fenomenolojisini yapmak. Kaldı ki, aslında aynı çalışmanın ikinci kısmı olan *L'imaginaire*'in ilk cümlesi şudur: “Bu eser bilincin ya da ‘imgelem’in büyük ‘hiçleştirici’ [*irréalisante*] işlevini ve onun noematik korrelatifi, imgeseli betimlemek amacındadır”.¹¹ İmajın yönelimsel bir yapısı vardır ve o ne muğlak bir düşünce ne de zayıf bir duyumdur, o, bir şey değil bir eylemdir. Husserl'e geri dönecek olursak, sanat yapıtının, maddi gerçekliğinin nötralizasyonu, estetik bakışın kendisinde imajlaştırılanı ya da ifade edileni hedeflediğinde tutunduğu tavidir. Böylece Husserl, fenomenolojik anlamda sanat yapıtının statüsünü ve felsefi işlevini betimler. Sanat yapıtı bizi doğal tutumdan uzaklaştırarak şeylerin henüz açığa çıkmamış üzeri örtülü anlamlarını açığa vurur ve bizi daha kökensel ve “saf” bir anlam ufkuna taşır. Bir gravürün basit deneyimi her birimizde doğal tutumun askıya alınmasını sağlayabilir. Magritte'in *İmajların İhaneti* tablosunda ortaya koyduğu gibi “bu bir pipo değildir” (“*ceci n'est pas une pipe*”) fakat aynı zamanda “bu”, “bu tablo” sadece basit bir şey de değildir. Estetik epokhenin doğumu bir sarsılmadan ileri gelir, tıpkı Platon'un *thamazein*¹² ile ifade ettiği gibi bir şaşkınlıktır.

Husserl'in ardından gelen fenomenologların fenomenolojiyi dönüşüme uğratmaları hiç kuşkusuz fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişkileri de etkiler. Fenomenoloji hareketi her dönemde belli bir esnekliğe sahiptir. Husserl sonrası fenomenolojinin iki önemli figürü Heidegger ve Merleau-Ponty hali hazırda kendilerine özgü bir karaktere sahip olan bir felsefi tutum için fenomenolojiyi bir yöntem olarak kullanırlar. Ne var ki sanat fenomenolojisi ekseninde düşündüğümüzde aralarındaki temel farklılıklara rağmen ikisi de Kant'ın sanatı temsil üzerinden düşünmesi fikrine karşı çıkarlar. Her biri kendine has bir şekilde, temsil rejiminin yol açtığı sonluluğu, kapalılığı, varlığın ayrıcalığını ayraç içine almak için nesnenin nesneselliğini aşmaya çalışır. Heidegger ve ardından Merleau-Ponty tarafından ortaya konan sanat fenomenolojisi, Husserl'in “saf estetik” kavrayışından (her biri kendine has bir varlık tanımı ortaya koyarak) sanat ya da sanat yapıtı ontolojisine geçerek sanat ve fenomenoloji ilişkisini dönüşüme uğratırlar. Bu bağlamda, Heidegger sanat yapıtını mercek altına almak için modern estetikten çıkar. Ona göre yapılması gereken bellidir: varolanın üstündeki örtüyü kaldıracak, felsefi *thamazein*'in kaynağı, bilginin özü Grek *tekhne*'ye geri dönmek gerekir. Modern bilim ve teknoloji fenomenleri hesaplanabilir varlıkların bütünü olarak yakalar ve dünyayı ve onun içindekileri benliğin tanımlayıp özdeşleşmesinde ve geliştirilmesinde işlevsel olabilecek araçlar olarak ele alan bir kültüre götürür. Senem Kurtar'ın önemli çalışması *Heidegger ve Poetik Düşünme* kitabında vurguladığı gibi “Heidegger, teknolojinin özünde kök salan tehlikenin aşılabilmesi ve de bu tehlikenin kaynağının açığa çıkabilmesi için, hiçbir şeyin kendi olma açıklığına yer bırakmayan *Ge-stell*'de yalnızca sanatın açıklığında büyüyen kurtarıcı güce işaret eder”.¹³ Modern teknolojinin ortaya çıkardığı tehlike karşısında sanat, düşünme biçiminin dönüştürücüsü olarak kendini gösterir. Merleau-Ponty ise ifade (*expression*) teorisiyle temsil rejiminden çıkmaya çalışır fakat onun

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, fr. çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki, 2. Baskı, 2009, s. 154.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Imagination*, Paris, Gallimard, 1940, s. 12.

¹² Platon, *Diyaloglar II* içinde “Theaitetos”, çev. Macit Gökberk, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 155d

¹³ Senem Kurtar, *Heidegger ve Poetik Düşünme*, Ankara, Pharmakon, 2014, s. 134. *Ge-stell* kavramının detaylı analizi için aynı eserin 102. sayfasına bakılabilir.



amacı estetik teriminin anlamını dönüştürmektir. *Aisthesis* anlamında estetik, kökensel bir duyum, görüş ve hareketin içiçeliği, kesişmesidir. Yapıtı yapıtlıktan çıkararak (*désouvement*) nesnellik niteliğini bir kenara bırakmak gerekir. Eliane Escoubas'ın ifade ettiği gibi, Merleau-Ponty estetiği iyice “yapıtın dışına çıkan” (*désoeuvrement*) bir estetik olur zira yapıtın nesnelliği, göz ve imaj arasındaki dokunma, duyuşsal kesişme, iç içelik (*entrelacs*) üzerine bir akıl yürütme yararına ortadan kalkar¹⁴. Dolayısıyla her ikisi de temsil ve nesnelliğe karşı çıkar. Bu bağlamda ortaya çıkan fenomenolojik sorun şöyle ifade edilebilir: felsefeyi idealizm ve realizm, nesnelcilik ve öznelcilik adı altında bölen ideolojik ve yöntemsel ayrımlar estetik teoriyi içinden çıkılmaz bir zorluğa sürükler.

Heidegger ve Merleau-Ponty'nin sanat yapıtı sorusuna verdikleri yanıtların incelemesi eldeki yazının sınırlarını aşacağı için özellikle iki filozofun modern sanatın öncüleri post-empresyonistlere (Cézanne, Van Gogh) tanıdıkları ayrıcalıktan yola çıkarak ortaya koyacağım “estetik modelin” sonuçlarını irdelleyeceğim. Bu bağlamda Heidegger ve Merleau-Ponty'nin neden post-empresyonistlerle özel olarak ilgilendikleri sorusu akla gelir. İleride göstereceğimiz gibi filozofların sanat üzerine tahayyüllerinde, estetik seçimler ilineksel bir rol oynamaz aksine onların düşüncelerinin temelleri ile estetik seçimleri arasında açığa çıkarılması gereken bir ilişki vardır. Dolayısıyla tüm sanat yapıtları aynı şekilde fenomenolojik değildir ve sanatın fenomenolojik özneliliğini genelleştirmek epey zordur fakat Van Gogh ve Cézanne Husserlci anlamda ressam fenomenologdurlar. Onların resimleri temsil rejimiyle işlemez. Onlar hâlihazırda bakmadan önce gördüğümüz manzarayı resmeder ve böylece bize aslında görmenin ne olduğunu gösterirler. Sanatın *estetik* deneyimi fenomenolojik *epokhedir*. Claudel'e göre logosmerkezci “dinleyen göz” yerine fenomenoloji, “görünmezi görme”¹⁵ ya da “görünmeyenin (*inapparent*) fenomenolojisi” yaklaşımını getirir.

II. Sanat Yapıtının Kökeni

Heidegger'e göre sanat alanında söz konusu olan şey, şimdi önemli olan ve gelecekte de önemini koruyacak olan sanat yapıtlarının üretilmesi ve bunun da kendi zamanına uygunlukla yapılması değil aksine yapıtın, her şeyden önce sanatın kendisi için, yeni bir biçimi ele geçirmesi ve zamana yeni ölçütler dayatması ve şeylerin hakikatini taze bir şekilde yapıta koyması ve böylece onun özünü açığa çıkartmasıdır. Bu yüzden sanat yapıtını, onda meydana gelen varlığın hakikatinden kaynaklanan bir yazgı itibariyle düşünmeyi denemek gerekir. Bu bağlamda öncelikle estetiğin aşılması bilinç felsefesine dayanan bir sanat görüşünün aşılmasıdır. Zeynep Direk'in ifade ettiği gibi “Heidegger sanatın fenomenolojisini bilince dayanan bir fenomenoloji olmaktan çıkarmaktadır. Bundan böyle sanat eseri bir altyapı olarak ‘şey’ ile bir üstyapı olarak ‘estetik değer’in eklenmesiymiş gibi incelenmek suretiyle, fenomenolojinin ontolojik araştırma alanları arasında kendine özgü bir alanın nesnesini oluşturmaz”¹⁶.

Heidegger *Sanat Yapıtının Kökeni*'nin¹⁷ 1936 baskısına yazdığı Sonsöz'de, Hegel'in “sanatın sonu” argümanından bahsetmeden hemen önce, *Einfühlung* kavramı ile öne çıkan Alman

¹⁴ Eliane Escoubas, “La question de l'oeuvre d'art. M. Merleau-Ponty et M. Heidegger”, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, M. Richir ve E. Tassin (yay.haz.), Grenoble, Million, 1992, s. 132-238.

¹⁵ Carole Talon-Hugon, “Après Lyotard, l'esthétique en France aujourd'hui”, *La Philosophie en France aujourd'hui*, (yay. haz.) Yves Charles Zarka, Paris, PUF, 2015, s. 174.

¹⁶ Zeynep Direk, “Heidegger'in Sanat Anlayışı”, *Cogito*, sayı 64/2010, YKY, s. 107.

¹⁷ Söz konusu konferansın üç farklı versiyonun olduğunu biliyoruz. Bunlardan ilki Heidegger'in 13 Kasım 1936'da Freiburg'da *Kunstwissenschaftliche Gessellschaft*'ta “Sanat Yapıtının Kökeni Üzerine” başlığı altında verdiği konferanstır. Ardından 1936 yılının Ocak ayında Zürih'de bu konferans tekrar verilir. Son olarak bu ilk konferans genişletilip Frankfurt'da *Freien Deutschen Hochstift*'de (kasım ve aralık ayında) üç konferans halinde sunulur. Bu üç konferans 1936'dan sonra kaleme alınmış bir Sonsöz ile birlikte 1950'de *Holzwege*'de yayınlanır (Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes” *Holzwege* (Fankfurt-am-Main: Klostermann, 1950), s. 7-68.



psikolojik estetik fikriyle bir arada düşünülebiyecek *Erlebnis* kategorisi altına giren estetiği eleştirir. Heidegger'in estetiğin modern kurulumunu reddinin temelinde sanatın özneleştirilme (*subjectivation*) süreci olarak *Erlebnis* fikri yatar, zira onun sayesinde sanat yapıtı duyuşal haz nesnesi haline gelir. Konferansın ontolojik bağlamı ele alındığında, hiç kuşkusuz Heidegger'in *Erlebnis* üzerine eleştirileri, psikolojik estetiğin ötesine geçerek, Husserlci yaşantı kavramını hedef alır: "Sanat ve sanatçı hakkında kendine mahsus bir bakış açısına estetik bakış denilir. Estetik, sanat eserlerini konu olarak alır, hatta "aisthesis" ve geniş anlamda duyuşal alımlamanın konusudur. Bugünlerde bu alımlamaya deneyimlemek [*das Erleben*] deniyor. İnsanın sanatı yaşama tarzı, onun varlığı hakkında aydınlatmadır. Yaşantı [*das Erlebnis*] sadece sanat zevki için değildir, bilakis sanatı yaratmak için de önemli bir kaynaktır. Her şey yaşantıdır. Belki de yaşantı sanatın öldüğü bir unsurdur. Ölmek o kadar yavaş gerçekleşir ki birkaç yüzyıla ihtiyaç duyar"¹⁸. Heidegger birkaç satır sonra Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde geçen "sanatın sonu" argümanına atıf yapar: "Hakikatin kendisine mevcudiyet yarattığı bir tarz olarak sanat, bizim için artık geçerli değildir (WWW, XI., s. 134). Sanatın, devamlı yükseleceği ve kendisini tamamlayacağı, ancak onun biçimi, tinin yüksek ihtiyacı olmaktan vazgeçebileceği beklenir (agy. s. 135). Bütün bu ilişkilerde sanat kendisinin yüksek belirlenimine göre, bizim için geçmiş bir şeydir (XI, s. 16)".¹⁹ Heidegger, Hegel'in ortaya attığı bu soruna, sanatın artık hakikat değeri taşımadığı sezgisine dikkat çeker ve devam eder: "sanat hâlâ içinde, tarihsel varoluşumuz için karar sahibi olan, hakikatin gerçekleşeceği özsel ve zorunlu bir yol mudur? Yoksa sanat artık bu özelliğe sahip değil midir?".²⁰ Dolayısıyla sanatın ölümü kesin bir yargı değil halihazırda yeterince cevaplanmamış bir sorudur zira sorgulanması gereken sanatın geçmişte kalıp kalmaması değil onun olanaklılığıdır.

Sanat yapıtının fenomenolojisinin Heideggerci programı şu şekile ifade edilebilir: Sanatın *otantik* varlığı Batı Metafizizi tarafından anlaşılammıştır. Sanatın varoluşu *Erlebnis*'e indirgenmesi kendisini en çarpıcı biçimde *Ge-stell* olarak açılan modern teknolojide açığa vurur. Estetik ve *Ge-stell* arasındaki ilişkinin kökeninde düşünce tarihinin en eski ayrımı olan güzel ve doğruluk ayrımı yatar zira güzel ve doğruluk arasındaki ayrım Platon'dan Nietzsche'ye kadar tüm Batı Metafizizi'ni etkilemiştir. Kaldı ki güzel ve doğruluk ayrımının en belirgin olduğu alan estetikdir. Bu yüzden Antik Yunan'dan beri tüm Batı düşüncesine hakim olan *Erlebnis* estetiği ve hakikatin tarihi arasındaki içkin ittifakı yerinden etmeye çalışmak gerekir. Bu bağlamda, "Sanat Yapıtının Kökeni" konferansının Freiburg versiyonu ile aynı döneme ait olan Nietzsche üzerine derslerin ilkinde yer alan "Estetik Tarihinin Altı Temel Gelişimi"²¹ hakkındaki yorumuna bakmak yararlı olacaktır. Heidegger bu metinde estetiğin özünün tarihi ile sanatın özünün tarihi arasındaki ilişkiyi mercek altına alır. İlk evre, sanata ilişkin kavramsal ve tasarımsal düşüncenin yani estetiğin henüz söz konusu olmadığı büyük sanattır. Antik Yunan'ın büyük sanatı yaşam deneyiminin değil kökensel olarak Greklerden önce gelen bilgeliğin ve bilme tutkusunun sanatıdır²². Büyük sanatın sonunun gelmesiyle birlikte Platon ve Aristoteles'in döneminde estetik ortaya çıkar. Bu dönemde sanat üzerine düşüncesin sınırlarını belirleyecek *hyle-morphe*, *materia-forma* yani madde ve form ilişkisi açığa çıkar, öyle ki bu ilişkinin hazırlayıcısı Platon'un *eidos*, *idea* kavramsallaştırmasıdır. İkinci evrenin sanat anlayışında güzel "kendini kendine en uygun olarak açan"dır ve sanat güzelin açığa çıkması olarak sınırlandırılmıştır. Ardından Büyük sanatın kendini açığa vuracağı olanakları kapatan Modern döneme karşılık gelen üçüncü evre, yani *aisthesis*²³ estetiği gelir. Sanat ve güzel üzerine düşünme artık insanın duyarlığına indirgenmiştir. Bu dönemi bü-

¹⁸ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, alm.çev. Fatif Tepebaşılı, Ankara, De Ki, 2011, s. 77.

¹⁹ Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*, aktaran Martin Heidegger, a.g.e., s. 78.

²⁰ Martin Heidegger, a.g.e.

²¹ Martin Heidegger, *Nietzsche, Vol I The Will to Power as Art*, çev. David Farrel Krell, NY: Harper&Row Publishers, 1991, s. 77.

²² Martin Heidegger, a.g.e., s. 80.

²³ Martin Heidegger, a.g.e., s. 83.



yük sanatın gerilemesi ve çöküşü izler. Dördüncü evre olarak estetik Hegel’de en yüksek noktaya ulaşır. Heidegger için “Batı geleneğinde en son ve en yetkin estetik, Hegel’in estetiğidir”²⁴. Hegel’de sanatın ölümü ve estetiğin kendini tamamen açması estetik tarihinin son iki evresini hazırlar. Beşinci evre sonuçları bakımından büyük sanatın tam karşıtı olan ve Wagner’in müziğinde örneklenen kolektif sanat yapıtı anlayışıdır. Böylece estetik doğa bilimleri tarzında bir psikolojiye dönüşür ve o artık insan varoluşunun deneyimlerini anlatan bir disiplindir. Son evre olan Nietzsche’nin sanat anlayışı, psikoloji ile özdeşleştirilen estetik fikrine karşı bir sanat fizyolojisi olarak açığa çıkar. Estetiğin bu görkemli sonu Hegel’in sanatı nihilizmin kurbanı, geçmiş bir şey olarak betimlemesine karşı çıkar zira Nietzsche’de sanat nihilizme karşı en önemli silahtır. Robert Bernasconi’nin ifadesiyle “bu tarih içinde sanatın uzunca bir süre ölümle pençeleşerek can çekiştiği ve süreç içerisinde tıpkı bir Victoria dönemi melodramındaki kahraman gibi birçok sahte ölümler geçirdiği söylenebilir. Ne var ki başka bakımlardan bu çöküş öyküsü, çeşitli aşamaları bakımından Heidegger’in hakikatin özünün tarihi hakkında yaptığı açıklamayı yansıtırken bile, tipik biçimde Heidegger’e mahsus bir öyküdür”²⁵. Heidegger bir yandan Hegel’den miras kalan bir çerçevede bir estetik tarihi sunarken diğer yandan da Nietzsche’yi işin içine katarak Hegel’in hareket noktasını tersine çevirmeye çalışır. Hegel hakkındaki ilk önermeye uygun olarak Heidegger için büyük sanat yapıtı hakikatin gerçekleşmesi, diğer bir deyişle varolanların hakikatidir. Heidegger “Büyük Sanat”ın hakikatle olan ilişkisi göz önüne alındığında Hegel’e yakın durur fakat Hegel’in sanatın sonu argümanına katılmaz çünkü ona göre sanat, hiçbir çağ için aşılabilir değildir²⁶. Heidegger’e göre hakikat kendisini sanat yapıtı içine yerleştirerek ortaya çıkar. Bu bağlamda Van Gogh’un resmi ve Hölderlin’in şiirleri tıpkı tapınağın kendi zamanında olduğu gibi büyük sanat olarak nitelendirilebilir zira onlarda hakikat vuku bulur.

Bu bağlamda Heidegger’in “Sanat Yapıtının Kökeni” metninde Hegel’in “sanatın ölümü” argümanının nasıl sorunsallaştırıldığına bakabiliriz. Heidegger, Sonsöz’de Hegel’in yargısının hakikatinin hâlâ kararlaştırılmamış olduğunu söyler.²⁷ Öyleyse sanat tarihsel varoluşumuz için asli ve tayin edici olan hakikatin vuku bulduğu temel ve zorunlu bir tarz mıdır yoksa artık temel ve zorunlu bir tarz olmaktan çıkıp olup bitmişlik (*Gewesenheit*) karakterine sahip bir şey midir? Eğer öyleyse Hegel’in argümanından çıkış mümkün müdür? Heidegger 25 Nisan 1960’da Rudolph Krämer-Bardoni’ye gönderdiği mektupta bu konuya açıklık getirir: “Denememin Sonsözünde (Holzwege, s. 66-67) sanatın ‘bizim için ifşa edeceği en yüksek vazife bakımından geçmiş’ olduğunu söyleyen Hegel’in iktibasını paylaştığımda bu ne Hegel’in sanat anlayışına katıldığım anlamına gelir ne de böylelikle sanatın sona erdiği ileri sürülmüş olur. Daha çok bununla söylemek istediğim sanatın *özü*’nün bizim için sorgulanmaya değer hale geldiğiydi. ‘Hegel’e yakın durmam’ mümkün *değildir*, çünkü hiçbir zaman ona yakın durmadım, böyle bir şey ‘hakikat’in özünün belirlenmesi konusunda ortaya çıkan uçurumsu farklılık tarafından engellenir”²⁸.

Şu halde fenomenolojik bir ontoloji, Batı düşüncesine hâkim olan *Erlebnis* estetiği ve hakikatin tarihi arasındaki içkin ittifakın yerine kendi çözümünü getirmelidir. *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde Heidegger bir sanat felsefesi ya da sanat tarihi üzerine eğilmez. Alman filozofa göre sanat bir şeyin kökenine en yakın olan açığa çıkma biçimidir. Dolayısıyla sanatın ne olduğu

²⁴ Martin Heidegger, a.g.e., s. 84.

²⁵ Robert Bernasconi, “Sanat Eserinin Büyüklüğü”, *Heidegger, Fikir Mimarları-15*, çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say, 2008, s. 368.

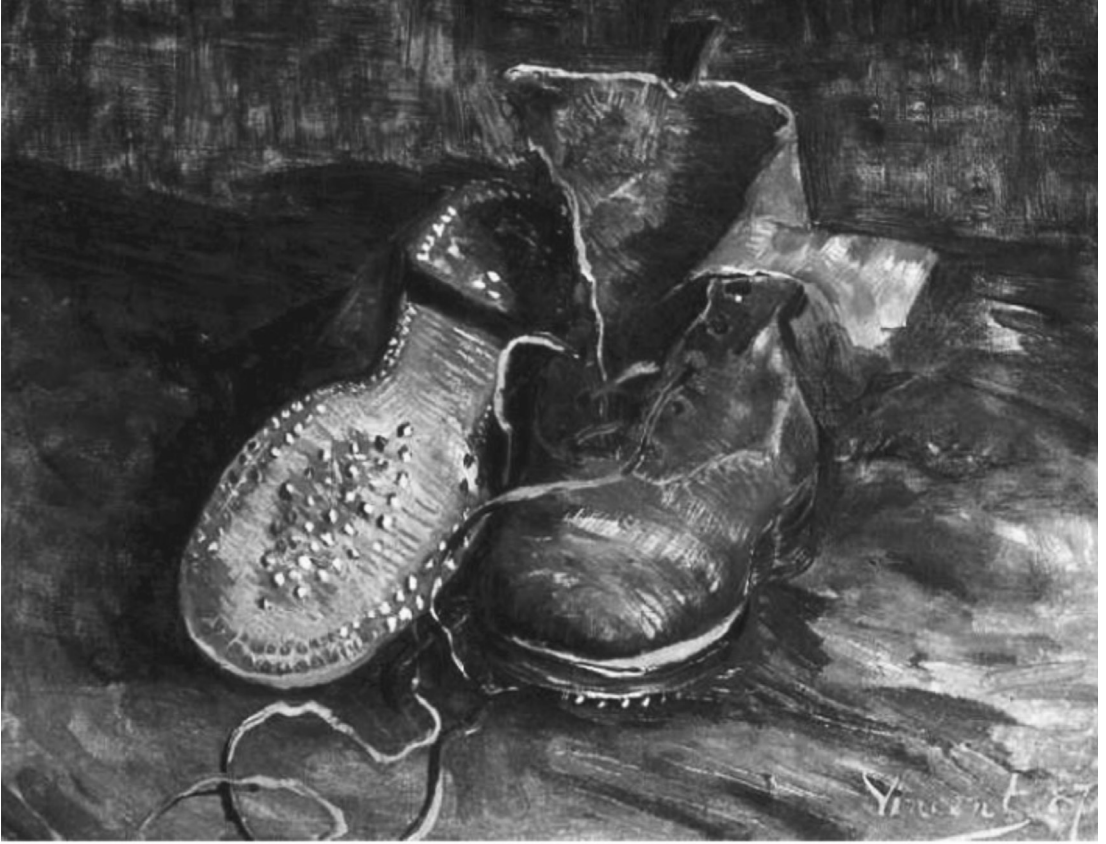
²⁶ Heidegger’in Hegel okuması hakkında daha detaylı bir analiz için: Jacques Taminiaux, “Le dépassement Heideggerien de l’esthétique et l’héritage de Hegel”, *Recoupements*, Brüksel, Ousia, 1982, s. 175-208.

²⁷ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, a.g.e. s. 78.

²⁸ “Ein Brief Martin Heidegger an Rudolf Bardono-Krämer Über die Kunst”, *Phänomenologische Forschungen* içinde, Freiburg/München, Alber, 18, 1986, s. 170-181. Aktaran: Françoise Dastur, “Heidegger’in ‘Sanat Eserinin Kökeni’nin Freiburg Versiyonu”, *Heidegger, Fikir Mimarları-15*, çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say, 2008, s. 339.



sorusu “varlık” sorusundan ayrı düşünülemez. Sanat ve sanat yapıtı arasındaki ilişki öncelikle şey olarak çözümlenir. Metafizik estetik yaklaşımının sanat yapıtını bir taklit olarak ele almasını eleştiren Heidegger öncelikle sanat yapıtının şeyselliği üzerinde durur. Heidegger ile birlikte sanata ilişkin fenomenolojik sorgulama sanatın ontolojik hakikatini sorgulamaya dönüşür. Sanat yapıtı öncelikle bir “şey” olarak görülmelidir fakat bu şey bir el altında bulunan (*das Vorhande*) ya da kontrol edilen bir şey değildir. Heidegger böylece resmin fenomenolojik çözümlemesi üzerinden *Ge-stell*'de yitirilmiş olan şeylerin kendini açtığı açıklığa geri dönüşün imkânını irdeler. Heidegger'e göre şeyin şeyselliği hakkında Batı Metafizik tarihi boyunca getirilen çözümler yetersizdir²⁹ ve sorunun nihai ufku “varolanın varlığı” sorusundadır. Batı geleneğindeki varolanın varlığının yazgısı aynı zamanda şeyin şeyselliğinin gizli kalmış tarihine işaret eder.



Figür 2. Vincent Van Gogh, *Bir Çift Ayakkabı*,1886. Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Heidegger Van Gogh'un *Bir Çift Ayakkabı* resminden hareketle sanat yapıtı ve şey olarak açığa çıkma arasındaki gizli ilişkiyi ele alır. Van Gogh'un resminden hareketle sorulacak soru kendini yapıtta ve yapıt olarak açan şeyin ne olduğu sorusudur. Heidegger ayakkabıların bir şey olmasından onların araç olarak ortaya çıkmasını, kullanımda kendini açmasını anlar. Gelgelelim aracın araçsallığı sadece kullanımı ile sınırlandırılmaz. Ayakkabılar bir dünyadadır ve dünya ile ilgilidir, onlar köylü kadının dünyasına aittirler: “Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun

²⁹ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, a.g.y. s. 24. Heidegger'e göre geleneksel olarak “şey” üç biçimde ele alınır. İlk yaklaşıma göre şey değişmeyen töz (*substantia*) ve değişen ilineklerdir (*accidens*). Bu tanım şeyi değişmeyen durağan töze indirger ve değişimi ilineklerle açıklar. İkinci yaklaşıma göre şey bir *aistheton*, diğer bir deyişle çeşitli duyuşal verilerin bir birliğidir. Son yaklaşıma göre ise, ki bu en yaygın olandır, şey madde ve form bileşimidir. Madde ve form olarak şey, kendini açmak için, onu dışarıdan belirleyen ve düzenleyen bir forma ya da tasarıma ihtiyaç duyar.

başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış tenha tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitlikten kendi içindeki dinginliğini yaratır”.³⁰ Köylü kadının dünyası *Ge-stell*'in açtığı ufukla anlaşılabilir. Araç sanat yapıtında kendi hakikatini bulur. Dolayısıyla Heidegger'in sözünü ettiği dünya yapıtın “*olagelen ve olmakta olan açıklığıdır*”.³¹ Heidegger bunu varolanın gizliliğinin açılması anlamında *aletheia*'ya benzetir. Ne var ki Büyük Sanat'ın ölümü ve *Ge-stell*'de sanatın estetik olarak ortaya çıkması, sanatın temel kavramı olan güzellik ve hakikat ilişkisinin üzerini örter. Güzellik, sanatın bir ürünü, hakikat ise mantığın bir konusu olarak sınırlandırılır. Sanatı ve hakikati birbirinden ayrılmasının ardında metafizik geleneğin upuygunluk olarak hakikat teorisi yatar. Bu bakış açısından, bir şeyin gelip bakışıma dolgu yapması ve mevcudiyetin, eksiksiz olarak belirli mevcut varolan olarak tanımlanması gerekir. Hakikatin upuygunluk ile ölçüldüğü bir yaklaşımda Van Gogh'un resmi ancak bir aslına uygunluk ölçütü ile çözümlenebilir. Oysa Heidegger'e göre söz konusu olan hakikatin sanat yapıtında meydana gelmesidir: Var-olanın hakikati sanat yapıtında kendini yapıta koyar (*Setzen*). 'Koyma' durdurmak anlamındadır. “Bir var-olan, yani çiftçi ayakkabıları yapıtta varlığın ışığına durur”³². Böylece yapıt var-olanın varlıkla ilişki içine girdiği yer olarak düşünülür. Bu durumda sanatın özü hakikatin kendisini yapıta yerleştirmesidir (*Sizh-ins-Werk-Setzen*). Varolanın hakikati metafiziğin öne sürdüğü gibi zamansız ve çağlar üstü bir hakikat değil tarihseldir zira o bir dünyada ortaya çıkar.

Netice itibarıyla Heidegger'in fenomenolojik yaklaşımı hem Husserl'e hem de metafizik sanat anlayışına üç biçimde karşı çıkar. Söz konusu yaklaşımlardan ilki yaratma (*das Schaffen*) ve üretme arasındaki karşıtlıkta orta çıkar ve bu karşıtlık bizzat sanat yapıtının özülü ilişkilidir. Heidegger'e göre yaratmayı ve yapıtın yaratılmışlığını üretim ve imalattan hareketle düşünemeyiz zira yaratım zaten varolan bir şeyin ifadesi değil olacak olanın işaretidir oysa üretim her seferinde zaten varolanın yeniden üretimidir. Öyleyse yaratmak ne anlama gelir? Heidegger'e göre yaratıcı sanat yapıtını oluşturan, mücadelenin kışkırtıcısıdır (*Anstifter*). Yaratımın anlamı dünya ile yeryüzünün çatışmasına destek olmaya (*ertagen*), katlanmaya (*aushalten*) ve tıpkı Husserl'in epokhesinde olduğu gibi yeni hakikatin alışılmadık alanı içinde kalmaya (*innestehen*) dayanır. İkinci yaklaşıma göre ise sanat yapıtıyla temel ilişki hazza değil bilgiye yöneliktir. Sanat yapıtıyla temel ilişki, bir haz, bir heyecan değil, fakat tüm göndermeleri içinde sanat yapıtında tesis edilmiş olan hakikatin bilgisidir. Heidegger göre haz ancak “sahih olmayan” sanat için geçerlidir zira ancak sanat ticareti düzeyinde hazdan bahsedilebilir. Bu bağlamda haz her zaman tepkisel ve ikincilken, bilgi ön-şekillendirici ve ilkseldir. Son yaklaşıma göre ise sanat yapıtı metafizik sanat anlayışının taklit, temsil ve tasarım kategorileri ile değil, orasının bir kurlumu (*stiftung*) anlamında bir *positio*, bir *thesis*³³ olarak anlaşılabilir. Husserl'den miras kaldığı şekliyle *Stiftung*, “konstitüsyonun” idealizminin aksine hem yeniden ele alma hem de eski anlamlandırmaların ötesine geçme olan “işlemsel” bir anlamlandırmanın öne çıkmasını betimler ve daha sonraki ele almalarla yeni anlam yaratımları çağırır. Dolayısıyla kurulum ve yerleştirme kurucu bilinç ve kurulan nesne ikiliği üzerinden anlaşılabilir. Sanat hiçbir zaman bir şeyi temsil etmez çünkü yapıt sayesinde ilk kez açıkta görünür hale gelen şeyi ilk kez yaratır. O bir temsil değil ontolojik bir vücuda getirmedir. Dolayısıyla sanat yapıtı işlenmiş ya da üretilmiş olduğu için değil, bir var olanda varlığı açığa vurduğu için bir yapıttır. Sanat yapıtı bir başlangıç (*Anfang*), bir kurma (*Stiftung*), bir yaratmadır (*Schaffen*).

³⁰ Heidegger, a.g.e. s. 27.

³¹ Kurtar, a.g.y. e. 168.

³² Heidegger, a.g.e. s. 29.

³³ Heidegger, a.g.e. s. 58.



III. Estetik ve Fenomenoloji

Heidegger'in Van Gogh resmi ile kurduğu ilişkinin benzeri Merleau-Ponty ve Cézanne arasında da düşünülebilir zira her iki ressam da yukarıda betimlediğimiz metafizik sanat anlayışının dışındadır. Tıpkı Heidegger'de olduğu gibi, Merleau-Ponty'nin fenomenolojiye bakışı ve sanat üzerine düşüncesi arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Hatta sanatsal paradigmanın, felsefesine doğrudan etkisi en çok olan fenomenolog Merleau-Ponty'dir. Henüz felsefi güzergâhının başında 1945 yılının aralık ayında *Fontaine* dergisinde "Cézanne'ın kuşkusu" ("La doute de Cézanne")³⁴ başlığıyla bir metin yayınladı. Bu yazıda ortaya konduğu gibi sanat Fransız filozofun fenomenolojisinde ayrı bir yere sahiptir. "Cézanne'ın kuşkusu"nda Merleau-Ponty, ilksel dünyayı, bilgidenden önceki yaşam dünyasını bulmak için ressamın çabasını anlatır. Resim, dili önceleyen bir biçimdir. Aklında iki ressam vardır: Cézanne ve Leonardo Da Vinci ve makale Sigmund Freud'un *Leonardo da Vinci'nin bir çocukluk anısı* ve Paul Valéry'nin *Leonardo Da Vinci'nin yöntemine giriş* metinlerine cevap vermeye çalışır.

Merleau-Ponty'e göre, Empresyonistler ve Picasso'dan etkilenen Cézanne, resmi tahayyül edilen sahnelerin temsili ya da düşlerin dışı vurumu olarak görmez, ona göre resim tezahür eden şeylerin irdelenmesidir. Perspektif sanatını reddeden Cézanne'ın dünyası nesnenin değil öznenin dünyaya atıldığı bir sahneyi betimler ve kesinlikle insanlık-dışı bir dünya, yabancı bir dünyadır. Söz konusu yabancılaşma insanın içine yerleştiği insanlık-dışı doğayı ortaya çıkarır. Schelling'in doğanın "barbar ilkesi" olarak tanımladığı, içinde henüz insanın bir yerinin olmadığı dünya, Cézanne aracılığıyla fenomenolojinin konusu haline gelir. Gelgelelim, perspektifin reddi Cézanne resmini aşılması gereken bir zorluğa götürür: "doğanın dolaysız izleniminden başka bir rehberi olmadan, dış hatları kuşatmadan, rengi desenle çerçevelemeden, ne perspektifi ne tabloyu yeniden üreterek, duyumu terk etmeden gerçeği aramak"³⁵ Fransız filozofun amacı Cézanne resminde yansımaları bulduğu algının pedagojik anlamı sayesinde perspektife³⁶ karşı bir model geliştirerek dünyayla ilişkimizi yeniden kurmaktır. Cézanne'a göre, algımıza ait yaşanılan perspektif, geometrik merkezi perspektif değildir. Yaşanan şey duyularımız sayesinde keşfedilip inşa edilmez, o her seferinde duyuların kendisinden türediği merkez olarak verilir. İlksel algıda dokunma ve görme birbirine geçmiştir ve birbirlerinden ayırt edilemezler. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle "şeylerin derinliğini, düzgünlüğünü, yumuşaklığını, sertliğini görürüz. Hatta Cézanne kokularını bile gördüğümüzü iddia eder. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerin düzeni bu asıl bölünmez Bütünü [*Tout indivisible*] taşımalıdır; aksi halde resmi sadece

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, "La Doute de Cézanne" (1947), *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, s. 15-51.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 22.

³⁶ Perspektif üç boyutlu nesnelere veya mekânları iki boyutlu bir zeminde temsil etme sanatıdır. Amacı mekânın optik illüzyonunu belli bir bakış açısından yeniden yaratmaktır. Perspektif Öklid'den beri bilinen temel geometrik ilkelere dayanır. Merkezi perspektif resimde neyin önde neyin arkada neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bir bakıştır. Florenski'ye göre merkezi perspektif, Avrupa'nın kendisini Eski Yunan'ın mirasçısı olduğunu düşünmesinin bir ürünüdür. Ortaçağ boyunca egemenliğini kaybetmiş olan bu yöntem Kartezyen felsefeyle ve camera obscura ile yeniden dünyaya gelmiş bir tavrıdır. Gelgelelim, Florenski'nin belirttiği gibi "perspektif bir yöntemdir ve bu yöntem, şeylere ilişkin yarı reel tasarımların temelinde, aslında hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznellik görme zorunluluğundan hareket eder" (Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, sunuş. Zeynep Sayın, alm. çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis, 2001, s. 130). Panofsky'ye göre ise reel ve duyuşal uzaya karşı perspektif kurulu ve soyut bir karaktere sahiptir. Ona göre rasyonel, sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonuna sahip olan merkezi perspektifin iki temel öncüllü mevcuttur: "Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncüllüdür; diğeri ise görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (burada "gerçeklik" derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyseniz) epey çüretkâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen kısaca salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik bir mekânın tamamen zıddıdır" (Erwin Panofsky, *Simgesel Bir Biçim*, alm. çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis, 2012, s. 12). Dolayısıyla Panofsky için matematik perspektif algının psikofizyolojik deneyiminin uzantısı ya da devamı değil "sembolik" bir kurulumdur (*perspectiva artificialis*). Florenski'nin ve Panofsky'nin izinden giden Merleau-Ponty, özünde sadece resimsel gibi görünen ama dünyayla kurduğumuz ilişkiyi dönüştüren ve yeniden kuran perspektif modelinden çıkmaya çalışır. Bu bağlamda öncelikle perspektif modelinin iki varsayımına karşı çıkar. İlk varsayıma (geleneksel yaklaşım) göre perspektif bilgisi kesin ve geri döndürülemez bir kazanımdır. İkinci varsayıma (realist yaklaşım) göre ise perspektif mümkün bir uzayın değil, ontolojik olarak hakiki tek uzayın koşuludur. Diğer bir deyişle edebiyat için dil neyse resim için de perspektif odur. Daha detaylı bir analiz için bkz. Emre Şan, "Estetik Dünyanın Logosu", *Dünyanın Teni*, İstanbul, Metis, 2016.

bazı şeyleri ima eder”³⁷. Dolayısıyla Cézanne resmi söz konusu olduğunda tıpkı Heidegger’in Van Gogh yorumunda olduğu gibi var-olanın gizliliğinin açılmasından bahsedebiliriz.

Cézanne’e göre resim yapmak için duygu ile düşünce, düzen ile kaos arasında seçim yapmak gerekmez. Bakışımız altında tezahür eden sabit şeyler ve onların bakıştan kaçıp kurtulan tezahürlerini birbirlerinden ayırmak anlamsızdır. Cézanne maddeyi bir biçim kazandığı sırada, düzenin kendiliğinden bir örgütlenmeyle oluştuğu esnada resmetmek ister.³⁸ Cézanne’ın tablolarında uzay yayılır ve biçimi ontolojik işlev kazanan renkler verir, dolayısıyla tabloda perspektivist uzay değil dünya ışınları (*rayons du monde*) bulunur. Şu var ki renk ve uzay birbirlerinden ayrı ele alınamaz, ressamın görevi bu ikiliği kırıp uzayı renkte, rengi de uzaysallığın veçhelerinde bulmaktır. Öyleyse, tabloda bir yere sahip olan şeylerin belirli sınırları yoktur, ancak nitelikleriyle uzaysallaşırlar. Söz konusu olan figürlerin birbirlerinin sınırlarını aştığı (*empiétement*) bir sarıp sarmalama (*enveloppement*), kesişme (*chiasme*) ve ayrılmazlık (*inhérence*) uzayıdır. Cézanne’ın resmi gösteri-formunu sarsar, çatırdatır. Böylece görünenin derinliği, “varlıkla belirli bir bağlan-tıyı” hedefleyen ressamın bakışında genişler.

Dolayısıyla, onun için asıl ayırım “duyular” ve “kavrama” arasında değil, algılanan şeylerin spontane düzeni ve fikirlerin ve bilimlerin insani düzeni arasındadır. Ressam için asıl temel, “doğa” ve algıladığımız şeylerdir ve ancak bu köken itibarıyla bilimlerin kurulumundan söz edilebilir. Ressamın amacı düşünceyi yaratmak ve onu ifade etmek değildir zira düşüncelerinin başkalarının bilincinde de kök salması için gereken deneyimleri uyandırmalıdır. Bu bağlamda Merleau-Ponty, Husserl’in fenomenolojik *epokhe* ve estetik tutum arasında kurduğu benzerliği Cézanne üzerinden yeniden yorumlar: “İnsan yapısı nesnelere, araçların, evlerin, sokakların, şehirlerin arasında yaşıyoruz ve çoğu zaman bu nesnelere insan eylemlerinin sonuçları sayesinde kavriyoruz. Bunların tümünün sarsılmaz bir biçimde ve zorunlulukla var olduğunu düşünmeye alışıyoruz. Cézanne’ın resmi bu düşünce alışkanlıklarını askıya alır ve insanın üzerine kendisini yerleştirdiği insan dışı doğanın zeminini sergiler”³⁹. Söz konusu olan rahatsız hissettiren, alışık olunandan farklı bir dünyadır.

“Cézanne’ın Kuşkusunu” metninden on beş yıl sonra⁴⁰ Merleau-Ponty son eseri *Göz ve Tin*’de⁴¹ Cézanne resmine geri döner. Bu metinde estetik, fenomenolojide ayrıcalıklı bir yere sahip değildir fakat bizzat ona özdeş kabul edilir: estetik bir sanat ontolojisi haline gelir. Gelgelelim, Merleau-Ponty’nin estetik anlayışı tam da bu noktada Heidegger’den temel bir noktada ayrılır. Fransız filozofun fenomenolojik ontolojisi varlığın ilksel deneyimini anlamın kökensel birliği olarak algıya yerleştirir. Fenomenoloji ve sanat arasındaki karşılaşma ya da estetik olarak fenomenoloji Merleau-Ponty felsefesini bir *aisthesis* ontolojisine götürür.

“Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır”. *Göz ve Tin*’in açılış epigrafını oluşturan Cézanne’ın sözleri, Merleau-Ponty felsefesinin temel hedeflerinden birine yani, bir oluş (*genèse*) düşüncesine denk düşer. Merleau-Ponty’nin felsefi girişimi klasik estetiğin aksine resim üzerine değil resimden itibaren düşünürdür. Zira Fransız filozofa göre Cézanne resmi doğum halindeki *logosun* fenomenal veçhelerini olabildiğince somut biçimde ortaya koyar. Resim şeylerin ortasında, görünürdeki görünmezi, virtuel görünürü ortaya çıkarıp kendi görüşümüzün nasıl meydana geldiğini sergiler.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, “La Douce de Cézanne”, a.g.e. s. 28.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, a.g.e. s. 24.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 30.

⁴⁰ Bu süre zarfında estetik ile ilgili başka yazılar da kaleme alan Fransız filozof, 1952 yılında Andre Malraux’un estetik teorilerini ortaya koyduğu *Les Voix du silence* ve Sartre’in *Qu’est-ce que la littérature?* metinlerine cevap olarak *Les Temps Modernes*’de “Dolaylı dil ve sessizliğin sesleri” (“Le langage indirect et les voix du silence”) yayımlar. Merleau-Ponty burada dolaylı olarak kurulumlar, stil ve imgeleme üzerinden resim üzerine düşüncelerini ortaya koyar.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, fr. çev. Ahmet Soysal, Metis, 1996.



Ressamın görüşü ise “sürekli bir doğuş”tur⁴². Platon için felsefenin doğumu bir şaşkınlık, bir *thaumazein* ise, Merleau-Ponty için resim, doğum üzerine bir şaşkınlıktır: bu neden hiçlik yerine bir şey var sorusu değil “nasıl var?” sorusudur. Fransız filozof bu durumu şu şekilde dile getirir: “Cézanne’ın tualleri, resmetmek istediği çoktan geçmiş olan ‘dünya anını’, üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir. Onun Sainte-Victoire Dağı, Aix’in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü – ama en az o kayadaki kadar enerjik – dünyanın bir ucundan diğerine oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır”⁴³.



Figür3. Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1904-1906, Philadelphia Museum of Art

Dolayısıyla, Merleau-Ponty için Cézanne resmi, sadece kurgusal bir olgu ortaya koymaz; ontolojik bir değeri vardır. Cézanne resmi klasik fenomenolojinin ifade olanaklarını aşan varlığı ilgilendirir. Cézanne’ın yakalamaya çalıştığı dünyanın yabancılığı bizzat varlığın yabancılığına ve uzaklığına dönüşür. Resmin bir varlık olarak oluşumu (*ontogenèse*) resimsel bir ontolojiyi çağırır. Kaldı ki, görünürlüğü gizemi, ortaya çıkarılacak bir sırrı olmasından ileri gelmez. Onun gizemi görünürün ötesinde başka bir dünyada değil bizzat görünürdedir. Görünmez artık perspektif modelinde olduğu gibi, görünüre hizmet etmek için ne kendini feda eder ne de kendi yolundan sapar. Resmin görevi, duyumsayan özneyi, hâlihazırda kendisinin de şartı olan, görünürün ilksel yabancılık şartına geri götürmektir: “Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık’ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu görmekten çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir”⁴⁴. Merleau-Ponty ile görünür ve görünmez arasındaki ilişki

⁴² Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 42.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 44.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 36.

estetik bir sorunsal haline dönüşür⁴⁵. Sanat fenomeni estetik deneyimde *verili olanın* kendini *dolaysız olarak gösteren* olmadığını ortaya koyar. Görünür görünmezle doğru orantılı olarak büyür. Görünmez ne kadar artarsa, görünür o kadar derinleşir. Dolayısıyla görünürün görünmezle ilişkisi perspektifte tükenmez, aksine bu ilişki, perspektifin özel bir durumunu oluşturur⁴⁶. Perspektif gözden çıkıp resme yönelmez aksine resimden çıkıp göze yönelir. Bakış açımızın kökenselliğine ya da aşkınlığına bağlı olarak estetik deneyimin anlamı görünürün berisinde ya da ötesinde kalır. Sanat yapıtı bir dünya gösteren ya da dünya kurandır ve tıpkı Husserl’de olduğu gibi nesnel ve deneysel gerçekliğin sınırlarından taşar. Bu yüzden görünmez düşüncesi, modern felsefeninkinden farklı olarak, düşüncenin ve düşünen öznenin varlık anlamının başka bir kavrayışını talep eder. Görünmezin düşüncesi, belirli bir şey öne süren veya ortaya koyan (*thétique*) bir bilinç değildir, öyle ki ayrı bir özün pozitifliğinde sabitlenemez. Görünmez, refleksif felsefenin veya Sartre’ın hiçlik felsefesinin öznelliğe atfettiği varlık minvaline sahip değildir: görünmez, “ontolojik bir boşluk, bir varlık-olmayan değildir: o vücudumun ve dünyanın bütüncül varlığı tarafından devredilmiştir. İki katıyı birbirine katan, birbirlerine ait olmalarını sağlayan aralarındaki basıncın sıfır noktasıdır”.⁴⁷ Bu bağlamda görünür “belli bir yokluğun mevcudiyetidir”, Husserlci terimlerle *Nichtürpräsentierbar* olanın *Urpräsentation*’u Heidegger’in terminolojisine göre de *Verborgenheit* olanın *Unverborgenheit*’ıdır. Görünürün saf, aşkın anlamın ötesinde bizzat kendisi olarak kalmasının koşulu, anlamdan başka olmaması, onu bir damga (*filigrane*) olarak taşıması, anlamın sıra kendisine gelince ihtiyacı olacağı yokluk olmasıdır. Tıpkı bir sanat yapıtı gibi felsefe de görünür ve görünmezin ifade girişimidir.

Sonuç olarak, Merleau-Ponty estetiği sanata yapılan felsefi bir yatırımdan ziyade, düşüncenin sanatsal yaratımlarla duyusallaştırılmasıdır. Bu anlamda, Merleau-Ponty estetiği, çıkış noktası olarak sanat yapıtımdan ziyade duyumsayan ve duyulur arasındaki “estetik” ilişkiyi, değer yargısına indirgenemeyecek olan *aisthesis*’i alır. Estetik vücudun var olma tarzına, duyuma göre kavramsallaştırılır. Bu ilişki ham ve sessiz varlığın tezahürünün ayrıcalıklı yeridir. Yapıtlar üzerine felsefi tasavvur belli bir “duyusal bilgi bilimiyle” birleşir. Dolayısıyla sanat yapıtları Platon’dan Descartes’a kadar tüm felsefe geleneğinde ifade edildiği gibi temsil/tasarımdan meydana gelmez. Onlar taklit anlamındaki görünüş düzeninde değil bizzat phainesthai anlamında tezahür ve hâsıl-olma/hadise (Fr. *Événement*/Alm. *Ereignis*) düzenindedir. *Göz ve Tin*’de, Merleau-Ponty Paul Valéry’den hareketle şu iddiayı ortaya atar: “Valéry, ressam ‘vücudunu katmaktadır’ der. Gerçekten de bir Tin’in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür”.⁴⁸ Ne var ki ressamın vücudu bir uzay parçası, bir işlevler demeti değil, “bir görüş ve hareket girişikliği”dir. Leibniz’in belirttiği gibi ruhun pencereleri yoktur, fakat bu onun kör olduğu anlamına gelmez, aksine hiçbir çerçeve onun dünyaya erişimini, dünyada oluşunu sınırlayamaz. Valéry’nin izinden giden Merleau-Ponty estetiği, algıya ya da duyumsamaya (*aisthesis*) dayanan belli bir ifade ve yaratım (*poiesis*) teorisi içerir. Sanat yapıtları, sanatçının vücutsal yönelimselliğinin sonucu olan bir yaratım, bir ifadedir. Böylece duyumsamayı ve eylemi, *aisthesis*’i ve *poiesis*’i bir araya getirir.

⁴⁵ Zeynep Sayın, Florenski’nin *Tersten Perspektif* eserine yazdığı sunuş yazısında, on üçüncü yüzyıldan sonra gelişen Anadolu yazı-resimleri ve Osmanlı minyatürleri göz önüne alındığında benzer bir sorunsaldan bahseder: “Resim yüzeyi, ona bakan gözü egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arkaplan karşıtlığı söz konusu değildir. Tersine, yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önu değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç peçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı [...] İkonalar için söz konusu olduğu gibi göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çokmerkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmektedir”. Zeynep Sayın, “Sunuş”, *Tersten Perspektif*, a.g.e., s. 26.

⁴⁶ Merleau-Ponty’nin izinden giden Jean-Luc-Marion, *Görünürün Kesimi* başlıklı eserinde bu nokta üzerinde durur. Daha detaylı bir analiz için: Jean-Luc-Marion, *Görünürün Kesimi*, fr. çev. Murat Erşen, İstanbul, Monokl, 2014.

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, s. 195.

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, a.g.y., s. 32.



Kaynakça

- BADIOU, Alain. *Başka Bir Estetik. Sanatlar İçin Küçük bir Klavuz*. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis. 2010.
- BERNASCONI, Robert. “Sanat Eserinin Büyüklüğü”, *Heidegger*, Fikir Mimarları-15. çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say. 2008.
- DASTUR, Françoise. “Husserl et la neutralité de l’art”. *La part de l’œil*. n°7. 1991.
- DİREK, Zeynep. “Heidegger’in Sanat Anlayışı”. *Cogito*. sayı 64. İstanbul: YKY. 2010.
- ESCOUBAS, Eliane. “Liminaire”. *La part de l’œil*. n° 7. 1991.
- ESCOUBAS, Eliane. “La question de l’oeuvre d’art. M. Merleau-Ponty ve M. Heidegger”, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, yay.haz. M. Richir ve E. Tassin, Grenoble, Million. 1992.
- FLORENSKİ, Pavel. *Tersten Perspektif*. sunuş. Zeynep Sayın. alm. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis. 2001.
- HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes” *Holzwege*. Fankfurt-am-Main: Klostermann. 1950.
- HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. alm.çev. Fatif Tepebaşı. Ankara: De Ki. 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, Vol I The Will to Power as Art*. çev. David Farrel Krell. New York: Harper&Row Publishers. 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Logische Untersuchungen*. fr. çev. Hubert Elie, Arion L. Kelkel ve René Schérer. *Recherches logiques*. Paris: PUF. 1990.
- HUSSERL, Edmund. “Lettre à Hofmannsthal”. fr. çev. Escoubas. *La part de l’œil*. n° 7. 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. fr. çev. P. Ricœur. Paris: Gallimard. 1950.
- KURTAR, Senem. *Heidegger ve Poetik Düşünme*. Ankara: Pharmakon. 2014.
- MARION, Jean-Luc. *Görünürün Kesişimi*. fr. çev. Murat Erşen. İstanbul: Monokl. 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “La Doute de Cézanne” (1947). *Sens et non-sens*. Paris: Nagel. 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l’invisible, suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard. 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Göz ve Tin*. fr. çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis. 1996.
- NANCY, Jean-Luc. “Sanat Kalıntısı (*Le vestige de l’art*)”. fr. çev. Ömer Albayrak. *Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi. Organize İhtilaf Sergi Kataloğu*. 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Simgesel Bir Biçim*. alm. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis. 2012.
- PLATON. *Diyaloglar II*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1999.
- RANCIÉRE Jacques. “Badiou’nun İnestetik’i: Modernizmin Burkulmaları”. *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika*. fr. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim. 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *İmgelem*. fr. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki. 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Imagination*. Paris: Gallimard. 1940.
- ŞAN Emre. “Estetik Dünyanın Logosu”. *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis. 2016.
- TALON-HUGON, Carole. “Après Lyotard, l’esthétique en France aujourd’hui”. *La Philosophie en France aujourd’hui*. yay. haz. Yves Charles Zarka. Paris: PUF. 2015
- TAMINIAUX, Jacques. “Le dépassement Heideggerien de l’esthétique et l’héritage de Hegel”. *Recoupements*. Brüksel: Ousia. 1982.

Hegel Estetiğinin Modern Heykeldeki Yeri

Murat M. TÜRKMEN¹

Özet

Bu metnin odağını, Hegel'in *Estetik*'te, sanatı tarihsel olarak üç evreye ayırıp ikinci evreye yerleştirdiği Klasik Sanat aşamasındaki heykel sanatı oluşturuyor. Tinin görünür kılınması için heykelin nasıl bir role sahip olduğuna bakarak, insan bedeni ve insan yüzünün tinin belirimi açısından Hegel'in estetiğinde nasıl şekillendiğine ve modern heykelde bu şekillenmenin nasıl kırıldığına ve nereye evrildiğine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Hegel, Sanat, Tin, Heykel, Yüz.

Hegel's Aesthetics in Modern Sculpture

Abstract

Hegel in his Aesthetics separates art on 3 historical periods. This paper consentrates on the 2nd period, namely, Classical Art and the Art of Sculpture in it. I will consider how the Spirit appears in Sculpture. We will follow the way human body and face changes from Hegel's aesthetic to Modern sculpture.

Key Words: Aesthetic, Hegel, Art, Spirit, Sculpture, Face.

Giris

Hegel'in, "Güzel Sanatlar Üzerine Dersler" kitabı, Kant estetiğinden sonra sanatı başka bir noktaya yerleştirir. Öznenin edimini ön plana çıkararak; "insanın kafasında yer alan yararsız bir nosyon bile herhangi bir doğa ürününden daha yüksektir, çünkü böyle bir nosyonda tinsellik ve özgürlük daima mevcuttur,"² der. 'Şimdi' ve 'burada' olandan kendini kurtararak kavramsal düşünümde yer alan felsefe ile salt 'şimdi' ve 'burada' olan doğa arasındaki yarığın kapatılacağı yer, sanat olacaktır. "Tin, saf düşünce ile salt dışsal, duyusal ve gelip geçici olan şey arasındaki, doğa ve sonlu gerçeklik ile sonsuz kavramsal düşünme özgürlüğü arasındaki ilk uzlaştırıcı orta terim olarak, kendinden güzel sanat eserleri yaratır."³ Dolayısıyla Hegel sanata bir orta terimlik misyonu yükler. Bu orta terim, yani hakikatin bir yüzünü sunan sanat için görünüş *özel* olacaktır. Zira "eğer kendini göstermese ve görünüşe çıkmasaydı, ve genelde de tin için olduğu kadar, birisi için ve kendisi için hakikat olmasaydı, hakikat, hakikat olmazdı."⁴

İşte görünüşe çıkan bu hakikatin, hakikat olabilmesi için "sanatın duyusal yönünün tinselleşmesi" gerekecektir, zira "tin sanatta duyusal kılınmış olarak ortaya çıkar."⁵ Metnin birinci bölümünde bu ikili sürecin nasıl oluştuğuna ve heykelin nasıl tinselleştigiğine değinilecektir.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Yüksek Lisans Programı, muratmustafaturkmen@gmail.com.

² Georg W.F. Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1*, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012, s. 2.

³ A.g.e., s. 8.

⁴ A.g.e., s. 9.

⁵ A.g.e., s. 39.



İkinci bölümde, tinselliğın heykelde en görünür olduğu yer olarak insan yüzünün biçimlenişini konu edinen Hegel estetiğinin, bunu hayvanın yüzünden nasıl ve neden ayırdığına yine metin üzerinden bakılacaktır. Üçüncü bölümün konsantrasyonu ise, bu tinselleşen yüzün Modern heykelde nasıl değıştığıne dair olacaktır. Sanat tarihinden argümanı destekleyen görsellerin yardımına başvurulup; bir yandan Hegel'in, Goethe'nin büstü için yazdığı cümlelere bakarken, diğerk taraftan Hegel'in gözünde tinsellik taşıyan heykeller örnek olarak verilecektir.

Metinde nesne üzerinde bu denli durulacak olmasının nedeni, bizatihi Hegel'in Sanat Felsefesi'nin nesnenin üzerinde uzunca durmuş olmasıdır. Özne ve nesneyi bir arada değerlendirerek özne nesne ikiliğini kırdığı, tam da bu sayede var sayımsız bir felsefe ortaya koyma iddiasında olduğunu hatırlamak gerekir.⁶ “Düşüncede özgürlüğün gerçekliğı yalnızca arı düşüncedir — bir gerçeklik ki, yaşamın doluluğundan yoksundur. Bu yüzden düşüncede özgürlük de özgürlüğün yalnızca Kavramıdır, dirimli özgürlüğün kendisi değil...”⁷ Bu sebeple de kavram nesneye temas etmek durumundadır, aksi halde “Kavram bir soyutlama olarak kendini şeylerin çeşitliliğinden koparır ve böylece kendisinde hiçbir içerik taşımaz.”⁸ Özne idealizmden kurtulma çabası olarak *yaşamın doluluğundan yoksun* olan düşüncenin bundan kurtulması gerekir. Elbette ki Hegel felsefesinin nesnede kaldığı söylenemez, nesneyi bilince taşıma amacı güdülür. Fakat ilk kez özne ve nesneyi birlikte alırken nesnenin üzerinde bu denli, tarihselliğıyle birlikte, durduğu için en azından Hegel'in Sanat Felsefesi'ni değerlendirirken onun durduğu kadar nesnenin üzerinde durmak önemli olabilir. Zira düşüncenin yolu, düşünce olanla düşünce olmayan arasındaki ilişkide mümkündür. Sanatın bir bakıma nesneselliğinden hiçbir zaman kurtulamaması göz önünde bulundurulduğunda, üç boyutluluğı nedeniyle nesneselliğı en vurgulu olan sanat formu heykeldir. Bu sebeple Hegel, heykel formunda Tin açısından avantaj ve dezavantajlar görür.⁹ Bu metin de daha çok avantaj olarak görülen noktalar etrafında şekillenmiştir.

Tinin Duyusallaşması, Duyusalın Tinselleşmesi

Hegel'in sanat felsefesinin ayırt edici özelliklerinden biri, girişte de değinildiğı gibi güzeli, insan etkinliğinin bir sonucu olarak görmesidir. Aynı zamanda insanın bu etkinliğini, hakikati işaret eden bir edim olarak görmesinden dolayı ilk kez güzel ve güzeli ortaya koyan sanat, tarihselliğıyle birlikte açıklanır.

“Hegel ile birlikte estetik teori farklı bir bakış açısına yerleşir: Estetik beğeni yargısı yerini sanatsal nesnenin kendisine bırakır. Beğeni yargısını temele koyan Kant, güzeli, öznenin duygusu ile bağıntısı içinde varolan bir şey olarak görüyordu, yani güzel, nesnenin bağımsız bir özelliğı değildi. Buna karşılık Hegel, güzelin nesnelere, özellikle de tikel sanat nesnelere ait bir özellik olduğunu düşünmekte ve güzelin bu nesnel karakteri ile ilgilenmektedir. Güzel, yalnızca seyredenin duygusunda, beğenisinde ya da yargısında değil; fakat bizzat sanat eserinin kendisinde, onun içerik ve biçiminde bulunur. O halde güzel, saf biçimin ötesinde, görünün öznel işlevlerinin ötesinde aranmalıdır. Güzel, tikel sanat nesnesinde temellendirilmelidir.”¹⁰

Mademki Kant'ta olduğu gibi, güzel, öznenin duygusuyla değil, edimiyle ilişkisi içerisinde ele alınacak o halde tek formların gelişimine de bakmak gerekecektir. Zira, öznenin kendini dışsallaştırması nesne üzerindeki edimdir. Bir yandan güzele nesnel bir karakter vererek onu

⁶ Güçlü Ateşoğlu, *Hegel Felsefesinde Metafizik*, Doktora Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s. 115.

⁷ Georg W.F. Hegel, *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 135.

⁸ A.g.e.

⁹ Georg G. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Trans. T.M. Knox, Vol: 2 New York, Oxford University Press, 1975, s. 703.

¹⁰ Taylan Altuğ, “Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri”, *Baykuş: Felsefe Yazıları Dergisi*, Alef Yayınevi, İstanbul, sayı:2, 2008, s. 222.



tikel sanatlarda incelerken, diğer yandan da bu tikel sanatların öznenin ediminden geçmesi yani *tinden yeniden doğması* sebebiyle, sanata doğada bulunan nesnelere daha üstün bir yer verir.

“Sanat, fenomenlerin hakiki içeriğini, bu kötü, gelip geçici dünyanın saf görünüşünden ve aldatımından kurtarır ve onlara tinden doğmuş olan daha yüksek bir edimsellik verir. Bu yüzden, sıradan [gerçeklik] ile karşılaştırıldığında; sanat fenomenlerine salt saf görünüşten uzak, daha yüksek bir gerçeklik ve daha hakiki bir varoluş atfedilmelidir... Ama, bir yandan sanata bu yüksek mevkiyi verirken, öte yandan içerik bakımından olsun biçim bakımından olsun, sanatın, tinin hakiki ilgilerini zihinlerimize getirmenin en yüksek ve mutlak tarzı olmadığını hatırlatmak gerekir. Çünkü, tam da biçimi yüzünden, sanat, özgül bir içerikle sınırlanmıştır. Sanat ögesinde, hakikatin yalnızca tek bir alanı ve evresi temsil edilebilir.”¹¹

Bu *özgül içeriğin* tarihsel seyrinde duyuşal olandan daha az duyuşal olana doğru bir süreç işler. “Tine en az tam uygun, en yoksul kavrayış tarzı salt duyuşal kavrayıştır”.¹² Zira salt duyuşal olan, arzuya ve iştihayla ilişkilendirilir. Sanatsa hakikatin bir yüzü olması münasebetiyle daha ziyade tinsel ilgilere yönelmeli ve dolayimsız gerçekliğin içini hakikatle doldurarak tine sunmalıdır. “Dışsal görünüşün, bizim için, doğrudan hiçbir değeri yoktur; onun gerisinde, içsel bir şey, yani dışsal görünüşü tin ile donatan bir anlam varsayarız... Sanat eseri bu şekilde anlamlı olur ve taştaki şu çizgiler, kavisler, yüzeyler, oyuklar, çukurlar, şu renkler, notalar, sözlü ifadeler ya da başka malzemenin kullanıldığı her şey bu anlamı tüketmiş görünmez; bunun tersine, tam da bir sanat eserinin anlamı diye adlandırdığımız şey olan bir iç-hayatı, duyguyu, ruhu, bir içeriği ve tini açığa vurmaktadır sanat eseri.”¹³

Sanat eseri denilen bu *özgül içeriğin* biçimlenişine bakıldığında form ve tinin, özellikle de heykelde, tam uygunluğu aranacaktır. Sadece duyuşallığın ön planda olduğu sembolik dönemin sanat eserleri tinin kendi göstermesi için yetersiz kalırlar. Bu sebeple de tam uygunluk ilk ve son olarak Klasik dönemdeki Yunan heykellerinde bulunur. Hegel’in Yunan heykellerinde gördüğü şey, aynı zamanda sanatın *özgül içeriğinin* vücut bulmuş halidir ve bu bakımdan da *İdealdir*. “Sanatın kendi Kavramına tam uygun bir gerçekliğe ulaşmadaki yüksekliği ve mükemmelliği, kendinde, İdea’nın ve şeklin birbirine kaynaşmış görüldüğü içsellik ve birlik derecesine bağımlı olacaktır.”¹⁴ Bu iki yanın tam uygunluğu da *İdeal* olacaktır. Sanatın sanat olmağı, bu tam uygunlukta yatan tinin duyuşal formda görünür kılınmasıdır. Bu görünür kılınma, sanatın hakikati ifade etme biçimi açısından özsel yönü olarak değerlendirildiği için, tam uygunluk Klasik sanatta, daha doğru bir ifadeyle heykelde olmaktadır. Zira heykelde ne form tinin önüne geçer ne tin formun önüne. “Bundan dolayı idea özgür ve eksiksiz uyum içerisine girebilir. Bu yüzden klasik sanat biçimi, tamamlanmış İdeal’in üretimini ve görünümünü sağlayan ve onu gerçekten edimselleşmiş olarak sunan”¹⁵ biçimdir. Bu bakımdan değerlendirilirse, sanat olarak sanat heykel gibi gözükmektedir. Diğer iki dönem böylesi bir tam uygunluktan yoksundur bu bakımdan da ideal değildir. “Klasik sanat biçimi, sanatın gösteriminin başarabileceğinin en üst noktasına ulaşmıştır ve eğer onda kusurlu olan bir şey varsa, kusur tam da sanatın kendisi ve sanat alanının sınırlılığıdır.”¹⁶ Çünkü sanat kavramına denk düşen bu iki yanın tam uygunluğu Romantik sanatta yeniden bozulur. Eğer sanat, Tinin ilgilerini ifade etme açısından değerlendirilirse “Romantik sanat, sanatın kendi kendini aşması”¹⁷ olarak görülür. Dolayısıyla, böyle değerlendirilirse Sembolik sanat, az sanatsa, Romantik sanat da çok sanat olmuş olur. Fakat bu *İdeal* olan tam

¹¹ Hegel, a.g.e., s. 10.

¹² A.g.e., s. 36.

¹³ A.g.e., s. 20.

¹⁴ A.g.e., s. 72.

¹⁵ A.g.e., s. 77

¹⁶ A.g.e., s. 78

¹⁷ A.g.e.



uygunluğun üstünde durulacak olursa, Hegel'in sınırlılık olarak gördüğü nokta, belki de Modern heykelde biraz daha zorlanmıştır.

Bu iki yanın, yani ne formun ne de tinin birbirinin önüne geçmeden *tinin duyusallaşması*, *duyusalın da tinselleşmesi* yoluyla heykel bir tamlığı gözümüzün önüne getirir. Göz önüne getirme meselesi de Hegel estetiğinde önemli bir nokta çünkü ona göre yalnızca iki duyu organı üzerinden tinsel olanın duyusallığı algılanabilir. Bunlar, Hegel'in ifadesiyle 'iki teorik duyu olan göz ve kulaktır'.¹⁸ Diğer duyular yani dokunma, koklama ve tat alma nesnelerin dolaylımsız varoluşuyla ve insanın hayvanî yönleriyle ilişkili olduklarından dışarıda bırakılırlar. Bu dışarıda bırakılan duyuların organlarının heykelde nasıl biçimlendiğini ya da nasıl biçimlenmesi gerektiğini Hegel'in ifadeleri üzerinden göreceğiz. İşte, heykeldeki, tinin bu göz önüne getirilme edimi yalnızca insan biçimi üzerinden olur zira "tin ve ruh, insan gözünden, bir insanın yüzünden, etinden, derisinden, bütün figürlerinden parıldar."¹⁹ Ve temelde de hareket noktası tinin, heykelin yüzeyinde parıldamasıdır. Bu parıldamanın olanaklı olabilmesi için heykelde insan formu tercih edilecektir. Yani öznenin kendi dışsallığında kendini görmesi, yine kendi formu üzerinden olacaktır. Bu karşılıklı ilişkiyi daha iyi ifade eden bir örneği Hegel kendisi verir; "Sanat, üretimlerinin her birini bin-gözlü Argos'a dönüştürür ki, bu sayede iç ruh ve tin her noktada görülür" diyerek devamında da heykel açısından, "sanatın, her yerde bir göze, özgür ruhun içsel sonsuzluğuyla açığa çıktığı bir göze dönüştürmek zorunda olduğu şey, yalnızca, bedensel biçim, gözlerin bakışı, yüz ifadesi ve duruş"²⁰ olmalıdır.

"Tin, duyusal olarak doyurucu bir biçimde ancak insan bedeninde görünür."²¹ Fakat en nihayetinde, insan formu da doğaya ait, doğanın üretimi ve doğada mevcut bulunan bir fenomen. Oysa daha en başta Kant'tan ayrıldığı nokta, insan üretiminin doğanın yarattıklarından daha üstün olması ve sanatın doğayı taklit etmemesi gerektiğine dairdi. Bu yüzden de "insan bedeni, kendi biçimleri içerisinde klasik sanatta artık duyusal bir varlık değil, ama ancak tinin varoluşu ve doğal şekli sayılır ve bundan dolayı tamamen duyusal olanın tüm kusurlarından ve fenomenal dünyanın olumsal sonluluğundan arınmış olmak zorundadır."²² Bu arınma nasıl mümkün olabilir, zira dışarda bıraktığı duyular, dokunma, tat alma ve koklamaya dair olan organları heykelden çıkarmak mümkün değil. Tinin en çok görüleceği yer olarak, yüzü belirleyeceğinden dolayı burun ya da ağız dışarda bırakarak yüzü deforme etmesi de olanak dışı. Bu bakımdan izleyeceği yol şöyle olacaktır; "kendisinde kendisine tam uygun bir içeriği ifade etmek için şekil saflaştırılmakla birlikte, anlam ve şeklin karşılıklılığının mükemmel olabilmesi için, içerik olan tinsellik öyle türden olmak zorundadır ki, kendisini eksiksiz olarak doğal insan biçimi içerisinde ifade edebilsin ve bunu duyusal ve bedensel çerçevedeki bir ifadenin ötesine ve üzerine yükselmeksizin yapsın."²³

Buradaki her bir belirleme heykeli biçimlendirmede bir karşılık bulacak ve nihayetinde formun tarihselliğine baktığı ve onun gelişimini göz önünde bulundurduğu için tinin ve formun tam uygunluğu heykelin her bir parçasında, özellikle de yüzde tam ifadesine ulaşacak.

Tinin Görünürlüğü Olarak İnsan Yüzü

Hegel, klasik sanat aşamasında, tinin göz önüne getirildiği yerin insan yüzü olduğunu belirtir ve bu sebeple de oldukça detaya girer. Alınla burun arasındaki ilişkiye ve çizgiye, yanakların

¹⁸ A.g.e., s. 38

¹⁹ A.g.e., s. 20

²⁰ A.g.e., s. 153

²¹ A.g.e., s. 78

²² A.g.e.

²³ A.g.e.



hacmine, ağzın açık ya da kapalılığına, dişlerin görünüp görünmemesine, çenenin, kulakların, saçların biçimine dair hayli teferruatlı betimlemeler yapar. Fakat daha ilk başta insan yüzü ile hayvan yüzü arasındaki farklılığa değinerek bunun nedenine ilişkin kısa açıklamalar yapar ve insan ve hayvan yüzü arasındaki tarihsel ve fizyolojik gelişmelere de atıfta bulunur. Diğer taraftan da tinin görünür olacağı insan yüzü, hayvan yüzünden farklı olmasıyla birlikte yukarıda da değinildiği gibi, hali hazırda bir ağız, burun, göz ve kulağa sahip olmaya devam etmektedir. Bu sebeple, özellikle ağız ve burun insanın doğal yaşamıyla daha çok ilişkili olduğu için üzerlerinden dikkatle geçilir. Öyle ki örneğin ağız nasıl olursa tane tam uygun olur endişesi etrafında detaylı bir ağız, dudak ve diş betimlemesi yapılır. Ya da kimi Yunan heykelleri giyinikken kimileri çıplak tasvir edilir ve yine insanın doğada bir varlık olduğunu gösteren elleri ve ayaklarının biçimlenişi ya da üzerlerinin örtülüp örtülmeyeceği de konu edilir.

“Hayvan kafasının biçimlenişindeki en baskın öge, çiğneme aracı olarak, ağızdır; üst ve alt çene, dişler ve çiğneme kasları. Diğer organlar bu asıl organa, sadece hizmet ve yardım eden organlar olarak eklenmiştir: burun, yiyeceği özellikle koklayarak bulmak için, göz ise daha az önemli olarak yiyeceği gözetlemek içindir. Bu biçimlenişin belirgin ifadesi özellikle doğal ihtiyaçlara ve onların tatminine münhasırdır, bu da hayvan başının görünüşüne sadece doğal fonksiyonlara uygunluk verirken, hiçbir tinsel ideal içerik vermez.”²⁴

Ve devamında da Hegel, hayvanlarda her bir yiyecek türüne uygun ağız, diş ve çene yapısının geliştiğini belirtir. Dolayısıyla hayvan başı ve yüzü onun doğal ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve oluşmuştur. Bu sebeple de heykelde, insan yüzü biçimlenirken bunlar arasında insanın hayvanla aynı türden ilişkiler içinde olan organları, insanın doğal ihtiyaçlarını gideren organlar olduğunu imleyecek şekilde değil, tinin gelip oraya yerleşebileceği tarzda biçimlenmesi gerekecektir. Zira hayvanlar için doğal varoluşlarını gösteren organlar insanlığın şafağında kalmıştır, bu sebeple bu organların temsili öne çıkarılmamalı ve tane uygun hale getirilmelidir.

Hayvan yüzünün merkezi olan ağzın yerine, “insan yüzünde, şeylerle tinsel ve ruhsal ilişkilerin ortaya konduğu ikinci bir odak vardır. Burası, yüzün üst bölümü, kaşın altında yer alan ruhun kendini gösterdiği göz ve onun çevresidir. Yani söylenmek istenen şey, tinin içsel yaşamı gözden dışarı taşarken ve tin açıkça gözde odaklanmışken, kaş; düşünme, tefekkür ve tinin kendine geri dönüşüyle bağlantılıdır.”²⁵ Göz tinin kendini dışa vurduğu yer olarak Hegel’in en çok önem verdiği yerdir. Çünkü göz, dış dünyayla ilişki kurmakla birlikte insan bedeninin yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayan organlardan bir değildir. Zira, “görmek uzaktan sahip olmaktır.”²⁶ Dış dünyanın nesnelere dokunsal bir ilişki kurulmaz, şeyler tinin gözünün önüne getirilir ve tinin işleminden geçirilip edinilir, gözün tüm bu edimsel süreci içerisinde nesnelere mevcudiyet olarak temas kurulmaz. Bu sebeple de göz, iç dünyanın yansıması olduğu gibi tinin de görüleceği yerdir. Çünkü göz, dış dünyanın nesnelere en az kirlenmiştir ya da bir başka ifadeyle göz üzerinden nesnelere kurulan ilişki diğer organların kurduğu gibi yaşamsal değildir. Öyle ki görme arzusuz olabilmesi bakımından nesnelere hakiki bir ilişki kurabilir, buna karşın tat alma, dokunma ve koklama duyularının Hegel’e göre arzusuz olma ihtimalleri yoktur.

Tinin, gözde bu görünüme çıkışı, yine de onu dış dünyaya ilişkin temsilden kurtarmayı gerektirir. Hegel hemen her konuda Yunan heykellerinin tam uygunluğuna vurgu yapsa da göz konusunda tinin temsili açısından bir bakıma Yunan heykellerinden ayrılır. Henüz o dönemlerde Yunan heykellerinin boyalı olup olmadığı çokça tartışılmış ve kazılardan çıkan örnekler neticesinde boyalı olduğu görülmüştür. Buna karşın Hegel, heykelde boyanın kullanılmasının sanatın

²⁴ Hegel, A.g.e., s. 728.

²⁵ A.g.e. s. 729.

²⁶ Maurice, Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 39.



başlangıcı olarak gördüğü sembolik döneme ait ya da dini bir gelenek olduğunu savunur. Bu yüzden, boyamanın, gözün, kendi-odaklı bakışına imkân vermediğini fakat boyasız gözün tını tam anlamıyla dışa vurduğunu belirtir.²⁷ Öyle ki göz bebeğinin de yontulmamasını böylelikle sonsuz tınıne daha uygun olduğunu ve tının en görünür olduğu yerin dışsal dünyayı imleyecek ve sonluluğa işaret edecek herhangi bir temsilden kaçınılması gerektiğini düşünür.

Hegel, devamında yüzün bu üst kısmına dair vurguya alını da ekler ve eğer ‘ağız ve elmacık kemikleri de ikincil düzlemde kalırsa, insan yüzü tinsel bir karakter edinir’ diye belirtir. Yüzün temsilinde, bir bakıma iki bölümü birbirinden ayıran ama aynı zamanda iki bölüme de ait olan burun, insan yüzünün tinsel yaniyla tinsel olmayan arasında bir ayırım gibi durur. Zira Hegel’e göre burun bir yandan ağızın hizmetinde olması bakımından hayvansal ihtiyaçların giderilmesi görevindeyken, diğer yandan da burnun sadece nefes almak gibi yaşama tekabül eden bir görevi vardır. Dolayısıyla burun, yüzün pratik yaşamı ilgilendiren bölümüyle tinsel hayatı ilgilendiren bölümü arasında bir geçiş işlevi olduğu gibi aynı zamanda da bir ayırımdır. Bu bakımdan burun heykelde, Hegel’in aradığı tam uygunluğun düğümlendiği yer olarak görülebilir. Hem tının hem duyusallığın bir aradılığı ama birinin diğerinin önüne geçmemesi prensibini hatırlarsak, bu iki alanı, yüzün iki bölümüne ayıran Hegel için burun, her iki yanın, hem tinselliğin hem duyusallığın birbirine geçiş noktası olarak değerlendirilir.

Bu nedenle, sanatçı burnu yontarken oldukça dikkatli olmalıdır. Çünkü burnun biçimlenişi yüzün tamamını etkileyen bir unsurdur. “Örneğin, ince kanatlı sivri bir burun, bize keskin bir zekayla ilişki kurdurmaya yatkındır, buna karşın yatay ya da çıkıntılı bir burun veya hayvanlardaki gibi kalkık bir burun şehveti, aptallığı ve kabalığı çağırıştırır.”²⁸ Sanatçı her iki yönde olabilecek aşırılıktan kaçınmalı ve tam yüzün merkezinde olan burnu, bu iki alanı birlikte iş görür ve tam uygunluğu gösterir biçimde yontmalıdır.

Her ne kadar ağız, insanın hayvanî yönüne ilişkin bir organ olsa da tinsel bir karakteri ağız formuna da vermek gerekecektir. En azından, onun ihtiyaç karşılayan bir organ olarak değil, tını imleyen olarak yontmak ihtiyacı söz konusudur. Örneğin, dişlerin gösterilmemesi ya da ağızın beslenme yolunun imleyicisi biçiminde açık olarak temsil edilmemesi ağıza tinsel bir karakter vermenin yoludur. “Ağızın en soylu görevi yiyecek tüketme görevi değil, bunun yerine düşüncüyü sese dönüştürmektir; ve konuşmak için ağız çok da geniş açmaya gerek yoktur.”²⁹ Dudaklar ne kalın ne de ince olmalıdır ya da üst dudak alt dudaktan daha vurgulu olmamalıdır. Bununla birlikte Antik Yunan’da, ağızın açık olduğu fakat dişlerin görünmediği kimi örnekler vardır. Ancak Hegel’e göre bu, tını için uygun değildir. Zira, odaklanmış bir zihin ya da bir nesneye dikkat kesilmiş bakarken ağız kapalıdır, ancak odaksız bir bakış sırasında ağız biraz açılabilir. Oysa tının bakışı odaksız ve boş olamaz, bu sebeple de Hegel’in tını içine dolduran heykelinin ağızı kapalıdır.³⁰

Bu belirlemeler, neredeyse her organ üzerinde yapılır; kafanın oval olması, kulağın kafaya yapışık olması ve saçla örtülmesi, çenenin pürüzsüz ve zarif olması, alın-burun-çene çizgisinin açısına varıncaya dek devam eder.

Son olarak, Hegel insan formunun tamamını göz önünde bulundursa da aslında yüzün daha önemli olduğu açıktır. Bu yüzden de heykelde büst onun için daha önemlidir ya da yalnızca baştan ibaret torso onun için daha kıymetlidir.³¹ Çünkü el ve ayaklar ya da vücut tınıne daha az uygundur ve dolaylı olarak gerçekliği imlerler. Herkül örneğini verir ve Herkül’ün başının basık

²⁷ Hegel, a.g.e., s. 731-732.

²⁸ A.g.e., s. 735.

²⁹ Beat, Wyss, *Hegel's Art History and The Critique of Modernity*, Trans. Caroline D. Saltzweid, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, s. 17.

³⁰ Hegel, a.g.e., s. 736.

³¹ Stephen, Bungay, *Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 1984, s. 117.



buna karşın kaslarının ve vücudunun daha ön planda olmasını onaylamaz. Çünkü nihayetinde tinselliğin görüleceği yer güçlü kol ve bacaklar değil yüzdür. Doğal hayatla ilişkili olduğu için tinselliğin zaten görünür olmayacağı el ve ayaklar örtülse daha iyi olur. Bu bakımdan da aradığı tinsellik olduğundan her ne kadar Yunan heykelleri çıplak olsalar da Hegel cinsel bölgelerin kesinlikle kapatılması gerektiğini söyler.

Modern Heykel

Alexander Gottlieb Baumgarten'dan dersler alan Johann Joachim Winckelmann'ın Antik Yunan ve Roma sanatları üzerine yaptığı çalışmalar sadece Hegel'i değil bütün Alman Romantiklerini etkilemiştir. Winckelmann'ın yaptığı çalışmaların tüm saygınlığına ve değerine karşın, incelediği heykellerin çoğunun Yunan değil onların İtalya'da bulunan ve Roma döneminde yapılan kopyaları olduğu ve bununla birlikte yaptığı pek çok tespitin de yanlış olduğu biliniyor. Ancak her şeye rağmen onun yarattığı rüzgârın etkisi yadsınmaz. Michael Baur'un belirttiği gibi, Hegel erken dönemlerinden itibaren Yunan dünyasında gördükleri bu ideali, harmoniyi ve tamamlanmışlığı kendi dönemine nasıl taşıyabileceği üzerine kafa yormuş ve Yunan idealinin olduğu gibi kopyalanmasını düşünmüştür. Öyle ki Winckelmann da benzer bir konumdadır. Ancak daha sonra, Yunan sanatının kendi dönemi için kopyalanmasının bir anlam ifade etmeyeceği sonucuna vararak Modern insanın bunu aştığını ve taklit etmesinin de bir yararının olmadığı kanaatine varır.³² Burada ilginç olan nokta, Hegel'in Yunan sanatını taklit etmenin doğru olmadığı kanaatine varmasına karşın, kendi döneminde bile Yunan heykelini temel alarak üretimde bulunulmasında ve kopyalanmasında bir sorun görmez hatta ufak değişikliklerle bizatihi böyle biçimlenmesi gerektiğini savunur. Hegel'in Yunan sanatında bulduğu tam uygunluk sanki heykel sanatının da nihai aşaması olarak değerlendirmesine neden olur. Oysaki, aufhebung (kapsayarak aşma) aynı zamanda öznenin ediminden geçen nesne için de söz konusudur. Tarihin bir aşamasında donup kalan ve artık yalnızca tarih olarak bulunan nesne Hegel felsefesine aykırıdır. Çünkü özne kapsayarak aştığı her durumda nesnesine yeniden dönüp bakacak ve onu yeniden biçimlendirecektir. Dolayısıyla, öznenin kapsayarak aştığı her noktada, nesnenin de kapsayarak aşması anlamına gelecektir.

Fakat Hegel, Baur'un belirttiği erken dönem çalışmalarında Yunan sanatında gördüğü ideali kendi dönemine taşıma fikrinden vazgeçse de bu fikirden tamamen kurtulamamasının neticesini özellikle heykel formunda, heykel üzerinden görebiliriz. Çünkü heykel, nihai yetkinliğine Yunan sanatında ulaştığına göre, tıpkı erken dönemlerde düşündüğü gibi, neden bu Yunan heykeli kopyalanmasın. Zira hâlihazırda tam uygun ve yetkin bir form. Bu bakımdan, genel anlamda Yunan dünyasını, modern zamanlara taşıma fikri heykelde tezahür eder.

Hegel bütün tikel sanatları, kendi tarihselliği içerisinde inceler, heykel için de aynısı söz konusudur. Ancak Yunan idealini modern zamanlara taşıma fikri heykel için sanatçının eline reçete vermesine neden olur. Oysaki daha Güzel Sanatlar Üzerine Dersler'in girişinde amacının sanatçıya reçete vermek olmadığını açıkça belirtir: "Sanat felsefesinin sanatçılara reçete vermekle bir ilgisi yoktur; bunun tersine, o, güzel olmak bakımından güzelin ne olduğunu, kendisini gerçeklikte, sanat eserlerinde nasıl gösterdiğini, bunların üretilmesi için kurallar verme arzusu taşımaksızın, belirlemek durumundadır."³³ Buna karşın, Hegel'in heykel söz konusu olduğunda pratikteki yaklaşımı farklıdır. Beat Wyss'ine göre Hegel, Christian Daniel Rauch'un yaptığı 'Goethe' büstünü (resim: 1) görünce heyecanlanmış ve bir sanat işi üzerine yazdığı en uzun metni yazarak onu tebrik etmiştir.³⁴

³² Michael Baur, "Winckelmann and Hegel on the Imitation of the Greeks", *Hegel and The Tradition: Essays in Honour of H.S. Harris*, Edit. Michael Baur and John Russon, London, University of Toronto, 1997, s. 93-111.

³³ Hegel, a.g.e., s. 19.

³⁴ Beat, a.g.e., s. 115.

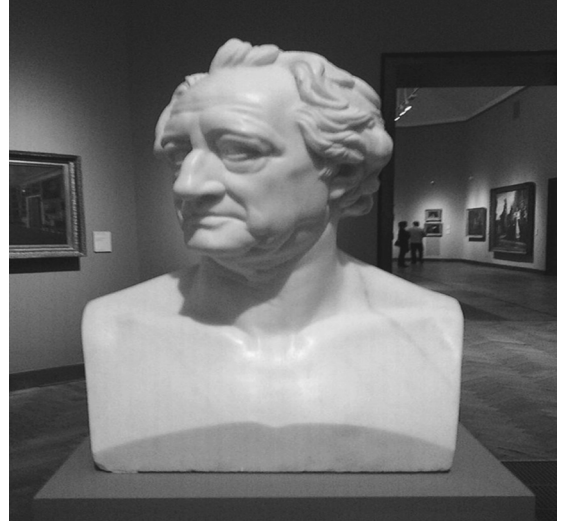


“Siz de gördünüz, bilirsiniz o yüksek alını [kaş çevresi], o güçlü emredici haşmetli burnu, özgür gözleri, yusuvarlak çeneyi, konuşkan ve pek biçimli dudakları, başın yana doğru ve hafifçe yukarı kalkık bir görünümle zekice yerleştirilişini; aynı zamanda duyarlı dostane insanlığın bütün tamlığını ve ayrıca alnın ve yüzün ince ince işlenmiş duygu ve tutku yüklü kaslarını ve büstün tüm capcanlığında yaşlı adamın huzurunu, sükunetini ve görkemini; ve yine bunların yanı sıra dişsiz bir ağza geri bükülen dudakların cılızlığını, burun köprüsünü daha da büyük ve aln duvarlarını daha da yüksek gösteren boynun ve yanakların sarkıklığını.”³⁵

Rauch’a bütün bu övgüler, Hegel’in çerçevesini çizdiği heykeli ürettiği için. “Öyle ki burada sapa-sağlam, güçlü ve zaman dışı tin, her yanı çepeçevre sarıp sarmalayan ölümlülük maskesi içinde, bu örtüyü çıkartıp atmanın eşliğinde durur.” Görüldüğü gibi Hegel Yunan heykelini, bazı küçük özellikleri değiştirerek, olduğu gibi alır, çünkü zaten tam uygundur. Bütün Alman Romantiklerinde görülebilecek bu Yunan idealinin modern zamanlara taşıma fikri elbette Goethe’de de vardır ve benzer bir misyonu özellikle de heykele o da yükler:

“Bütün plastik sanatların hedefi, insan formunun eriminde insanlığın saygınlığını vermektir. Bu amaç için insanî olmayan her bir unsur önemsiz hale getirilmelidir, ki sanat şimdiye kadar bu medyum içerisinde kendi kendine bu alışkanlığı edindi. Böylesi unsurları, daha çok dikkat çekmek ya da tamamen atmak yerine, ilk olarak insan saygınlığına uygun hale gelecek şekilde özümsemelidir. Her türlü giysi, kıyafet ve simgeler başın bu alt kısmını örtmelidir; bunun nasıl olacağını bir meziyet olarak sadece heykeltıraş bilir; onlar insan figüründe gördüğümüz kutsallığın vücut bulmuş halini ölçüp biçmeye en yakın olандır.”

Görüldüğü gibi heykelden istenen, tıpkı Yunan tanrılarının insan bedeninde görünür kılındığı gibi tinin görünür kılınmasını sağlamasıdır. Rönesans’tan bu yana aranan uyum, denge gibi Antik Yunan’a ait özellikler akademi hâlihazırda kanon olmuştu. Hegel’in tininin yerleşebilmesi için gözün boyanmaması, burnun işlevi gibi, bazı Yunan heykellerinde görülen bu nitelikler de eklenince heykel formu zaten ulaşmış olduğu tam uygunluğu içerisinde değişmez bir temsil biçimi olmuş ve yalnızca birbirini kopya edebilir hale gelmişti. Heykel için, Herbert Read’in ifadesiyle “Michelangelo’dan Rodin’e kadar geçen üç yüzyıllık süre”³⁶ bir suskunluk dönemi olarak adlandırılabilir. Bu suskunluk döneminin bitişi, belki de forumun tamamlandığının zannedilmesiyle başlar. Öyle ki çok geçmeden Hegel’in tininin görünür kılındığı tam uygun form, ‘ölü heykel’³⁷ olarak anılmaya başlamıştır bile. Fransa’da 1832’de yayın hayatına başlayan karikatür dergisi ‘Le Charivari’nin 31. sayısında çıkan bir karikatürde Apollon belirli aşamalardan geçirilerek kurbağaya dönüştürülür (resim: 2). ‘Ölü heykel’ ifadesinin yanı sıra bu idealizasyonla dalga da geçilmeye başlanmıştır.

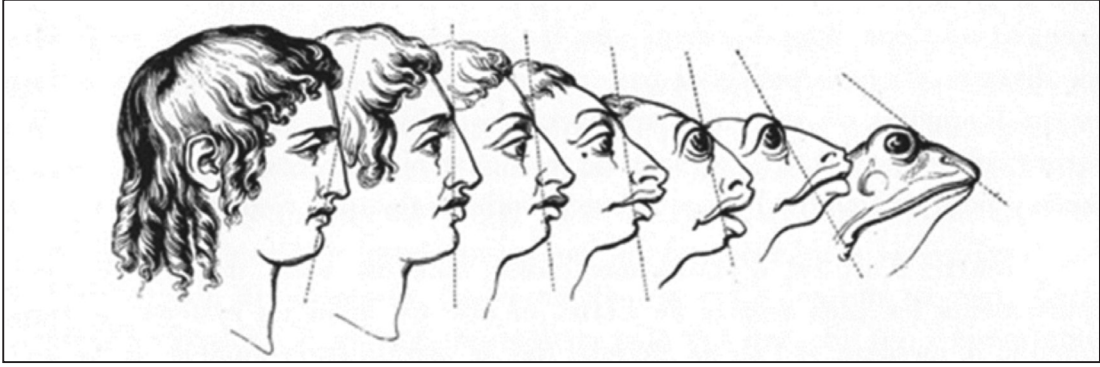


Resim 1: Christian Daniel Rauch, Goethe Büstü, Berlin Ulusal Müzesi, 1820

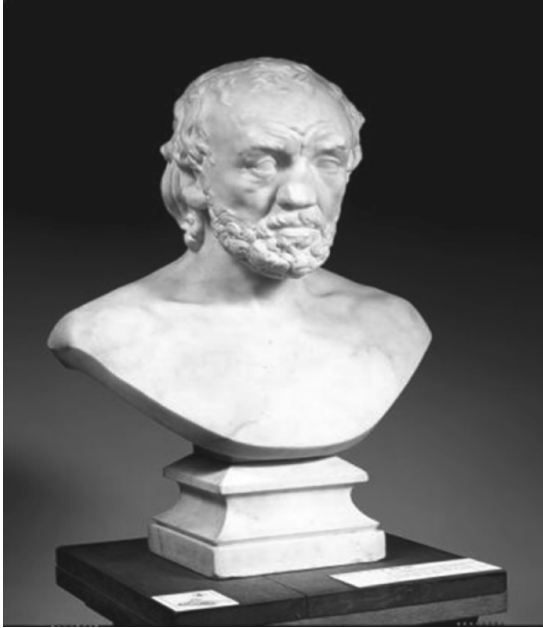
³⁵ Georg W.F. Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2*, Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul, Payel Yayınları, 2012, s. 242.

³⁶ Herbert Read, *A Concise History of Modern Art*, Thames and Hudson, Londra, 1974, s. 12.

³⁷ Herbert Read, *The Art of Sculpture*, Pantheon Books, New York, 1956, s. 72.



Resim 2: Jean Ignace Isidore Gerard, Apollo Kurbağaya Dönüşüyor, Le Charivari 1844, no: 31



Resim 3: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, Rodin Müzesi, Paris, 1875

Bu kırılmanın asıl yaşanacağı örnek, ki kelimenin tam anlamıyla kırılmadır, Auguste Rodin'in 'Kırık Burunlu Adam' heykeldir (Resim 3).³⁸ Aslına bakılırsa birkaç bakımdan hala Hegel'in çerçevesini çizdiği heykele uygundur; gözlerinin düz bırakılması, saçlar, ağzın kapalılığı ve dudakların inceliği. Ancak daha önce belirtildiği gibi, Hegel'in, bu tam uygunluğu yüzde oluştururken, her iki yan olan tinsellikle dünyeviliği birbirine bağladığı, geçişi sağlayan ve ayrımı koyan organ burundu. Burun, bir yanıyla nesnenin dışsallığına yönelikken öte yandan salt yaşamsal bir fonksiyona sahipti. Bu bakımdan da salt tinsel olan yüzün üst bölümüyle salt dünyevi olan yüzün alt bölümü arasında köprü kuruyordu. Öyle ki, burnun kırılmış olması tam uygunluğun bozulmasıdır bir bakıma.

Hegel'in tini gördüğü yüz, ondan elli yıl sonra artık tanınamaz hale gelecekti. Bu, düz anlamda hakikaten bir yozlaşma mıydı yoksa sanatın kendi olumsuzlamasını yaparak aşması mı? Zira Constantin Brancusi'nin 1925 yılında yaptığı 'Mademoiselle Pogany II'de Hegel'in aradığı tin yeniden bulunabilir mi acaba (Resim:4)? Çünkü tinin en çok görünür olduğu yer olan göz,

³⁸ Rodin, 1864 yılında bir büst yapar ve henüz genç bir sanatçıdır. Kendi ifadesiyle; henüz model kiralayacak kadar parası yoktur ve el işinde çalışan, kendisine Antik Yunan heykellerini ve Michelangelo'yu hatırlatan komşusu Bibi'nin büstünü yapar. Bibi sıradan bir işçi ve burnu kırktır. Stüdyosunu yeterli düzeyde ısıtamadığından başın arka kısmı düşer ve sadece yüzü kalır. Maski yine de beğenir ve sergilemek ister, fakat 1865 yılındaki Paris Salon sergisine kabul edilmez. İlginç olan, burnu kırılan modelin, tini temsil etmesi Hegel'in verdiği reçete açısından artık mümkün değildir ve modelin kafasının arkası sanki tinin görünmez eliyle düşürülmüştür. Hegel'in sanat felsefesinin içinden bakan birinde uyandıracağı izlenim, muhtemeldir ki, tini temsil etmediğine göre kafasının içi de elbette ki boştur ve tin bunu ifşa etmiş şeklinde olabilir. Ancak bu kaza, aynı zamanda modern heykel için dönüm ve kırılma noktasıdır. Çünkü, Rodin'e hem fragman üretme fikrini verir hem de heykeldeki bu tamamlanmışlık ve yalnızca tini temsil etme fikri sona erer. 1875 yılında Rodin 'Kırık Burunlu Adam'ın mermer versiyonunu yapar, bu versiyonda başın arka kısmı da kapatılır ve Paris Salon sergisine kabul edilir, ki bu Rodin'in Salona kabul edilen ilk heykeldir. Bkz. Çevrimiçi (19.03.2016)

http://www.rodin-web.org/works/1863_mask_nose.htm



Resim 4: Constantin Brancusi, Mademoiselle Pogany II, Bronz, 1925, The Katharine Ordway Collection, Fotograf: Francois Halard

Hegel'in çizdiği çerçeveden çok da uzak görünmüyor. İnsanın dünyeviliğine ait ağızsa sadece imlenmişken, tin burada neden mevcut olmasın. Öyle ki Hegel bütün bir sanatı Argos'a ve bir bakıma öznenin yeniden kendine dönmesi için aynaya benzetmişken, 'Mademoiselle Pogany II'de Yunan idealizasyonundan kurtulmuş Modern heykel, öznenin kendisine yeniden tuttuğu bir ayna değil mi?

Yukarıda bahsedildiği gibi, Hegel erken dönemlerinde Antik Yunan'daki özne-nesne arasında sağlanan uyumu kopyalamayı düşünür. Ancak daha sonra bunun, dolayumsuz bir özne-nesne uyumu olduğunu fark etmesiyle birlikte bu fikirden uzaklaşır ve Modern insan için soyutlamanın daha avantajlı olduğuna karar verir. Böylelikle nesne özneye eş olmaz, dolaymlanarak içerilir. Baur'un makalesinde bu süreç Hegel'in metinleri üzerinden gösterilir. Fakat öyle ki Hegel, heykel için soyutlamanın mümkün olabileceğini ya göz önünde bulundurmadı ya da Antik Yunan'da gördüğü bu idealden tam anlamıyla kopamadı. Oysaki her bir form yine Hegel'in Sanat

Felsefesi'ne göre kendi tarihselliği içerisinde evrilmek durumundaysa eğer, bu erken dönemdeki fikrinden kopamayışı heykel formunu tamamlanmış olarak görmesine neden olur. Bu durumda geriye yalnızca mevcut formun yeniden ve yeniden kopyalanması kalır. Fakat Modernist heykelde görüleceği üzere heykel formu da kendi içinde evrilmeye ve soyutlamaya doğru hareket halindedir. Son tahlilde heykel üç boyutluluğu nedeniyle nesneliliği en fazla hissedilen sanat formu olmasına karşın öte yandan da soyutlama imkânına da Modernist dönemde kavuşmuştur. Bu bakımdan heykel, Hegel'in Sanat Felsefesi'nde verdiği yer olarak form ve tinin tam uygunluğunda İdeal olanın temsilini Modernist dönemde gerçekleştirmeye devam ederken kendi evrilmesini de icra ediyor gibi gözüküyor.

Kaynakça

- ALTUĞ, Taylan. "Hegel Estetiğinde Sanat ve Sanat Biçimleri". *Baykuş: Felsefe Yazıları Dergisi*. Sayı 2. İstanbul: Alef Yayınevi. 2008.
- BENJAMIN, Rutter. *Hegel on The Modern Arts*. New York: Cambridge University of Press. 2010.
- BUNGAY, Stephen. *Beauty and Truth, A Study of Hegel's Aesthetics*. New York: Oxford University Press. 1984.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. *Rodin*. London: Thames and Hudson. 1967.
- HEGEL, Georg W. F. *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 1*. Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul: Payel Yayınları. 2012.
- HEGEL, Georg W. F. *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler 2*. Çev. Taylan Altuğ, Hakkı Ünler, İstanbul: Payel Yayınları. 2015.
- HEGEL, Georg W. F. *Aesthetics, Lectures on Fine Art 2*. Translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press. 1975.
- MAKER, William. *Hegel and Aesthetics*. New York: State University of New York Press. 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Göz ve Tin*. çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları. 2012.
- MICHAEL, Baur. "Winckelmann and Hegel on the Imitation of the Greeks", *Hegel and The Tradition: Essays in Honour of H.S. Harris*. Edit. Michael Baur and John Russon. London: University of Toronto. 1997.
- READ, Herbert. *The Art of Sculpture*. New York: Pantheon Books. 1956.
- READ, Herbert. *A Concise History of Modern Art*. Londra: Thames and Hudson. 1974.
- SOFIALI, Eftychia. *The Modern Object Sculpture Understood As a Work of Art*. Phd Thesis. Cardiff: Cardiff University. 2011.
- WYSS, Beat. *Hegel's Art History and The Critique of Modernity*. Trans. Caroline D. Saltzwedel. Cambridge: Cambridge University Press. 1999.



The Schoenberg Phenomenon: Twelve-tone Music and its Absolute Alienation

Kıvılcım Yıldız Şenürkmez¹

Abstract

Through Adorno's analysis, Schoenberg was an important figure representing aspects of musical modernism but at the same time, Adorno dramatically opposed it in many aspects of his music. Although he has a highly negative view of the "Schoenberg phenomenon", he discovers there is an important change in Schoenberg's works in the manner in which the composer relates to his material. This paper will attempt to deal with various aspects of Adorno's criticism of the "Schoenberg phenomenon" based on his article "Schoenberg and Progress".² It will address two issues: on the one hand, the twelve-tone technique and, its organisation and on the other, the attitude towards society of this new language of music. These issues concern the problem of "absolute alienation".

Key Words: Adorno, Schoenberg, Twelve-Tone Music, Atonality, Alienation.

During the 1920s, Adorno dealt with musicians and writers in his cultural criticism. His writings began to demonstrate original points of view, according to which the role of society became an important factor in causing an artist to generate creative material. Generally, there is a strong polarisation in Adorno's criticism. He demonstrates a particular kind of utopian expectation, on the other hand his criticism represents a deeply pessimistic approach. This dualism might be related to historical events in Europe. Between 1918 and 1922, he was influenced by utopian expressionistic culture but after 1924, he also was influenced by the restoration period, when there was a collapse in optimistic views in Germany. All economical, political and also cultural improvements were restrained. Adorno and Schoenberg shared the same experiences during this period.

Although biographical detail is not a primary concern of this study, some concentration on the acquaintanceship between Adorno and Schoenberg can be of benefit. Schoenberg and Adorno had known each other during the 1920s, as Adorno had been one of Berg's composition pupils since 1925. During this time, regarding his position in historical tradition, Schoenberg represented an opposite attitude towards aristocratic and bourgeois tradition. This attitude is important for Adorno's criticism because he also is interested in the negative aspects of late-bourgeois society. In 1923 Schoenberg's method of twelve-tone composition matured in *The Five Pieces For Piano*, op.23 and *Serenade*, op.24. Adorno occasionally had discussions with Schoenberg about twelve-tone music. Adorno and Schoenberg were working in Vienna, this helped Adorno

¹ Assoc. Prof., Mimar Sinan Fine Arts University, State Conservatory, Department of Musicology, kivilily@gmail.com.

² In 1941, Adorno wrote an essay on "Schoenberg and Progress" that explained the realisation of the twelve-tone series into a new compositional system. In the following years he wrote a piece on the other great twentieth-century composers and Stravinsky. Together with "Schoenberg and Progress" essay, the two pieces were published in 1948 as *Philosophy of Modern Music*.



to confirm his views of the new music. Adorno saw Schoenberg as an innovator, reformer and inventor of a new system. Schoenberg's particular kind of "progressive character" was evaluated in the critical discourses of Adorno. In the 1930s, Adorno identified Schoenberg with all that was progressive in modern music.³ He believed that a progressive artist has a heroic character and felt that Schoenberg seemed to fit this image. Progress involves alteration and here the concepts of artistic innovation and originality are involved. This artist rejected various aspects of "tradition" and, in addition, he rejected certain aspects of the "society" that had fostered and supported this tradition.

In the following years, Adorno began to examine the rationalisation and the process of monopolisation in German industry.⁴ He criticised the historical changes of the period of rationalisation and thus dealt with the question of rationalisation of music. The twelve-tone technique is not only a compositional method, but also a system of rationalisation. Although Adorno mentions that the twelve-tone technique is an "inevitable outcome" of the historical domination from within the material, and a manifestation of the tendency towards extreme rationalisation of all aspects of social life, he does not seem to regard it as the only form of rationalisation possible for atonality:

Twelve-tone technique is truly the fate of music. It enchains music by liberating it. The subject dominates music through the rationality of the system, only in order to succumb to the rational system itself.⁵

Adorno felt essentially unsympathetic towards serialism because he saw it as the tyranny of method over material, a failure within artistic technique even more ominous than the cultural industry's invasion of technique by technology. The rationalisation of music was described by him in *Dialectic of Enlightenment*:

The total rationality of music is its total organisation. By means of organisation, liberated music seeks to reconstitute the last totality, the last power and responsibility binding force of Beethoven. Music succeeds in so doing only at the price of its freedom, and thereby it fails. Beethoven reproduced the meaning of tonality out of objective freedom. The new ordering of twelve-tone technique virtually extinguishes the subject.⁶

His view was that, as an objective music, twelve-tone music represented parallel approaches within the social and economical process of rationalisation. From the 1940s on, his positive viewpoint about Schoenberg completely changed. Stuckenschmidt explains the acquaintanceship between Adorno and Schoenberg in this period:

...both Adorno and Schoenberg were in exile in California. Even in their exile, there were no friendly relations, and indeed at meetings in houses of common friends there were battles of words between them... Schoenberg was angered by the book [Philosophy of Modern Music] and his anger overlooked the fact that it was more a defence than a criticism of his work.⁷

Adorno observed that there was a progressive decline in the importance of dialectical principles in music. At the same time, there was a disappearance of the concept of work as object which resulted in the autonomy of the work. This autonomy, in effect the total control of sound material, was defended by Schoenberg. The subject was controlled by this system because the system has its own exterior principles. The subjectivity of music no longer tried to express the object.

³ Peter Franklin, *The Idea of Music - Schoenberg and Others*, Macmillan, London, 1985, p.61.

⁴ Theodor W. Adorno, "On the Social Situation of Music" trans. W.Blomster, Telos35 (Spring, 1978, pp.128-164) was written during the 1930s. In addition Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, (trans. John Cumming, Verso, London, 1979) was focused upon the same issue.

⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. A.G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York: 1973, pp. 67-68.

⁶ Theodor W. Adorno and M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, Verso, London, 1979, p. 69.

⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt. *Schoenberg: His life, World and Works*, trans. Humfrey Searle, John Calder, London, 1977, p. 495 and p. 508.



Subject and object cannot reconcile in their perfect resolution (synthesis). Here it can be seen that there is a “protest” that declined into a domination of subjectivity. During this process, the subjective was alienated by objective forces. Thus, the twelve-tone system began its insistence on the duality of form and content. Adorno attempts to systematise the crisis of the objective work. He states that:

Under the coercion of its own objective consequences music has critically invalidated the idea of the polished work and disrupted the collective continuity of its effect. To be sure no crisis has been able to put a stop to public musical life -neither the economic crisis nor the cultural crisis...⁸

It can be seen that Adorno views the music of Schoenberg as a starting point for the crisis of objectivity in music. In the 1950's, Adorno's point of view of the negative critical elements on Schoenberg's music was increased, especially after the twelve-tone technique became a more rigid imperative of composition to his followers. He stated in 1952:

It is not the method itself that is false - no one can compose any longer who has not sensed with his own ears the gravitational pull towards the twelve-tone technique - but rather its hypostatisation, the rejection of all that is otherwise of anything not already analytically assimilated.⁹

Adorno states Schoenberg's ideas on the material of music and attributes to them a specific interpretation of the social position of music in the 20th century. Before examining the issues surrounding Schoenberg's attitude towards the alienation of society, it is important to understand Adorno's views on the organisation of the twelve-tone technique.

The language of Schoenberg's music abandons harmony, and moves towards polyphony. Tonality modifies its character and reaches “atonality”. Here the traditional dialectic of harmony is abandoned, and oppositions within the contrapuntal structure are handled through the process of negative dialectics. Adorno states his ideas about counterpoint in his book *Quasi una fantasia*:

The radically contrapuntal Schoenberg of the twelve-tone period considered that harmony was simply not a relevant issue. It should just emerge from the serial structures and counterpoint as a by-product, without constituting an essential dimension in its own right.¹⁰

According to Adorno, Schoenberg follows this technical path in certain ways:

A - With the regression of tonality, counterpoint is emancipated and linearity is adopted; in other words, polyphony is accepted. Schoenberg liberated music from the hierarchical structure of traditional harmony and allowed dissonance, music with no concluding cadence. According to Adorno:

Polyphonic music, the least presentational of aesthetic modes, is best suited to the expression of this image - in addition, the complexities of its mediations (composer-performer-instrument-technical reproduction) make music a particularly rich field for the play of his dialectical imagination.¹¹

B - Through the technique of repetition, ornamentation and symmetrization of music, such as symmetrical relations of rows should be criticised, which Schoenberg achieves in his twelve-tone compositions. According to Adorno:

[Twelve-tone technique's] dialectic is one of the architectonic features of music as such. As a developmental structure, music is an absolute negation of repetition... on the other hand, it is only able to develop by virtue of repetition. Thematic work, the principle which

⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. A. G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York, 1973, p. 29.

⁹ Theodor W. Adorno, *Prisms: Cultural Criticism and Society*, trans. Samuel Shiery Weber, Neville Spearman, London, 1977, p.166.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, trans. R. Livingstone, Verso, London, 1992, p.188.

¹¹ Martin Jay, *Adorno*, Fontana Paperbacks, London, 1984, p.182



concretises the abstract passage of time in terms of musical substance, is never more than the dissimilarity of the similar...¹²

C - Schoenberg starts to lean towards the harmony and thus it can be seen that he applies his intentions as a modernist composer to the material. Tonal material is reduced through its structural organisation via the rows. This renunciation of material is not determined from within itself but is imposed from outside. Adorno states that:

It reduces the tonal material, before it is structured via the rows, to an amorphous substratum, totally undetermined within itself. Thereupon the commanding compositional subject imposes its system of rules and regulations.¹³

According to Adorno, the materials of music become subjective in the twelve-tone technique. In this technique, there is an equalisation but it is not objective equalisation. The subject forms its own rational system but here subject appears as an object. Thus twelve-tone music lies beyond subjectivity. This subjective quality directly approaches the ideal of mastery as domination. Here the material is subjugated by the self-contained system of rules of the subject. Thus, the liberation of the subject from its material occurs.

D - Finally, Schoenberg sees the social dialectic with the mediation of contradictions or opposites as part of the material of music:

Music becomes the result of processes to which the materials of music have been subjected and the perception of which in themselves is blocked by the music. Thus music becomes static.¹⁴

Adorno insists that this music suffers from a structural ambiguity. The twelve-tone technique causes the equalisation of the musical content which results in a growth in developmental technique. Thus the general organisational principle is formed by variations on each part of. According to Adorno, the objectivity of music is a form of developmental technique which represents avoidance of content. He states that, "Schoenberg carefully preserves a distance between himself and the material"¹⁵. For Adorno, Schoenberg understood the growing insufficiency of the concept of the work and at the same time he does not reject it from his music. Schoenberg shares this problem with Beethoven's later works according to Adorno. For him, Schoenberg's music represents the process of "the severing of subjective freedom from objective reality".¹⁶

Adorno viewed that, like Beethoven's later works, the twelve-tone technique represented the process of negative dialectics with its powerful or weak characteristics, or its own truthful or untruthful qualities. On the one hand, Adorno adopts atonality and the twelve-tone technique as the characteristics of new music; on the other hand, he seems less interested in these characteristics than questioning the concept of truth. Indeed, Schoenberg's concept of truth cannot be revealed solely in the discussion of the categories of atonality or twelve-tone technique, but they can be found in the crystallisation of these categories. Thus, with the twelve-tone technique, the end of artificial harmony and the freedom of dissonance were formed into a systematic method, and such dominating techniques provided its formal transmission.

In twelve-tone music, the relationship between subject and object appears problematic in nature. Their relationship becomes stricter in this music. As coherence in structure determines the truth of this music, its concerns are turned inwards. On the one hand, the structural approach of Schoenberg's music reflects relatively extreme kinds of formalism. This quality gives his music a

¹² Ibid. p. 284 n7.

¹³ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. A. G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York, 1973, Ibid. p. 117.

¹⁴ Ibid. p. 61.

¹⁵ Ibid. p. 119.

¹⁶ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Oxford, 1991, p. 17.



semblance of verifiable “objective validity”. This formalism occurs through strict mathematical order and its formal principles are derived logically from expressionistic materials. These principles make the music a strong analogy to the characteristics of the human individual which become absolute. On the other hand, Adorno claims that Schoenberg also diminishes the role of the individual. During this process, Schoenberg expresses a musical definition of the individual in the notes of the twelve-tone row. According to Adorno, Schoenberg continues to express himself in traditional elements. Thus, he tries to defend the elements of thematic, linear and historical continuity as resembling the temporal modes of existence of an individual. On a large scale, the truth lies in the density of the structure of twelve-tone music. The subjective role is demonstrated and the objective role is alienated. These problematic aspect can be seen in Adorno’s discussion:

In an historical hour, when the reconciliation of subject and object has been perverted to a satanic parody - to the liquidation of the subjective in objective presentation- the only philosophy which still serves this reconciliation is one which despises this illusion of reconciliation and - against universal self-alienation - establishes the validity of the hopeless alienated, for which a “subject itself” scarcely any longer speaks.¹⁷

The total alienation of the subject reveals a problem in its aesthetic quality and in its expressionistic phase. On a large scale Schoenberg’s music shows a disintegration into fragments of the formal material. This external imposition remains outside the musical material. In this manner the total organisation of sound led to the fragmentation of thematic and formal material. Within these fragments, the subject proves its sovereignty over the material. Adorno states that:

Musical language dissociates itself into fragments. In these fragments, however, the subject is able to appear directly -“in its significance,” as Goethe might have said- while the parentheses of the material totality hold it in their spell.¹⁸

Thus, music has a critical dimension which takes the subject-object opposition as a starting point. In these oppositions of form and content or the oppositions of idea and structure the contradictions in society are reflected. Although there is an increase of expressive character, the unity of the work starts to decrease because of its atonality. Atonality rows in motion a fragmentation in which the subject and object, part and whole, becomes irreconcilable. The importance of expressive character results in the creation of structural organisation. This organisation through the twelve-tone technique provides the consolidation of subjective dynamics, but it does not try to achieve reconciliation. Thus, form and content can be seen as a dualism. In this case, there is an object represented by the series, which has lost its power and is dictated by a subjective force, representing its system of rules. Thus, the subject appears to be superior. The traditional dialectic process of music is changed and does not reflect the perfect reconciliation of subject and object. Adorno states that:

[as] an artist he [Schoenberg] wins back for mankind freedom from art, a dialectical composer, he brings dialectics to a halt.¹⁹

For Adorno, the material no longer expresses anything and a peculiar opposition appears between expression and twelve-tone mechanics. Adorno felt that Schoenberg’s music transforms the elements of expression so that the possibility of expression itself can be called into question.

Twelve-tone series express the individuality of the composer and it is neutralised. Expressive content changes its character so that it becomes fragmented and it cannot be described as subjective expression. Thus the expression of the rejected subject is crushed by the objective order. In addition, the predetermined manipulation of the rows excludes almost all possibility of subjective qualities.

¹⁷ T.W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. A. G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York, 1973, pp. 27-28.

¹⁸ *Ibid.* p. 118.

¹⁹ *Ibid.* p. 124.



Although there is an isolation of the parts, it can be seen that the unity of part and whole is achieved in twelve-tone music. Indeed, the whole does not develop organically out of the parts. Instead, its structure is imposed from outside and for this reason it is fragmented.

Adorno's Marxist-inspired dissatisfaction with the repressive society of modern mass-production causes him to view the sociological issues surrounding his ideal progressive composer Schoenberg in a negative manner. Here, the question of alienation begins to arise in Adorno's criticism of Schoenberg's twelve-tone music. Franklin states that:

One of the most seriously damning of Adorno's final points is that to care for truth and freedom must be to realise that there is no viable alternative in our society, on the level of high art, to the grim predicament of Schoenberg's final phase.²⁰

Adorno argued that music contained social contradictions within its language and this characteristic appeared in Schoenberg's music, although its relation to society was problematic. According to Adorno, a composer should be aware of his social isolation is expressed through the composition. The work then seeks to overcome isolation through its communication to an audience. At this point, Schoenberg seems to Adorno which unaware of the social position of his music. However, Schoenberg's music protects itself somewhat from the external dominance of social forces. In this process, he withdraws into the logic of music itself. On the other hand, according to Adorno, music must go beyond the prevailing consciousness of the masses, as music theory does. In the case of Schoenberg, music was converted into the logic of music itself. During this process, Schoenberg refuses all that hampers or in any way colours his personal freedom and individualism. Adorno himself demonstrated his purpose indirectly when he wrote of Schoenberg's music:

The more it gives its listeners, the less it offers them. It requires the listener spontaneously to compose its inner movement and demands of him not mere contemplation but praxis.²¹

It can be seen that Schoenberg modifies traditional listening with his music. Thus the social character of his music changes. According to Adorno, this music abandons the customary crutches of traditionally predictable music such as tonal music. With Schoenberg:

...ordering categories, which reduce the difficulties of active listening at the cost of the pure elaboration of the work, are eliminated. This absence of all mediations introduced into the work from outside makes the musical progression seem fragmented and abrupt to the unnaive listener.²²

In Adorno's discussion, Schoenberg's twelve-tone music reduces the possibility of communication with the listener and thus it never fulfils a social function. On the one hand, this music surpasses its contemporaries through its interior quality and dialectical clarification. On the other hand, it creates a rational total organisation which is never reconciled with society. Schoenberg does this in a less than idealistic manner. He employs this technique in the material of music by examining its structure.

Thus, music begins to correspond to a momentous social change. The work of art is enabled to withdraw itself from the traditional dialectic process as a reaction to dialectical domination. The dialectic process was stopped because it occurs in society itself. Every interruption, every forgetfulness, every innovation in the creative process of twelve-note music demonstrates a reaction to society.

²⁰ Peter Franklin, *The Idea of Music - Schoenberg and Others*, Macmillan, London, 1985, p.70.

²¹ Theodor W. Adorno, *Prisms: Cultural Criticism and Society*, trans. Samuel Shiery Weber, Neville Spearman, London, 1977, pp.

149-150

²² *Ibid.* p. 153



Therefore, Schoenberg's music includes a negative view relation to society. In Adorno's sociological criticism, this aspect of twelve-tone music shows Schoenberg's failure to isolate music from social life. For all the failings of Schoenberg's twelve note compositions, they have successfully resisted every gratification impulse and untruth of mass society. Adorno sees the paradoxical nature of the twelve-tone formula as characterising Schoenberg's ambivalent attitude towards authority. This seeks to defend the work "as though behind a hidden authority". However, this, in turn "ultimately makes itself into the authority." During this process, "it combines aesthetic avant-gardism with a conservative mentality".²³ This authority might be related to the historical position in the 1920s. During this time, aristocratic and the bourgeois tradition continued but they were partly destroyed. Schoenberg did not adopt an escape from traditional, cultural and social forms. Instead of this, he felt that it is necessary to show the destruction of these forms and tried to prove this position in his works.

Adorno insists that a work's complexity of meaning should be understood as a mediator. In addition to this, the work is mediated within itself. However, this mediation cannot be understood simply, because it is the link between the work and the performer or audience. For Adorno, it is the task of the composer to respond to the demands of the musical material, and for this reason Schoenberg was responsible for the renunciation of the characteristics of his music's material. During this process, the task of the listener is to understand the demands of the work. On the other hand Adorno states that:

The correctness of twelve-tone music cannot be directly "heard" - this is the simplest name for that movement of meaninglessness in it. Only the force of the system rules; only this is perceptible.²⁴

Here Schoenberg's music displays a paradoxical quality. The twelve-tone technique needs to be analysed for this to be understood. However, this analysis reflects complexity, because of the structure of the twelve-tone technique. It requires a particular mode of listening that reinforces its isolation from society in defending its own autonomy.

This type of listening process is expected to result in an understanding of the unfolding realisation, with all the inner relationships of a musical concept. Ultimately, the conditions surrounding such understanding of the twelve-tone technique result in its social irrelevance, because the public at large cannot perceive the structure of twelve-tone music in the way a composer understands and controls it. Consequently, ideas have been formed of twelve-tone music as something to be avoided. Subotnik generalised the meaning of this type of listening, terming it "structural listening". Subotnik does not attempt to confirm Adorno's account entirely, but according to her, structural listening alienates society from music in two ways. First, it requires a conscious expenditure of time devoted exclusively to itself, both for its exercise and for its mastery. Secondly, the demand for structural listening cuts off the general public from its accustomed sensuous and stylistic modes of listening.²⁵ The public reaction to Schoenberg's twelve-tone music was mainly hostile. In particular, Dahlhaus captures this paradox in his discussion about Schoenberg's early chamber music. According to him:

The isolation into which Schoenberg falls is to be understood primarily as the distancing of the chamber music composer from the chamber music listeners, from the musically cultivated audience.²⁶

²³ Ibid. p. 151

²⁴ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. A. G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York, 1973, p. 118

²⁵ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Oxford, 1991, p. 281.

²⁶ C. Dahlhaus, "Brahms und die Idee der Kammermusik" p. 49 quoted from J. Brand and C. Hailey, *Constructive Dissonance - Arnold Schoenberg and Transformations of 20th Century Culture*, University of California Press, London, 1997, p. 89.



On the other hand it can be understood that Schoenberg does not care so much about the listeners:

...the fact that listeners are there appears to be necessary, because an empty concert hall doesn't sound good. In other words: I somehow put up with them, as material, but I could get by without them.²⁷

Adorno's opinions of Schoenberg's music are difficult to understand logically. It can be perceived that, from his writings, he believes that music was isolated from social life and thus there was no way to interact with it. From a dialectical perspective especially, Adorno's negative perspective on twelve-tone music can be seen as critical. This method of composing reflects its critical relation to its material, but in addition its relation to society by creating the appearance of synthesis between the work as an aesthetic subject and society.

Thus, Schoenberg's music reflects the reality of musical life. Like surrealist art, music cannot appear in a form that everyone can understand. From this point of view, works of art are never created for the listener. It can be seen that a work's creation is based on the impulse of the repetition of the natural creative state. The production of art can be thought of as an example of creation; in this way, the work should be seen according to its own direction. Adorno strikes at the very heart of the matter of alienation when he writes: "Schoenberg honours the listener by making no concessions to him". With these words, Adorno states the need that music, and art in all forms, must grow up, which then make the same requirement of us as listeners. This is the new experimental world that Schoenberg discovered. From this point of view, Adorno's judgement of alienation does not seem appropriate. According to Subotnik:

Schoenberg's systematic disallowance of traditionally defined consonances and tone-centres has often suggested that such music wants to shock the public into paying attention to it. Whether by alienation of its audience, twelve-tone music tries to challenge listeners in ways that will draw them back, however reluctantly, for further hearings, and perhaps even for a change of consciousness.²⁸

The exploration of comprehensibility in the arts may have another dimension concerning communication. A work of art creates its own language, based on the media it uses. In the same way, normal literal language which reflects rather different constructions can be seen as analogous, using language as a kind of communication. On the other hand, it is not possible to say that the arts appear uncommunicating and meaningless.

In Adorno's account, the most radical innovation of 20th century music is atonality and the twelve-tone technique. Only this new music allows its own knowledge of truth. In Adorno's discussion, the twelve-tone technique is considered not for its function as a method but in its significance in an historical context. Adorno sees the twelve-tone technique as the result of an unchangeable historical process. He points out that musical material itself moves continually towards a new structure. For this reason Schoenberg ceased with an old-fashioned technique which follows a structure predetermined by the material itself. However, for Adorno, the strictness of Schoenberg's method seems to constrain other composers.

It can be seen that Adorno supplies us with a precious tool for analysing and putting into perspective these issues which have been called the "Schoenberg phenomenon". Adorno's approach towards the "Schoenberg phenomenon" is that of a critical social philosophy. If, as Adorno claimed, Schoenberg's anti-systematic atonality is organised through the twelve-tone system, it is important to consider the same can be said of Adorno's atonal philosophy. According to Susan Buck Morss:

²⁷ Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics*, The Havester Press, Sussex, 1977, pp. 34-35

²⁸ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Oxford, 1991, p. 272.



The real issue is whether Adorno's attempt of a revolution within philosophy, modelled self-consciously after Schoenberg, in fact succumbed to the same fate, whether his principle of antisystem itself become a system... When the method of negative dialectics became total, philosophy threatened to come to a standstill as well, and the New Left of the 1960s not unjustly criticised Adorno for taking Critical Theory into a dead end.²⁹

Adorno's interpretational method covers a well-arranged analysis of technical, sociological and philosophical-historical aspects. This interdisciplinary approach of Adorno's critical method provides us with a broader perspective during the process of analysis.

Bibliography

ADORNO, Theodor W., "On the Social Situation of Music" trans. W.Blomster, *Telos*35 (Spring, 1978).

ADORNO, Theodor W., *Philosophy of New Music*, trans. A.G. Mitchell and B. Blomster, Seabury Press, New York: 1973.

ADORNO, Theodor W., *Prisms: Cultural Criticism and Society*, trans. Samuel Shiery Weber, Neville Spearman, London, 1977.

ADORNO, Theodor W., *Quasi uno fantasia: Essays on Modern Music*, trans. R. Livingstone, Verso, London, 1992.

ADORNO, Theodor W. and M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, Verso, London, 1979.

BRAND, Julian and Christopher Hailey. *Constructive Dissonance-Arnold Schoenberg and Transformations of 20th Century Culture*, University of California Press, London, 1997.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*, The Havester Press, Sussex, 1977.

FRANKLIN, Peter, *The Idea of Music - Schoenberg and Others*, Macmillan, London, 1985.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schoenberg: His life. World and Works*, trans. Humhrey Searle, John Calder, London, 1977.

JAY, Martin, *Adorno*, Fontana Paperbacks, London, 1984.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetic of Music*, CUP, Cambridge, 1993.

SUBOTNIK, Rose, Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Oxford, 1991.

²⁹ S. Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics*, The Havester Press, Sussex, 1977, pp. 189-190.



Robert Musil'in Etik ve Estetik Anlayışı: Bir Yazma ve Yaşama Biçimi Olarak Denemecilik

Zeynep TALAY¹

Özet

Kendi dönemindeki birçok düşünür gibi Robert Musil de Nietzsche'den etkilenmiş ve felsefeyle edebiyat arasındaki bir alanda yazmıştır. Nietzsche'nin etik, estetik ve kendilik üzerine düşünceleri Musil'in bütün çalışmalarında görülebilir. Bu düşüncelerden biri, öznenin çözünümü teması, Musil tarafından nihilizme bir davet değil, yeni bir kendilik ve etik anlayışına açılma olarak incelenmiştir. Musil'in yaklaşımında etik ve estetiğin bulunduğu, dahası bir ve aynı olduğu bir alan vardır. Bu birleşmenin merkezinde bir yazma ve yaşama biçimi olarak denemecilik (*essayism*) fikri bulunur. Bu konuda Musil'in Kant'ın *Üçüncü Eleştiri*'sindeki estetik anlayışını takip ettiğini belirtmeliyiz. Tıpkı Kant'ta gördüğümüz gibi Musil'de estetik deneyim bireyin olağan deneyimini askıya alma yetisine sahiptir.

Anahtar Kelimeler: : 'Öznenin Çözünümü', Kendilik, Denemecilik, Etik, Estetik.

Robert Musil's Understanding of Ethics and Aesthetics: Essayism As a Way of Writing and of Living

Abstract

Like many of his generation, Robert Musil was influenced by Nietzsche and wrote in the spaces between philosophy and literature. Nietzschean ideas about ethics, aesthetics and selfhood can be found all over his work. One idea, the dissolution of the subject, was treated not as an invitation to nihilism but as an opening toward a new conception both of the self and of ethics. As he explored it, ethics and aesthetics became one. Central to this merging is the idea of essayism, as a way of writing and of living. However, Musil follows Kant more than Nietzsche in his notion of aesthetic experience as a special interplay between the intellect and the faculty of sensibility.

Key Words: Self, Essayism, Ethics, Aesthetics.

Giriş

Nietzsche birçok yazısında farklı düşünme biçimlerini, özellikle de zamanın dışındaki gerçek dünyayla, değişimin görünür dünyası arasında bir düalizmi varsayan Platonizmi, sorgular. Aynı zamanda felsefeyle edebiyat arasındaki keskin ayrımı da sorunsallaştırır.²

¹ Dr. Koç Üniversitesi, Felsefe Bölümü, ztalay@ku.edu.tr.

² Nietzsche bu konuda yalnız değildi. Schlegel şiirin ve felsefenin bir araya getirilmesi gerektiğini, 'transandantal şiirin' oluş aşamasında olduğunu ve insanı belirleyici karakterin yaşamımızı bir şiire dönüştürebilme yetimiz olduğunu söylemişti. Bkz. Friedrich von Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, çev. E. Behler and R. Struc, Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 1968, s. 54.



Birçok düşünür bu konuda Nietzsche'yi takip etmiş, felsefenin genelleştiren ve kavramsallaştıran dilini insan davranışlarını anlamada kısıtlayıcı olarak görüp edebiyata dönmüştür. Birbirlerinden çok farklı alanlarda çalışmalar sunmuş D.Z. Philips, Martha Nussbaum, Derrida, Bataille ve Blanchot gibi düşünürler genel anlamıyla etik deneyimi, özellikle de Nietzsche'nin kendiliğin oluş sürecinde olduğundan neyi kastettiğini anlamak adına edebiyata başvurmuşlardır.

Ancak, bu düşünürlerin yazılarında bile edebiyatı felsefi sorular için bir 'illüstrasyonlar' kaynağı olarak görme eğilimi söz konusudur. Buna karşılık, romanları bundan fazlasını bize sunan, kendi başlarına felsefi bir metin olarak okunabilecek, filozofların ele aldıkları sorunsalları farklı bir biçimde inceleyen ve hatta bazen tamamen farklı konuları ele alan romancılar vardır. Proust bunlardan biridir. Robert Musil de yine bu romancılara örnek olarak gösterilebilir. Musil, Nietzsche'nin sadece düşüncesinden değil, yazma pratiğinden, bu pratiğin aldığı formdan da etkilenmiştir. Ama aynı zamanda Musil Nietzsche'den bir adım öteye giderek edebiyatın, felsefenin yapmasını engellediği şeyi yapmasına izin verdiğini düşünmüş ve edebiyatın dile gelmeyi gösterebilme yetisine sahip olduğunu iddia etmiştir.

Yazıda, iki aşamada ilerleyeceğim. Öncelikle, Nietzsche birden çok yerde kendilik bir 'illüzyon' der, ama eğer öyleyse söz verme, sözünü tutma ve sorumluluk alma gibi etik meselelerden nasıl bahsedebiliriz? *Ahlakın Soykütüğü*'nde Nietzsche suç, borç (*Schuld*), ceza, vicdan ve cezanın hafızası arasında bir ilişki kurar. Bu ilişki oldukça spekülattir ancak Musil bu ilişkiyi bir takım karakterler üzerinden detaylı bir biçimde inceler: Moosbrugger, Törless ve *Niteliksiz Adam*'ın geçmişe ve geleceğe meydan okuyan ve kendi geleceğini şekillendirme girişiminde bulunan Ulrich'i.

İkinci bölüm genelde romandaki öznel gerçekliğin karmaşık temsilleri üzerine; özellikle de öznenin çözünümü ve bu temanın etik içeriğine yoğunlaşacaktır. Burada 'özne'yle 'kendilik' arasında bir ayırım yaptığımı belirtmeliyim. Nietzsche'nin ve Musil'in 'özne' kavramı eleştirisi daha çok Kartezyen özneye, bilen özneye (özne-nesne ayrımı) yönelmiştir ve her iki düşünür de yeni bir etik anlayışının ancak yeni bir 'kendilik' anlayışı benimsenmesiyle mümkün olabileceğini ileri sürer. Bu anlamda, öznenin çözünümü bir son değil, yeni bir başlangıçtır.

Öznelik, Özgür İrade, Sorumluluk

Musil'in *Niteliksiz Adam*'ında karşımıza çıkan Moosbrugger karakteri öznelik, özgür irade ve sorumluluk kavramlarının sorunsallaştırılmasında önemli bir rol oynar. Viyana'nın bir parkında bir fahişeyi vahşice öldüren katil Moosbrugger davası hem rasyonalistleri – kriminolojistler, psikiyatristler, avukatlar – hem de ahlakçıları ilgilendirir ve *Niteliksiz Adam* her iki grubun da davayı anlamak adına bocalayan girişimlerini betimler. Ahlakçı sadece bir katil, suçlu ve cezalandırılması gereken özne görür, ceza da ölüm cezası olmalıdır; psikiyatrist determinist bir bakış açısı sunarak insan davranışlarının belirlenmiş olduğunu bundan dolayı da suç, özgür irade tartışmalarının bir geçerliliği olmadığını iddia eder; hukuk uzmanı Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ceza hukukunda merkezi bir role sahip olan 'niyet' kavramı üzerine yoğunlaşır; son olarak papaz da sadece Tanrı'nın bilebileceği konularda insan kavrayışının sınırlı olduğunu vurgular.

Bu bakış açılarının birbirleriyle karşılaştırılmayacağı, hukuk diskurunun Moosbrugger'in deli olup olmadığı konusunda bir karara ulaşamaması gerçeğiyle gösterilir. Bu durumda tıp uzmanlarına başvurulur. Tıp uzmanları da sorumluluk ya da özgür irade gibi kavramlara hiç değinmeden bilimsel bir anlamda zihin-beden ilişkisine odaklanırlar. Bir psikiyatristle hukuk uzmanı arasındaki tartışma en sonunda doktorun sadece dinin evrensel standartlar sunabileceğiyle son bulur. Moosbrugger davasında bir karara ulaşamaması bir fikir birliğine ulaşmanın ya da bir



üst bakış açısı bulmanın imkansızlığını ifşa eder.³ Tabii ki de her davada olduğu gibi bu davada da bir karar verilmelidir; bakış açılarının birbiriyle uyumsuzluğu, birbirleriyle karşılaştırılmazlığı nihai söz olamaz. Karar, bir uzlaşma meselesi değildir, ya da bir uzmanlar grubunun üstün rasyonelliğinin bir ürünü de değildir, onun yerine belli bir hukuksal zorunluluğun sonucudur. Ancak, Musil'in davayı betimlemesi, farklı bakış açılarının karşılaştırılmazlığının korunması ama bu farkların her bir bakış açısının bir şekilde reddedilmesiyle ortadan kalkacağı üzerine yoğunlaşır.

Uzmanların Moosbrugger konusunda bir uzlaşmaya varamamaları, Moosbrugger'in eylemleri için rasyonel bir açıklamaya ulaşamamaları gerçeği, suçunu itiraf eden Moosbrugger'in bu cinayeti nasıl işlediğine dair verdiği ifadeyle daha da karmaşıklaşır. Bu durum cinayeti gazeteden öğrenen Ulrich'i, *Niteliksiz Adam*'ın ana karakterini, hiç de şaşırtmaz.

Moosbrugger zavallı bir yaratıktır: küçük bir köyde büyümüş yalnız ve yetim bir çobandır. Hayatının büyük bir çoğunluğunu da yalnız bir çoban olarak geçirmiştir. Anormal yetiştirilme tarzı kendisinin kadınlara karşı inanılmaz utangaç olmasına sebebiyet vermiştir. Bu durum daha sonra fahişelere karşı sadistçe davranmasına sebep olan bir korkuya yol vermiştir. Moosbrugger kadını öldürmeye niyetlenmediğini, dahası kendisine yöneltilen kimi suçlamaları reddederek zihinsel özürü olarak görülmesi gibi bir onursuzluğu kabul edemeyeceğini belirtir. Uzmanları, Moosbrugger'in nihai eylemine odaklandıkları ancak kendisini bu davranışa iten koşulları hiç incelemedikleri, dahası öldürdüğü kadının nasıl biri olduğu konusunu hiç sorgulamadıkları konusunda eleştirir. Buna karşılık hakim bu davayı daha önce görülmüş cinayet davaları çerçevesine oturtmaya çalışır ve daha önce bu davalarda sorulmuş soruları yenilemekten öteye gidemez. Moosbrugger'in tavrı tam da hukuk sistemine açıkça meydan okuyan ve bundan gurur duyan bir tavidir. Yaptığı şeyi inkar etmez; ancak eylemlerini bir yaşam felsefesi talihsizlikleri olarak görür ve hakim de böyle görmesini ister. Hakimin gözünde Moosbrugger kendi eylemlerinin kaynağı, faili iken, Moosbrugger için eylemlerinin kaynağı 'bilinmeyen bir yerden gelip kendi üzerine tüneyen kuşlar' gibidir.⁴ Moosbrugger, 'bu dürtüden bambaşka bir şey, örneğin toplu bir yok ediş meleği ya da büyük bir anarşist çıkması için sadece gerekli eğitim ve fırsattan yoksun' olduğunu iddia eder (*MWQ*, s. 71).

Ulrich, koşullarından dolayı Moosbrugger'in çok ilginç bir karakter olduğunu, Moosbrugger'in 'kişiliği'nin ya da 'özneliği'nin değil, bu koşulların biricik olduğunu düşünür. Bu koşullar tamamen farklı olabilirdi, buna bağlı olarak da Moosbrugger tamamen farklı bir 'özneliğe' sahip olabilirdi. Burada Musil determinizm savunucusu değildir, 'sebepler koşullarda aranmalıdır'⁵ gibi bir yaklaşım benimsememektedir; onun yerine Nietzsche'nin kader (*fatum*) ve özgür irade tartışmasındaki benzer bir bakış açısı sunmaktadır. Nietzsche oldukça erken dönemlerinde yazdığı yazılarından itibaren bu konuyla meşgul olmuştur. 1862'de yazdığı bir denemede ("Fatum und Geschichte") *fatum* bir zorunluluk olarak tanımlanır. Bizler 'otonom tanrılar' değilizdir, onun yerine varlığımız özerk olmayan bir doğaya bir sahiptir, başka bir deyişle, her türlü dışsal etkiyle belirlenmekteyizdir ancak kader – zorunluluk – olmadan özgür irade amaçsız bir ruhtur. Nietzsche'ye göre *fatum* bir olaylar zinciridir. İnsan (özgür irade) ve kaderi karşı karşıya getirmek bir hatadan ibarettir, çünkü her ne kadar Nietzsche olayların başka olaylar tarafından belirlendiğini iddia etse de bizler eylediğimiz an kendi olaylarımızı yaratan, kendi kaderimizi belirleyen yaratıklarızdır: hem *yaratan* hem de *yaratılan* olma özellikleri sadece insanda birleşmiştir. "Gez-

³ Aslında uzmanlar arasındaki bu fikir ayrılığı kitabın yayınlanmamış bir bölümünde çok daha detaylı bir biçimde verilmiştir. Bkz. Patrizia McBride, "On the Utility of Art for Politics: Musil's 'Armed Truce of Ideas,'" *The German Quarterly* 73, 4 (2000): 366-86.

⁴ Robert Musil, *The Man without Qualities*, çev. Sophie Wilkins and Burton Pike, Picador, London, 1995, s. 75; metinde *MwQ*.

⁵ Robert Musil, *Precision and Soul*, University of Chicago Press, Chicago, 1990, s.120; metinde PS.



gin ve Gölgesi”nde⁶ istenç ve kader birbirinden ayrılamaz; her eylem kaderin gerçekleştirilmesi olarak sunulur. Kadere direndiğimizde dahi bile – ki bu beyhude bir çabadan ibarettir – ‘burada kendi kendisini gerçekleştiren aslında kadedir’ (HH, s. 325). Bu yaklaşım Rus kaderciliğine (*Ecce Homo*) karşılık Nietzsche’nin Muhammet (“The Wanderer and Its Shadow,” 61) kaderciliği dediği anlayışla ilişkilendirilebilir. Muhammet kaderciliği, Nietzsche’ye göre, insanla kaderi karşı karşıya getirir, Rus kaderciliği ise *resentment*’a karşı bir ilaçtır: ‘kendini sanki adeta öyle yazılmış, kaderi çizilmiş gibi kabul etmek, ‘farklı’ biri olmayı istememek’tir.⁷ Bu, kaderci bir yaklaşım değildir; Nietzsche şunu demektedir: kişi dışsal olayları daha iyi kabul etmek ve yorumlamak için kendi içsel kapasitesini geliştirebilir. Nietzsche geç dönem yazılarında da bu defa da ebedi bengi dönüş düşüncesiyle paralel olarak, kader ve özgürlük kavramlarına değinmiştir. Ebedi bengi dönüş düşüncesini bu yazıda detaylı olarak ele almamız bu yazının amacını aşar ancak bu noktada sadece *Şen Bilim* 341’de sorduğu soruyu hatırlamakta fayda var: ‘Bunu bir kez daha ve defalarca arzuluyor musun?’ Burada ‘bunu’ derken Nietzsche’nin kişinin yaşamında o güne kadar neler olduğunu ve olacağını mı (kader) yoksa kaderi başka bir ‘göreve’ dönüştürerek (özgürlük) bizim neyin olmasını sağladığımızı mı kastettiği belli değildir. Nietzsche ‘bunu’ hem kader hem de özgürlük olarak görmemizi istemektedir; görev de hayatı ve kendimizi sahiplenmemiz, kendimizin yaratıcıları olmamızdır.

Bu bizi özgür irade ve öznellik tartışmalarına götürür. Yasa insanları kendi davranışlarından sorumlu tutmayı haklı göstermek için genelde özgür irade mefhumuna başvurur. Başka bir deyişle, sorumluluk failin kendi eylemlerini özgürce seçme kapasitesinde temellendirilir. *Freedom within Reason*’da Susan Wolf bir kimsenin sorumlu bir fail olarak görülebilmesi için üç koşulun yerine getirilmesi gerektiğini iddia eder: 1) Kişi davranışı üzerinde kontrol sahibi olmalıdır; 2) kişi söz konusu konu hakkında gerekli bilgiye sahip olmalıdır; 3) kontrol mutlak olmalıdır – kişinin iradesi kendi tarafından belirlenmelidir, başka bir deyişle, dışsal bir etken tarafından belirlenmiş olmamalıdır. Wolf buna ‘otonominin koşulu’ der.⁸ Bu anlamda Wolf, uyumcudur (*compatibilist*) demek yanlış olmaz, başka bir deyişle bir Platoncu olarak özgür iradenin Akılla uyum halinde olduğunu, Doğru ve İyi’nin tam bir bilgisine Akıl sayesinde ulaşabileceğimizi ileri sürmektedir. Gördüğümüz üzere Moosbrugger davasında psikiyatristler Moosbrugger’in eylemlerinden sorumlu tutulamayacağını savunurken, avukatlar, adalet temsilcileri, Moosbrugger’in eylemlerinden sorumlu tutulması gereken birçok katilden sadece biri olduğunu iddia ederler. Ancak, her iki iddia da önceki eylemleriyle yeni eylemleri arasında bir harmoni olduğunu varsayan, kendi içinde tutarlı, süregelen bir kendilik varsaymaktadır. Özgür irade paradigmasında ‘süregelen’ kelimesi zamansallıkla ilintilidir; başka bir deyişle, geçmiş, şimdi ve gelecek – ya da geçmişteki, şimdideki ve gelecekteki kendilik – birbiriyle uyumludur.

Öte yandan, Musil’in koşullar tartışması, sabit insan karakterinin varlığını ve özgür iradeye sahip kendiyile-özdeş bir ‘özne’ fikrini sorunsallaştırır. Ancak paradoksal bir biçimde, romanda kendi kendisiyle harmoni içinde olan bir karakter varsa o da Moosbrugger’dır. Ulrich de dahil olmak üzere romandaki diğer bütün karakterler içle dış arasında – iç dünyayla dış dünya ya da akıl ve duygular arasında – bir uyum sağlamada başarısız olurlar ve tam da bu yüzden karakterlerin kimisi delilik sınırındaki bireyler olarak tasvir edilir. Bu duruma cevaben Ulrich zaman zaman şöyle düşünmekten kendisini alamaz: ‘Eğer bütün insanlık aynı anda bir hayal kurabilseydi, bu hayal Moosbrugger olurdu’ (*MwQ*, s. 77).

⁶ “The Wanderer and His Shadow” 1879’da *Human, all too Human*’a ek bir kitap olarak yayınlanmıştır. Friedrich Nietzsche, *Human, all too Human*, çev. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge, 1986; metinde HH.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev. R. J. Hollingdale, Penguin, Harmondsworth, Middlesex, 1979, ‘Why I am so Wise,’ 6; metinde EH.

⁸ Susan Wolf, *Freedom within Reason*, Oxford University Press, New York; Oxford, 1990, s. 10.



Bunun pek de rahatlatıcı bir sonuç olmadığını söylemeye gerek yok. Bu sonuç Moosbruggerla örneklendirdiğimiz harmoniyi yakalamak zorunda olmadan nasıl delilikten ya da ruhsal bozukluktan kaçınabiliriz sorusuna yol verir. Öncelikle, ‘kendilik’ anlayışımızda bir değişiklik gerekmektedir ve bununla ilişkili olarak Ulrich de farklı bir sorumluluk anlayışı önermektedir: kendiliği uzamsal, zamansal ve toplumsal kimlik sınırlarını mütemediyen tanımlama, tekrar tanımlama sürecinde olan bir kendilik anlayışıdır bu.

Bu yaklaşımı yine Nietzsche’nin kendilik anlayışı bağlamında anlayabiliriz. Nietzsche ‘eylemin arkasında bir eyleyen yoktur’⁹ dediği zaman özne kavramının bir kurgu olduğunu, filolojik, psikolojik, ontolojik ve epistemolojik çerçevenin kavramsal yapısının bir ürünü olduğunu söylemek istemektedir.

Musil 1905’te yazdığı bir notta Nietzsche’ye (ve Ernst Mach’a)¹⁰ katılarak geleneksel Kartezyen ‘Düşünüyorum’ yerine ‘O düşünür’ formülünü tercih ettiğini yazar: ‘Düşünce içsel bir olayı gözlemleyen bir şey değildir, onun yerine, bu içsel olayın bizzat kendisidir. Bizler bir şey hakkında düşünmeyiz, onun yerine bir şey bizim içimizde düşünür. Düşünce içimizde gelişip bir şeyi açık bir biçimde görmemiz değildir, onun yerine içsel bir gelişim bu parlak bölgede ortaya çıkar.’¹¹

Musil, özne ve yüklem ayrımının dünyaya yansıtılmasının Kartezyen düşüncedeki ‘istenc’ etkiler yaratır, ‘her eylem bir eyleyen tarafından yapılır’ anlayışının bir ürünü olduğu konusunda Nietzsche’yle hemfikirdir.¹² Bu sebep-sonuç yapısı Kartezyen gelenekte bulunabilir. *İkinci Meditasyon*’da Descartes şöyle der: ‘Ben gerçek olan, gerçekten varolan, düşünen bir şeyim.’¹³ Descartes’ın şüphe yönteminde öznel içebakışa olan inanç ‘düşünüyor’ olma haline olan inanca sebebiyet verir. Aynı nedensellik ilişkisi her eylemin eyleyen ve eylem ayrımı modelinde yorumlanmasına yol açar.

Musil bir öznenin varlığına olan inanç ihtiyacının kendini-koruma dürtüsünden ve varolan düzeni koruma arzusundan kaynaklandığını iddia eder: ‘İyi ve kötü, görev ve görevin ihlal edilmesi bireyin kendisiyle dış dünya arasında duygusal bir denge kurduğu formlardır’ (PS, s. 39). Moosbrugger davası bu anlayışın *Niteliksiz Adam*’da karşımıza çıkan en açık örneğidir. Öznenin iradesine başvurmak yerine Musil mütemediyen bir kimseyi suç işlemeye yönelten belli koşulları hazırlayan iç içe geçmiş, karmaşık etmenler silsilesi olduğunu vurgular. Ancak burada Musil’in koşullara vurgu yapması determinizm anlayışını onayladığı anlamına gelmemektedir; daha sonra tam da bu koşulların reddedilmesi yerine, kabul edilmesi, benimsenmesi yoluyla bireyin kendi toplumsal kimliğini sorgusuz sualsiz kabul etmeyip yeni bir etik anlayışı geliştirebileceğini göreceğiz. Bu anlayışın nihai noktası da bir ‘deneme’ misali yaşamayı öğrenmektir.

Bu noktada Musil’in düşüncelerinden oldukça etkilenmiş olduğu Ernst Mach’tan bahsetmek yerinde olacaktır. Mach şöyle der: ‘doğa olayları neden mefhumunun işaret ettiğinden çok daha karmaşıktır; tekil olaylar karmaşık ilişkiler ağından bağımsız ele alınamaz. Mach ayrıca, sadeleştirmeler ve prosedürlerden ibaret olan fonksiyonel ilişkilere odaklanmamız ve geleneksel neden-sonuç formülünü terk etmemiz gerektiğini ısrarla vurgular (Luft, s. 84). Bilimsel açıdan rafine edilmiş bu fonksiyon kavramı Musil’in sanatını ve düşüncesini belirgin bir biçimde etkilemiş ve Musil modern fizikte gelişmiş olan bu kavramı kendi etik düşüncesinde bir kilit taşı olarak kullanmıştır: ‘İyi, sabit bir değer değildir, değişken bir fonksiyondur.’ Bununla

⁹ Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, çev. Carol Diethe, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 28.

¹⁰ Musil doktorasını 1908’de Ernst Mach üzerine yazdığı bir tezle bitirmiştir. Tez danışmanı Husserl’in arkadaşı ve öğretmeni olan Carl Stumpf’tur. Musil’in tezi nedensellik ilkesini reddederek bilgimizin sadece duyumlardan geldiğini iddia eden Mach’ın epistemolojisinin bir eleştirisi niteliğindedir.

¹¹ Alıntı David Luft, *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*, University of California Press, Berkeley; Los Angeles; London, 1984, s. 60.

¹² Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols, The Portable Nietzsche* içinde, çev. Walter Kaufmann, Chatto&Windus, London, 1971), “Reason in Philosophy,” 5.

¹³ Rene Descartes, *Meditations on the First Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, s. 18.



ilişkili olarak şöyle devam eder Musil: 'insanlar yasaları değiştirme yetisinde değillerdir; ama insanların durumları değiştirebilecekleri kesindir, ne kadar içkin yasa bu durumlara katkıda bulunmuş olursa olsun' (PS, s. 170). Burada Musil'in hem akla hem de ahlaka (dine) inancını yitirdiği, her ikisinin de sorgulandığı bir dönemde yazıyor olduğunu hatırlatalım, Ulrich ne rasyo-nellik karşıtıdır ne de ahlak, onun durumu daha çok her ikisini de sorgulayan, çelişkileri gözler önüne seren ama sonuçta şu veya bu bakış açısını benimsemeyen bir pozisyonudur.

Bunu Musil'in yaşama karşı tavrını eleştirdiği ahlakçıyla, olumladığı etikçi arasında yaptığı önemli ayrım da görebiliriz:

"Ahlakçı varolan bir *corpus* benimser ve onları mantıksal bir düzende tanzim eder. Bu değerlere yeni bir değer eklemeyiz, onun yerine onlara bir sistem ekler. Temel ilkeler, prensipler...sistemdeki ilişkiler, konumlarıdır."¹⁴

"Etikçiler tür olarak farklıdır. Adlar: Konfüçyüs, Lao-tse, İsa ve Hristiyanlık, Nietzsche, mistikler ve denemeciler. [...] Onların etiğe katkısı forma değil, materyale ilişkindir.

Yeni etik deneyimler yaşarlar.

Onlar öteki insanlardır (D, s. 312)."

Musil'in Moosbrugger davası aracılığıyla eleştirdiği ahlakçı ve rasyonalistler birinci gruba aittirler. Şu ana kadar Moosbrugger hakkında rasyonalistlerin ve ahlakçıların yargılarına ve her iki grubun durumu anlamak ve anlamlandırmak adına sarf ettikleri boş çabalara Ulrich'in nasıl baktığı konusuna değindim. Ulrich her iki grubun da bakış açısına şüpheli yaklaşır ve insanlığın ilerlediğine ilişkin inanca mesafelidir: 'her bir ileriye atılan adım aynı zamanda geriye de atılan bir adımdır. İlerleme her zaman sadece belli bir anlamda var olmuştur ve hayatımız bir bütün olarak anlamdan yoksun olduğu için, bir bütün olarak ilerleme diye bir şey de yoktur (MwQ, s. 528).

Bu önemli bir pasajdır. Her ne kadar Ulrich bir bütün olarak ilerleme olduğuna inanmasa da bilimsel ve teknik anlamda ilerlemenin olduğuna inancı vardır. Ulrich şöyle der: 'türümüzü hayvan derisi giymekten uçan insana taşıyan bütün bilgi...ancak bir avuç dolusu kitaptan ibarettir, ancak dünya kadar büyük bir kitaplık dahi gerisini taşımaya yetmez' (MwQ, s. 265). 'Gerisi' ilerleme anlayışının hüküm sürmediği ahlak felsefesini, politik felsefeyi ve dinsel doktrinleri kapsar. Bunun üzerine şöyle düşünür Ulrich: 'Örnek teşkil edecek bir biçimde hızla ilerleyen bilimlerin yöntemlerini kullanmadığımız sürece insanlık işimize olabilecek en irrasyonel biçimde devam edeceğizdir.' Bu, ahlakla ilgili soruların bilime, tekniğe ait sorular olması gerektiği anlamına gelmemektedir, onun yerine 'bütün eylemlerimize eşlik eden ahlaki giderlerimizi (her türlüşünü) en minimuma indirmek, gerçekten geçerli sayılacak istisnai durumlarda ahlaki olarak kendimizi tatmin etmek, diğer durumlarda ise kalemlere ya da vidalara getirdiğimiz standardizasyondan farklı düşünmemek kullanışlı bir deney olurdu' (MwQ, s. 265).

Buradaki tavır bir savunma mekanizması olarak görülebilir. Ancak, bu deneysel tavrın mümkün tek tavır olmadığını, Ulrich'in rasyonellikle ahlak arasında bir iş bölümü kurmak için bu düşünmeden öteye gidilmesi gerektiğini iddia ettiğini göreceğiz. Bu noktada Musil'in 'denemecilik' fikrine odaklanmamız yerinde olacaktır.

Etik, Estetik ve Denemecilik

Niteliksiz Adam'da karşımıza çıkan karakterlerden biri Arnheim'dır: hiç çaba sarf etmeden, kolayca oldukça etkili kitaplar yazan ama aynı zamanda kar peşinde koşan, Ulrich'in deyimiyle sermayeyle akıl arasında, endüstriyle sanat arasında kolayca hareket eden Arnheim. Aslında Arnheim Musil'in 1. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre önce tanıştığı Walter Rathenau'dan

¹⁴ Robert Musil, *Diaries*, Basic Books, New York, 1998, s. 312; metinde D.



esinlenerek yarattığı bir karakterdir. Elias Canetti şöyle der: ‘Rathenau Musil’le tanıştığında, eli ni Musil’in omzuna öyle bir biçimde atar ki, muhtemelen arkadaşça ama bir o kadar da kibirli bir davranıştır bu.’¹⁵

Romandaki bütün karakterler Avusturyalı’dır, Arnheim ise Alman’dır ve bir anlamda bütün bir Avrupa’yı temsil etmektedir. Ulrich’in aksine Arnheim bütün niteliklerle donanmış bir adamdır ve her konu hakkında diyecek bir şeyi vardır: sanat, ekonomi, felsefe ve dünya. Eylem adamıdır: Goethe’nin ‘Denken um zu tun, tun um zu denken!’¹⁶ mottosunu benimsemiştir ve hayatı bu mottunun gerçekleştirilmiş hali gibidir. Arnheim kendinde bütün tezatları birleştirmeyi, sentezlemeyi başarmış gibidir ve Paralel Eylem katılımcıları için entelektüel birliğin mükemmel bir ifadesidir. Ekonomiyi, fikirleri ve gücü birleştirebilmektedir. Başka bir deyişle, ‘öteki karakterlerin ayrı ayrı olduğu şey, Arnheim’da birleşmiştir’ (*MwQ*, s. 201).

Ama Arnheim ancak gerçekliğin karmaşıklığını duygu ve akıl, rasyonellik ve irrasyonellik, sosyalizm ve kapitalizm gibi güzelce taslağı çizilmiş ikiliklere indirgeyip sonra da bu ikiliklerin ötesine geçiyor gibi bir izlenim yaratarak böyle bir figür olmayı başarmıştır. Arnheim’in becerisi bu ikilikleri sentezlemedeki ve kendisiyle uyum içinde yaşıyor olmasındaki sözde ve aldatıcı başarısıdır. Ancak, bu bütünlük ve kendisinin-hakimi olma kurgusu Ulrich’in kuzeni ve Paralel Eylem’i Kont Leinsdorfla yöneten Diotima’ya karşı güçlü duygular beslediği noktada çöker. Sıradan deneyimle, Öteki deneyim – aşk ve Öteki – alanları arasında bölünür, ki Öteki deneyim otantik olandır, kişinin kendisine ve ötekine karşı mutlak bir dürüstlüğü talep eder.

Buna karşılık Musil şunu demek istemektedir: bu bölünme ya da çözünme bir problem olarak görülmemelidir, problem tam da kendiliğin bölünmesini bir problem olarak görmekte yatmaktadır. İçinde dış dünyanın ve kendiliğin sadece görünürde kesiştiği kurgusal bir sabit nokta kitap boyunca işlenen bir temadır: “kişinin dinginliğinin, dengesinin merkezinin dışsal dünyanın dengesinin merkeziyle buluştuğu bu sabit noktalar basit bir mandalla kapatılabilen tükürük hokkası gibidir: ...gök cisimlerinin hareketlerinin metafizik bir kuramından bahsetmiyorum bile” (*MwQ*, s. 147).

Ulrich/Musil Kartezyen özneyi reddeder; yeni bir ahlak anlayışının tanınmasını talep eden – ki Nietzsche buna ‘deneyen ahlak’ der – sonsuz olasılıklar varoluşunu savunur. Kendi döneminin ahlak anlayışını reddederek, kendi değerlerini yaratmayı amaçlar; niteliksiz bir adam olarak, ‘varsayımsal’ yaşam fikrini ileri sürer. Böyle biri ‘şeylerin verili düzenin görüldüğü kadar sağlam olduğundan şüphe eder; hiçbir şey, kendilik, form, ilke güvenli değildir, her şey görünmeyen bir dönüşüm halindedir, değişken olan geleceği değişmeyen olandan daha fazla düzenlemektedir ve şimdi de henüz aşılmamış bir varsayımdan başka bir şey değildir’ (*MwQ*, s. 269). Ulrich kariyerine devam etse belki de bir profesör olacaktı, ama etmez, çünkü herhangi bir ‘şey’ olmayı reddeder. Böyle biri hali hazırda belli kurallarla yönetilen bir dünyadan kendisini özgürleştirmeyi amaçlar ve yeni deneyimlere açık olmayı mümkün kılan ‘deneysel’ bir yaşamın savunuculuğunu yapar.

Daha sonra Ulrich ‘varsayımsal yaşama’ ifadesini ‘denemecilik’ ifadesine dönüştürür. ‘Denemecilik’ aslında bir yazma biçimine gönderme yapar; ama Musil aynı zamanda bu bir yaşama biçimi olabilir mi sorusunu sorar. ‘Deneme’ formunda yaşanan bir hayatın daha iyi bir hayat olacağını savunur: herhangi bir perspektifle kuşatılmışlıktan yoksun bir konuyu farklı yaklaşım biçimleri serisiyle ele almak, böylelikle de kavramsallaştırmanın kemikleştirici özelliğinden kaçınmaktır denemecilik. Musil’in deneme tanımı, bir romancı olarak stratejisini de açık eder:

¹⁵ Philips Payne, “Introduction: The Symbiosis of Robert Musil’s Life and Works,”

A Companion to the Works of Robert Musil içinde, der. Bartram, Graham, Galin Tihanov ve Philip Payne, Camden House, New York, 2007, s. 1-52.

¹⁶ ‘Eylemek için inan, inanmak için eyle.’



“Girişim’, ‘çaba’ olarak çevrilen ‘deneme’ kelimesi edebi modele yapılan en önemli göndermeyi sadece yaklaşık olarak verir. Çünkü deneme daha uygun bir durumda hakikat konumuna yüceltilebilecek ya da aynı kolaylıkla yanlış olarak tanımlanabilecek bir kanının koşullu ya da tesadüfi ifadesi değildir...bir deneme bir kişinin içsel hayatının kati bir düşüncede aldığı biricik ve değiştirilemeyen formdur. Hiçbir şey ona öznellik olarak bilinen zihinsel imgelerin sorumsuzluğu ya da yarı-tamamlanmışlığı kadar yabancı değildir; ama ‘doğru’ ve ‘yanlış,’ ‘bilge’ ve ‘bilge-olmayan’ gibi terimler de ona bir o kadar yabancıdır.... Nice denemeciler vardır, içsel hayatın süzülüşünün ustalarıdır onlar...Bu denemecilerin alanı dinle bilgi, örnekle doktrin, *amor intellectualis* ile şiir arasındadır; dinli ve dinsel azizlerdir onlar ve bazen de yanlış yola sapmış macera insanlarıdır (*MwQ*, s. 273).”

Ulrich’in arayışının ardında kesinlikle ruh, akılla tutku, iyiyle kötü arasındaki doğru ilişkiyi kurma çabası yatmaktadır. Musil ilk romanı *Genç Törless*’te ‘öznenin çözümümü’ temasını bu temayla birlikte incelemiştir. Buradaki karakter Törless ergenlik dönemindeki bir delikanlıdır. Törless ne çocuktur, ne de yetişkin. Henüz bir ‘birey’ olmamış Törless deneyimle, gündelik yaşamın diliyle ifade edilemez olan mistik aydınlanma anları arasındaki bölünmeyle, yarılmayla karşılaşmak zorunda kalmıştır. Başka bir deyişle, ‘özne’liği henüz inşa edilmemiştir.

Yazının başında özneye kendilik arasında bir ayrım yapmamız gerektiğini, Nietzsche’nin ‘özne’ kavramı eleştirisinin Kartezyen özneye, bilen özneye yöneldiğini belirtmiştik. Descartes eleştirisinde de gördüğümüz gibi Nietzsche’de – ve Musil’de – Kartezyen ‘Düşünüyorum’, ‘O düşünür’ ile yer değiştirir. Ancak burada Nietzsche, Kant’ın zamandan ve mekandan bağımsız olan aşkın (*transcendental*) ego’sunu da eleştirmektedir. *Saf Akılın Eleştirisi*’nde Kant, kendime gözüktüğüm (*appear*) ya da kendimde olduğum halimle değil, olduğum gibi kendimin bilincinde olduğumu iddia eder. ‘Düşünüyorum’ yargısı düşünen kişi olarak kendimi idrak (*apperception*) etmemle ilintilidir.¹⁷ ‘Düşünüyorum’ bütün temsillere eşlik etmek zorundadır. Bu da şu demektir: ‘Düşünüyorum’ yargısı bütün deneyimlerimin birliğinin koşuludur, çünkü bir kişi düşünen bir özne varsaymadan düşünme edimini gerçekleştiremez. Ancak buradaki ‘Ben’ kimsenin ‘Ben’i değildir, o ‘Hiçkimse’nin Ben’idir, bu bağlamda da aşkın bir kendiliktir (*transcendental ego*).¹⁸ Nietzsche ‘hiçkimse’nin ‘Ben’i olan bu kendilik anlayışını reddederek, otantik bir kendilik anlayışını savunur. Buradaki ayrım, Stanley Corngold’un da belirttiği gibi, kendiliğin ‘ne’ (varlık) mi yoksa ‘kim’ (ego) mi olduğu sorusuyla tekrar formüle edilebilir.¹⁹ Şöyle der Corngold: ‘Nitekim, Nietzsche yüzeysel, tamamen araçsal, “sürü” egosuna [Who] saldırsa da, egoyu kuran (ve ondan kaçan) derin, yaratıcı, otantik bir kendiliği ya da varlığı [being, What], ki hem “beden”le hem de “ruh”la ilişkili olan bir varlıktır bu, olumlar.’²⁰ Nietzsche, insana en aşına olan ama bir o kadar da bütün deneyimlerin en gizemlisi olarak algılanabilecek ahlaki bir zorunluluğa kendini adama olarak geçirilen bir yaşam yerine (Kant), her daim kendi deneyimlerini, eylemlerini, kısacası, kendini-olumlama olan bir yaşam önermektedir. Nietzsche’nin daha derin, otantik kendilik anlayışına ulaşmak adına kendimizin hem deneyleri hem de denekleri olmalıydı iddiası Musil’in bir yaşam biçimi olarak ‘denemeci’ olmayı öğrenmeliyiz anlayışıyla paralellik gösterir. Bu deneyin ilk koşulu da ‘düşünen’ özne anlayışından özgürleşmemizdir.

Ulrich de tıpkı Törless gibi yaşamın farklı evreleri arasındadır, ama Törless’ten farklı olarak kendisini bir sonraki alana taşıyacak geçitten yoksun görünmektedir. Ulrich’in ‘keşif’ niteliğindeki tavrı daha çok bir belirsizlik hali gibidir, ama Ulrich’e göre bu sadece kurulu belirliliğin

¹⁷ Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, B157.

¹⁸ Thomas Sebastian, *The intersection of Science and Literature in Musil’s The Man without Qualities*, Camden House, New York, 2005, s. 27-28.

¹⁹ Nietzsche’nin kendilik anlayışının çok detaylı bir araştırmasını vermek bu yazının sınırlarını aşar. Ancak bu konuda bkz. Stanley Corngold, “The Question of the Self in Nietzsche during the Axial Period (1882-1888)”, *boundary 2*, Vol. 9/10, Vol. 9, no. 3 - Vol. 10, no. 1, Why Nietzsche Now? A Boundary 2 Symposium (Spring - Autumn, 1981), s. 55-98.

²⁰ Corngold, a.g.e., s. 57.



yokluğudur. Ahlaki değerlere inanmaz, çünkü bir niteliğin değerinin onu çevreleyen koşullara bağlı olduğunu düşünür – sebep-sonuç paradigması yerine fonksiyon kuramı – ve ‘bütün ahlaki olayların anlamı, bu olayların bağlı olduğu diğer olayların bir fonksiyonu olarak göründü’ (MwQ, s. 270).

“İçinde, olağan hayatta kabaca ilk yaklaşıklık yoluyla eylemlere ve niteliklere atfedilecek olan bağımsız anlamların artık var olmadığı yeni bir sınırsız ilişkiler sistemi ortaya çıkar. Kati gözüken bir şey bu sistemde birçok olası anlam için geçirgen bir bahane halini alır; meydana gelen olay belki de olmayacak ama kendisini sembolle hissettirecek bir şeyin sembolü haline gelir; ve kendi olasılıklarının özü olarak insan, potansiyel insan, onun varoluşunun yazılmamış şiiri, kaydedilmiş olgu, gerçeklik, karakter olarak insanla yüzleşir (MwQ, s. 270).”

Ulrich modern dünyanın ve kendiliğin çoklu doğasının aşılması gerektiğine inanmamaktadır. Tam da tersi, bu durumda yeni bir imkan, yeni bir ‘deneyen ahlak’ görür, ama bu henüz tanınmamış, tanımlanmamış bir olasılıktır.

Ulrich’in denemeci formunda bir yaşam arayışının ardında kesinlikle ruh, zihinle beden, akılla tutku arasında doğru ilişkiyi bulmak olduğunu söyledik. Ancak, bu nasıl mümkün olabilir? Musil, insan varoluşunun iki farklı deneyim alanında açıldığını iddia eder: *ratioid* ve *ratioid-olmayan*. Neden-sonuç ilişkisi düzeninde fikirleri birbirine bağlamaya ve genelleştirmelere ve doğa yasalarına ulaşmaya çalışan bilimsel kesinlik *ratioid* alanına aittir. Bu alan ‘olguların belli bir tekdüzeliği, tekrarın üstünlüğü, olguların birbirine göreceli bir biçimde bağımlı oluşu, böylece de daha önceden oluşturulmuş yasalar grubuna katılabilirliği ile tanımlanır’ (PS, s. 62). Ancak *ratioid-olmayan* alanda deneyimlenen olaylar, şeyler ve kişiler biriciktir ve ne kavram-sallaştırılabilir, ne de genelleştirilebilir.²¹ *Ratioid* alanındaki vurgu düzenlilik üzerinedir ve bu alanda sabit düzenlemeler ve ‘istisnaların olduğu kurallar’ kurmak amaçtır, ancak bu bir illüzyondan ibarettir. *Ratioid-olmayan* alanda ise böyle bir illüzyon imkansızlaşır. *Ratioid-olmayan* alanda değerler, yargılar, etik ve estetik deneyimler vardır, bunun için de bu alan ‘istisnaların kurallara hakim olduğu’ bir alan olarak tanımlanır (PS, s. 63). Musil, her bir alanı belli bir yetiyle (*faculty*) ilişkilendirmez, başka bir deyişle, aklın *ratioid* alanında, duyguların da *ratioid-olmayan* alanda hükmettiğini iddia etmez.

Musil’deki bu ayrım bize Henri Bergson’ın sezgiyle analiz arasında yaptığı ayrımı hatırlatır. Bergson’a göre bir şeyi bilmenin iki farklı yolu vardır: analiz ve sezgi. Sezgiyle Bergson bir çeşit entelektüel sempatiden bahseder, öyle ki kişi bu sempati sayesinde bir objede biricik ve buna bağlı olarak da ifade edilemez olana rastlamak için o objenin içine iletilir.²² Analiz ise, objeyi hali hazırda bilinen unsurlara indirger. Başka bir deyişle analiz yoluyla objeler, şeyler birbirleriyle karşılaştırılır ve evrensel kavramlar altında incelenir. Pozitif bilimlerin yöntemi analizdir, bu bilimler sembollerle işler. Pozitif bilim formlar arasında karşılaştırmalar yapar, kompleks olanı basite indirger. Ancak aslında bu perspektivizmdir, göreceli bilgidir, bize şeyin kendisini vermez, her daim şeyin çevresinden dolanır, objelerin içine nüfuz edemez. Analiz ya da göreceli bilgi şeyleri uzamda algılar, bu bağlamda da perspektif ve sembolik temsile dayanır.

Musil, etik deneyimin de adil/adil olmayan, iyi/kötü gibi ikilikler aracılığıyla evrensel yasalara ve kurallar sistemine tabi tutulduğunu iddia eder. Bütün büyük ahlak, evrensel bir sistem ve düşünce kurma çabasının belli bir dinin ya da ilkenin savunucusu olmaktan öteye gidememişlerdir: Hegel’in bireysel özgürlüğü mümkün kılacak koşulları yaratacak ideal devlet Protestan Prusya’dır; Kant Pietizm’den etkilenmiştir; Musil’in çağdaşı Bergson belli bir dini,

²¹ Bu ayrım özellikle Wilhelm Windleband ve Heinrich Rickert gibi Yeni-Kantçılar tarafından vurgulanmıştır. Bkz. Klaus Christian Köhnke, *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy between Idealism and Positivism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

²² Henri Bergson, *Creative Evolution*, çev. Arthur Mitchell, University Press of America, Lanham, 1946, s. 161.



Hristiyanlığı, diğerlerinden daha yüce bir din olarak benimser.²³ Musil ise belli bir dine yönelmez ve cinayetleri, düelloları, idamları temel 'öldürmeyeceksin' emriyle değerlendirmemizin zor olduğunu iddia eder.

Musil bilimsel düşünmeyi, bilim dışı alanlara da taşıma çabasıdır. Bu nasıl mümkün olabilir? McBride şöyle der:

"Kesin düşünme gözlemcinin bilim ve bilginin göreceli bir kesinlik alanına yerleşmiş olduğunu görmesine izin verir, öte yandan deneyimin değeri, anlamı, yorumu biricik ve ölçülemez olanın alanındadır ve bu yüzden de kesinliğe ve dolaysız sonuçlara izin vermez. Bundan da şu çıkar: bilimsel düşünüşün kesinliğini etik alana uygulama, ahlaki davranış için kurallar kurma araştırmasının tam da tersine sebep olur. Bu, etik meselelerin tekil ve tamamen koşullu niteliğini onaylamayı ve bu meselelerin tekilliğini gizlemeden açıklama çabasını içerir."²⁴

Bu şu demektir: 'her etik olayın, eğer gerçek bir deneyimse, 'yönleri' (*sides*) vardır. Bir taraftan iyidir, başka bir taraftan kötü, üçüncü bir taraftan bakıldığında ise ne iyi ne de kötü' (*PS*, s. 114). Başka bir deyişle, 'iyi sabit bir değer olarak değil, değişken bir fonksiyon olarak ortaya çıkar... Nasıl matematik aynı sayının iki farklı sayının karesi olmasından dolayı ölmüyorsa, ahlak da bu durumdan dolayı çökmez' (*PS*, s. 114). Denemecilik ise Ulrich'in bütün içsel olasılıkları incelemesine, onları yeniden icat etmesine ve sonunda da doğa biliminden alınan önyargısız laboratuvar tekniğinin erdemlerini ahlaka taşımasına imkan sağlar. Musil'e göre edebiyat etik deneyimi oluşturan tikel olayların araştırılmasında en uygun araçtır. Ya da Musil'in tikel vakalarla ilgilenen bir denemeci-romancı ya da felsefi-denemeci olduğunu söyleyebiliriz. Deneme formu yazarın öyle bir düşünme biçimi geliştirmesini sağlar ki, bu düşünme biçiminin 'duygusal' niteliği akılla duygu arasında belli bir etkileşime işaret eder (*The Void*, s. 72). Musil için deneme 'kişinin kesinlik içinde *çalışamayacağı* bir alanda erişilebilir olan bir formdur (*PS*, s. 48). Moosbrugger'ın neden o şekilde davrandığı ya da Törless'in arkadaşının işkenceye ve tecavüze uğraması konusunda kayıtsız kalışı ancak deneme formunda araştırılabilir (*PS*, s. 49). Deneme iki alan arasındaki yerdedir: 'formunu ve yöntemini bilimden alır, konusunu ise sanattan': 'Deneme bir düzen kurmayı amaçlar. Karakterler değil, düşüncelerin arasındaki mantıksal bağıntıyı sunar ve tıpkı doğa bilimleri gibi olguları inceler ve olgulara bir düzen verir. Ancak aradaki fark, denemenin incelediği olgular gözlemlenebilir değildir ve birçok durumda da olgular arasındaki ilişki bir tekilliktir. Nihai bir çözüm yoktur, sadece tikel olaylar serisi vardır. Deneme kanıtlar sunmaz, sadece inceler' (*PS*, s. 49).

O halde, deneme formu sayesinde edebiyatın görevi bireylerin güdülerinin altında yatan tikel sebeplere saygı duyan deneyimi araştırmaktır. Yazarın görevi de 'yeni çözümler, bağlantılar, değişkenler keşfetmek, bir olaylar düzeninin prototiplerini bulmak, bir kişinin nasıl insan olabileceği modellerine bakarak iç insanı *icat* etmektir' (*PS*, s. 49).

Burada 'icat' kelimesi önemlidir çünkü Ulrich'in Nietzscheci etik anlayışına, başka bir deyişle, 'oluş etiği'ne gönderme yapmaktadır. Deneme formunda yaşanan bir hayatla oluş felsefesi arasındaki önemli ilişki şudur: amaç ne olursa olsun, bu amaç oluş sürecine içkin olmalıdır, oluşu dışsal bir biçimde tanımlamamalıdır. *Ecce Homo*'da Nietzsche şöyle der: 've bir şey oldu, böylece ben onu istedim' (s. 107). Bu da şu anlama gelmektedir: kişi kendisine olan her şeyin sorumluluğunu almalıdır, çünkü yaptıklarımız bizi kurar, oluşturur.

²³ Henri Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion*, University of Notre Dame Press, Indiana 2006, s. 209-66.

²⁴ Patrizia McBride, *The Void of Ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*, Northwestern University Press, Illinois, 2006, s.69. Oldukça önemli olduğunu düşünülen alıntının orijinalini de şöyle: 'Exact thinking enables the observer to recognise that science and knowledge are embedded in the domain of the relative certainty, whereas questions of value, of meaning, of interpretation of experience fall into the domain of the unique and incommensurable and thus do not allow for certainty and unequivocal results. It follows that applying the rigor and precision of scientific thinking to the realm of ethics entails precisely the opposite of seeking to establish regularities and rules for moral conduct. It involves acknowledging the singular and utterly contingent character of ethical events, as well as attempting to account for them without effacing their singularity.'

Edebiyatın – deneme formundaki yazının – etik fonksiyonu, o zaman, anlam-üretimini karmaşık bir aracı olmasıdır, öyle ki, bu araç sayesinde çetrefilli ahlak sorunlarını test edebilir ve yeni çözümleri deneye tabi tutabiliriz (*The Void*, s. 101). Ancak burada, akılla duygululuk arasındaki özel bir etkileşim olarak estetik deneyim anlayışında Musil’in Nietzsche’den ziyade Kant’ı takip ettiğini belirtmeliyiz. Nitekim Musil 1925 yılında yazdığı ‘Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films’ [‘Yeni bir Estetiğe Doğru: Filmin Dramaturgisi Üzerine Gözlemler’] adlı denemesinde bu konuda Kant’a direk gönderme yapar (PS, s. 193-208). Buradaki iki alan arasında bir dolayım olana denemecilik bireydeki ölçülemeyen, birbiriyle kıyaslanamayacak ruh hallerinin – *ratioid* ve *ratioid-olmayan* – bir an için birbirine temas etmesi şeklinde yorumlanır. Bu yorum Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*’ndeki iki alanı birbirine bağlayan köprü olarak tanımlanan sanat imgesini çağırıştırılmaktadır.²⁵ Ancak şunu belirtmeliyiz ki, Musil’in Kant’a dönmesi, Kant’ın etik ve epistemolojisinin bir yeniden değerlendirilmesi, aşkın felsefesinin yeniden okunması girişimi değildir. Onun yerine Musil Kant’ın *Üçüncü Eleştirisi*’nde ‘kinayeler ve imgeler mahzeni keşfeder’ öyle ki, bu mahzen ‘olağan deneyime alternatif ve etiğe yakın bir duygu biçimi’ olarak gördüğü kendi estetik deneyimi mefhumunu geliştirmesine izin vermiştir:

“[Musil] bu alternatif duygusal modelini tanımlamada kendi arka planını öncelikle ampirik bilimler ve deneysel psikoloji üzerine kurmuştur. Ancak onun düşüncesinin kritik noktaları, başka bir deyişle, sanat üzerinde kendi ampirik yaklaşımını uygulaması, Kant’ın estetiğinden gelen imgeleri ve formülleri üretken bir biçimde harekete geçirmesidir. Musil, akılla duygu arasında – Kant’ın transandantal çerçevesinde tasarım gücü, Musil’in ampirik paradigmasında duygu – belli bir etkileşim olarak estetik deneyimin kendine has duygusal niteliğini betimlerken Kant’ı takip eder (*The Void*, s. 99-100).”

Musil, kendi yazım formuyla uyumlu niteliksiz adam olmanın temel özellikleri aracılığıyla estetik aydınlanmaları hayata taşımayı, bu şekilde hayatı dönüştürmeyi amaçlar. Bu anlayışta etik ve estetik bir anlamda aynı ve bir olur. Musil’e göre sanat yaşamdan kopuk değildir, tam tersine sanatın işlevi ve toplumsal etkisi her dönemde ve kültürde farklı olan bir insan aktivitesidir. Bu fikir Musil’de ‘kendi alternatif edebiyat modelini içinde yeni analizlerin ve farklı bakışların tekil ahlak vakaları üzerinde test edildiği bir “ahlak laboratuvarı olarak” yürütmesi’ anlayışına yol vermiştir (*The Void*, s. 100). O zaman sanatın işlevi, olağan deneyimi bozma, hatta parçalama kapasitesi sayesinde dünya, yaşam, ‘gerçeklik’ hakkında yeni bakışlar kazanmamızı sağlamaktır. Sanat bir ‘rahatsız etme, düzen bozmadır; öyle ki içinde gerçeklik unsurlarının, gerçek dışı bir bütün olarak, ki bu bütünlük gerçekliğin değerini gasp eder, tekrar kurulmasıdır’ (PS, s. 196). Başka bir deyişle, ruh-beden ikiliğini savunan dışavurumculuğun ya da akla üstün bir pozisyon atfedenlerin aksine, Musil’e göre bu iki alan arasında - *ratioid* and *ratioid-olmayan* – düzenli bir etkileşim söz konusudur, hatta bu iki alan birbirinin tamamlayıcısıdır.

Sonuç

Sanatın işlevi konusunda Musil’in Kant’ı takip ettiğini söyledik. Kantçı bakış açısıyla (*disinterested pleasure*) estetik deneyim, bireyin olağan deneyimini askıya alma yetisine sahiptir ve böylelikle bireyin başka bir ruh hali yaşamasına olanak sağlar. Sanat, iki ruh hali arasında bir köprü oluşturarak bireyin alışlagelmiş dünya algısını kırar ve farklı deneyim olasılıkları açar. Musil’in denemeleri ve günlükleri, denemeci-sanatçı Musil’in etik düşünüşün bir dolayım olana sanata öncelikli bir konum verdiğini gösterir ve deneyimin olağan ve ‘öteki’ koşulları arasında bir köprü işlevi gören bir denemeci hassasiyetiyle yazılmış edebi eserlerdir. Genç

²⁵ Bkz. McBride, *The Void*, s. 97-128.



Wittgenstein dilde ifade edilemeyen sessizlikle karşılaşılması gerektiğini söylemişti; Hans Blumenberg ise kavramsallaştırmanın sınırlarının ötesinde sessizliğin değil, metaforun olduğunu söyler. Bu konuda Musil Wittgenstein'a yakındır: en önemli olan söylenemeyendir. *Ratio* dil alanına ait dil – ister felsefenin dili olsun, ister bilimin, isterse de gündelik yaşamın – ‘öteki’ deneyimi ifade edemez. Musil *Genç Törless*'in başında Maeterlinck'ten yaptığı bir alıntıyla bu anlayışı vurgular:

“Bir şeyi ele geçirir geçirmez, ne tuhafsa değerini yitirdiğini görürüz onun. Dipsiz uçrumların derinliklerine daldığımızı inanır, ama yeniden su yüzüne çıktık mı solgun parmak uçlarımızdaki damlaların, onların kaynağı olan denize benzemediğini görürüz. Harikulade hazineler saklı bir define keşfettiğimizi sanır, ama yeniden gün ışığına ulaştık mı yanımızda alıp getirdiklerimizin yalancı mücevherler ve cam kırıklarından başka bir şey olmadığını anlarız. Ama zifiri karanlıkta eskisi gibi ışıldayıp durur hazine.”²⁶

Musil sessizliği seçmemiştir; tersine, kendine biçtiği görev iç insanı icat etmek, etik deneyimin dile gelmeyen özelliklerini araştırmak, metafor yerine mecaz, ironi ve sabit olmayan değerler aracılığıyla iki koşul – olağan ve ‘öteki’ – arasındaki etik ve estetik ilişkiyi açıklamaktır. Hikayelerinin karmaşık yapısı modernite deneyimi gerçekliğine bir cevap niteliğini taşır. Modernite deneyiminin olumlu taraflarını görerek, başka bir deyişle, iç ile dış dünya, akılla ruh arasındaki ayrım algısını öznenin çözünümü temasıyla inceler ve tıpkı modernitenin kendisi gibi tamamlanmamış bir bireyi arzulayan bir etik anlayışını önerir.

Kaynakça

- BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. çev. Arthur Mitchell. Lanham: University Press of America. 1946.
- BERGSON, Henri. *The Two Sources of Morality and Religion*. Indiana: University of Notre Dame Press. 2006. s. 209-66.
- CORNGOLD, Stanley. “The Question of the Self in Nietzsche during the Axial Period (1882-1888)”. *boundary 2*, Vol. 9/10, Vol. 9, no. 3 - Vol. 10, no. 1, Why Nietzsche Now? *A Boundary 2 Symposium* (Spring - Autumn, 1981). s. 55-98.
- DESCARTES, Rene. *Meditations on the First Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.
- KANT, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.
- LUFT, David. *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*. Los Angeles; London: University of California Press, Berkeley. 1984.
- MCBRIDE, Patrizia. *The Void of Ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*. Illinois: Northwestern University Press. 2006.
- MUSIL, Robert. *Diaries*. New York: Basic Books. 1998.
- MUSIL, Robert. *Genç Törless*. çev. Kamuran Şipal. İstanbul: İletişim. 2000.
- MUSIL, Robert. *Precision and Soul*. Chicago: University of Chicago Press. 1990.
- MUSIL, Robert. *The Man without Qualities*. çev. Sophie Wilkins and Burton Pike. London: Picador. 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. çev. R. J. Hollingdale. Penguin. Harmondsworth. Middlesex. 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. çev. Carol Diethe. Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Twilight of the Idols” *The Portable Nietzsche* içinde, çev. Walter Kaufmann. London: Chatto&Windus. 1971.

²⁶ Robert Musil, *Genç Törless*, çev. Kamuran Şipal, İletişim, İstanbul, 2000.



PAYNE, Philips. "Introduction: The Symbiosis of Robert Musil's Life and Works,"
A Companion to the Works of Robert Musil içinde. der. Bartram, Graham, Galin Tihanov ve
Philip Payne. New York: Camden House. 2007.

SEBASTIAN, Thomas. *The intersection of Science and Literature in Musil's The Man without
Qualities*. New York: Camden House. 2005.

WOLF, Susan. *Freedom within Reason*. New York; Oxford: Oxford University Press. 1990.



Soyut Sanata Fenomenolojik Bir Yaklaşım

Pelin Dilara ÇOLAK¹

Özet

20. yüzyılın başında sanatçılar akıl ve duyusallığa temellenen bilgiye karşı şüpheli tavrı benimsemişlerdir. Onlar resimleri aracılığıyla nesnelere rastlantısal niteliklerinden soyutlayarak, saf olanı ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Soyut resmin deneyimi ve nesnel gerçekliği yadsıyan bu yaklaşımı, yine 20. yüzyılın başında ortaya çıkan bir felsefi disiplin olan fenomenolojiyi çağrıştırmaktadır. Soyut sanat ve fenomenolojinin benzer yahut farklı yönlerinin ortaya konulması için soyut resim, Husserl ve Heidegger fenomenolojilerinden hareketle yeniden okunmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Soyut Sanat, Fenomenoloji, M. Heidegger, E. Husserl, P. Mondrian.

A Phenomenological Approach to Abstract Art

Abstract

At the beginning of 20th century, artists have shown doubtful attitude towards knowledge that based on reason and sensuality. Through their paintings, they have tried to get the objects out of their random qualities in order to bring out their pure essence. This attitude of abstract painting which denies both the experience and the objective reality reminds one the philosophical school of phenomenology, which has also occurred for the first time at the beginning of 20th century. To manifest the similarities and differences of abstract art and phenomenology, abstract painting should be read through the basic arguments brought up by the phenomenologies of Husserl and Heidegger.

Key Words: Abstract Art, Phenomenology, M. Heidegger, E. Husserl, P. Mondrian

Giriş

Felsefe ve sanat, kendi tarihleri süresince, kendi sınırlarını yoklayarak, 'ne' olduklarına ilişkin bir soruşturma yürütmüştür. Bu soruşturmanın bir sonucu olarak her düşünür ile birlikte felsefenin; her sanat akımı ile birlikte ise sanatın amacı ve yöntemi yenilenmiştir. Sanat özelinde bu sorgulamanın yansıması, 20. yüzyılda fark edilir bir şekilde açığa çıkmıştır. Çeşitli türden felsefi ve sanatsal üretimi motive eden tarihsel karakter, şüphesiz bu noktada oldukça önemli bir rol oynamıştır. Dönemde yaşanan toplumsal; bilimsel; psikanalitik gelişmeler sanat alanına nüfuz ederek, felsefe ve sanatta, benzer konuların irdelenmesine sebep vermiştir. Genel bir başlık altında toplanabilir ki döneme hâkim soruşturma konusu, akıl ve duyusallığa temellenen bilginin doğruluğunun eleştirisidir.

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Yüksek Lisans Programı, pelindilaracolak@hotmail.com



“Soyutlama güdüsü, soyut biçimi temel bir zorunlulukla yaratır. O halde bu soyut kanuni biçimler dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. (...) Organik keyfilik gördüğü yerde sanatçı soyutlama dürtüsüyle harekete geçer.”²

Yetilere dair şüpheli tavrın zorunlu bir sonucu olarak sanatçılar mutlaka ifşasında, tinsel - sezgisel edimle hareket eder. Onların bu edimini karakterize eden ise deneyimde görünüşe çıkmayan, görünür altında kendini görünmez olarak var eden öze dair inançlarıdır. Eser, pratik deneyimde görünen ve görünmeyen ayırımına işaret ederek ontolojik soruşturma alanı haline gelmiştir. Özetle, sanatçıların aradığı ‘safılık’ iddiası göz önüne alındığı takdirde soyut sanat eserlerinin ‘apaçıklık, içkinlik, olanaklılık’ gibi fenomenolojik problemleri konu edindiğini söylemek mümkündür.

Bu yaklaşımı sebebiyle soyut sanat, fenomenolojik - felsefi bir problem olarak gözükmektedir. Paul Crowther, soyut çalışmaların mahiyetini açıklamak için ihtiyaç duyulan ara bulucu terimin ancak fenomenoloji ile karşılanabileceğini söyler.³ Modern sanatta soyutlama eğilimi gösteren sanatçılar, kuralları yıkmaya yönelik her hamlesi ile sanat tarihini; nesnel betimlemeyi yadsıyan soyut biçimle birlikte de fiziksel dünyayı ‘ayraç içine alarak’ sanatsal pratiği fenomenolojik bir etkinliğe çevirmiştir. Eserin, ‘görünüre çıkanın kendisi’ ve onun ‘nesnel temsili’ olmak üzere ikili bir yapısı; görünenin altında yatan ‘örtük mutlak olana inanç’; şüpheli tavra dayanan ‘duyusal verilerin indirgenmesi’; nesnenin algıya sunulan halinden bir ‘olanak olarak başka sunulması’ gibi temel dört unsur sebebiyle modern soyut resim ve fenomenoloji arasında benzerlik kurulabilir.

Kurulan bu benzerliklere rağmen soyut sanatın fenomenolojik mahiyette olduğu iddiasını ortaya atmadan önce soyut sanat eserleri, yine 20. yüzyılın başında Avrupa’da yaşayan fenomenologların felsefeleri uyarınca sorgulanmalıdır. Bu mukayesenin daha verimli olması adına, benzerliğe bağlı olarak geniş fenomenoloji literatüründen Edmund Husserl ve Martin Heidegger’in felsefi argümanları seçilmiştir.

I

Bugün bilinen anlamıyla fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Husserl’in temel problemi şu şekilde özetlenebilir: ‘İnsan kendisine aşkın veya başka bir ifade ile bilince içkin olarak verilmemiş bir nesneye ilişkin yargılarının doğruluğundan nasıl emin olabilir? ‘ Husserl’in amacı felsefenin kendine ait bir çalışma alanı içerisinde hareket etmek suretiyle kesinlik iddiasında bulunması ve bir bilim statüsüne yükselmesidir. Bu açıdan Husserl ve genel olarak tüm fenomenologların, kendisini mutlak olarak var eden ve bu sebeple her koşulda sarsılmaz bir mahiyette olanı kavramaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim fenomenoloji, farklı düşünürlerde yeneden anlam kazanmasına rağmen, her zaman içkinlik ile ilgili bir soruna yönelir. Buna karşın doğal dünya, olanaklı deneyim nesnelerinin toplamı olarak zorunsuz, tekil [*individuell*] veri sunmaktadır. Deneyimde temellenen nesneden hareketle, teorik bir sezgi aracılığıyla apaçıklık kavranabilir. Dermot Moran Husserl fenomenolojisinin apaçıklık arayışını şu şekilde ifade eder, “Özlerin saf genelliği, sezgisel olarak yakalanabilir ve analiz edilebilir. Gerçek olarak algılanan fiziksel olgular, empirik deneyimde apaçık analiz edilemez.”⁴

Bu sebeple soyut sanat ve Husserl fenomenolojisi arasında kurulan ilk ortaklık, saf ve zorunlu olanı keşfetme arzusudur. Bu açıdan onlar ‘aynı amacın’ tezahürü olarak görülebilir. Bu amaç, dünyanın rastlantısallığına rağmen, özün zorunluluğunda temellenir. Gerek soyut sanat, gerek

² Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, Çev. İsmail Tunali, Baha Matbaası, İstanbul, 1963, s. 20-21.

³ Paul Crowther, *Phenomenology of Visual Arts*, Stanford University Press, 1. Baskı, 2009, s.99.

⁴ Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, Routledge, Oxford, 2000, s.21.



fenomenoloji apaçık olanın keşfi hususunda ‘yeni bir görme’ yöntemi geliştirmiştir. Deneyimde olanaklı ufuktan hareketle, deneyimde içerilmeyen içkinliği serimlemeye çalışırlar. Bu açıdan soyut sanat, en az fenomenoloji kadar, özsel olanı soru konusu eder; deneyimde verilmiş olanın eleştirisini yapar.

İkinci olarak, Husserl özneyi ‘somut bir insan’ olarak ‘dünya içinde’ kavrar. Özne, diğer özne ve nesnelere ile pratik ilişki ağı içerisinde. Onun tekil deneyimlerinde görünüşe çıkan çeşitlilik, özün varlığına dair sezgisel bir ipucu verir. Soyut sanat nezdinde benzer bir durum ile karşılaşılır. Soyut sanat, paradoksal bir biçimde, aslında oldukça somuttur. Hem kendisini somut bir nesne olarak görünüşe çıkarır; hem de hali hazırda yapılan sanatsal soyutlama ediminin kökeninde daima somut bir şeyin deneyimi vardır. Michel Ragon’un ifadesi ile “soyut resim, insan ve yaşamla kırılma anlamında soyut değildir, sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır.”⁵ Bu noktada, farklı disiplinlere temellenen bu iki kuram arasında ikinci ortak tutum açığa çıkmaktadır. Gerek Husserl, gerek resimde soyutlama eğiliminde olan modern sanatçılar, ‘duyumun ve nesnel dünyanın’ önemini kati suretle yadsımaz. Husserl için eidetik olan empirik olandan hareketle kavranırken; sanatçılarda soyut eseri empirik deneyimden hareketle ortaya koyar. O halde özetle ikinci benzerlik, sanatçıların ve Husserl’in nesnel yaşantılardan beslenmesidir.

Üçüncü olarak, Husserl apaçık - zorunlu - içkin olana temas etmenin olanağını her türlü aşkınlığın indirgenmesi koşuluna bağlar. Öznenin kendisi dâhil, nesnel dünyanın varlığından ve dünyaya ilişkin tüm bilgiden şüphelenmeyi şart koşar. Kabul edilmiş tüm felsefi - bilimsel doktrinlerin içeriklerini ret ederek, aşkın olandan iz barındırmayan saltık verilmişliği keşfetmeye çalışır. Bu noktada soyut sanatın diğer sanatsal üsluplara nazaran fenomenolojik bir mahiyette olduğunu düşündüren bariz özellik ortaya çıkmaktadır. Bu, nesneliliğin indirgenmesi tutumudur. Sanatçılar da fiziksel dünyanın ve nesnel yaşantıların kendi özsel görmeleri önünde bir engel teşkil ettiğini savunmuş, bu sebeple her biri kendi indirgeme biçimini geliştirmiştir.

“Realitenin üstünlüğünü ve ezici gücünü kırıp, resim medyumunu kendi işleminde ve vazife görmesinde tematize etmek için, fenomenolojik Epokhe’nin özel bir türüne ihtiyaç vardır.”⁶

Bu durumda Husserl fenomenolojisi *epokhe* ve *reduktion*; soyut sanat ise soyutlama içeren özsel görme metodu ortaya koymuştur. Saf ve zorunlu olanı görünüşe çıkarma hususunda, nesneliliğin indirgenmesi ediminin zorunlu bir sonucu olarak, gerek Husserl fenomenolojisi gerek soyut sanat, fiziksel uzay ve zamanı ret eder. Nitekim Husserl’e göre, fenomenolojik reduksiyon sonucunda ulaşılan eidetik fenomenler, transandantal bir karakter taşımaları sebebiyle, uzaysal zamansal mahiyette değildir. Uzay zaman, deneyimde temellenen, fiziksel dünyaya ilişkin bir formdur. Bu uzay zamanın indirgenmesi soyut sanatçılarda alışlageldik ‘perspektifin ortadan kalkması’ olarak tezahür eder. Özetle soyut sanat ve Husserl fenomenolojisinin üçüncü ortak noktaları, nesneliliğin indirgemenin gerekliliğidir.

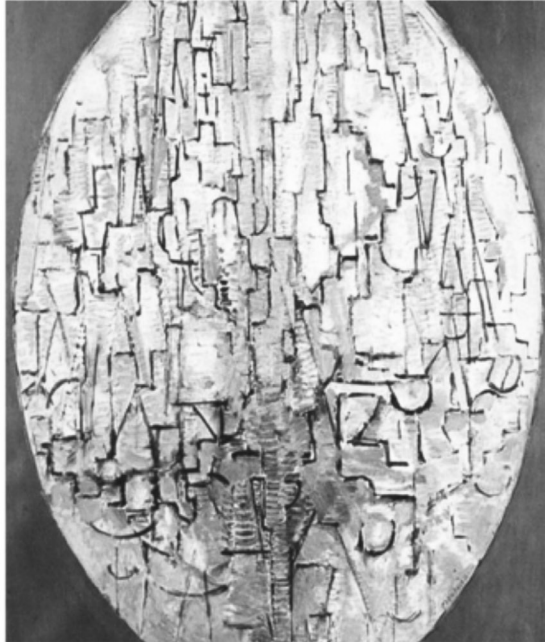
Buraya kadar anlatılan benzerlikler soyut sanat ve fenomenoloji arasında bir ilişki kurma denemesine yol açmıştır. Buna rağmen bu üç benzerlik, soyut bir eserin fenomenolojik mahiyette olduğu iddiasını ortaya atmak için yeterli gözükmemektedir. Bu sebeple araştırma soyut eserler odağında Husserl fenomenolojisinin argümanlarını işletmeyi deneyecektir.

Soyut sanatın fenomenolojik mahiyetinin sorgulanması adına öncelikle Piet Mondrian’ın ‘Ağaç Düzenlemeleri’ ele alınabilir. Mondrian, 1908’den itibaren resimlerinde, tekil deneyimlerde verilen ağacın zorunsuz niteliklerini soyutlamaya başlar. 1913’e geldiğinde resimlerinde ağaç tanınmaz bir hale gelir.

⁵ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitapevi, İstanbul, 2009, s.12.

⁶ Bernhard Waldenfels, *Ayna, İz ve Bakış - Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme*, Çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 17.





Resim 1: P. Mondrian, The Red Tree, 1908.

Resim 2: P. Mondrian, The Gray Tree, 1911.

Resim 3: P. Mondrian, The Flowering Apple Tree, 1912.

Resim 4: P. Mondrian, Oval Composition (Trees), 1913.

Mondrian, tekil ağaç deneyimlerinden hareketle, tüm bu yaşantı akışında değişmeden kalan ‘ağaç özünü’ ortaya çıkarmaya çalışır. Bu açıdan eserlerinin kronolojik diziminde ilineksel niteliklerin soyutlanarak, nesnel varoluşunun gittikçe indirgendiği takip edilebilir. Mondrian bu edimini şu şekilde ifade eder:

“Doğa, bana ilham veriyor, bende bir şey yapmak için dürtü uyandırıyor ama ben gerçeğe olabildiğince yakından ele almak istiyorum. Bu nedenle ben şeylerin özüne ulaşana kadar her şey soyutlanmalı!”⁷

Nihayetinde ortaya çıkan (Resim 4) ağaç imgesi, ağacın fiziksel görünüşünden farklılaşmıştır. Gerek evrensel saflığı ifşa etme denemesi, gerek bu uğurda kullanmış olduğu soyutlama ve nesnellüğün indirgenmesi metodu dikkate alındığında Husserl fenomenolojisini çağrıştıran nitelikler barındırmaktadır. Bu aşamada Husserl’in argümanları odağında Mondrian’ın soyutlama edimi dolayısıyla ulaştığını iddia ettiği ‘saflığın’, fenomenolojik eidetik bir öz olup olmadığı sorgulanacaktır.

Mondrian’ın tabloları ile karşılaşan Husserl, varsayımsal olarak, bu tabloların fenomenolojik eidetik bir nitelikte olmadığını ifade edecektir. Bu iddiasını kanıtlamak adına, muhtemelen, şu şekilde bir ispat yapacaktır: Özne olarak Mondrian ile karşısında duran ağacın ilişkisi, başlangıçta fiziksel bir ilişkidir. Öznenin algıladığı aşkın nesne olan ağaç, olanaklı deneyim ufkunda siluet akışı olarak belirir. Mondrian, değişmeden kalan immanent özü, nesnel ağaç deneyimleri seviyesinde aramıştır. Oysa immanent ağaç özü ve transandent ağaç nesnesi arasında gerçekliğe bağlı olarak, hiyerarşik bir farklılık vardır.

Husserl, “Var olan felsefelerden ya da onların eleştirisinden değil, fenomenlerden hareket etmeli, şeylere dönmelidir!”⁸ sözü ile nesnenin kendinde şeyliğine, noumen alana yönelmek değil, nesnenin bilince verilmişliğine yani şeylerin bilince sunuldukları haline geri dönmeyi kastetmiştir.

Bu amaç doğrultusunda Husserl tarafından üretilen fenomenolojik yöntem iki adımda incelenebilir. Bunlardan ilki *epokhe*⁹, ikincisi *reduktion*¹⁰’dur. *Epokhe*, aşkın dünyaya ilişkin tüm yargıların paranteze alınması; *reduktion* ise bilince indirgenmesi ve bu sayede transandantal olanın keşfedilmesi anlamına gelir. Dan Zahavi, *epokhe* ve *reduktion*’un fonksiyonel bir birliğin birbirine yakın parçaları olduğunu bu anlamda *epokhe*’nin, *reduktion*’un bir koşulu olarak bir giriş kapısına benzetilebileceğini ifade eder.¹¹ Bu aşkın olanın indirgeme, bir tür azaltmak veya yadsımak anlamından ziyade yetkinleştirme olarak anlaşılmalıdır.

Bu düşünme edimi boyunca düşünülen şey indirgenmiş olmasına rağmen, ‘düşünme ediminin kendisi’ yitirilmemiştir. Husserl, *epokhe* ve *reduktion* sonucunda daha fazla indirgenemez olan bir ‘arta kalandan’ [*residuum*] söz eder. Husserl için, bu arta kalan, saf bilinç’tir. Saf bilinç bir zorunluluktur; bu açıdan transandantal bir karaktere sahiptir. Deneyimi mümkün kılar. Deneyimi mümkün kılanın kendisi ise deneyimden gelemez. Bilince görelî, zorunsuz dünyanın verilme tarzı ile bilincin verilme tarzı arasında içkinliğe bağlı olan bir farklılık vardır. Fakat Husserl, Brentano’nun ‘yönelimsellik’ [*intentionalitat*] kuramından etkilenecek, tözsel bir bilinç [*res cogitans*] fikrini ret eder. Bu kurama göre bilinç, kendi ediminde tanımlanır. Bir şeye yönelmek, bir şeyi amaçlamak, bilince içkindir. Bilinç her daim, bir ‘şeyin bilincinde’ olmak durumundadır.

⁷ Christopher Green, *The European Avant-gardes*, Philip Wilson Publishers, Londra, 2003, s.338.

⁸ Edmund Husserl, *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1995, s.10.

⁹ *Epokhe*: dünyaya dair yargıları, ‘ayraca alma; etkisiz kılma; dışarıda bırakma; engelleyip durdurma; soru konusu yapmama’ gibi temelde aynı şeyi ifade eden bir edim olarak, geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. “Epokhe doğal tavrıdan, felsefe yapmazken kendimizi bulduğumuz durumdan, felsefi tavra doğru bir değişimi temsil eder.” Joseph Parry, *Art and Phenomenology*, Routledge, New York, 2011, s.194.

¹⁰ *Reduktion*: Teriminin etimolojik kökeni, Latince *reducere* filidir. Bu fiil, ‘geri gitmek, dönüş’ anlamlarını içerir. Husserl felsefesinde epokhe ile birlikte kullanıldığında ‘azaltmak, indirgemek’ anlamı taşır. Dermot Moran, *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, New York, 2012, s.352.

Reduktion, iki aşamadan oluşmaktadır. Bunlardan ilki, fenomenolojik indirgeme [*Phänomenologische Reduktion*]; ikincisi ise özsel indirgemedir [*Eidetische Reduktion*]. Fenomenolojik indirgeme: Duyusal olan her şeyin paranteze alınması ve bilince indirgenmesi sonucunda transandantal Saf Ben’e ulaşmadır. Zorunlu, ilksel olanın görünüre çıkmasını sağlar. Bu açıdan indirgeme aynı zamanda dünyanın zorunsuzluğunu açığa çıkarır. Özsel indirgeme: Bilinçte içsel verilmişlik olarak gömülü olan özsel [eidetik] fenomenlerin, sezgi [intuition] yolu ile betimlenmesidir. Dermot Moran, *The Husserl Dictionary*, Bloomsbury Academic, New York, 2012, s.353.

¹¹ Dan Zahavi, *Husserl’s Phenomenology*, Stanford University Press, Kaliforniya, 2003, s.46.



Bilinç bu psişik etkinliğin kendisine özdeştir. Şüphe edilmez bir gerçeklik olan bilinç, bir kap, zemin değil, bir edimdir. Yöneldiği nesnesi olmaksızın bilincin varlığından söz edilemez. Bu etkinlik hem bilinci hem de bilince aşkın olan nesnellığı aynı anda aktüel olarak var eder.

Husserl bilincin yönelimsel mevcudiyeti ve transandantal karakterini açığa çıkarttıktan sonra mutlak özlere imkan verir. Duyusallığın konusu olan aşkın nesne, çeşitli deneyimlerde farklı görünür. Buna karşın tekil yaşantıların odağında değişmeden kalan saf bir genel öz vardır ki bu öz farklı deneyimlere rağmen aynılık olarak kendini ifşa eder. Bu değişmeden kalan, Öz'dür. [*eidōs*] Husserl *eidōs*'un, çokluğun özsel yapısında, çokluğun doğası gereği zorunlu olarak var olduğunu ifade eder.¹² O, farklı temsillere rağmen bilince uyumun birliğini getirir.¹³

Dünyanın oluşa tabii olması sebebiyle *eidōs*, var olanların kendileri olarak var olma teminatını sağlar. Husserl felsefesinde öz şudur şeklinde bir tanımlama yapılamaz. Öz işaret edilebilir aşkın bir gerçeklik değildir. Onun öz kavrayışı ancak 'görme' [*sehen*] ve 'sezgiden' [*intuition*] hareketle kavranabilir. Görme ve sezgi birer edim olarak, bilincin edimlerine bağlıdır. Öz, deneyimde çeşitli bir biçimde görünüşe gelen nesnenin, aynı olduğuna dair sezgidir. Her bir yeni deneyimde farklılaşmaya rağmen nesneyi aynılıkta görmemi sağlayan, görüşümü güdümlleyen şey, öz'dür. Kasım Küçükalp'in ifadesi ile öz, yönelimsel bir kendiliktir.¹⁴

O halde fenomenolojik redüksiyona uğratılmış ağaç *eidōs*'u, bilincin algılayarak kendisine 'ağaç' olarak yöneldiği ve her seferinde -bir ağaç olarak- algılanan şeydir. Bir yandan bilincin yönelimsellik edimi, bilinci aktifliğinde var ederken; diğer bir yandan eidetik fenomeni mümkün kılar. Bu yönelme edimi ile ağaç kendi özsel varlığını sezgisel olarak görünüşe çıkarır. Aşkın nesne olarak fiziksel ağaç türleri, immanent özün bir boyutu, silueti olarak görülebilir. Buna karşın Mondrian, empirik ilişkiler seviyesinde kalarak, bu siluet akışından hareketle tümevarımsal bir metot uygulamıştır.¹⁵ Onun bu edimi ağaç özünü aşkın ağaçta temellendirmeye çalışır. Mondrian'ın kavrayışında ağaç özü, tekil deneyim ufkuna muhtaçtır. Oysa bilindiği üzere Husserl fenomenolojisinde öz, deneyime göre mantıksal bir öncelik taşır.

Husserl'in ifade ettiği fenomenolojik eidetik özlere, Mondrian'ın resimlerinden farklı olarak, transandantal saf bilinç seviyesinde sezgisel bir görme olarak ortaya çıkar. O halde fenomenolojik *eidōs*, çeşitli ağaç deneyimlerinden hareketle farklı nitelikleri soyutlayarak Aristotelesçi bir anlamda substratum' a indirgemek anlamına gelmez. Yönelimsel bilincin edimlerinde somut nesneye ilişkin bir sezgi olarak var olur. Aşkın nesnenin, yani ağacın kendisinde değil.

Mondrian'ın kullanmış olduğu soyutlama edimi ile fenomenolojik redüksiyonun farkları açığa çıkmıştır. Özetle, ilk olarak, Mondrian'ın ağaç soyutlamaları, tekil ağaç deneyimlerinin çeşitliliğinde ortak olanı bulma arayışıdır. Husserl, empirik nesnelere üzerinden hareket etmez. Aşkın ağacın nesnel varoluşu ya da daha genel anlamda dünya askıdadır. *Reduktion* ile açılmış 'transandantal, immanent' bir alandan söz etmektedir. Mondrian için soyutlama yaşantıların çeşitliliği üzerinden doğada ortak olanı ararken, fenomenoloji bu çeşitliliğin fanteziden

¹² Edmund Husserl, *Ideas I*, Martinus Nijhoff Publishers, Boston, 1983, s. 91.

¹³ *Eidōs*'u sanat eserleri bazında daha açık bir hale getirmek için bu noktada güncel bir eser referans gösterilebilir. 1952 yılında New York'ta gerçekleşen John Cage'in '4'33'' adlı performansında, yaşamın kendi doğal sesini duyabilmemiz adına, modernizm etkisi altındaki müziğin sesini kısmamız gerektiğini söyler. Bu sebeple John Cage, piyanosu başına geçerek tutmuş olduğu '4'33'' boyunca eylemsiz kalır. Onun bu eylemsiz eyleminde, sesi oluşturan dünyanın kendisidir. Yeniden yapılan her '4'33'' performansı, o an ki zaman, mekân, kişiler, çevre ile birlikte her seferinde yeniden oluşacaktır. Buna karşın tüm içeriği değişmesine rağmen, eserin kendisi yani 'özü' değişmeden kalmıştır. Nitekim onu oluşturan tüm etmenler, zaman ve mekân farklılaşmasına rağmen her seferinde o performans hala '4'33'' performansı olacaktır.

¹⁴ Kasım Küçükalp, *Husserl*, Say Yayınları, İstanbul, 2006, s.82.

¹⁵ Genel Tür ve Tekil Cins: Anlatıldığı üzere, fantezi nesneyi yeniden üretmek, kurgulamak suretiyle çeşitleme olanağına sahiptir. Bu durum cinsleri yaratır. Husserl, Mantık Araştırmaları' n da tekil farklı cinsin yanı sıra 'genel bir türün' olduğu; bu genel türün, 'ideleştiren soyutlama' yoluyla oluşturulduğunu ifade eder. Örneğin bitki tümeli, fotosentez yapan, hücrelerinde bir veya başka organel içeren canlı topluluğudur. Bu açıdan seçilmiş tekil canlılarda ortak olan özellik soyutlanarak genel bitki idesi elde edilir. Buna karşın bitkiden söz edildiği zaman zorunlu olarak o veya şu bitki çeşidi düşünülür. Örneğin ot, ağaç, çiçek veya yosun olmayan bir bitki düşünülemez. Bu açıdan soyutlama yoluyla elde edilen tümel soyut ide, onu oluşturan parçalardan farklı veya bağımsız olamaz.



kaynaklandığını ifade eder. Tek tek nesnelere, örneğin, gürgen ağacı ve meşe ağacı ise ayrı özlemlere sahip değildir. Bilakis Husserl fenomenolojisinde duyuşal çeşitliliğin oluşmasına, (örneğin ağaç türleri) farklılaşmaya imkan verenin çeşitleme' [variation] olduğunu ifade eder. Fantezinin çeşitleme olanağı dolayısıyla yaşantılar, bir görünüş ufkuna [horizont] işaret eder. Bir bakıma empirik yaşantılardan beslenen fantezi, kendi kombinasyonlarını üreterek görünüşe alternatif yaratır. Dan Zahavi bu durumu şu şekilde ifade eder, "Çeşitleme, bir görünüş ufkunu sunar. Böylece özünde değişmeyen yapıları ifşa eder."¹⁶ Bu sebeple her öz, ancak görünüş aracılığıyla, bir yaşantıda sınanabilir.

Sonuç olarak, Mondrian'ın ağaç düzenlemeleri saf ağaç özünü değil, genel bir ağaç tümelini resimlemiştir. O halde, özsel fenomenleri görme yolunda 'bilincin yönelimsel mevcudiyeti' dikkate alındığı surette, soyutlama edimi sonucunda ulaşılan modern soyut resim ile fenomenolojik redüksiyon sonucu ulaşılan eidetik öz arası benzerlik kaybolmaktadır. Soyut sanat ile fenomenoloji arasında benzerlik kurabilecek yönler rağmen, soyut eserlerin Husserl felsefesi açısından fenomenolojik özsel bir mahiyette olmadığı görülmüştür. Her ne kadar özsel olmasa dahi soyut sanat eserleri, Husserl fenomenolojisinin argümanlarını kanıtlar niteliktedir. Sanatçının bilinci, fantezide doğayı yeniden üreterek eser aracılığıyla nesnel görünüşe çıkartmıştır. Bu açıdan soyut bir eserde tıpkı realist bir eser gibi görünüşte yeni ufuklar yaratma olarak ele alınır. Soyut eser üretimi ile sanatçılar, fiziksel gerçekliğin imkân sınırlarını yoklar. Bu ifadenin sanat eserleri bazında kanıtlanması adına, farklı sanatçılar tarafından yapılan, aynı konuyu içeren eserler örnek gösterilebilir. Örneğin Manet, Cézanne ve Picasso'nun aynı tarihte yan yana durarak aynı sahneye baktığını ve resimlediği varsayılabilir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir diğer husus ise resimlerin fiziksel doğaya karşı realist bir tutumdan kopmasına yol açan temel unsurun 'soyutlama'¹⁷ olmasıdır.



Resim 5: Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1863.

Resim 6: Paul Cézanne, Kırdı Öğle Yemeği, 1870.

Resim 7: Pablo Picasso, Kırdı Öğle Yemeği, 1960.

¹⁶ Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, Kaliforniya, 2003, s.39.

¹⁷ Soyut sanat, belirli bir üslup biçimine sahip sanatçıların barındıran okul olmaktan ziyade genel bir eğilim olarak anlaşılmalıdır. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909 - 1994), modern sanatı bir kendi kendini 'sıfırlama' süreci olarak değerlendirir. Bu açıdan eserleri soyut nitelik gösteren modern sanatçılar, örneğin Picasso, Miro, Kandinsky, Brancusi, Klee, Matisse ve Cézanne, mekân, yüzey, şekil, renk gibi bir resimde 'zorunlu, içkin' olan etmenlerle ilgilendi. Soyutlama eğilimi gösteren sanatçılar belirli ilkelere bağlı bir okul ifade etmeseler dahi, farklı eğilimleri doğrultusunda iki grupta toplanabilir. Amerikalı sanat tarihçisi Alfred Hamilton Barr (1902 - 1981), 1936 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlemiş olduğu "Kübizm ve Soyut Sanat" adlı sergi için hazırlanmış olduğu şemada, modern sanat akımlarını başlıca iki gruba ayırarak ve onlara 'geometrik soyut sanat' ile 'geometrik olmayan soyut sanat' isimlerini verir. Bunlardan geometrik soyut sanat, rasyonel ilkelere bağlı bir nitelik gösterirken; geometrik olmayan soyut sanat, tinselliği vurgulayarak sanatçı - öznenin içsel deneyimini yansıtır.

Üç sanatçı, farklı sanat akımlarına (empresyonizm, post – empresyonizm, kübizm) mensuptur. Diğer iki resme görece olarak Manet'in resmi, algısal dünya ile uyumlu, daha gerçekçi gözükür. Husserl'in argümanları odağında bu üç resim için şu yorum yapılabilir: Üç resim arasında, hangi üslup ile yapılmış olduğu önemli olmaksızın, resimlerden biri diğerinden daha eidetik değildir. Üçü de sanat nesnesi olarak eş değerdir. Burada farklı biçimlerde işaret edilen anlam, aynı, 'Kırda Öğle Yemeği'dir. O halde gerek benzerlik ilkesinin, gerek ise eserin seçmiş olduğu üsluba bağlı olarak bir sanat eserinin eidetik olduğu söylenemez. Yönelimsel bilincin bir fonksiyonu olarak, imgelemin çeşitlemesinin sonucunda üretilmiştir. Bu açıdan soyut bir eserde tıpkı realist bir eser gibi görünüşte yeni ufuklar yaratma olarak ele alınır. Soyut eser üretimi ile sanatçılar, tıpkı diğer sanatçılar gibi, fiziksel gerçekliğin imkân sınırlarını yoklamaktadır.

Araştırmanın başında ifade edilen benzerlikler odağında soyut sanatın fenomenolojik bir inceleme hususunda elverişli olduğu görülmüştür. Bu bakımdan benzerliklerin açmış olduğu yolda farklı fenomenologların felsefeleri uyarınca soyut sanat eserleri sorgulanmaya girilmiştir. İlk aşamada gerek soyutlama yönteminin fenomenolojik indirgemeyi çağrıştırmaya, gerek soyut sanatçıların özsel olanı ortaya koyduklarına dair ifadeleri dikkate alınarak Husserl felsefesi odağında sorgulama yürütülmüştür. Fakat benzerliklerden daha çok farklılıkların keşfedilmesi ile birlikte soyut eserlerin Husserl felsefesi açısından fenomenolojik olmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple soyut sanat bazında diğer sanat türlerinden farklı olarak ortaya çıkan özel durum, bir kez daha fenomenolojinin perspektifinden Martin Heidegger'e atıfta bulunarak incelenebilir.

II

Fenomenoloji terimine hermeneutik bir yaklaşımda bulunan Heidegger, onu oluşturan kelimelerin Antik Yunan' da kullanılış biçimlerine değin geri gider. Fenomen ve logos kelimelelerinden oluşan terim, 'sözü edilenin açığa çıkması' ve 'kendisini kendisinde görünüşe getiren' anlamlarına gelir. Çünkü şey, sahip olduğu anlamı dolayısıyla kendini gösterme meyline sahipse (yani bir fenomen ise), kendini olmadığı gibi gösterebilme, başka bir şey olarak görünme imkânına da sahip olabilmektedir.¹⁸ Bu anlamda Husserl ve Heidegger fenomenolojilerinde görülen ortak tutum, şeylerin ya da genel olarak dünyanın kendisini çoklukta/ çeşitlilikte gizleyebilme olanağına sahip olduğu düşüncesidir. Heidegger felsefesinde, *Varlığın* kendisini gizlemek suretiyle kimi zaman aslına uygun olarak göstermemesi, Husserl'in *inadequat* olarak adlandırmış olduğu duruma tekabül eder. Bu bağlamda gerek Husserl ve Heidegger; gerek ise soyut sanatçılar, olanaklı deneyimde görünüşe gelenin ardında görünüşe gelmeyen özelliği arar. Bu arayışta Husserl apaçık dolaysız olanı, saf bilinçte keşfetmeye çalışırken; Heidegger apaçıklığın, dünyada somut bir var olan olarak insanın diğer var olanlar ile kurmuş olduğu ilişkilerde açıklanabileceğini söyler.

"Metafiziğin Varolanı tasarımıyla her yerde Varlık kendini aydınlatmıştır. Varlık bir açıklığa (aletheia) ulaşmıştır."¹⁹

Bu noktada Husserl'in transandantal fenomenolojisine karşın Heidegger, empirik tekil varlığın var olma modlarını dikkate alır. Varlık [*sein*], ham Şey; bu Şey aracılığıyla üretilen araçsal nesne; araçsal olmayan eser olmak üzere üç farklı var olan [*seiendes*] olarak kendini gösterir. Şeyssel olma tüm var olanlara içkindir.

Eser, hem şeyssel – malzemeseldir; hem de araçsal olarak kullanılmaması sebebiyle temsil ettiği nesnenin - yani aracın- araçsallığına şahit olmamıza imkân verir. Heidegger, Vincent van Gogh' un 'Bir Çift Ayakkabı' resmi (Resim 8) üzerinden aracın araçsallığına şahit olma olarak hakikatin ifşasını örnekler. Hakikat, doğruluk ile ilgili olmaktan ziyade, kendini gizlemiş varlı-

¹⁸ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Agora Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul, 2011, s.29.

¹⁹ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu, 2009, s.8.



ğın örtüsünün açılmasıdır. Bu anlamda hakikat, hakiki bir 'şey'dir. Bir nesne olarak ayakkabı, malzemeye biçim kazandırılmış hali ile bir çeşit üretilmiştir ve bu üretim temel niteliği hizmet etmektir. Heidegger ürünün bir şey için araç olarak üretildiğini söyler.²⁰ Onun bu araçsal varoluşunun açığa çıkması, ancak bir araç olarak kullanılmaması koşuluna bağlıdır. Bu sebeple resim, kişiye hizmet etmiş bir ayakkabının 'temsili' olarak var olması sebebiyle araçsal değildir. Ayakkabının temsili aracılığıyla 'hergünlüğünün' yitiminde, hakikati -yani onun bir araç olarak nesnel varoluşu- sergilenir. Heidegger'in 'fenomen-logos' tanımlaması odağında, Van Gogh'un resmi hem fiziksel bir nesne olarak görünürdür, hem de kendi ötesinde görünmeyen bir anlam dünyasına işaret etmektedir.²¹



Resim 8: Vincent Van Gogh, Bir Çift Ayakkabı, 1886.

Söz konusu soyut sanat olduğunda ise temsil ve yöntemden kaynaklanan bir problem ortaya çıkar. Van Gogh'un bu resmi, fiziksel bir var olan olarak somut ayakkabıyı referans gösterir. Soyut sanatın, figüratif olmayarak alışlageldik temsil ilişkisini sekteye uğratması ile ortaya çıkan başlıca felsefi problem, onun neyin temsili olduğunun doğrudan kavranamamasıdır. Fiziksel nesnenin tanıdık temsili sekteye uğramıştır. Heidegger için bir sanat eseri, var olanın sembolü olarak hakikati ifşa etme olanağına sahip ise, soyut eser neyin sembolüdür? Soyut eser nesnel olarak varoluşa geldiğinde neyi ifşa eder?

Soyut sanat eseri, kendisini bir nesne olarak pratik deneyime sunmasına rağmen, kendi plastik - malzemesel mevcudiyetini aşarak; pratik deneyimi referans vermeyen özelliğe işaret eder. Bu bakımdan eserin asli mahiyeti, nesnel varoluşuna indirgenemez; aksine o, *Varlık* üzerine yapılan düşünmenin bir tezahürü olarak kendini nesneleştirir. Algıda doğrudan verilmeyen örtük anlama sahip olması nedeniyle soyut eser, ikili bir yapıya sahiptir. Eserin bu ikili mevcudiyeti, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde ele almış olduğu 'fenomenoloji' tanımına²² uygundur.

Diğer yandan Heidegger, aracın araçsallığının açıklanması için, araçsal kullanımının devre dışı kalması gerektiğini söyler. Her ne kadar Heidegger bu ifadeyi kullanmasa dahi bahsedilen araçsallığın yitimi, araçtan onun araçsallığın 'soyutlanmasıdır'. Bununla beraber söylenebilir ki her sanat eseri, aslında bir çeşit soyutlamadır. Nesnenin temsili olarak sanat, nesneden pay almış olmasına rağmen, nesnenin tüm asli karakteristik özelliklerini barındırmaz. Her sanatsal üretim, fiziksel olandan 'soyutlanarak' elde edilir. Resim sanatı özelinde bu ifadenin açıklanması, üç boyutlu bir nesnenin soyutlanarak iki boyutlu bir düzleme 'birebir benzeri olarak' yansıtılmasıdır.

²⁰ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, (Çev: Fatih Tepebaşılı), Ankara: De Kİ Basım Yayın, 2014, s.22.

²¹ Heidegger bu iddiayı güçlendirmek için bir tapınak örneği verir. Tapınak, taş ve mermer malzemenin bir araya getirilmesinden oluşan pratik deneyim ile kendini gösteren bir nesnedir. Biçim kazandırılmış malzemenin yanı sıra tapınak, asli olarak başka bir anlam daha açığa çıkarır ki bu anlam dünyada var olan olarak insan ile ilişkilidir. bir inanç sembolü olarak tapınak bir kültür dünyasını sembolize eder. Heidegger'in bu ifadesi Husserl'in "*Phantasy, Image, Consciousness and Memory*" adlı eserinde vermiş olduğu Madonna örneğini çağırıştır. Husserl 'teolojik' eser örnekleri verir. Bu örneğin Raphael'in Madonnası söz konusu olduğunda izleyici, resimde sadece bir kadın görebilir. Fakat bu kadının kim olduğuna dair bilgi izleyiciye verilmişse, belleği aracılığıyla onun Kutsal Meryem alegorisi olduğunu sezerek esere, eserin kendisini aşan, anlam dünyası atfeder. Bu sebeple Husserl Heidegger'in aksine anlam atfetme ya da bir kültür dünyasını açığa çıkarmanın eserin kendinde mevcudiyetinden değil, izleyicinin yönelimsel bilincinden kaynaklandığını ifade eder.

²² Heidegger, a.g.e, s. 28 - 35.

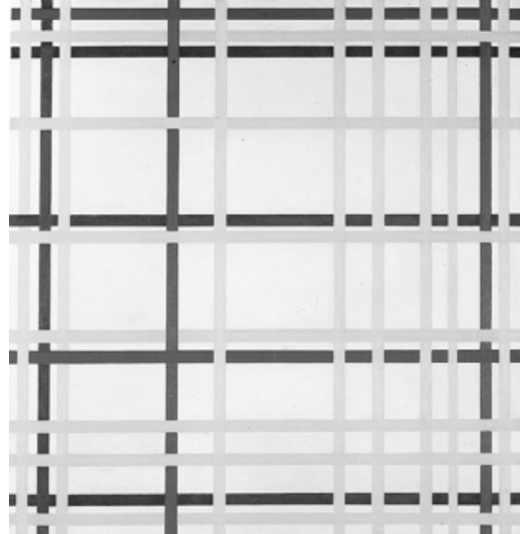
O halde somut nesneden arındırılmış, salt soyut bir sanat üretiminin imkânı sorgulanmalıdır. Şayet salt soyuttan söz edilemez ise, bu durum soyut eserleri de bir *aletheia* olarak görmemize imkan verecektir. Wilhelm Worringer, “Temelinde gerçek bir tabii örnek bulunmayan böyle salt bir soyutlama tabiatıyla hiçbir zaman ulaşılmadı.”²³ ifadesini kullanır. Şayet bir temsil varsa zorunlu olarak bir ‘şeyin’ temsili olmak durumundadır. Her soyut eserin, soyutlanarak, temsil etmiş olduğu somut bir gerçeklik bulunmaktadır. Soyut, somut bir nesnenin soyutudur; soyut sanat eseri, soyutlanmış somut nesneyi örtük olarak içerir. Vassily Kandinsky bu durumu şu şekilde ifade eder: “Bugün için henüz sıkı sıkıya dışsal tabiata bağlı durumdayız ve biçimlerimizi oradan almak zorundayız.”²⁴ Kandinsky’nin bu ifadesi Heidegger’in “Bütün sanat doğada saklıdır.”²⁵ ifadesi ile uzlaşmaktadır.

Hans Georg Gadamer, soyut sanatın da temsili bir işlevi olduğunu şu şekilde ifade eder: “Soyut sanatta temsil, fiziksel nesnenin değil; fiziksel nesnenin yokluğunun temsili olarak ele alınmalıdır. Yokluğun formuna gelerek nesne ile ilişkisini korumaktadır.”²⁶ Bir resim non -figüratif ise onun ‘bir şeyin’ belirticisi, ya da eleştirisi olduğu söylenmelidir. Nötr resim -bir şeyden- bağımsız olmak anlamında nötr değildir; şeyi doğrudan temsil etmeyerek, şeyin algısının sekteye uğratılmasıdır.

O halde sanatın tanımı gereği, ‘temsil’ olduğunu söylemek mümkündür. Soyut sanatta bir temsil türüdür. Yalnızca temsili olduğu nesneye benzerlik değil; ‘benzemezlik’ esasına dayanarak üretilmiştir. Nitekim Heidegger, eserde mevcut -münferit var olanların doğrudan aktarımının söz konusu olmadığını ifade eder.²⁷ “Bilakis bir eserde nesnelerin kendilerinin değil, genel özleminin aktarımı söz konusudur.”²⁸ Heidegger, sanat eserinde açıklanan araçsallığın, araca birebir benzemesi gerekliliği olmadığını ifade ederek, soyut sanat eserleri için bir çıkar yol oluşturmuştur. Nihayetinde somut bir nesnenin soyut temsili olarak eser, somut nesne olarak aracın araçsallığının yitimi ile bizi karşı karşıya getirir.



Resim 9: G. Bellows, New York, 1911.



Resim 10: P. Mondrian, New York, 1942.

²³ Worringer, a.g.e., s.21.

²⁴ Vassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, Çev. Tefik Turan, Hayalbaz, İstanbul2009, s.85.

²⁵ Heidegger, a.g.e. s. 67.

²⁶ Hans – Georg Gadamer, *Truth and Method*, Crossroad Paperback, 2. Baskı, New York,1989, s.92.

²⁷ Heidegger, a.g.e.,s.30.

²⁸ Heidegger, a.g.e.,s.30.

Bu durumda, genelde tüm sanat nezdinde olduğu gibi soyut sanat söz konusu olduğunda da eser, Heidegger'in ifade etmiş olduğu, var olanın hakikatının ifşasına katılır. Örneğin, Resim 9 ve Resim 10 da yer alan eserlerin ikisi de, New York şehrinin temsili olarak kanvas ve boyadan oluşan nesnelere. Onlar aynı zamanda kendi malzemesel / şeynel mevcudiyetlerini aşarak, gündelik pratikte kendini açık kılmamış olana tanıklık etmemizi sağlar.

George Bellows'un New York resminde 'nesnelere varlığı'; Mondrian'ın resminde ise 'nesnelere yokluğu', insanın alet kullanırken kendini içinde bulunmuş olduğu çevresel dünyayı [*umwelt*] açığa sermektedir.

Sonuç olarak, giriş bölümünde kurulan benzerliklerden hareketle, soyut sanatın fenomenolojik mahiyeti sorgulanmıştır. Husserl fenomenolojisinin eidetik fenomen ve fenomenolojik redüksiyon kavramları uyarınca soyut eserin fenomenolojik olduğu iddia edilememiştir. Nitekim klasik - modern; realist - natüralist veya soyut olsun, her türlü sanat eseri Husserl için, yönelimsel bilincin nesne deneyimi kapsamındadır; fantezinin yeniden üretici edimiyle olanaklılık sınırlarını genişletmesi olarak kabul edilir. Buna karşın soyut eserin ayrıcalıklı konumu, araştırmayı Heidegger fenomenolojine yönelterek soyut sanatı yeniden okumaya sevk etmiştir. İkinci bölümde ise Heidegger'in sanat eserine ilişkin fenomenolojik argümanları ile soyut eser arasında uyumsuzluk tespit edilememiştir.

Kaynakça

- CROWTHER, Paul. *Phenomenology of the Visual Arts*. Stanford University Press. Kaliforniya. 2009.
- GADAMER, Hans – Georg. *Truth and Method*. New York: Crossroad Paperback. 1989.
- GREEN, Christopher. *The European Avant-gardes*. Londra: Philip Wilson Publishers. 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Metafizik Nedir?*. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu. 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Varlık ve Zaman*. İstanbul: Agora Yayıncılık. 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çev: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayın. 2014.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas I*. Boston: Martinus Nijhoff Publishers. 1983.
- HUSSERL, Edmund. *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. Çev. Tomris Mengüşoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1995.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasy, Image, Consciousness and Memory*. Ed. Rudolf Bernet. Dordrecht: Springer. 2005.
- KANDINSKY, Vassily. *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. Çev. Tefik Turan. İstanbul: Hayalbaz. 2009.
- KÜÇÜKALP, Kasım. *Husserl*. İstanbul: Say Yayınları. 2006.
- MORAN, Dermot. *Introduction to Phenomenology*. Oxford: Routledge. 2000.
- MORAN, Dermot. *The Husserl Dictionary*. New York: Bloomsbury Academic. 2012.
- PARRY, Joseph. *Art and Phenomenology*. New York: Routledge. 2011.
- RAGON, Michel. *Modern Sanat*. Çev. Vivet Kanetti. İstanbul: Hayalbaz Kitabevi. 2009.
- WALDENFELS, Bernhard. *Ayna, İz ve Bakış - Resmin Oluşumu Üzerine Bir Deneme*. Çev. Mesut Keskin. İstanbul: Avesta Yayınevi. 2011.
- WORRINGER, Wilhelm. *Soyutlama ve Einfühlung*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Baha Matbaası. 1963.
- ZAHAVI, Dan. *Husserl's Phenomenology*. Kaliforniya: Stanford University Press. 2003.



Ranci re’de Siyasi Olanın ‘Estetik’ Boyutu: “Siyaset  zerine On Tez”^{*} ve ‘Duyumsanır Olanın Paylaşımı’

İmge ORANLI¹

 zet

Jacques Ranci re’in kendisinin de belirttiği gibi, “siyaset” üzerine yazdığı yazılarda kullandığı temel kavramlar, *polis*, *siyaset*, *siyasi olan*, *duyumsanır olanın paylaşımı* ve *estetik*, onun düşünce serüveninin başından sonuna aynı Şeylere işaret etmez. Bu nedenle de Ranci re’in yazıları çoğu zaman yanlış anlaşılmaya müsait olmuştur. Bu makalenin amacı, Ranci re’in siyasi düşüncesini ortaya koyarken kullandığı temel kavramları onun siyasi düşüncesinin problematikleri ve yöntemi çerçevesinde belirginleştirmektir. Bu kavramlar, geleneksel siyaset teorisinin belli başlı  n kabullerini eleştirdiği “Siyaset  zerine On Tez” adlı makalesi ekseninde ele alınacaktır. Bu değerlendirmede özellikle ‘duyumsanır olanın paylaşımı’ mevhumu üzerinde durulacak ve Ranci re’in siyasi düşüncesinin estetik boyutunu kavramak açısından önemi vurgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Jacques Ranci re, Siyaset, Estetik, Uzlaşmazlık, Duyumsama.

The Aesthetic Dimension of the Political in Rancière: “Ten Theses on Politics” and the ‘Distribution of the Sensible’

Abstract

As Jacques Rancière himself remarks, the fundamental political ‘concepts’ of his thought, such as *police*, *politics*, *the political*, *distribution of the sensible* and aesthetics do not possess the same meaning throughout his intellectual life. Hence, his writings have presented a potential for misunderstanding. The aim of this paper is to clarify his political conceptualizations in view of his political and philosophical methodology and problematic as presented by the “Ten Theses on Politics,” where the notion of distribution of the sensible will be highlighted for understanding the aesthetical dimension of his political thought.

Key Words: Jacques Rancière, Politics, Aesthetics, Dissensus, Sensation.

Jacques Rancière, “A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière” (2009) (Rancière’in metodu üzerine bir ka g r ş) adlı makalesinde siyaset üzerine yazdığı yazılarda kullandığı en belirgin kavramların ( rneđin *polis*, *siyaset*, *siyasi olan*, *duyumsanır olanın paylaşımı* ve *estetik*) onun d ş nce ser veninin başından sonuna aynı Şeylere işaret etmediğini belirtir.² Bunun temel

^{*} Jacques Ranci re, “Ten Theses on Politics” *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, ev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010 (Türkçesi: Jacques Ranci re, “Siyaset  zerine On Tez”).

Siyasaln Kıysında içinde, ev. Aziz U. Kılıç, İstanbul: Metis, 2007). Makalede Türkçe alıntılarının kullanımında Aziz Ufuk Kılıç’ın çevirisinden yararlanılmıştır, alıntı dışındaki referanslar için İngilizce eviri kullanılmıştır.

¹ Dr. Koç Üniversitesi Felsefe Bölümü Yarı Zamanlı  ğretim Görevlisi.

² Jacques Ranci re, “A Few Remarks on the Method of Jacques Ranci re”, *Parallax*, 15:3, 2009, s. 120.



nedeni, Rancière'in siyasi pratiğin nasıl olması gerektiğini açıklayan bir siyaset teorisi kurma girişiminin bulunmamasıdır. Kullandığı kavramlar daha ziyade onun yöntemini ifade etmek için kullandığı araçlardır ve bu nedenle de düşünürün entelektüel hayatı boyunca değişim geçirmişlerdir.³ Bu durum, yazarın düşüncesini açıklamaya çalışan teorik analizlerin Rancière'in temel problematiğini ve yöntemini gözden kaçırmalarına neden olur. Rancière, aynı meseleye değindiği bir başka makale olan "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics" (2011) (Dissensus'u Düşünmek: Siyaset ve Estetik) metninde, bu yanlış anlaşılmalara bir örnek verir: Eleştirmenlere göre *Le Mécontentement* (Uyuşmazlık) (fr. 1995; en. 1999; tr. 2005) kitabı ve "Dix thèses sur la politique" (Siyaset Üzerine on Tez) (fr. 1998; en. 2001; tr. 2007) adlı makalede ortaya konulan *siyaset* ve *polis* ayrımı Rancière'in saf bir politika arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Halbuki Rancière, bu iki çalışmada da bu tip bir saf politika arayışını tesis etmenin felsefi temellerini sorgular ve bu temellere itiraz eder.⁴ Rancière'in yukarıda adı geçen makalede bulunan uyarısından çıkarabileceğimiz sonuç şudur: Rancière üzerine yürütülen çalışmalar onun temel kavramlarının anlamını derinlemesine tartışabilmek için, bu kavramların hangi bağlamda ve nasıl bir işlevle kullanıldığına odaklanmalıdır. Böyle bir saik ile, bu makalede Rancière'in teorik düşüncesini ortaya koymak için kullandığı yöntem ve bu yöntemin uygulanmasına içkin olan temel kavramlar, başta "Siyaset Üzerine On Tez" adlı makale olmak üzere, yazarın çeşitli eserleri ekseninde değerlendirilecektir. Bu değerlendirmede Rancière'in 'siyaset' olarak nitelendirildiği durum ile geleneksel siyaset teorisinin siyaset derken kastettiği şey arasındaki fark ve bu farkın 'duyumsanır olanın paylaşımı' ("*Partage du Sensible*": *Distribution of the Sensible*") mevhumuna nasıl dayandığı irdelenecektir. Makalede 'duyumsanır olanın paylaşımı' mevhumunun Rancière'in siyasi düşüncesinin estetik boyutunu kavramak açısından önem teşkil ettiği vurgulanmaktadır.

1. Rancière'in Siyasi Düşüncesi ve "Siyaset Üzerine On Tez"

Rancière, geleneksel siyasi düşüncenin siyaseti *uzlaşmaya* indirgediğini, yani siyaseti 'toplumsal alan' ve 'siyasi alan' ayrımı üzerinden düşündüğünü belirtir. Bu tip bir düşünsel gelenek, devleti de siyaseti tekelinde bulunduran bir güç olarak konumlandırır. Siyaseti bu şekilde tarif eden bir felsefi yaklaşım bugün Türkiye'de de siyaset yapma biçimlerini hala belirlemektedir. Ayrıca Marksist teorinin ve pratiğin pedagojik açmazlarını tartışması bakımından Rancière'in düşüncesi çok önemli görünmektedir. Rancière ilk kitabının önsözünün ilk paragrafında Marksizm'in ve Marksist bir filozof olmanın ne anlama geldiğini resmetmek istediğini belirtir.⁵ Düşünüre göre ortaya koyduğu yöntem ve düşünsel içerik, Marksist teorinin bugün ne şekilde yapılması gerektiğine dair bir önerme olarak ele alınmalıdır. Rancière, belli başlı bilgi formlarının iktidar kurma araçları olarak nasıl işlevselleştirildiği sorusunu Michel Foucault'dan devralarak, bunu Marksist teori ve Marksist pratik ekseninde eleştirel bir biçimde tartışır. Fakat Foucault'dan farklı olarak siyasetin varlığının salt iktidar ilişkilerinin varlığına koşullu olmadığını belirtir.⁶ Bu bağlamda 'siyasetin öznesi kimdir?' sorusuna verdiği cevap, düşünürün yöntemsel farkına dayanır. Bu yöntem ise, işçi arşivlerinde uzun yıllar verilen emek ve de Marksist pedagoji üzerine eleştirel bir biçimde düşünmüş olması ile ilgilidir. *La Leçon de d'Althusser* (1974) (Althusser'in Verdiği Ders) ve *La Nuit des prolétaires* (1981) (Proleterlerin Gecesi) adlı kitaplarında Marksist

³ Rancière, a.g.e.

⁴ Jacques Rancière, "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics," *Reading Rancière* içinde, ed. Paul Bowman ve Richard Stamp, New York: Continuum, 2011, s.2.

⁵ Jacques Rancière, "A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière", *Parallax*, 15: 3, 2009, s. 114.

⁶ Jacques Rancière, a.g.e. s. 118.



pedagoji yön üzerine eleştirel bir yaklaşım sunar. İlk kitaplarından itibaren geliştirdiği eleştirel yöntem, siyasetin nasıl yapılması gerektiğine dair liberal (örneğin Arendt) ya da Marksist (örneğin Althusser) düşünsel çerçeveleri oluşturan ön kabulleri ya da ortaklaşmaları irdeleme ve bunları yapı bozuma uğratma olarak tarif edilebilir.

Rancière'in "Siyaset Üzerine On Tez" adlı makalesinin temel amacı geleneksel siyaset felsefesinin Platon ve Aristoteles'ten başlayarak, Hannah Arendt, Leo Strauss, Jürgen Habermas ve Louis Althusser gibi düşünürler üzerinden siyaseti anlama ve anlamlandırma biçimine karşı belli başlı itirazları ortaya koymaktır. Rancière yukarıda adı geçen makalesinde bu tezlere yönelik olarak şöyle der:

"Siyaset Üzerine On Tez"i esas olarak Arendt'in 'belirlenmiş siyasi alan' ve 'siyasi yaşam biçimi' fikirlerini eleştirmek için yazdım. 'Tezler' onun siyaset tanımının kısır döngü içerdiğini göstermeyi hedefliyordu: [Arendt] siyaseti belirli bir yaşam biçimi ile özdeşleştiriyor."⁷

Yukarıda belirtildiği gibi, Rancière, özellikle siyaset üzerine tezler aracılığıyla, Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu*'nda ortaya koyduğu ve Aristoteles'in belli bir yorumu üzerinden gerçekleşen siyasal alan tarifini eleştirmeyi hedeflemektedir. Rancière'in amacı, Arendt'in *arkhêin* (başlamak, yönetmek), özgürlük ve *polis*'te yaşamak arasında kurduğu doğrudan ilişkiyi sorgulamaktır.⁸ Arendt, Antik Yunan kent-devletinde (polis) vatandaşların siyasete eşit katılımının bir özgürlük alanı olarak tarif etmektedir. Arendt için *praxis*'in düzeni *arkhêin*'in gücüne sahip olan eşitlerin düzenidir. Arendt bu argümanını Aristoteles üzerinden kurar; Aristoteles üç farklı yönetim biçiminden söz eder, aristokrasi erdeme sahip olanların yönetimi, oligarşi zenginliğe sahip olanların yönetimi, demokrasi ise özgürlüğe sahip olanların yönetimidir. Rancière'e göre bu üçüncü yönetim biçiminde halkın özgürlüğüne içkin bir paradoks vardır, bu özgürlük "sessiz kalmak ve boyun eğmek" anlamına gelmektedir.⁹ Rancière'in bu noktada itirazı şudur: Aristoteles'te halk ve özgürlük arasında Arendt'in varsaydığı gibi olumlu bir ilişki tesis edilmemektedir.

Rancière'in "Siyaset Üzerine On Tez"de eleştirel bir şekilde ele aldığı en temel konu, Aristoteles'in ses (*phônè*) ve söz (*logos*) arasında yaptığı ayrımıdır. Aristoteles'in bu ayrımının modern siyaset teorisinde, özellikle Hannah Arendt ve Leo Strauss gibi, liberal düşünürler tarafından yeniden ele alındığını dile getirir. Rancière, ilk tezlerden itibaren Aristoteles'in insanı, siyasi bir canlı (*zoon politikon*) olarak tanımlama girişimini ve bu girişimin 'ses çıkarıcı' ve 'söz söyleyen' ayrımı üzerinden temellendirilmesi meselesine odaklanır. Rancière'e göre Aristoteles bu ayrım ile siyaseti antropolojik olarak temellendirmiş olur ve bu bakımdan Platon'u takip eder. Siyaseti antropolojik bir köken üzerinden açıklayan ilk filozof Platon'dur.¹⁰ Bundan kasıt şudur; siyasi hayatın sınırlarını belli tip bir yaşam biçimi ya da insan varoluşu modeli üzerinden açıklamak. Platon ve Aristoteles'te ideal olan siyasi figürün varlığı, çoğunluğun yani halkın bu siyaseti belirleyen sınırlardan dışlanmasıyla mümkün olmaktadır. Rancière'in deyişiyle, siyasi alanın ve bu alandaki öznelerin nasıl duyumsandığı yani algılandığı, ya da kimin siyasi özne olarak konumlandırıldığı belli bir paylaşımı varsayar. Örneğin Platon'un *Devlet* diyalogunda *demos* (halk) ve *philosophos* (filozof) arasında yaptığı ayrım, iki farklı insan varoluşuna işaret eder. Platon'a göre *demos*'un varlığı hakiki anlamda bir siyaseti tesis edemez. Siyaset, ancak ve ancak ideal olana öykünme yoluyla yapılmalıdır. Bu bakımdan Platon'un siyasi tasavvurunda halkın siyasete içkin ve onu tesis edici bir rolü bulunmaz. Halk tam da siyaset alanından dışlanan gruptur.

⁷ Jacques Rancière, "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics," *Reading Rancière* içinde, ed. Paul Bowman ve Richard Stamp, New York: Continuum, 2011, s.3.

⁸ Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 29-30.

⁹ Jacques Rancière, a.g.e. s. 30.

¹⁰ Jacques Rancière, a.g.e. s. 41.



Rancière’e göre siyasi olanı antropolojik köken üzerinden tarif etmek modern dönemde en belirleyici yöntem haline gelmiştir. Bu nedenle de Rancière’in kendi siyasi düşüncesini inşa ederken üzerinde durduğu en temel teorik meselelerden birdir. ‘Siyaset Üzerine On Tez’ adlı makalesinin de temel meselesi bu antropolojik köken konusunu tartışmaktır.

Rancière’in üzerinde durduğu bir diğer önemli ayırım ise *Aux Bords du Politique* (Siyasalın Kıyısında) (fr. 1992; en. 1995 tr. 2007) kitabının önsözünde dile getirdiği “siyasal olan” ve “siyaset” ayrımıdır: “Siyaset” belli bir etkinliği tarif etmek için kullanılan bir terim iken, “siyasal olan”ın nesnesi ortak yaşam durumudur.¹¹ Siyasal olan, siyasetin yapıma biçimlerini de belirleyen ortak ön kabulleri ve toplumsal sağduyuyu içeren bir ilkeler bütünlüğüdür. Rancière’e göre, “siyasetten değil ‘siyasal olan’dan söz etmekle iktidarın mutfağından değil, yasanın, iktidarın ve cemaatin ilkelerinden söz edildiğine işaret ederiz.”¹² Rancière’in anladığı anlamda ‘siyaset’ *dissensus*’a (ya da uzlaşmamaya) dayanır. Bu da özetle şu demektir: Siyaset, bir topluluğu o topluluk yapan bir öze göndermede bulunarak tarif edilemez. Bir öze göndermede bulunan tarifler iki şekilde yapılagelmiştir (pozitif ve negatif olarak): 1) Aristoteles’te olduğu gibi, pozitif bir biçimde, insan olma koşulunu belirleyen söz (logos) kurma becerisi ve buna bağlı olan iletişim üzerinden, ya da 2) negatif bir biçimde, Hobbes’da olduğu gibi, insanı insana kırdıran ve insana içkin olan bozguncu içgüdülere karşı gelebilmek için bir araya gelinerek kurulan bir akit üzerinden. İki durumda da siyaset alanını mümkün kılan ortak olanın bölünmesi/paylaşılmasıdır.¹³ Bu paylaşım ya da bölme, yukarıda Platon üzerinden açıkladığımız gibi, bir grubun siyaset sahnesinden dışlanmasına neden olur.

Geleneksel ve tarihsel bakış açısında, toplumun ‘normal’ evrimi akrabalık ilişkilerinin düzeninden zenginliklerin edinilmesini sağlayan düzene doğru ilerlemeci bir bakış açısı ile tarif edilir.¹⁴ Rancière için ise ‘siyaset’ şeylerin bu normal düzeninden sapma ile var olur. Dolayısıyla, siyasi çatışma, geleneksel olarak anlaşıldığı şekilde farklı çıkar ilişkileri olan grupların karşıtlığı ile oluşmaz. Rancière yoksul ve zengin arasındaki savaşın bu terimlerin kendi içinde bölünebilme imkanı ile ilgili olduğunu belirtir. Toplumdaki bölümleri/sınıfları/grupları saymanın iki yolu vardır; birincisi gerçek (yani ortak kabule dayanan) kısımları sayar, ikincisi buna ek olarak bu paylaşımın içine dahil edilmeyen, yani sayılmayan kısmı sayar. Rancière bu paylaşımın ilkine *polis* ikincisine ise ‘siyaset’ der. *Polis* toplumsal bir işlev değil, toplumsalın sembolik kurulumudur. Polisin özü baskıda ya da yaşamı kontrol etmede yatmaz. Onun özü duyumsanır olanı belli bir biçimde paylaştırmakta yatar.¹⁵ Diğer bir deyişle, *polis* duyumsanır olanın paylaşımını mümkün kılan düzenlemenin adıdır. Rancière ‘duyumsanır olanın paylaşımı’nı şu şekilde tanımlar: “pay sahibi olmanın biçimlerini tanımlamak için, önce bu biçimlerin algı kiplerini tanımlayan genellikle örtük yasa.”¹⁶ Duyumsanır olanın paylaşımı dünyayı ve insanları bölümlenektir. Bu bölme kelimenin ikili anlamıyla anlaşılmalıdır: bir taraftan ayıran ve dışlayan diğer yandan katılıma olanak sağlayan. Devletçi pratiklerin özündeki polis-ilkesi bu dağıtımda yeri ‘olmayan’ın dışlanmasıdır. Siyasetin özü ise bu bölünme düzenini bozmakta yatar. Yani, toplumun geneliyle tanımlanan bölümü olmayanların (*demos*) bu bölünmenin yarattığı dışlandırmadan çıkarak yeni bir paylaşımı tesis etme girişimleri Rancièreci anlamda siyaset yapmaktır.

¹¹ Jacques Rancière, *Siyasalın Kıyısında*, İstanbul: Metis, 2007, s.11.

¹² Jacques Rancière, a.g.e.

¹³ Jacques Rancière, “The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics,” *Reading Rancière* içinde, ed. Paul Bowman ve Richard Stamp, New York: Continuum, 2011, s. 1.

¹⁴ Jacques Rancière, “Ten Theses on Politics” *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 35.

¹⁵ Jacques Rancière, “Ten Theses on Politics” *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 36.

¹⁶ Jacques Rancière, “Siyaset Üzerine On Tez” *Siyasalın Kıyısında* içinde, çev. Aziz U. Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 149.



Siyasi çatışma, siyaseti polisten ayırarak siyasete (yeniden) varlık verendir. Polis ise siyasi çatışmanın varlığını inkar ederek ya da siyasi aklı kendinin kılarak mütemediyen siyasetin görünmez kalmasına neden olur. İşte bu nedenle Rancière için siyaset görülür ve konuşulur olanın alanına müdahale etmek demektir.

Rancière'in bu tezlerde ele aldığı ve geleneksel siyaset teorisinin ön kabullerini oluşturmakta etkin olan bir diğer Antik düşünürün ise Platon olduğunu belirtmiştik. Rancière Platon'un *Yasalar* diyalogunun üçüncü kitabına odaklanarak buradan hareketle yönetme mevhumunun hangi varsayımlar ve ortak kabullere dayandığını irdeler. Platon *Yasalar*'ın üçüncü kitabında *arkhê* (başlangıç, kaynak, ilk yer, iktidar, egemenlik, yönetim metodu) için gerekli nitelikleri sıralar. Tıpkı Aristoteles'in erdemi aristokratik yönetime bahşetmesi gibi, Platon da bu ilkeler aracılığıyla doğası gereği üstün olanlar ve olmayanlar ayrımı yapar, ve üstün olanların her zaman yönetim gücünü elinde bulunduran kesim olması gerektiğini ifade eder. Platon, yönetmek için gerekli olan nitelikler arasında en önemli olanın 'bilenlerin bilmeyenler üzerindeki gücü' olduğunu vurgulamaktadır. Bu noktada Rancière, Platon açısından yönetmek için gerekli olan niteliklerin iki temel prensibe indirgenişinin altını çizer: "doğal üstünlük ve bilimin iktidarı."¹⁷ Rancière'in bu tezlerde Platon'u tartışmasındaki temel neden, Platon'un ve kendisinin demokrasi kavrayışlarındaki farkı ifade etmektir: Platon için demokrasi yönetmeye yetkisi olmayanların yönetim biçimidir. Rancière için ise demokrasi tam tersine "*arkhe*'yi uygulama hakkı sıfatının [vasfının], sıfat [vasıf] yokluğu tarafından verildiği özgül durumdur. Demokrasi başlangıcı olmayan başlangıçtır, hükmetmeyenin hâkimiyetidir."¹⁸ Rancière yoksulların toplumun ekonomik olarak avantajsız konumda olan sınıf değil, tam da sayılmayan sınıf olduğunu belirtir. Bu sınıf *arkhê*'nin gücünü kullanmaya yetkin olmayandır.¹⁹ Rancière burada *arkhê* terimini belli ön kabuller ekseninde kurgulanmış yönetme ilkelerine işaret etmek için kullanır. Rancièreci anlamda siyasi eylemlilik, *arkhê*'nin uygulanmasına uygun olarak yapılan bölümlenmelerin mantığı ile ilişkiyi koparan eyleme biçimidir.

Demokrasinin temel kabulünü oluşturan halkın özgürlüğü, tahakkümün temel kabulü olan *arkhê* ile mesafe almalıdır. Demokrasi, böyle kurgulandığında, siyasetin ta kendisidir.²⁰ Oysa Rancière, demokrasi kavramının ona karşı olanlar tarafından icat edildiğini hatırlatır.²¹ Platon'un Devlet diyalogunu göz önünde bulundurduğumuzda bu karşıtlık apaçıktır. Platon, ideal devletin tesis edilmesi için gerekli olan sınıflandırmayı yaptığında, bu sınıflandırmaya göre halk (*demos*) arzu yetisiyle hareket eden sınıf olarak tanımlanır. Bu sınıf toplumun maddi ihtiyaçlarını karşılayan yani üreten sınıftır, bu sınıfa zanaatkârlar ve çiftçiler gibi 'akıl' (*logos*) gerektirmeyen işler yapan vasıfsız insanlar dahildir. Bu sınıf hiçbir şekilde Platon'un devletinde yönetime dahil edilmez, siyasi mekanizmaların dışında tutulur. Bu anlamıyla *demos* hem vardır hem de yoktur, sayısal olarak var olmasına karşın niceliklerinin niteliksel bir karşılığı yoktur. Dolayısıyla, Platon'un siyaset felsefesinde kurucu eşitsizliğin mağduru bu halktır, yani vasıfsız sınıftır.

Yukarıda değindiğimiz gibi, Aristoteles de, Politika eserinde Platon'a benzer biçimde, *logos*'u duyumsayan ve *logos*'a sahip olan ayrımı yapar. Örneğin köleler ve vasıfsız halk bu ilk gruba tabidir, bu nedenle de, hem toplumda belli bir sınıfa dahildirler, belli bir sınıfı oluştururlar, hem de *logos*'a sahip olmadıkları için siyasi karar mekanizmalarının içinde bulunamazlar, yani toplumun kendini inşasında gerçekleşen mutabakatın, uzlaşmanın bir parçası değildirler. Hem Platon hem de Aristoteles, aristokrasi temelli uzlaşmacı siyaset anlayışının kurucularıdır.

¹⁷ Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 31.

¹⁸ Jacques Rancière, "Siyaset Üzerine On Tez" *Siyasatın Kıyısında* içinde, çev. Aziz U. Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 144.

¹⁹ Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 32.

²⁰ Jacques Rancière, a.g.e.

²¹ Jacques Rancière, a.g.e.



Özetlemek gerekirse, Rancière, Platon ve Aristoteles’te gördüğümüz, yönetmeye muktedir olanların bilginin, erdemin ve bir takım doğal üstünlüklerin sahibi olanlar olarak siyaseti yapabilecek yegane zümre olarak kodlanmasına karşı çıkar. Rancière için demokrasi yani siyaset bu yetkinlik kendisine bahsedilmemiş olanların siyasi alana kendilerine dayatmaları anlamına gelir.

2. Duyumsanır Olanın Paylaşımı

Rancière’in Kıta Avrupası geleneğine bağlı Çağdaş Felsefe alanına damga vurmasını sağlayan en önemli yönü siyaset, sanat ve estetik alanlarının birbirleri içine dahil olma biçimlerini irdelemesidir. Düşünürün ‘Siyasetin Estetiği’ ve ‘Estetiğin Siyaseti’ başlığı altında iki temel düşünce hattı üzerinden tartıştığı siyaset, sanat ve estetik ilişkisinin temelinde yöntem meselesi bulunur. Tam da bu nedenle bu iki düşünce hattının birbirleriyle organik ilişkisini anlayabilmek için onun yöntemi üzerinde durmak gerekir. Yukarıda değindiğimiz, “A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière” adlı makalesinde bir düşünürü takdir etmenin iki yolu olduğunu belirtir. Bunlardan biri onun düşüncelerini araştırmaktan, fikirlerinin tutarlılığı denetlemekten ve bu fikirlerin teoriden pratiğe aktarılırken olası iyi ve kötü sonuçları üzerine düşünmekten geçer der.²² Diğeri ise düşünürün bu fikirleri üretme biçimini, hangi meseleleri dikkate aldığını ve bu fikirleri tartışmak için nasıl bir yol izlendiği konusudur, yani yöntem meselesidir. Rancière, kendisinin de belirttiği gibi, genel bir teori kurma derdinde olmayıp siyaset ve sanat alanlarına dair geleneksel, ortodoks okumalara müdahale etmeye çalışır.²³ ‘Siyasetin Estetiği’ ve ‘Estetiğin Siyaseti’ olarak tanımladığı düşünce hatları arasındaki organik ilişkiyi Rancière şu şekilde tarif eder: “Benim için mesele [...] söylemlerin bölümlenmesi ile koşulların bölümlenmesi arasındaki ilişki üzerine düşünmek [...]. Dolayısıyla siyaset ve toplumdaki edebiyat ve estetiğe geçmiş değilim.”²⁴ Bu pasajda ifade ettiği gibi, Rancière, teorik düşüncesini ortaya koyarken siyaseti düşünmekten estetiği düşünmeye geçmiş değil, bu iki alanı birbirine bağlayan temel bir sorunsalı ortaya koymaya çalışmakta. Rancière bu sorunsalı ‘duyumsanır olanın paylaşımı’ olarak ifade eder.

Yukarıda belirtilen bu hatlardan ‘Estetiğin Siyaseti,’ estetik rejim formları ve siyasetin modern formları arasında var olan spesifik bağlantılara işaret eder, diğeri, yani ‘Siyasetin Estetiği’ ise, neyin görünür, neyin söylenebilir olduğu, kimin konuşmaya ve eylemeye muktedir görüldüğü ve görülmediği konularındaki çatışmaları işaret eder.²⁵ Her iki düşünsel hat için de *aísthēsis* kavramı önemlidir. Bu kavrama ‘Siyasetin Estetiği’ açısından odaklanmasının nedeni, Aristoteles’in insanın siyasi bir canlı olarak ortaya çıkmasını *aísthēsis* yetisine bağlamasından kaynaklanır. Bu durum, yukarıda belirttiğimiz gibi, siyasetin alanını antropolojik bir köken üzerinden inşa etme girişiminin ilk felsefi zeminidir. Rancière bu konuyu *Le Mesentente* (1995) (en. *Disagreement*; tr. *Uyuşmazlık*) adlı eserinin ilk bölümünde ele alır. Aristoteles, *Politika*’nın birinci kitabında hayvan ve insanı birbirinden ayıran temel farkı birinin hazını ve acısını ortaya koymak için ses (*phônē*) çıkaran bir canlı, diğeri ise söz (*logos*) yolu ile faydalı ve faydasız, adil ve adaletsiz, iyi ve kötü arasındaki farkı dillendirebilen bir canlı olduğunu belirtir. Aristoteles’e göre bu ayrımları ortaya koyan canlı, böylelikle ortak bir bakış açısı ortaya koymuş olur ve evin ve devletin temelini oluşturan toplumsal zemini kurar.²⁶

Rancière’e göre, siyaset iktidar kullanımına ve iktidara sahip olmaya indirgenildiğinde siyasetin düzeni bozan ve yeniden kuran, yani eşitlik talep eden yönünü görünmez kılar. Bu

²² Rancière, a.g.e.

²³ Ayrıca bknz. Arnall, Gavin; Gandolfi Laura; Zaramella, Enea, “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière”, *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 2, 2012, s. 297.

²⁴ Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 265-6.

²⁵ Jacques Rancière, “A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière”, *Parallax*, 15: 3, 2009, s. 121.

²⁶ Jacques Rancière *Disagreement, Politics and Philosophy*, çev. Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, s. 1.



görünmez kılma edimi siyaset teorisinin geleneksel işlevlerinden biri olagelmıştır ve Aristoteles'in *Politika*'sının belli bir okuması üzerine temellenir. Tam da bu nedenle Rancière "Siyaset Üzerine On Tez" in ilkinin tartışmaya Aristoteles ile başlar.²⁷ Öncelikle, Aristoteles'in *Politika*'sının birinci ve üçüncü kitaplarında ortaya koyduğu iki önerme üzerinde durur: 1) siyasetin kendine has bir öznesi vardır ve 2) bu öznenin kendine has bir ilişkilene biçimi vardır. Rancière'e göre Aristoteles için siyasi yönetimi diğer yönetim biçimlerinden ayıran 'eşitlerin yönetimi' olmasıdır. Yine Aristoteles'e göre, vatandaş tanımlayan edim yönetme ve yönetilme edimine "katılan" olmasıdır. Rancière'e göre siyasetin ne olduğunu anlamak için bu katılımın koşullarının imkanı ve anlamı sorgulanmalıdır. Geleneksel siyaset teorisi ise bu katılımın koşullarını verili kabul etmiş, yönetme ve yönetilme edimine katılanların belli bir biçimde düzenlenmesini sorunsallaştırmamıştır.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Rancière 1990'lardan itibaren siyasetin uzlaşmacı (konsensüse dayalı) model üzerinden anlaşılmasının Hannah Arendt ve Leo Strauss'un Aristoteles yorumları üzerinden geliştiğini belirtir. Bu yorumların 'iyiye uygun yaşam düzeni' ve 'basit yaşam düzeni' ikiliğine dayandığını ve de siyasal alan ve toplumsal alan arasına katı bir sınır çektiğini ifade eder. Arendt ve Strauss'un geliştirdiği bu okuma, seçkinlerin yönetimi ve halkın yönetimi (demokrasi) arasında böyle temel bir ayrım yaparak siyasi alanda iyi olanın ne olduğunu bilgisini de belli bir zümreye, seçkinlere atfetmiş olur. Böylece "siyaset, özetle, kendini bu yola vakfetmişlerin hayat tarzının başarısı olarak anlaşılır."²⁸ Rancière, siyaseti bu şekilde yorumlamanın siyasetin dönüştürücü özünü yok saydığını düşünür. Siyasetin önceden seçilmiş özneler üzerinden tanımlanamayacağını belirtir. Rancière'e göre siyaset önceden verili öznesi ile değil belli bir ilişkilene biçimi üzerinden tanımlanmalıdır. Böylelikle Rancière yine Aristoteles'ten hareketle siyasetin özünü kuranın belli bir katılım ile ilgili olduğunu düşünür fakat bu katılım Arendt, Strauss ya da Habermas'da olduğu gibi uzlaşmacı (konsensüse dayalı) değildir. Tam tersine, Rancière'e göre 'siyaset' var olan düzenin paylaşımlarını sarsan bir katılma biçimidir.

Rancière'in düşüncesinde siyasete içkin olan estetik boyutu anlamak açısından *Filozof ve Yoksullar*'nda ifade ettiği şu söz belirleyicidir: "Siyaset algı alanından daha önce dışlanmış olanı görünür kılmasıyla ve daha önce işitilmeyeni işitebilir kılmasıyla estetikdir."²⁹ Burada 'estetik' kavramının yaygın kullanımı dışında bir kullanım söz konusudur. 'Estetik', sanat felsefesi, sanata dair teorik düşünce üretimi manasında kullanılmaz. Rancière yazılarında estetik kavramının iki şekilde kullanıldığının altını çizer; birincisi, tarihsel bir bakış açısıyla sanatın tanımlanması için kullanılan spesifik bir rejimi adlandırmak anlamında (estetik rejim), ikincisi ise, genel olarak insan deneyiminin duyumsama boyutunu adlandırmak için (*aísthēsis* ile ilişkili olarak estetik) kullanılır.³⁰ Tıpkı 'siyaset' kavramını siyasetin geleneksel olarak düşünülme biçimlerinden ayıştırmaya çalışması gibi (örneğin, siyaset ve polis arasında bir ayrım yaparak), 'siyasetin estetiği' kavramsallaştırmasında da 'estetik' terimini antik Yunanca'daki kökenine geri götürür ve buradaki duyumsama (*aisthesis*) ediminin altını çizer. *Aísthēsis* kelimesinin hem duyumsama/hissetme hem de anlama anlamlarına geldiğini, dolayısıyla da hissetme/duyumsama yetisiyle anlama yetisi arasındaki ilişkiye işaret ettiğini belirtir.³¹

Bu anlamıyla ele aldığımızda Rancière'de 'estetik' kavramı şunu ifade eder: duyumsama, duyumsanır olanın belli bir biçimde bölüştürülmesinin formlarına bağlıdır. Duyumsanır olan bize

²⁷ Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 27.

²⁸ Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde, Çev. Steven Corcoran, New York: Continuum, 2010, s. 28.

²⁹ Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 265.

³⁰ Jacques Rancière, "A few remarks on the method of Jacques Rancière", *Parallax*, 15:3, 2009, s. 121.

³¹ Jacques Rancière, a.g.e.



verili değildir, belli bir biçimde paylaştırılan ve dağıtılan nesnelere duyumsanırız.³² Örneğin, yer-yüzünde bulunan hangi toplumların, halkların ya da ırkların söz söyleme (*logos*) kapasitesine sahip olduğuna dair ön kabuller ister istemez bu kabullere dahil olmayan, bu alandan dışlanan bir grubun varlığına dayanır. Bir başka deyişle, neyin akli bir söz olduğu hiçbir zaman verili değildir, belli bir bölüştürmenin ve dağıtımın sonucudur.

Davide Panagia 'duyumsanır olanın paylaşımı'na ilişkin şöyle yazar: "Rancière'in duyumsanır olanın paylaşımı'nı anlamının anahtarı belli bir algılama edimi ve bu edimin algılanmaya değer kılınmış önceden-kurulu (*preconstituted*) nesnelere örtük bir biçimde dayanıyor olması arasındaki gerilimdir."³³ Sanat da siyaset de duyumsanır olanın yeniden paylaşımını mümkün kılar çünkü ikisinin de, ayrı ayrı duyumsanır olanın ortak deneyimini dönüştürücü etkileri vardır.

Estetiğin sanat felsefesi anlamındaki kullanımında ise, estetik, modern dönemde ortaya çıkan, algılanana atfedilen değer algılananın işlevinden bağımsız bir şekilde değerlendirilmesi ile ilgilenen özgün bir bilgi formu idi. Yani bu anlamıyla estetik, algılananın kullanıma dayalı işlevsel niteliklerinin ötesinde başka bir değer biçme uygulamasına işaret etmektedir. Böylelikle, estetik, Rancière'e göre geleneksel temsil formlarını dışlayan ve onun yerine ortak bir duyumsama deneyimini getiren ve bu ortak duyumsama deneyiminin üzerinden kurgulandığı müddetçe de o ortaklığı oluşturan unsurları, o ortaklığın dışında kalan unsurlardan ayıran hiyerarşik bir duyumsama deneyimi varsaymaktadır. Dolayısıyla, modern estetik kavrayışı da, bir ortak duyuş üzerinde temellendiği ölçüde, uzlaşmacı siyasetin sanat alanındaki izdüşümü gibidir. Bu anlamıyla estetik, duyumsanır olanın paylaşımı mevhumuna dayanır, çünkü Rancière' için duyumsanır olanın paylaşımı var olan ortak kabullerin (konsensüs) duyumsanabilir olanı, algılanabilir olanı denetlemesine ve düzenlemesine dikkat çekmek için üretilmiş bir kavramdır. Duyumsanır olanın paylaşımı, tüm duyma, görme, algılama biçimlerimizin var olan ortak kabuller tarafından belirlenmesi, paylaştırılması ve bu düzenleme içinde bazı şeylerin algılanamaz hale gelmesi ile ilgilidir. Bunun siyasi alandaki yansımaları şu şekilde özetler Rancière: "Bir siyasal varlık olarak tanınmak istenmeyene karşı ilk yapılan, onu siyasallık işaretleri taşıyan bir varlık olarak görmemek, söylediğini anlamamak, ağzından çıkan şeyin bir söz olduğunu duymamaktır."³⁴ Bu algılamayı, yani bazı şeylerin bize görünür olmaması hali, aslında toplumsal düzenin kuruluşu itibarıyla varsaydığı düzgün/uygun olan (*proper*), ve düzgün/uygun olmayan (*unproper*) ayırımına dayanır. Dolayısıyla, Rancière, var olan düzeni kuran toplumsal kabullerin kendi kurgusundaki 'gerçek' ya da 'hakikat' söylemi ile algılama biçimlerimiz arasındaki örtüşmeye dikkat çekmek ister. Rancière için "siyasetin özü halkın gücüdür." Burada halktan kasıt, iktidarı kullanmak için hiçbir niteliğe sahip olmayanlardır.³⁵ Rancière'e göre siyasi alandaki uzlaşma (ya da konsensüs), toplumdaki temel bir eşitsizliğin üzerine kurulur: Tarihsel olarak ve bugünü de kapsayan bir biçimde, siyasi alanda toplumsal uzlaşının temelinde yatan bir eşitsizlik vardır. Bu eşitsizlik, toplumun sınıflandırılmasında, pay alamayan bölümün/sınıfın varlığı ile ilgilidir. Rancière bunu Antik Yunan bağlamında kölelik ve kadınların konumu üzerinden, modern dönemde ise 'proletarya' üzerinden düşünmektedir. Fakat bu dışlama, dışarda bırakma pratiğinin sadece ekonomik olarak belirlenmiş sınıflar/bölümler üzerinden değil, her türlü cemaat, millet vb. bir arada olma biçimleri üzerinden oluşabileceğini ifade etmektedir. Rancière sınıf/bölüm dediğinde, bunu, cinsiyet, etnisite, ırk vb. kategorileri de içine alabilecek olan, her türlü kategorizasyonu mümkün kılan, içirme ve dışlama pratikleri ile ilişki düşünmek gerekir. Toplumsal uzlaşma, pay alamayan

³² Jacques Rancière, "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge" *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1, 2009, s.1-2.

³³ Panagia, Davide. "'Portage du Sensible': the Distribution of the Sensible," *Jacques Rancière Key Concepts* içinde ed. Jean-Philip Derranty (Durham: Acumen Publishing, 2010, s. 94-5.

³⁴ Jacques Rancière, "Siyaset Üzerine On Tez," *Siyasatın Kıyısında* içinde, çev. Aziz U. Kılıç, İstanbul: Metis, 2007, s. 151.

³⁵ Jacques Rancière, "A Few Remarks on the Method of Jacques Rancière", *Parallax*, 15:3, 2009, s. 118.



sınıfın yok sayılması üzerinden işler, dolayısıyla uzlaşa, bu pay alamayan sınıfa, gruba ya da topluluğa rağmen bir uzlaşadır. İşte Rancière'e göre siyaset bu pay alamayan grubun, ya da sınıfın, toplumsal düzenin hali hazırdaki kurgusuna, işleyişine müdahale etme çabasıdır. Yok sayılan grubun kendini varlık alanına çekme çabasıdır. Bu çaba bir eylemliliği gerektirir. Bundan ötürü, Rancière için siyaset, siyaset teorisine indirgenemez, ya da teori üzerinden açıklanamaz, siyaset, var olan düzeni yeniden şekillendirme eylemliliğidir. Bu yeniden şekillendirmenin öznesi ise toplumsal alandan dışlanmış ve o alanda var olmayı talep eden, yani eşitlik talep eden, öznedir. Var olan düzenden pay alamayan kesim/sınıf, toplumun temelinde yatan bu eşitsizliği ortaya koyduğu ölçüde siyaset yapar, bu anlamda siyaset yapmak, var olan eşitsizliği deşifre etmektir.

Sonuç Yerine

Bu makalede, Rancière'in siyaset anlayışına içkin olan estetik boyutu açıklamak için 'duyumsanır olanın paylaşımı' kavramı üzerinde durduk. Bunun için, öncelikle siyasetin neden bir uzlaşmazlık edimi olduğunu açıkladık. Uzlaşmazlıktan kastın siyasi çıkarların ya da fikirlerin uyumsuzluğu olmadığını belirttik ve düşünürün Aristoteles, Platon ve Arendt'e getirdiği eleştiriler bağlamında bu konuyu nasıl tartıştığını değerlendirdik. Rancière'e göre duyumsanır olanın verili olmadığını, belli bir biçimde paylaşılan ve dağıtılan nesnelere/öznelere duyumsandığını vurguladık. Böylelikle, Rancière'in duyumsanır olanın paylaşımına dair yaptığı çıkarımların onun siyaset tanımına içkin olduğunu belirttik.

Sonuç olarak Rancière için siyaset, özneleri önceden belirlenmiş/tesis edilmiş olmayan bir eylemlilik olarak ortaya çıkmaktadır. Siyasi anlamda özneleşme süreci, duyumsanır olanın paylaşımı sonucunda bu paylaşımında içerilmeyen grubun içeri girme hamlesinin sonucunda gerçekleşir. Dolayısıyla, uzlaşmazlık anlamında siyaset, duyumsanır olanın alanından dışlanan grubun ya da sınıfın duyumsanır olanın alanına girme hamlesi anlamına gelmektedir.

Kaynakça

- ARNALL, Gavin; Gandolfi Laura; Zaramella, Enea. "Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière". *Critical Inquiry*. Vol. 38. No. 2. 2012. pp. 289-297.
- PANAGÍA, Davide. "Portage du Sensible": the Distribution of the Sensible," *Jacques Rancière Key Concepts* içinde ed. Jean-Philip Derranty. Durham: Acumen Publishing, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. "Önsöz," *Siyasahın Kıyısında* içinde. çev. Aziz U. Kılıç. İstanbul: Metis. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. "Siyaset Üzerine On Tez," *Siyasahın Kıyısında* içinde. çev. Aziz U. Kılıç. İstanbul: Metis. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. "Ten Theses on Politics" *Dissensus, On Politics and Aesthetics* içinde. Çev. Steven Corcoran. New York: Continuum. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. "Biopolitics or Politics." *Dissensus. On Politics and Aesthetics* içinde. Çev. Steven Corcoran. New York: Continuum. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge" *Critical Inquiry*. Vol. 36. No. 1. 2009. s. 1-19.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disagreement, Politics and Philosophy*, Çev. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *Filozof ve Yoksulları*. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. "A few remarks on the method of Jacques Rancière". *Parallax*, 15:3. 2009. s.114-123.
- RANCIÈRE, Jacques. "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics" *Reading Rancière* içinde. ed. Paul Bowman ve Richard Stamp. New York: Continuum. 2011.



Like Apples and Oranges: A Quinean Reading of Cézanne's *Pommes et oranges* (Or, A Proposal for the Founding of Departments of Incomparable Literature)

Matthew GUMPERT¹

Abstract

Is comparative literature an exercise in futility, akin, as the old saying goes, to comparing apples and oranges? This is what Cézanne appears to be doing in his 1899 still-life *Apples and Oranges*. In holding them still, as Cézanne's painting does, something else seems to come to life: the principle of kinship, allowing us to group one thing with another of the same kind. Classifying, Cézanne's work suggests, has the virtue of ontological parsimony, as in Ockham's Razor, which states that entities are not to be multiplied without necessity. Parsimony is central to Willard Quine's theory of ontological commitment: "When I inquire into the ontological commitments of a given doctrine or body of theory," Quine asserts, I am merely asking what, according to that theory, there is" (1966: 126). And within Quine's "regimented theory" what there is, finally, is physical objects and sets. In this paper I posit there is no such thing as literature, only individual things to which we attribute the literary predicate. But if they are not things, what are they? They are, I submit, collections of things; sets or classes. To call particular entities sonnets or tragedies is already to have compared them with other entities, and classified them with those deemed similar. There are good reasons, I argue, why those of us studying literature ought to be wary of our ontological commitments: for they tend to multiply our obligations towards universals at the expense of the object itself.

Key Words: Ontological Parsimony, Comparative Literature, Cézanne, Still-life, Quine.

Prelude: Apples and Oranges

Is comparative literature an exercise in futility; akin, as the old saying goes, to comparing apples and oranges?² This is exactly what Cézanne appears to be doing in his 1899 still life *Apples and Oranges* (*Pommes et oranges*) (image 1). For in holding them still, as Cézanne's painting does, something else seems to come to life: the principle of kinship, and which allows us to group one thing with another of the same kind.

¹ Assoc. Prof. Boğaziçi University, Department of Western Languages and Literatures. matthew.gumpert@boun.edu.tr.

² One might compare this idiom on incomparability with locutions in other languages; e.g., from related expressions such as the French "comparer des pommes et des poires [to compare apples and pears]," and the Spanish "comparer peras con manzanas [to compare pears and apples]," to more distant formulations like the Romanian "baba și mitraliera [the grandmother and the machine gun]." A number of farcical studies have made a show of proving that one can, in fact, compare apples and oranges; a thesis the merits of which depend on treating the idiom as a descriptive rather than prescriptive statement.





Figure 1: Paul Cézanne. *Apples and oranges* [Pommes et oranges]. Circa 1899. Oil on canvas. Paris, Musée d'Orsay.

In the meticulously choreographed clutter of the still-life (or *nature morte*), the raw material of *life* made to stand *still* and show itself as what it truly is, we can recognize what Heidegger called the *setting up of a world* that is the particular vocation of the work of art (169-73). For “[t]he world is not the mere collection of the countable or uncountable, familiar and unfamiliar things that are at hand” (170; italics mine). But the still-life would seem to be a *setting forth* (*Herstellung*), a gathering up, and a *framing* (*Gestell*) of things, at once countable and uncountable, familiar and defamiliarized, as just such a mere collection—but whereby the *mere* is the very mark of truth, of the unconcealment of being that is *alētheia*.

One dish for apples, another for oranges; divided thus, they are, effectively, compared and classified. The table and the tablecloth upon which plate and bowl repose (if precariously) constitute, like them (and like the very canvas of the painting itself), the (*back*)ground for such comparisons and classifications. (Although in this painting, we will see, it is not entirely clear what is ground and what is figure.³)

Ontological Parsimony

Let us posit, for the purposes of this paper, that there is no such *thing* as *literature*, only individual *things* to which we may attribute the *literary* predicate. Let us posit that there is no such thing as tragedy, only individual tragedies; no such thing as the sonnet, only individual sonnets.

³ I refer here to the perception of objects, or figures, against a background perceived as neutral, as described in Gestalt psychology.

Note that saying this is not the same as saying tragedies, or sonnets do not exist - just that they are not *things*. But if they are not things, what are they? They are, we submit, collections of things; sets, in short, or classes. To call particular entities *sonnets* or *tragedies* is already to have compared them, after all, with other entities, and classified them with those deemed *similar*.

A preliminary word is perhaps necessary here on my use of the term *comparative literature* in this essay. The term itself is a contraction for something that ought to be called *comparative literary studies*; the contraction positing the object of study as something comparable; as if comparability were a quality inhering in literature itself.⁴ René Wellek, in "The Crisis of Comparative Literature," notes that scholars of comparative literature perform many other gestures besides comparing, and suggests changing the name of the discipline to "general literature," or, simply, "literature" (290-91). Wellek may be right; not, however, because comparison is incidental to the study of literature, but because it is redundant; in other words, essential. To study literature is to classify it, categorize it, and thus, compare it.

My subject here, I hasten to clarify, is thus not the formal discipline of comparative literature (a relatively modern institution⁵) but the study of literature conceived as an intrinsically comparative gesture (a tradition that goes back to Aristotle's division of literature into genres). Thus Samuel Johnson conceives it, for example, in his *Preface to Shakespeare*:

What mankind have long possessed they have often examined and compared; and if they persist to value the possession, it is because frequent comparisons have confirmed opinion in its favour. As among the works of nature no man can properly call a river deep, or a mountain high, without the knowledge of many mountains, and many rivers; so in the productions of genius; nothing can be stiled excellent till it has been compared with other works of the same kind. (468)

Now it is true that, already in Johnson's conception of the study of literature is the implicit understanding that the *kinds* of works with which other works are to be compared are distinguished by their national identity.⁶ The extent to which the literatures comparative literature compares are *national* entities is a question that lies largely outside the scope of this paper - although it could be profitably reformulated, one imagines, along Quinean lines, as a debate over classes and subclasses, sets and subsets.

The question of classification, one can see, remains paramount. To distinguish thus between discrete literary entities and the larger categories to which we ascribe them membership chimes with our everyday experience: whatever the literary is, we appear to encounter it by way of particular objects: we read novels, one at a time, never *the novel* per se. Classifying thus the virtue of what philosophers call *ontological parsimony*, the most familiar formulation of which is *Ockham's Razor*, and which states that within the context of any explanatory model, *entities are not to be multiplied without necessity*.⁷ The principle of parsimony is central to Willard Quine's theory

⁴ Jan Ziolkowski offers a similar critique of the disciplinary moniker in "Incomparable: The Destiny of Comparative Literature, Globalization or Not" (21). Long before, in *Experiments in Education*, Lane Cooper called it a "bogus term" making "neither sense nor syntax" (75). In *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparative Literature*, Natalie Melas argues that the "adjectival appendage [in *comparative literature*] has been a source of some consternation over the last eighty years or so" (1).

⁵ First institutionalized, arguably, by Irish scholar Hutcheson Macaulay Posnett with the publication of his *Comparative Literature* in 1886, but already implicit in Goethe's concept of *Weltliteratur*, and the discipline of historical philology. According to Wellek and Warren's *Theory of Literature* (38) the phrase *comparative literature* first appears in English in an unpublished letter in 1848 by Matthew Arnold (10).

⁶ The discipline of comparative literature has been riveted from the beginning by what Damrosch, in "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies," calls the "problematic interplay between nationalism and cosmopolitanism" (100); an interplay already evident in the work of the historical philologists from which comparative literature descends.

⁷ The most popular rendering of Ockham's Razor, or the *lex parsimoniae*; apparently John Ponce's formulation in his 17th-century commentary on Duns Scotus: "Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem" (on which see Crombie 30). The principle, which already appears in Grosseteste and Duns Scotus, is never stated explicitly in Ockham's work, although in his commentary on the *Sentences* of Peter Lombard one encounters the following dictum: "Numquam ponenda est pluralitas sine necessitate," i.e., "Plurality should not be posited without necessity" (on which see Kneale and Kneale 243).



of *ontological commitment*, and which, for Quine, is largely a function of the way we formulate such commitments in *language*: “When I inquire into the *ontological commitments* of a given doctrine or body of theory, I am merely asking what, according to that theory, there is” (1966: 126). And within Quine’s “regimented theory,” what there is, finally, is limited to two entities; namely, physical objects, and sets, or classes of objects. The latter are the only abstract objects Quine concedes; something which makes him, as Alex Orenstein puts it in *W. V. Quine*, a “reluctant Platonist” (55). Quine would dispense with all abstractions if he could; but sets are simply too efficient and too economical at explaining things (including mathematics) to reject.⁸

There are good reasons, I think, why those of us in the business of comparative literature, or simply literature, ought to be wary of our ontological commitments: they tend to multiply our obligations towards *universals* (categories, classes, abstractions), at the expense of the object itself, however we define it. Most of us do define it, however, as, at least in part, a phenomenological entity: something we feel we encounter or experience. Our subject, here, is not ontology, but epistemology; like Quine, we are less interested in what there is than in “what a given remark or doctrine . . . *says* there is” (1980: 15-16). And among the various doctrines that have competed for acceptance, Quine argues that “one – the phenomenistic – claims epistemological priority” (19).⁹ Because Quine makes no distinction between physical and mental entities (such as minds), his epistemology is largely naturalistic: “states of belief,” for Quine, are “states of nerves” (Hahn 429), pure and simple.¹⁰

Note that Quine’s predilection for ontological parsimony is not based on a pure nominalism.¹¹ Thus Quine asserts in “On What There Is” that “we can use singular terms significantly in sentences without presupposing that the entities which those terms purport to name” exist (12).¹² Ontological commitments are made, rather, by our use of bound variables. To say that something is means, practically speaking, that it falls within “the range of reference of a pronoun” (13).¹³ From this perspective, ontology is largely a matter of quantification. As Orenstein puts it: “To say that a cow exists is the same as to say that something is a cow. Existence claims are really particular/existential quantifications” (11). Thus Quine asserts in “On What There Is”:

We may say, for example, that some dogs are white and not thereby commit ourselves to recognizing either doghood or whiteness as entities. ‘Some dogs are white’ says that some things that are dogs are white; and, in order that this statement be true, the things over which the bound variable ‘something’ ranges must include some white dogs, but need not include doghood or whiteness. (1980: 13)¹⁴

⁸ “Physical objects,” similarly, Quine asserts in “On What There Is,” “are postulated entities which round out and simplify our account of the flux of experience” (532).

⁹ Quine’s ontology, in effect, coincides with Berkeley’s idealism, as summarized in the famous passage from *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*: “For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi* [their *being* is their *being perceived*], nor is it possible they should have any existence out of the minds of thinking things which perceive them” (104).

¹⁰ One of Quine’s most popular books is entitled *From Stimulus to Science*; for Quine, the second is founded on the first, repeated and regimented.

¹¹ Although Quine did advocate such a nominalism early in his career. Okham’s radical nominalism admits of only singular entities: individual concepts in the mind referring to individual objects in the world. Ockham wants to avoid, as Claude Panaccio puts it in “Semantics and Mental Language,” “ontological commitment to real universals in the world” (53).

¹² Quine here follows Russell’s theory of description, which solves the nominalist problem by showing that names can always be replaced by equivalent descriptions; instead of Pegasus, for example, we may posit “the thing that pegasizes” (1980: 8). By analogy, instead of novels, we may posit “things that novelize.”

¹³ Bound variable pronouns are pronouns limited by an antecedent quantifying phrase (some, every, who, etc.).

¹⁴ In the language of the logicians, “Some dogs are white” is a “particular affirmative sentence,” while “All dogs are mammals” is a “universal affirmative sentence” (Orenstein 14). “Some” is referred to as the “particular or existential quantifier,” while “all” is the “universal quantifier” (11).



In similar fashion, to say that “some sonnets are beautiful” commits us neither to sonnethood nor beauty. In order for *this* statement to be true, the things over which “something” ranges must include beautiful sonnets, but need not include sonnethood or beauty.¹⁵ This is in keeping with Quine’s parsimonious and strictly empirical ontology: Quine believes he can explain (i.e., give an account of) the world by ways of classes or sets of entities (sonnets, for example, or beautiful objects) without resorting to independent properties or predicates (sonnethood, or beauty). To put this in terms of predication: the only predicate Quine is willing to accept is that of membership, or in set notation, $x \in A$ (*x is a member of A, or x belongs to A*), where classes constitute the value of the variables. That is a predicate we as literary critics ought to be reluctant to relinquish; else we revert to a narrow atomism (like that of the New Critics), in thrall to an ontology made up solely of individual and autonomous texts.

But to say that some sonnets are beautiful is also to allow that some are not: there is an implicit comparison here between sonnets, and comparisons are potentially fraught with ontological commitments. This is why the predicate of membership in this or that *category* or class (in other words, the determination of *genre* - from the Latin *genus*, meaning category or *kind*) remains crucial for the literary critic and the analytic philosopher alike. There are, of course, an infinite number of ways to compare one thing with another; but all of them rest upon the relation of *similarity* (a relation upon which the predication of *difference* is itself contingent). To compare *a* with *b* is to presume that, in one respect or another, *a* is like *b*; and the respect in which *a* is like *b* is something else (*c*), which commands our acknowledgment. In any such comparison, one would add, the very principle of similarity constitutes a fourth entity (*d*), to which we potentially commit ourselves. Quine asks: “When we use the word ‘similar,’ without defining it in any anterior terms, do we thereby commit ourselves to the acceptance of an abstract entity which is the relation of similarity?” (1966: 127) We do not, says Quine: similarity is merely a function of what sets or classes we determine an object to be a member of; and that determination follows from the particular interpretive strategy we employ at any given moment (for different interpretive strategies rely on different groups of bound variables).

Still-Life as Metaphysical Exercise

To the extent that the still-life is a comparative exercise it necessarily commits us to a certain modicum of universals. A Platonic exercise, apparently: *this, Apples and Oranges* seems to be saying, is what an apple is; and *this* is what an orange is. Cézanne is regularly portrayed in the critical tradition as a metaphysical artist, in pursuit of the essential form of the object.¹⁶ Viewed through Quine’s ontological framework, of course, Cézanne’s still-lives seems to make rather more modest claims: not *this is what an apple is, but some apples are like this, and therefore there are things, some of which are apples, and some of which are like this*.

But in the critical tradition Plato’s ontology reigns supreme. One phrase in particular, believed to have been uttered by Cézanne late in his career, is almost reflexively invoked: something to the effect that in nature all forms all tend towards the sphere, the cone, and the cylinder.¹⁷ This seems to be borne out by Cézanne’s still-lives: in his *Still Life with Comptoir* (image 2),

¹⁵ Following the same logic, Quine sees no contradiction in finding statements *meaningful* while remaining dubious as to *meaning* in the abstract (“On What There Is” 11); see also “Two Dogmas of Empiricism.” Quine’s famous theory of the *indeterminacy of translation* is an argument against the existence of meanings as objects independent of language (*Word and Object* 206).

¹⁶ Thus Jean Royère, in “On Paul Cézanne”: “Paul Cézanne’s painting, like Mallarme’s poetry, is in a sense metaphysical” (48).

¹⁷ Roger Fry (52), Maurice Denis (55), and R. P. Rivière and J. F. Schnerb (60) are among those who invoke this axiom, or variations thereof.





Figure 2: - Paul Cézanne. *Still Life with Compotier*. 1880. Oil on canvas. Private collection.

“[o]ne notes how few the forms are. How the sphere is repeated again and again in varied qualities” (Fry 48). Another critic observes of *The Basket of Apples* (image 3) that “[e]ach one of Cézanne’s apples is very definitively . . . an apple, but its appeal is to our minds rather than to our appetites. It is a description of an apple in the simplest, most essential terms” (Rousseau, Jr., plate 18). (We will see, however, that the *simplest* terms are not necessarily the most *essential*.) And still another writes: “An apple or orange was perhaps the best possible subject he could have . . . such objects presented . . . the possibility of finding those clean and regular forms, like orders of architecture, which are needed for the creation of a monumental art (Sylvester, as cited by Rubin 395).

I would only make one emendation: Cézanne’s best possible subject was neither an apple nor an orange but an apple *and* an orange: the search for ideal forms depends, I have suggested, upon comparative procedures - procedures which depend, themselves, upon the gesture of classification (over here, oranges, over there, apples). But do Cézanne’s still-lives represent the triumph or the futility of such procedures?



Figure 3: Paul Cézanne. *The Basket of Apples*. 1899-94. Oil on canvas. Chicago, The Art Institute of Chicago.

On the Difference between Difference and Distinction

It may be the case that the literary object (or, by extension, any object) is incomparable.

None of its qualities appear to be *positive* term: terms which, in and of themselves, might be said to simply *be*. This is clearly one of the salient lessons of the structuralist revolution. In language, when it comes to meaning, or what Saussure calls *value* (*la valeur*), “there are only differences, and no positive terms” (“il n’y a que des différences sans termes positifs”) (118/166). In signifieds or signifiers one is confronted with purely *negative* entities: with only “conceptual and phonetic differences” (“des différences conceptuelles” and “phoniques”) (118/166). And thus Saussure performs his greatest magic act, the disappearance of the object, which is effectively constituted in the very act of defining it.

The sign however, constituted by the formal union of a signified and a signifier, is another matter for Saussure: “[t]he moment we consider the sign as a whole, we encounter something which is positive in its own domain” (“dès que l’on considère le signe dans sa totalité, on se trouve en présence d’une chose positive dans son ordre”) (118/166). A momentous occasion, it would seem, for Saussure: the sign as the birth of the thing itself, “a fact of a positive nature” (“un fait positif”); something *in the presence of which* one might find oneself; something to which one would consent to commit.

Now what kind of relation may be said to inhere between these things or facts? None whatsoever:

The moment we compare one sign with another as positive combinations, the term *difference* should be dropped. It is no longer appropriate. It is a term which is suitable only for comparisons between sound patterns . . . Two signs, each comprising a signification and a signal, *are not different from each other, but only distinct*. They are simply in opposition to each other. (119)

Dès qu'on compare entre eux les signes—termes positifs—on ne peut plus parler de différence; l'expression serait impropre, puisqu'elle ne s'applique bien qu'à la comparaison de deux images acoustiques . . . deux signes comportant chacun un signifié et un signifiant *ne sont pas différents, ils sont seulement distincts*. Entre eux il n'y a qu'opposition. (167).

Thus the alternative to “a differential comparative approach”¹⁸ may not be the “quest for affinities and similarities” (to cite the International Comparative Literature Association call for papers for its 2013 congress)—for to speak of similarities is to predicate differences—but the recognition that literature may be the realm of the incomparable.

Note that Saussure's explanation of *value* constitutes an attack on the concept of *essence*: for Saussure, asking *what a sign means* is the same as asking *what it is*. The unit is constituted entirely by the attributes that distinguish it from other units:

Applied to units, the principle of differentiation may be formulated as follows. *The characteristics of the unit merge with the unit itself*. In a language, as in every other semiological system, what distinguishes a sign is what constitutes it, nothing more. Difference is what makes characteristics, just as it makes values and units . . . In other words, *the language itself is a form, not a substance*. (119)

Appliqué à l'unité, le principe de différenciation peut se formuler ainsi: *les caractères de l'unité se confondent avec l'unité elle-même*. Dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue. C'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur et l'unité . . . Autrement dit, *la langue est une forme et non une substance*” (167-68).

Thus Saussure's differential approach to the unit represents a rejection of the traditional ontology of the object in the West: one which treats the object as an invisible *hupokeimenon* or *substance* bearing a set of visible *sumbebēkota* or *accidents*. Such accidents, for Aristotle in the *Categories*, include anything we might predicate of an individual subject (2a11-13); they function as categories distinguishing one individual from another.¹⁹ Now once the individual is viewed as entirely differential, its distinguishing characteristics can no longer be regarded as accidents inhering in some prior entity; they constitute that entity.

Is the principle of *form* championed by Saussure just another kind of essence? Deconstruction exposes *structure* as another ontology to which one might be tempted to commit. But although Derrida insists *différance* is not a concept, the latest avatar of the *logos*, it inevitably demands we grant it a certain modicum of existence.²⁰ The discipline of ontological parsimony

¹⁸ One already nascent in Paul Van Tieghem's seminal 1931 description of the discipline in *La Littérature comparée*: “L'objet de la littérature comparée est essentiellement d'étudier les oeuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres” (57).

¹⁹ Substance “in the truest and primary and most definite sense of the word,” for Aristotle, “is that which is neither predicable of a subject nor present in a subject; for instance, the individual man or horse” (*Categories* 5, 2a11-13; trans. E. M. Edghill). The categories which we predicate of true substance, or within which we include it, are for Aristotle substances only in a secondary sense.

²⁰ “*Différance* is neither a word nor a concept” (279); “within the system of language, there are only differences . . . What we note as *différance* will thus be the movement of play that ‘produces’ (and not by something that is simply an activity) these differences, these effects of difference. This does not mean that the *différance* which produces differences is before them in a simply and in itself unmodified and indifferent present. *Différance* is the nonfull, nonsimple ‘origin’; it is the structured and differing origin of differences. Since language . . . has not fallen from the sky, it is clear that differences have been produced; they are the effects produced, but effects that do not have as their cause a subject or substance, a thing in general, or a being that is somewhere present and itself escapes the play of difference” (286).



would seem to prevent such reluctant commitments; it would seem to encourage the practice of a kind of literary existentialism, in which the *essence* of the literary object would be understood to follow from its *existence*, rather than the other way around. The structuralist-existentialist approach removes the aetiological impulse, the impulse to discover the causes producing effects deemed literary; for such causes would now be understood not to *precede* but *proceed* from such effects: to be, in effect, but the most insidious and seductive of effects themselves.

That literary existentialism is clearly discernable in the post-structuralist approach to literature, whether of the reader-response (e.g., Stanley Fish's "Interpreting the *Variorum*") or the Marxist stripe (e.g., Fredric Jameson's *The Political Unconscious*); in both cases it should no longer surprise us that a Quinean ontology is perfectly compatible with a structuralist epistemology (both products, after all, of what Richard Rorty called *the linguistic turn* in philosophy). For Fish, literary features are not "in" the text any more than characteristics of linguistic units were "in" language; they are always "a function of the interpretive model one brings to bear" (2083). Another disappearing act, like that engineered by Saussure, in which the object (in and of) itself is made to vanish. We cannot (or will not) ask what the interpretive act is an interpretation of, for such a question presupposes that there are objects to interpret prior to the act of interpreting them. But we are never in a position prior to the interpretive act. This is where Fish deploys the notion of the *interpretive community*; for it is the interpretive community to which we belong that determines, in any situation (and there is no situation in which we are not in one or more such interpretive communities), how to interpret a text (and indeed, what that text is): such communities -

are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions . . . The assumption in each community will be that the other is not correctly perceiving the "true text," but the truth will be that each perceives the text (or texts) its interpretive strategies demand and call into being. (2087-88)

For Jameson in *The Political Unconscious*, similarly, texts are never encountered directly, as things-in-themselves; "[r]ather, texts come before us as the always-already read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretation" (1937). For Jameson as for Fish, the text is a product of the interpretive act, rather than its product. But where Fish speaks of interpretive communities governing such interpretive acts, Jameson refers to semantic horizons: distinct and dialectical phases of the "rereading and rewriting" of the literary text: "What we must also note, however, is that each phase or horizon governs a distinct reconstruction of its object, and construes the very structure of what can now only in a general sense be called 'the text' in a different way" (1941).

Both Fish's and Jameson's models of the interpretation bear a striking resemblance to Quine's ontological scheme, which effectively makes metaphysics a linguistic or hermeneutic question: for Quine reality is apprehended only by way of a prior "conceptual scheme" ("On What There Is," 19). The effect is to bracket the question of what objects actually exist: "[v]iewed from within the phenomenalist conceptual scheme," for example, which Quine views as unrivaled in its economy and explanatory power, "the ontologies of physical objects and mathematical objects are myths" - but they are myths that work.



The Pursuit of Plasticity

In Cézanne's still-lives, too, as a rule, *things* are defeated by their *interpretations*; *essences* by their *effects*; *objects* by their *myths*. Cézanne may construe nature as a collection of simple forms—sphere, cone, cylinder—but in his still-lives these forms are “infinitely and infinitesimally modified at each point by his visual sensations” (Fry 52).²¹ Cézanne is interested, ultimately, in the plasticity of the object, not its identity; in volume, not form.²²

In Cézanne's *Apples and Oranges*, as in his other still-lives, the search for ontological identity is everywhere frustrated by the phenomenological encounter with the object as a *positive fact*.²³ One can detect the signs of that frustration in the obsessiveness with which the extension of the object—its very distinctness—is interrogated: hence Cézanne's fixation with contours: “for painters to whom the plastic construction is all-important . . . the contour becomes at once a fascination and a dread” (Fry 50).²⁴ By various gestures Cézanne both reinforces and contests the line of the contour; but out of this vexed encounter with the limits of the object a clearer sense of its plasticity emerges. Here is Fry on *Still Life with Compotier*:

The contour is continually being lost and then recovered again. The pertinacity and anxiety with which he thus seeks to conciliate the firmness of the contour and its recession from the eye is very remarkable. It naturally lends a certain heaviness, almost a clumsiness, to the effect; but it ends by giving to the forms that impressive solidity and weight which we have noticed. (50-51)



Figure 4: Paul Cézanne. *Apples, Bottle, and Glass* [*Pommes, bouteille et verre*]. Circa 1895-98. Pencil and watercolor on white paper. Tresserve, Collection M. et Mme. Adrien Chappuis.

One encounters something of the same “heaviness” in Quine's empiricist ontology. Recall Quine's assertion in “On What There Is,” already cited, that “[p]hysical objects are postulated entities which round out and simplify our account of the flux of experience” (1980: 532). We will return to this gesture, strangely artistic in the work of a philosopher, of *rounding out* in order to simplify.

²¹ A virtual topos in Cézanne criticism. Thus Clive Bell, in “The Debt to Cézanne”: “It was in what he saw that he discovered a sublime architecture haunted by the Universal who informs every Particular. He pushed further and further towards a complete revelation of the significance of form, but he needed something concrete as a point of departure. It was because Cézanne could come at reality only through what he saw that he never invented purely abstract forms” (80). See, too, Denis, in “Cézanne” (52).

²² Denis, in “Cézanne”: “But still he never reaches the conception of the circle, the triangle, the parallelogram; those are abstractions which his eye and brain refuse to admit. *Forms are for him volumes*” (55).

²³ In Cézanne criticism the figure of the apple is endowed with a special status: it becomes a virtual emblem of the painter's heroic efforts to record the encounter with the real object. Three examples will have to suffice here: Thadee Natanson: “He is the painter of apples, of smooth, round, fresh, weighty, vivid apples whose colour seems to undulate, not those that we should like to eat and whose trompe l'oeil holds the gourmards, but forms which ravish”; (36); Denis: “Of an apple by Cézanne one says: How beautiful! One would not peel it; one would like to copy it. It is in that that the spiritual power of Cézanne consists. I purposely do not say idealism, because the ideal apple would be the one that stimulated most the mucous membranes, and Cézanne's apple speaks to the spirit by means of the eyes” (52); and D. H. Lawrence: “Cézanne's apples are a real attempt to let the apple exist in its own separate entity, without transfusing it with personal emotion. Cézanne's great effort was, as it were, to shove the apple away from him, and let it live of itself. It seems a small thing to do: yet it is the first sign that man has made for several thousands of years that he is willing to admit that matter actually exists . . . after a fight tooth-and-nail for forty years, he did succeed in knowing an apple, fully: and, not quite as fully, a jug or two. That was all he achieved . . . But it is the first step that counts, and Cézanne's apple is a great deal, more than Plato's Idea” (87-88).

²⁴ Indeed, there are paintings where the encounter with the object appears so fraught that it can only be inferred from its contours; as in *Apples, Bottle, and Glass* (image 4).

Literature as the Incomparable

Consider now the implications of the post-structuralist approach for comparing literary texts, which, after all, represent vast clusters or concatenations of signs, veritable *super-signs*. How to compare this sonnet with that sonnet, or that novel? In the presence of positive facts of this magnitude, one is confronted with an excess of meaning, a surplus value. There are, in other words, an infinite number of ways in which one sonnet may be compared to another; as an autonomous object distinct from other objects, it remains, of course, incomparable.

Quine implies as much in “On Simple Theories of a Complex World”: “Any two things, after all,” Quine asserts, “are shared as members by as many classes as any other two things; degrees of similarity depend on which of those classes we weight as the more basic or natural” (1966: 243). Such a statement suggests again how *similar* Quine’s ontology is to Fish’s and Jameson’s. For the question of similarity, and the comparative or classificatory gestures it presupposes, is again paramount. According to these critics, what objects there are for us - in other words, what we construe as a *text* - will depend on the interpretive community or semantic horizon, respectively, in which we find ourselves at any given moment. And at any given moment, asking what a text is is equivalent to asking what it *is like*; it depends, in other words, on determining with what other texts it ought to be sorted, or in other words, in what set or sets we ought to grant it membership.

In this case the desire to achieve simplicity represents a violation, not a vindication, of the principle of parsimony; for this desire demands our commitment to additional categories. Our tendency to order literature by way of genre, mode, style, or other abstract categories depends on the same process of classification, and springs from the same faith—a faith, Quine insists, which is worth fighting for—in simplicity. (Let me cite here in passing Gérard Genette’s seminal work on genre, “The Architext.” Genette’s critique of the venerable generic approach, which hypostasizes eternal genres and archigenres based, naively, on content and formal features, in favor of a modal approach, one which distinguishes between forms of discourse based on their enunciating situation, is a powerful blow struck for ontological parsimony. In Genette’s new model, no taxonomy or hierarchy of genres can be fixed or natural; how we classify the literary object must always be a function of the historical moment, or a conceptual scheme.²⁵)

Sometimes we may have to abandon simplicity in favor of explanatory power. (To posit, as Genette does in “The Architext,” that classificatory categories such as genres are infinitely divisible is, in effect, to sacrifice simplicity for explanatory power in the service of a parsimonious ontology.) One of the causes adduced by Quine for our “selective bias in favor of simplicity” has its bearing upon the anxious encounter with the object in Cézanne’s still-lives. That same bias, Quine suggests, underlies our tendency to record measurements by way of the nearest round number:

If we encompass a set of data with a hypothesis involving the fewest possible parameters, and then are constrained by further experiment to add another parameter, we are likely to view the emendation not as a refutation of the first result but as a confirmation plus a refinement; but if we have an extra parameter in the first hypothesis and are constrained by further experiment to alter it, we view the emendation as a refutation and revision. (1966: 245)

²⁵ “In the classification of literary species as in the classification of genres, no position is essentially more ‘natural’ or more ‘ideal’ . . . There is no generic level that can be decreed more ‘theoretical’, or that can be attained by a more ‘deductive’ method than the others: all species and all subgenres, genres, or supergenres are empirical classes, established by observation of the historical facts or, if need be, by extrapolation from those facts - that is, by a deductive activity superimposed on an initial activity that is always inductive and analytical” (Genette 214).



Cézanne's still-lives begin, in just this way, as efforts to encompass a set of data with hypotheses involving the fewest possible parameters (invoking the sphere, the cone, the cylinder); and here, too, the artist soon finds himself constrained by further experiment to add additional parameters, so that the contour of the object is no longer a simple line but a series of a parallel strokes obscured by repeated hatchings. Cézanne begins, in effect, with a round number; with the hypothesis, let us say, that the orange is a sphere.²⁶ That he is compelled to abandon this geometric solid in favor of something more irregular is understood as a refinement of the original hypothesis, not its refutation. Cézanne's success, if that is what it is, in communicating the mass and volume of the object, is a function, then, not of simplicity, but the effect thereof. As Fry asserts: "We thus get at once the notion of extreme simplicity in the general result and of infinite variety in every part" (51).²⁷ Complexity, in this case, is a way of limiting, not multiplying, ontological commitments.

Quine points out the "implausibility of the maxim of the simplicity of nature" (1966: 242) without suggesting that we should, or even can, dispense with it.²⁸ The same can be said for the maxim of the uniformity of nature which follows, and according to which, in Quine's compact formulation, "things similar in some respects tend to prove similar in others" (1966: 243). Our reliance on abstract categories or universals for our determinations about literature—determinations which aim at or invoke the principle of simplicity—suggests an unwitting adherence to this maxim. But already in the *Enquiry concerning Human Understanding* Hume treats the uniformity of nature as an inference (of the kind which argues that if *b* has always followed *a* in the past, it will continue to do so in the future) that cannot be logically justified.²⁹ It is not correct, then, to say that the practice of comparative literature is tantamount to comparing apple and oranges; it is, perhaps rather more like comparing apples to apples.

The Not-So-Still-Life

Cézanne's *Apples and Oranges* looks like a panicked defense of the uniformity of nature: familiar objects, each assigned to its proper place; the plate and the bowl and the vase, too—another class of familiar objects—resting upon the familiar tablecloth, draped upon the familiar table and couch: emblems of immobility.

And yet everything seems to *rest* rather precariously in this not-entirely-still life. Containers here fail to contain; beyond the plate and bowl stray apples and oranges (but can we be sure anymore which is which?) have wandered off the fold, so to speak, and lie in disarray upon the rumpled cloth, or lost in the treacherous, luxuriant creases of the couch, which looks as if it were ingesting them whole.³⁰ In the tradition of the still-life such surfaces primarily constitute a background against which the object can be more rendered more distinct; but in Cézanne they appear to serve the opposite purpose.³¹

²⁶ Quine's ontology depends on a similar hypothesis

²⁷ Compare Denis: "Synthesis does not necessarily mean simplification in the sense of suppression of certain parts of the object; it is simplifying in the sense of *rendering intelligible*" (56).

²⁸ Quine defines the maxim of the simplicity of nature as follows: "If two theories conform equally to past observations, the simpler of the two is seen as standing the better chance of confirmation in future observations" (1966: 242).

²⁹ As Hume famously asserts in the *Inquiry concerning Human Understanding*, "No object ever discovers, by the qualities which appear to the senses, either the causes which produced it, or the effects which will arise from it, nor can our reason, unassisted by experience, ever draw any inference concerning real existence and matter of fact" (27). No matter how many times we have experienced the appearance of clouds followed by the arrival of rain, we are never justified in deriving the law of causality from that sequence of events; tomorrow there may be rain, but no clouds.

³⁰ Some of Cézanne's most interesting still-lives are those in which the main subject is no longer the contained but the container: thus *Kitchen Table: Jars and Bottles* (image 5) or *Bottles, Pot, Alcohol Stove, Apples* (image 6); compare with *Apples, Bottle, and Glass*, where the object has disappeared at the expense of its contour, becoming, in effect, pure container.

³¹ Kurt Badt writes: "instead, the folded or crumpled table napkins or table tops now possessed a significance equal to that of the fruit, utensils, or other objects in the composition" (256). And Rubin, on the same painting: "There are two different draperies in the background: at the left—seemingly hanging from the wall—the rug with rust-brown purplish squares and a red and dark green design . . . next to it is a brown-beige curtain with a pattern of light green leaves and some traces of red that cascades down, met by the multifolded large white tablecloth on which crockery, apples and oranges are assembled" (395).



How still is this still-life? Whatever provisional order has been established here seems in danger of being lost: the plate and the bowl appear perilously close to toppling over, spilling forth their contents.³² The composition of Cézanne's *Still Life with Comptoir* seems to point to an imperious yet recondite order in the stillness of the still-life, of which Fry argues “[o]ne has the impression that each of these objects is infallibly in its place, and that its place was ordained for it from the beginning of all things” (47); indeed, “[o]ne suspects a strange complicity between these objects” (47). But no such complicity seems visible in *Apples and Oranges*, which, in Rubin’s words, “presents a cluttered and almost agitated arrangement of opposing elements, colors, and patterns” (395). From a Heideggerian perspective: it is not so easy, Cézanne’s work seems to say, to *set up* or *frame*

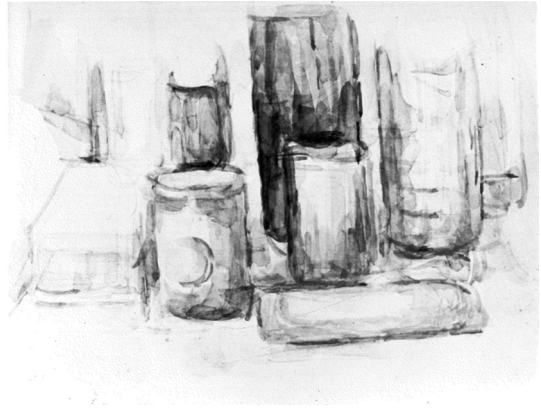


Figure 5: Paul Cézanne. *Kitchen Table: Jars and Bottles*. 1902-1906. Venturi 1148. Pencil and watercolor on paper, mounted on cardboard. Paris, Cabinet des dessins, Musée du Louvre. Cat. 75.



Figure 6: Paul Cézanne. *Bottles, Pot, Alcohol Stove, Apples*. 1900-1906. Watercolor and graphite. Chicago, Coll Mr & Mrs Leigh B. Block.

³² Lawrence suggests that, in Cézanne’s still lifes, nothing is meant to seem entirely still: “It was part of his desire: to make the human form, the life form, come to rest. Not static—on the contrary. Mobile but come to rest. And at the same time he set the unmoving material world into motion” (92).

a world. The things which are at hand here refuse to be gathered up, to stay still. Isn't comparing apples and oranges, Cézanne's painting seems to ask, like comparing apples and apples (or oranges and oranges)? Are the latter any more comparable than the former?

Departments of Incomparable Literature: The Example of the Sublime

How does the principle of ontological parsimony force us to rethink the discipline of comparative literature? Are we to open departments of *incomparable literature*? But in what sense could the incomparable be an object of inquiry? For to apprehend the incomparable is already, in effect, to have compared it.

The comparative, of course, is itself a degree of comparison: a sonnet may be beautiful (*positive*), more beautiful (*comparative*), or the most beautiful (*superlative*). All of these statements involve us necessarily in a matrix of ontological commitments. (At first the positive, which appears to assign a property to an object without reference to other objects, looks like a viable option. But properties, structuralism has taught us, are inherently comparative entities. So much for departments of *positive literature*.) Now a quality considered as *absolute*—as something, that is to say, which cannot be predicated as greater or lesser, but only as present or absent—is one which does not admit of comparison: a sonnet either is or isn't beautiful, just as a number either is or isn't prime. Which leaves us, in the end, with the prospect of studying literature as that which does not allow of comparison; in departments of *absolute literature*.

Literature in the absolute degree³³ has historically been equated with the *sublime*.

Longinus (to whom *On Sublimity* is traditionally ascribed) offers no clear definition of the sublime, and refers to it variously as elevation (*hupsos*), grandeur (*megethos*), and genius (*megaloghiai*) (trans. Fyfe). In fact, Longinus appears to equate the sublime *grosso modo* with (great) literature. Now this lack of definition constitutes in itself a kind of definition. With Longinus we can say of the sublime what Justice Stewart said of pornography: we know it when we see it.³⁴ Stylistically speaking, sublimity has no specific empirical features: it can only be inferred from its (rhetorical) effects. There is no essence to the sublime; its essence is itself an effect of its effects. These are effects, it goes without saying, of the highest degree: designed to dominate the reader/listener with irresistible force.

In Quine's terms, this notion of the sublime is ontologically parsimonious. For Longinus, after all, the sublime is a phenomenological, empirical event. If for Quine "our information about the world comes only through impacts on our sensory receptors" (1990a: 19), the same could be said for Longinus regarding our knowledge of the sublime. In locating the sublime in the audience, not the object, Longinus thus looks ahead to Kant's treatment of the sublime in the *Critique of Judgment*. For Kant "true sublimity must be sought only in the mind of the one who judges, not in the object in nature, the judging [Beurtheilung] of which occasions this disposition in it" (2.26, 139).

The sublime effect in Longinus is something like contagion or conversion: we are made to submit to the will of an author; we see what he sees, we think what he thinks. But Longinus makes it clear that such coercion can only occur when the interpretive defenses of the target are anaesthetized; otherwise we become aware of a text precisely as a rhetorical enterprise: we are conscious of its technique, which is thereby rendered ineffectual. This neutralization of the critical faculties is fully visible in *On Sublimity*: Longinus does not analyze the texts he cites; he tells us how they affect him. Longinus cannot be said to compare these texts, for there is nothing in them to compare: they remain objects not different but distinct, utterly incomparable.

³³ Or what Barthes calls "zero degree of writing" ("le degré zéro de l'écriture").

³⁴ *Jacobellis v. Ohio*, 378 U.S. 184, 197 (1964) (Stewart, J., concurring).



And yet we compare them all the same. In the *Critique of Judgment* Kant asserts, “We call *sublime* that which is *absolutely great* [*schlechthin gross*]”; i.e., “that which is great beyond all comparison” (2.25, 131). But surely this predication constitutes a form of comparison; and, indeed, a moment later Kant clarifies, “*That is sublime in comparison with which everything else is small*” (134). Kant’s list of sublime objects—that is, objects capable of engendering the sublime “in the mind” (2.26, 139), and which are restricted to prodigies of nature (“shapeless mountain masses . . . the dark and raging sea” [2.26, 139])—constitutes a paradoxical canon of the incomparable. For the West has always had its canon of the incomparable.

Coda: On Enjoying Literature, Not Using It

What might ontological parsimony entail as a heuristic practice?

Would it mean taking a stand, along with Susan Sontag, against *interpretation* itself as “the revenge of the intellectual upon art,” which involves sacrificing form for content, the work of art for its meaning? Today, Sontag writes, interpretation “makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories” (“Against Interpretation” 10). And the rush to categorize, after all, is what we want to avoid as much as possible. But one may have doubts about Sontag’s solution to the problem she poses: “In place of a hermeneutics we need an erotics of art.” For Sontag narrowly equates such an erotics with a sensual appreciation of the text as something concrete; but surely there are many species of erotics (and just as many species of texts). To the extent that hermeneutics has always pursued the truth as an (elusive) object of desire, it has always been an erotics. The question remains, what is the object we desire?

It is, in the end, *of no matter*; for the object is always a function of the *use* to which we put it (that is to say, the way in which we interpret it). What does matter is that we *enjoy* what we use. I refer here to Augustine’s distinction, in *On Christine Doctrine*, between *usus* and *fruitio* (from *fruor*; in Lewis and Short, “*to derive enjoyment from a thing, to enjoy, delight in* [with a more restricted signif. than *uti*, to make use of a thing, to use it]”), and which, for our purposes, is more *useful* than that which Sontag draws between hermeneutics and erotics. The distinction is crucial for Augustine in designating the mere utility of our terrestrial existence, which is but a means to a transcendent end; for us it helps to establish the essential *perversity* of enjoying literature:

To enjoy something is to hold fast to it in love for its own sake. To use something is to apply whatever it may be to the purpose of obtaining what you love—if indeed it is something that ought to be loved. (The improper use of something should be termed abuse.) Suppose we were travellers who could live happily only in our homeland, and because our absence made us unhappy we wished to put an end to our misery and return there: we would need transport by land or sea which we could use to travel to our homeland, the object of our enjoyment. But if we were fascinated by the delights of the journey and the actual travelling, we would be perversely enjoying things that we should be using; and we would be reluctant to finish our journey quickly, being ensnared in the wrong kind of pleasure and estranged from the homeland whose pleasures could make us happy. (1.8-9)

Isn’t this what we ought to do with the text: *to hold fast to it in love for its own sake*? Why not admit that poetics is, at its best, a kind of abuse, and that in consorting with literary objects we are *perversely enjoying things that we should be using*? Things, also, one hastens to add, that do not belong to us, but to a larger public. To the extent that we do not own the literary object when we read it, but merely hold it in trust, than the business of comparative literature—which ought to be, as much as it possible, the business of comparing things as little as possible with other things (even if such comparison is necessary)—is, in essence, a form of *usufruct*.



In this Augustinian sense, comparing things, on the other hand, would be a way of *using* them (reasonably, legitimately) for *the purpose of obtaining what we love*; something we love, that is, more than the things we're comparing. Even the Scriptures are, for Augustine, a means to an end, something to be used in order to enjoy God. And yet the palpable joy that Augustine takes in exegesis suggests an almost pagan delight in the materiality of the text. In the *Confessions* Augustine declaims -

How wonderful are your Scriptures! How profound! We see their surface [superficies] and it attracts us like children. And yet, O my God, their depth [profunditas] is stupendous. We shudder and peer deep into them, for they inspire in us both the awe of reverence and the thrill of love. (12.14.17)

In this image of a child seduced by colorful surfaces, and entranced by unfathomable depths, Augustine offers us an image of hermeneutics founded not on avarice, or aggression, but *love*; that is, *agape*; but an *agape* that strangely resembles *eros*.

Love, it would seem, is the driving force behind Augustine's approach to the text, as well as its central message. Augustine is *charitable*, as it were, when it comes to other people's interpretations:

For all the differences between them, there is truth in each of these opinions. May this truth give birth to harmony, and may the Lord our God have pity on us so that we may apply the law legitimately, that is, to the end prescribed in the commandment, which is charity undefiled. This same precept of charity obliges me, if I am asked which of these opinions was held by Moses your servant, to admit that I do not know . . . As for the rest of us, who all, as I admit, see true meanings in those words and explain them accordingly, let us love one another, and if our thirst is not for vanity but the truth, let us likewise love you, our God, who are the Source from which it flows. (12.30)

Augustinian hermeneutics imposes a third commandment upon the believer: it is not enough to love God and to love thy neighbor; one must love thy neighbor's interpretation. (Augustine loves God; but he loves His words almost as much, and seems loathe to finish with the business of reading them.) In Augustine's hands the principle of charity, ironically enough, becomes an implacable hermeneutic, the eternal rule for rereading - and therefore rewriting the text. (which is the *Text*).³⁵

Bibliography

ARISTOTLE. *Categories*. Translated by E. M. Edghill. In *The Basic Works of Aristotle*, edited by Richard McKeon, 3-37. New York: Random House, 1941.

ARNOLD, Matthew. *Letters of Matthew Arnold 1848-1888*. Vol. 1. Edited by G. W. Russell. London: Macmillan and Co., 1895.

AUGUSTINE, Saint, Bishop of Hippo. *Confessions*. Translated by R. S. Pine-Coffin. London: Penguin, 1961.

----- . *On Christian Teaching [On Christian Doctrine]*. Translated by R. P. H. Green. New York: Oxford University Press, 1999.

BADT, Kurt. *The Art of Cézanne*. Translated by Sheila Ann Ogilvie. Berkeley: University of California Press, 1965.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.

BELL, Clive. "The Debt to Cézanne." Excerpt. Wechsler, 80-81.

³⁵ Augustine's "rule of faith," Fish argues in "Interpreting the *Variorum*," is, in effect, a "rule of interpretation": "This then is both a stipulation of what meaning there is and a set of directions for finding it, which is of course a set of directions - of interpretive strategies - for making it, that is, for the endless reproduction of the same text (2087).



BERKELEY, George. *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. New York: Oxford University Press, 1998.

CÉZANNE, Paul. *Apples and oranges [Pommes et oranges]*. Circa 1899. Oil on canvas. Paris, Musée d'Orsay.

----. *Apples, Bottle, and Glass [Pommes, bouteille et verre]*. Circa 1895-98. Pencil and watercolor on white paper. Tresserve, Collection M. et Mme. Adrien Chappuis.

----. *The Basket of Apples*. 1899-94. Oil on canvas. Chicago, The Art Institute of Chicago.

----. *Bottles, Pot, Alcohol Stove, Apples*. 1900-1906. Watercolor and graphite. Chicago, Coll Mr & Mrs Leigh B. Block.

----. *Kitchen Table: Jars and Bottles*. 1902-1906. Venturi 1148. Pencil and watercolor on paper, mounted on cardboard. Paris, Cabinet des dessins, Musée du Louvre. Cat. 75.

----. *Still Life with Comptoir*. 1880. Oil, canvas. Private collection.

COOPER, Lane. *Experiments in Education*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1942.

CROMBIE, Alistair Cameron. *Medieval and Early Modern Science*. Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.

DAVID Damrosch. "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies." *Comparative Critical Studies* 3/1-2 (2006): 99-112.

DENIS, Maurice. "Cézanne." Excerpt. Wechsler, 50-57.

DERRIDA, Jacques. "Différance." Trans. Alan Bass. In *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell, 2004. 278-99.

FISH, Stanley. "Interpreting the *Variorum*." In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Edited by Vincent B. Leitch New York: W. W. Norton, 2001. 2071-89.

FRY, Roger. *Cézanne: A Study of His Development*. London: Hogarth Press, 1927.

GENETTE, Gérard. "The Architect." In *Modern Genre Theory*. Edited by David Duff. Harlow: Longman, 2000. 210-18.

HAHN, L. E. and Schilpp, P. A., eds. *The Philosophy of W. V. Quine*. La Salle, IL: Open Court, 1986.

HEIDEGGER, Martin. "The Origin of the Work of Art." *Basic Writings*. Translated and edited by David Farrell Krell. London: Harper Perennial, 2008. 143-212.

JAMESON Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*.

Excerpts. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Edited by Vincent B. Leitch New York: W. W. Norton, 2001. 1937-60.

JOHNSON, Samuel. Preface to Shakespeare. Excerpts. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Edited by Vincent B. Leitch New York: W. W. Norton, 2001. 468-80.

KANT, Immanuel. *Critique of the Power of Judgment*. Translated by Paul Guyer and Eric Matthews, edited by Paul Guyer. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

KNEALE, William, and Martha Kneale. *The Development of Logic*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

LEWIS, Charlton T. and Charles Short, eds. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

LONGINUS. *On the Sublime*. Translated by W. Hamilton Fyfe, revised by Donald Russell. In *Aristotle, Poetics; Longinus, On the Sublime; Demetrius, On Style*, 145-307. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

MELAS, Natalie. *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparative Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

NATANSON, Thadée. "Paul Cézanne." Excerpt. Wechsler, 35-37.

OCKHAM William. *Philosophical Writings*. Edited and with translation by Philotheus Boehner. Edinburgh: Nelson, 1957.

ORENSTEIN, Alex. *W. V. Quine*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

PANACCIO, Claude. "Semantics and Mental Language." In *The Cambridge Companion to Ockham*, edited by Paul Vincent Spade, 53-75. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

QUINE, Willard Van Orman. *Word and Object*. Cambridge, MA: MIT Press, 1964.

----. *The Ways of Paradox: And Other Essays*. New York: Random House, 1966.



- . From *A Logical Point of View: Nine Logico-Philosophical Essays*. 2nd ed., rev. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- . *From Stimulus to Science*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- . “Two Dogmas of Empiricism.” *Philosophical Review* 2 (1952); reprinted in *A Logical Point of View*, 20-46.
- . *The Pursuit of Truth*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- RIVIÉRE, R. P. and SCHNERB. J. F. “Cézanne’s Atelier.” Excerpt. Wechsler, 58-63.
- RORTY, Richard, ed. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- ROUSSEAU, Jr., *Theodore*. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1953.
- ROYÉRE, Jean. “On Paul Cézanne.” Excerpt. Wechsler, 48.
- RUBIN, William, ed. *Cézanne: The Late Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Editions Payot & Rivages, 1995.
- SONTAG, Susan. “Against Interpretation.” In *“Against Interpretation” and Other Essays*, 4-14. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966.
- VAN TIEGHEM, Paul. *La Littérature comparée*. Paris: Librairie A. Colin, 1931.
- WECHSLER, Judith, ed. *Cézanne in Perspective*. French translations by Kathleen Pond, Caroline Malcom, and Judith Wechsler. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1975.
- WELLEK, René. “The Crisis of Comparative Literature.” In *Concepts of Criticism*. Edited by Stephen G. Nichols, Jr. New Haven: Yale University Press, 1963. 282-95.
- WELLEK and WARREN. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, 1949.
- ZIOLKOWSKI, Jan. “Incomparable: The Destiny of Comparative Literature, Globalization or Not.” *The Global South* 1 (2007): 16-44.

List of Images

- Paul Cézanne. *Apples and oranges [Pommes et oranges]*. Circa 1899. Oil on canvas. Paris, Musée d’Orsay.
- Image from Musée d’Orsay:
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/apples-and-oranges-7153.html
- Paul Cézanne. *Still Life with Compotier*. 1880. Oil on canvas. Private collection.
- Image from WikiArt.org:
<http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/compotier-glass-and-apples-1880>
 File Source: commons.wikimedia.org
- Paul Cézanne. *The Basket of Apples*. 1899-94. Oil on canvas. Chicago, The Art Institute of Chicago.
- Image from The Art Institute of Chicago:
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111436>
- Paul Cézanne. *Apples, Bottle, and Glass [Pommes, bouteille et verre]*. Circa 1895-98. Pencil and watercolor on white paper. Tresserve, Collection M. et Mme. Adrien Chappuis.
- Image from Universal Prints:
<http://www.universal-prints.de/english/fine-art/artist/image/paul-cezanne/39/1/146120/pommes,-bouteille-et-verre/index.htm>
- Paul Cézanne. *Kitchen Table: Jars and Bottles*. 1902-1906. Venturi 1148. Pencil and watercolor on paper, mounted on cardboard. Paris, Cabinet des dessins, Musée du Louvre. Cat. 75.
- Image from Rubin 365:
 Plate 183.
- Paul Cézanne. *Bottles, Pot, Alcohol Stove, Apples*. 1900-1906. Watercolor and graphite. Chicago, Coll Mr & Mrs Leigh B. Block.
- Image from Rubin 364:
 Plate 181.



Günümüz Sanatında Çağdaşlık Politikası

Başak ŞIRAY¹

Özet

Çağdaş sanatın zaman ve mekânla ilişkisini günümüz sanat sahnesine bakarak inceleyen bu makalede, çağdaş sanat pratiğinin tüketilen bir şimdinin peşinde olması durumuna eleştirel yaklaşılmaktadır. Şimdinin ve burada olmanın bir politika olarak okunabileceği çağdaşlık fikrinde ısrar eden Batı evrenselliği ve Batı tarzı sanat yapmanın ortaklığı, farklılıklarla kuşatılan küresel sanat etkinliklerinde gözlemlenebilmektedir. Günümüz sanatında çağdaşlığın özellikle neye tekabül ettiği, farklı sanat tarihçileri ve kültür kuramcıları tarafından henüz sonlanmamış bir tartışma olarak devam etmektedir. Çok tartışılan bu çağdaşlık kavramı ile hizalanan ve eşitlenen farklı kimlikler çoktan nesnellliğini kaybetmiş çağdaş sanatın yeni nesnesi olarak belirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Çağdaşlık, Kimlik, Farklılık.

The Politics Of Contemporaneity in Art Today

Abstract

This article aims to analyse contemporary art's relationship to space and time by observing today's art scene. It critically approaches the situation that contemporary art practice is after an instantly consumable present. Western universalism and the consortium of Western way of doing art which insist on contemporaneity, that can be read as a political act of being here and now, can be observable in global art events in which differences are embraced. What contemporaneity refers to particularly is still an ongoing argument that has been elaborated by various art historians and culture theorists. Different identities, that are aligned and equalized by this argumentative concept, contemporaneity, have become the new object of contemporary art which has already given up its objecthood.

Key Words: Contemporary art, Contemporaneity, Identity, Difference.

Çağdaş sanat hakkında yazmaya koyulduğumuzda birçokları gibi aklımıza ilk gelen şey, çağdaş sanatın asli sorusunu, yani sanatın ne olduğu sorusunu sorduran Tino Seghal'in "*Bu Çok Çağdaş*" (*This is so contemporary*) adlı işi olmuştur. Frankfurt'ta, 2007 yılında MMK'nın (Modern Sanat Müzesi) sergi salonları arasında gezinirken rastladığımız "Bu çok çağdaş" adlı çalışmasında Tino Seghal, izleyici olarak bizleri çağdaş sanata bakmanın ve deneyimlemenin farkındalığına çağırmıştı. İlk olarak 2003 yılında müze salonlarında gerçekleştirdiği, 2005 yılında Venedik Bienali'nde Alman Pavyonu'nunda gösterdiği ve zaman zaman farklı sanat mekânlarında tekrarladığı bu işinde Tino Seghal, bekçi üniformaları ile görünmez olan bir grup performansçı ile "yapılandırılmış bir durum" oluşturduğunu söyler. Sanat mekânında aniden beliren bu hazırlanmış

¹ Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Resim Bölümü, backaptan@gmail.com



durumun yürütücüleri, bekçi üniformalı grup, bir yandan dans eder, bir yandan da “Bu çok çağdaş, çağdaş, çağdaş...” diye tekrarladıkları bir ezgiyle, izleyiciyi hazırlıksız yakaladıkları durumu ısrarla devam ettirirler. Önce bir şokla, sonra çoğunlukla yüzlerde bir gülümse ve beraberinde kaçınma, kendini ayırmayla ya da tam tersi kendini de işin içine katmayla başlayan uçucu bir anın paylaşımına davet olan bu “çağdaş” işte, sanatçı izleyici mekânı ile sanat mekânı arasındaki etkileşime, beklentilere ve paylaşılan deneyime odaklanır. Berlin’de yaşayan ve çalışan sanatçı Tino Seghal’in çağdaşları gibi yaratmaya çalıştığı durum sahnelemeleri için Terry Smith, sanat mekânının bir dizi beklentiyi karşılayan kurgusunun ne kadar güçlü olduğu ile alakalı olarak, izleyici deneyiminin bu kurgusal bağlam tarafından şekillendiğini ve mekânda yeni ya da daha önce görülmemiş olan herhangi bir şeyin bu bağlamın belirleyiciliği altında silindiğini söyler.² *Bu çok çağdaş (This is so contemporary)* adlı iş için Smith, “anlık, fakat sonsuz tekrarlanabilir bir olay, yoğun şekilde hissedilen, kişisel ve paylaşılan bir deneyim” olduğunu belirtir ve gelecek ile ilişkisinin aşikâr olduğunu söylediği bu yapıtın anında okunabildiğini, eşsiz tekilliğinin yanında “açıkça sanattan çok daha büyük bir dünyanın” yansıması olduğuna işaret eder.³

Seghal’in işini “sanattan çok daha büyük bir dünyanın” parçası haline getiren çağdaşlık göstergelerine baktığımızda, öncelikle “sanatın sadece *şimdi/mevcut* olanın içine çekildiğinin kanıtı”⁴ olarak, kurgulanmış bir performansın sürekli hatırlattığı çağdaşla karşılaşma anı, bu anın ne kadar süreceğinin belirsizliği içinde bir şimdilik bilinci ve sürekli bu ana yani şimdiye çekilme hali sayılabilir. Bu performansın yaklaşık on yıldan fazla süredir tekrarlanıyor olması o anın tekrarlanabildiğine vurgu yapsa da, bu tekrarlar tam da gösterilen yerlerin ve bağlamların değişmesi ile işaret edilen sanat yapıtının dışında, sanattan daha büyük bir dünyanın parçası olan farklı şimdilerin kaydını oluşturur.

Çağdaş sanatın zamanla ilişkisini günümüz sanat sahnesine bakarak değerlendiren Boris Groys, “zaman-temelli” denilen belirli bir sanat türünün yaşanan çağdaş duruma karşılık geldiğini söyler.⁵ Zaman-temelli sanat, “üretken olmayan, harcanmış, tarihsel olmayan artık-zamanın, askıya alınmış zamanın – Heidegger’in ifadesiyle *stehende Zeit*” izleğini oluşturur.⁶ Groys’un tanımladığı şekliyle zaman-temelli sanat, daha çok kendi döngüsel zamansallığı olan, yinelenen video çalışmalarını kapsamakta, hiçbir belirli ürünle sonuçlanmayan etkinlikleri yakalamakta ve göstermektedir.⁷ “Yineleme” kavramının merkezi konuma geldiği zaman-temelli çağdaş sanat, 1960’ların *happening* ve performanslarından kesin şekilde ayrılmaktadır.⁸ 1960’ların *happening* ve performans anlayışından uzak, belgelenmiş bir etkinlik olarak benzersiz ve yalıtılmış bir performansın özgünlük iddiası karşısında, “Bu çok çağdaş” işi, her ne kadar Groys’un tercih ettiği gibi video çalışması olmasa da, işi oluşturan performansın hem her gelen izleyiciye göre defalarca yinelenmesi, hem de başka bağlamlarda ve başka sergilerde, farklı mekânlarda ve farklı tarihlerde tekrarlanması, bu çalışmayı çağdaşlığın artık zamanını ve “burada bu an olmayı” düşündürmeyi hedefleyen zaman-temelli çağdaş sanat kategorisine koyabilmemizi sağlar.

Jean-Luc Nancy çağdaş sanat ve etrafında gezinen soruları cevaplamak için çağrıldığı bir konuşmada, çağdaş sanatın merkezinde sanatın ne olduğu sorusunun yattığını söyler.⁹ Dieter

² Terry Smith, “Contemporary, Contemporaneity”, Keywords Projesi’nin bir parçası olarak hazırlanmıştır, University of Pittsburgh, 2011- 2016, http://keywords.pitt.edu/pdfs/contemporary_and_contemporaneity.pdf, 15 Nisan 2016

³ A.g.e.

⁴ Cuahtémoc Medina, “Çağdaş Sanat: 11 Tez”, Ali Artun (ed.), Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat içinde (7-18), çev. Özge Çelik, İstanbul: İletişim, 2013, s. 11

⁵ Boris Groys, “Zamanın Yoldaşları”, Ali Artun (ed.), Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat içinde (53-69), çev. Kemal İz, İstanbul: İletişim, 2013, s. 53-69

⁶ A.g.e., s. 59

⁷ A.g.e., s. 59-60

⁸ A.g.e., s. 60

⁹ Accademia di Brera in Milan, 22 Mart 2006. Fransızca olarak basılmayan bu konuşma, İtalyanca ‘Sanat, bugün’, ‘L’arte, oggi’ başlığı altında basıldı. ‘L’arte, oggi’, Del contemporaneo (2007) içinde, ed. Federico Ferrari (Milan: Bruno Mondadori). Konuşmanın İngilizcesi için bkz. Nancy, Jean Luc, “Art Today”, Journal of Visual Culture, Vol 9(1): 91–99, çev. Charlotte Mandell, SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC), 2010.



Roelstraete'ye göre ise çağdaş sanatın ne olduğu sorusu açıkça sanatın ne olduğu sorusundan farklıdır; ona göre çağdaş sanatın ne olduğu sanatı çağdaş yapanın ne olduğu ile ilgilidir.¹⁰ Smith'in de üzerinde durduğu sanatı aşan bir dünya yansımada günümüz sanatının ne olduğu ya da ne olmadığı, "çağdaş"ın ne olduğu ya da ne olmadığı sorusu ile yakından ilişkilidir. Bugün "çağdaş sanat" terimi basitçe zamanımızda üretilen sanatı işaret etmek yerine çağdaşlığın kendisini nasıl açtığı ile ilgilidir. Çağdaş sanat şimdiki sunma eylemini ortaya koymaktadır.¹¹ Bu bağlamda çağdaş sanat, yönünü geleceğe çevirmiş Modern sanattan ve ayrıca Modern projenin üzerinde tarihsel bir yansıma olan post-modern sanattan farklıdır. Çağdaş sanatın güncel içeriği şimdiki zamanı yeğler ve şimdi, gelecek ya da geçmişe göre daha ayrıcalıklı hale gelir.¹² Çağdaş sanat isminin gerektirdiği üzere bir çağdaşlık sunar ki bu çağdaşlık yeni üretilmiş ya da henüz gösterilmiş olmaktan daha kapsamlı bir unsurdur. Çağdaş sanatın ne olduğuna dair soruyu yanıtlamadan önce belki de kastedilen çağdaşlığın ne olduğuna ve bu çağdaşlığın göstergesinin ne olduğuna bakmak anlamlı olacaktır.

Çağdaş olmak doğrudan şimdiki zamanın içinde olmak olarak anlaşılabilir. Şimdinin önemli olduğu "çağdaşlık" kavramı, anlam olarak zamanın içinde bulunmanın yollarında çokluğu ve kendi zamansallıklarını farklı mekânlarda yaşayan başkaları ile birlikte bulunmayı içerir. Bu belirli çağdaşlığı anlamının yolu, farklılığın doğrudanlığını ve yakınlığını görebilmekte yatar.¹³ Herhangi bir zamanda ya da mekânda oluşabilecek çağdaşlık durumu, zamanı tanımlayan koşulların bireyler, gruplar ve tüm toplumsal oluşumlar tarafından paylaşılması eylemi dünya çapında bir deneyime işaret etmektedir. Farklılığı içine alan zengin bir içeriğe ve heterojenliğe sahip bu çağdaşlık hali paylaşılan bir deneyim olarak belirli bir ortaklığa ve aynılığa işaret etmektedir. Asya, Afrika, Orta Doğu gibi dünyanın farklı bölgelerinde yaşanmış farklı modern süreçlerin ve değişimlerin ardından ortak olan şeyin yaşanan farklılığın çağdaşlığı, farklı görüşlerin birlikte varoluşu ve kapsayıcı bir söylemin eksikliği olduğunu söyleyen Terry Smith, bu anlamda çağdaşlığın kendisinin daha fazla "modernite" ve "postmodernite" terimleri ile karakterize edilemeyecek bir güncel dünya imgesine atf olduğunu belirtir.¹⁴

Bu türden farklılığın heterojenliğini içeren ve eşitleyen çağdaşlık kavramına sanat tarihsel olarak bakan Miwon Kwon, Modern sonrası dönemde Batı sanat tarihinin devamı olan "çağdaş sanat tarihi" kategorisine, dünyanın farklı yerlerinin tarihlerinin çağdaşlığının aynı anda, birbirinden ayrı fakat şimdiki bir bütün olarak anlamının entelektüel çizgisinde devam eden bir mekân olarak bakmaktadır.¹⁵ Bu bağlamda çağdaş sanat tarihi, hem zamansal bir eşitlemeyi hem de mekânsal bir kuşatmayı belirtir. Bu kuşatma alanı çok farklı bilgi ve gelenek formasyonları arasında bir gerilim oluşturmakta ve böylece genel olarak sanat tarihi alana bir baskı uygulamaktadır.¹⁶ Jean-Luc Nancy, çağdaş sanat hakkında konuşması için davet edildiğinde, konuşmasına "Çağdaş sanat" yerine neden "Bugünün sanatı" demeyi tercih ettiğini açıklayarak

¹⁰ Dieter Roelstraete, "What is Not Contemporary Art?: The View from Jena", *What Is Contemporary Art? İçinde* (184-195) (Sternberg Press, 2010), s.184

¹¹ Boris Groys, "Topology of Contemporary Art", Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity içinde* (71-82), Duke University Press, 2008, s.71

¹² Boris Groys, "Comrades of Time", *e-flux journal #11*, December 2009, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (ed.), *What is Contemporary Art? İçinde* (23-34), Berlin: Sternberg Press, 2010, s.23

¹³ Terry Smith, "Our Contemporaneity", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present içinde* (17-27), Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, s. 17

¹⁴ Smith, a.g.e., s. 19

¹⁵ Miwon Kwon, *October* dergisinde yayınlanan Hal Foster'ın Çağdaş Sanat nedir sorusuna verdiği yanıt, akt. Hal Foster, "Contemporary Extracts", *e-flux journal #12*, January 2010, s.2, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

¹⁶ Bu saptama ile Miwon Kwon çağdaş sanat tarihine şu soruları yöneltir: "Çağdaş Çin sanat tarihinin status nedir? Böyle bir tarih için zaman aralığı nedir? Çin sanatı, kültürü veya politik tarihi ile ne kadar ilişkilendirilmelidir? Batı sanat tarihi ve estetik söylemi ile nasıl birlikte yürütülmelidir? Çağdaş Çin sanat tarihi çağdaş sanat tarihinin bir altbölümü müdür? Veya çağdaş sanat tarihinin Batıya ve Amerika'ya ait olduğu varsayımına dayanarak bunlar karşılaştırılabilir kategoriler midir?", akt. Hal Foster, "Contemporary Extracts", s.2



başlamış ve her biri çağdaş sanat kavramının anlamlarından birini açıklayan olağan sebepleri sıralamıştır: çağdaş sanat, sanat tarihsel bir kategori olarak hâlâ oluşum içindedir; sıradan anlamıyla “çağdaş” demek son yirmi veya otuz yıl demektir; bugün hâlâ yapılmakta olan çağdaş öncesi tarzlarda yapılan sanatı dışlamaktadır; tüm güncel sanatı kuşatamaz; son olarak sanat türlerini adlandırmak için kullanıldığında sadece plastik sanatların uygulama temelli geleneksel kategorilerini ihlâl etmekle kalmaz aynı zamanda “performans sanatı” gibi daha yeni kategorileri de boşa çıkarır.¹⁷ Böyle bir karmaşada, daha önceleri sanat tarihinde yer verildiği gibi (‘body art’, ‘land art’, ‘video art’) belirli bir estetik yöntemi olmayan bunun yerine sadece ‘çağdaş’ diye adlandırılan bir kategoriye sanat tarihi bünyesine almanın pek mümkün olmadığını savunan Nancy, her sanat çalışmasının bizleri (sanatçıyı ve izleyiciyi) “çağdaş dünyanın belirli bir formasyonunu, dünyada belirli bir kendilik algısını” hissetmemize olanak sağladığını belirtir.¹⁸ Bunun (“dünyanın anlamı budur” gibi), ideolojik bir beyanat şeklinde değil, daha çok olasılıkları şekillendirmek gibi, tanımaların, özdeşleşmelerin, duyguların, son bir anlamın içine onları sabitlemeden dolaşımına izin verir gibi olduğunu söyler.¹⁹ Bu türden bir dolaşım ve dolaşımın çoğul ilişkiler ağında izleyicinin sanat eseri ile gücenmeden karşılaşabileceği yerler, sanatçının eser üzerinde bıraktığı jestler olarak belirmektedir. Bu jestlerle özelleşen çağdaş sanat işlerinde sanatçı yalnızca çağın “tanığı” olarak değil “üreticisi” olarak da sorumluluk almaktadır.

Çağdaş sanatın yeni bir kategori olmadığını söyleyen Hal Foster, heterojen içeriğinde yeni olan şeyin ise güncel pratiğin tarihsel belirlenmeden, kavramsal tanımdan ve eleştirel yargıdan bağımsız hareket eder gözükmeye başladığını belirtir.²⁰ Bir zamanlar sanat ve teoriyi yönlendirmiş “neo-avant-garde”, “postmodernizm” gibi bazı paradigmalardan artık yok olduğunu ve yerine de hiçbir benzeri modelin gelmediğini görmekteyiz. Bunun yanında, paradoksal olarak, “çağdaş sanat” kendi çapında kurumsal bir nesne olmaya başlamıştır: akademik dünyada bu konuya yönelik profesörlükler ve programlar, müze dünyasında ise bu konuyla ilgili kurumlar ve bölümler oluşturulmuştur. Pratikte çağdaş sanatın kurumsal yerleşmesini izledikten sonra, çağdaş sanatın bağımsız hareketinin büyük söylemlerin sonunun basit bir etkisi olarak gerçek mi yoksa hayali mi olduğu sorusuna, gerçek ise genel olarak “piyasa” ve “küreselleşme” referanslarının ötesinde temel sebeplerini nasıl belirleyebileceğimiz sorusuna, değil ise neoliberal ekonominin direk bir sonucu mu olduğu sorusuna yanıt arayan Foster, Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da ki sanat tarihçileri, eleştirmenler ve küratörlere yönelttiği bu sorulardan aldığı çeşitli cevapları October dergisinde yayınlamıştır.²¹ Metinde Hal Foster’ın sorularına cevap veren sanat tarihçilerinden biri olan Alex Alberro, çağdaş olanın yeni iletişim ve bilgi teknolojilerinin beklenmedik ve düzensiz bir şekilde küresel yayılımını takiben yeni görsel teknolojilerin ortaya çıkmasına denk düştüğünü belirtir.²² Galerilerde, müzelerde ve sanat ortamlarında gittikçe artan teknolojik sanat eserlerinin (dijital fotoğraftan, filme ve video yerleştirmelerine, ara yüz tasarımlardan diğer yeni medya sanatına tüm türlerin high-tech katılımları) giderek dokunsal olanların yerine geçmeye başladığını söyleyen Alberro, “beyaz küp”ün küçük ekran film, video ve bilgisayar monitörlerinden büyük duvar projeksiyonlarına kadar “kara kutu” tarafından değiştirildiğini iddia eder. Sonuç olarak, sanatsal üretimin ve analizin asıl meselesinin nesneden imgeye kaydığı görülür. Bu kaymanın bir semptomu da akademilerde artık plastik sanatlar yerine görsel sanatların çalışma konusu ve bölüm başlığı olarak belirmesi görülmektedir.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, “Art Today,” *Journal of Visual Culture*, Vol: 9(1): 91–99, çev. Charlotte Mandell, SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC), 2010, s. 92

¹⁸ A.g.e., s.94

¹⁹ A.g.e.

²⁰ Hal Foster, “Contemporary Extracts”, e-flux journal #12, January 2010, s.1, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

²¹ A.g.e.

²² Alex Alberro, akt. Hal Foster, “Contemporary Extracts”, e-flux journal #12, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf, January 2010, s.1,



Sanat uzun süredir salt ‘güzel’ olmaktan çıkmış, özerkliği tartışılır olmuş, sanat türleri ve dalları öylesine çeşitlenmiş ve genişlemiş (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında), disiplinler birbirine o kadar yaklaşmış ve birbiri içine geçmiştir ki, ‘sanat’ kelimesinin net bir karşılık bulduğu zamanlardaki sınırlar aşılmıştır.²³ Aşılan sınırlarda ve tanımlarda, sanat bugün belki de en çok sanatın ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Modern sanatın aksine çağdaş sanat amacını yitirmiştir ve tamamen sıradan olma iddiasında olmuştur. Lev Kreft bugünün sanat nesnesi ile bir kültür endüstrisi metası arasında görünürde hiçbir fark olmadığını söyler.²⁴ Gündelik olduğu şüphesiz olan çağdaş sanat “ne kitsch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümler gibi yaparak aslında onu allayıp, pullayan sanattır.”²⁵ Donald Kuspit Sanatın Sonu adlı kitabında çağdaş sanatın gündelik olanın dışına çıkıp evrensel bir yapıyı çıkarma olasılığının, sanatçıların maddi baskılardan kaçabilmesine, başarı ve şöhret hislerinden kurtulabilmesine, eğlenceden ve kitlesel beğeniden uzak durabilmesine bağlı olduğunu söyler.²⁶ Çağdaş sanatın paradoksu tam da burada yatmaktadır. Sanatın gerçekten çağdaş olabilmesi için gündelik olan ile ilgilenmesi, şimdiki zamanı yakalayıp ifade edebilmesi gerekmektedir. Şimdiyi yansıttığı sürece otantik olabilen sanat için küresel koşul günceli izlemek ve farklı coğrafyaları yaklaştırmak ise tüm zamanları kapsayacak evrensel olma olasılığını küresel kültüre mesafe alarak gerçekleştirmek çağdaş sanat için bir ikilem olarak kalmaktadır.

Çağdaş Sanatın Küresel Kapsayıcılığında Farklı Kimliklerin Yeri

Bugünün sanatında, güncel dünya düzen(sizlik)inin çağdaşlık kategorisindeki kuvvetlerinin etkisini görmekteyiz. Bu kuvvetler küreselleşme (gittikçe artan farklılıklar ve kültürler üzerinde jeopolitik ve ekonomik hegemonya kurma çabası) düzeyinde, toplumsal oluşumlar (yurttaşlık, devlet kontrolü, yerel politika) düzeyinde ve en son kültür (imge ekonomisi, temsil rejimi) düzeyinde işlemektedirler.²⁷ Bu kuvvetler güncel sanat pratiğinde bu düzeylerin devamı olarak bulunurlar. Çağdaş sanatın üç akımda karşıladığı bu düzeylere göre birinci akım Avrupa ve A.B.D.’de modernitenin metropoliten merkezlerinde (ve onlarla yakından ilişkili alt kültürlerde ve toplumlarda) etkili olur ve sanat tarihindeki tarzların, özellikle modernist olanların (Batı tarzı sanat yapmanın) devamı niteliğindedir; ikinci akım Avrupa kıyısında ve eski kolonilerde oluşan ve daha sonra gittikçe her yere yayılan politik ve ekonomik bağımsızlık hareketlerinden doğar ve ideolojilerin ve deneyimlerin çatışması ile karakterize olur.²⁸ Bunun sonucunda sanatçılar kendi çalışmalarının içeriği olarak hem yerel hem de küresel meselelere öncelik verirler. Bu arada üçüncü akım, yani kültür kuvvetini karşılayan akım altında (imge ekonomisi ve temsil politikası içinden) sanatçılar özellikle kendi jenerasyonlarından olan ve gittikçe artan ve dünyada yayılan bir iletişim ağı içinde başkaları ile paylaştıkları fakat kişisel olarak deneyimledikleri meseleleri keşfederler. Birlikte ele alındığında bu akımlar geç yirminci yüzyılda çağdaş sanatı oluşturmuştur ve bu akımların birbirleri ile etkileşimi ve kesişimi erken yirmi birinci yüzyıl sanatını şekillendirmeye devam etmektedir.²⁹

Dünya çapında düzenlenen ve gösterilen uluslararası sergiler, içinde izleyicilerin “kültürel perspektifin bir çeşit denge bozulmasını -toplumsal haritanın yeniden çizilmesini” sezebileceği

²³ Lev Kreft, “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika’nın içinde, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009, s.10

²⁴ A.g.e.

²⁵ A.g.e., s.17

²⁶ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, (çev.) Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis, 2006, s.175-192

²⁷ Terry Smith, “Our Contemporaneity”, Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 to the Present içinde (17-27), Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, s. 19

²⁸ A.g.e., s. 25

²⁹ A.g.e.



bir çağdaş sanat sahnesi yaratmayı hedeflemiştir.³⁰ Merkez ve çevre terimlerinin sorgulandığı ve değiştirildiği bu sahnede öne çıkarılan farklılıklar, sergiye hikayelerini bağışlayan öteki kimlikler tarafından oluşturulmuştur. Çevre kimliklerin ve farklılıkların küratoryal olarak Batı'da ilk defa belirmesi, küresel sanatın başlangıcı olarak tarihçilerin, eleştirmenlerin ve küratörlerin sıklıkla referans verdikleri, Paris Centre Georges Pompidou'da 1989 yılında yapılan, *Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücülere)* sergisi ile mümkün olmuştur. Batı sınırının ötesinden gelen sanatçıları ve eserlerini gösteren bu sergi ile o tarihe kadar Avrupa'da ve Amerika'da üretilen Batı kültürünün yansıtıldığı, Batı tarzı sanatın tercih edildiği sanat ortamı sorgulamaya başlanmıştır. Jean-Hubert Martin'in küratörlüğünü yaptığı bu sergide, sadece Sarkis, Cildo Meireles gibi Batı-dışından gelen sanatçıların çalışmalarına yer verilmekle kalınmamış, aynı zamanda belirli toplumlara ait geleneksel rolleri olan Mandala gibi objeler de sergilenmiştir. Batı'ta *Yeryüzünün Büyücülere* ile başlayan bu tür sergiler, her ne kadar izleyiciye Batı dışı sanata bakmayı önerse de, bu bakış etnografik bir mercek altında toplandığı için bir "öteki" kurma riski ile karşı karşıyadır. Dolayısıyla başlangıçta hedeflenen dünyanın farklı yerlerindeki sanat ve kültür üretimini sahneleme çabasının imtiyazlı Avrupa-merkezci üstünlüğünün tanınması ile altı kazanmış olmaktadır. Geeta Kapur *Yeryüzünün Büyücülere* sergisi için benzer tespitlerde bulunmuş, "Batı sanatı içinde aura kaybının telafi edilmesi, geri iade edilmesi için duyulan bir arzu" için bu serginin gerçekleştirildiğini dile getirmiştir.³¹ Batı'nın görmek istediği farklı etnik ve kültürel temsiller marjinal olanın yani çevre kimliklerin içerilmesi, farklılıkların tırmandırılarak orijinal olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla çağdaş sanat ortamının otantisite ihtiyacı ve talebi bu yolla giderilmiştir.

Yeryüzünün Büyücülere'nin küratoryal öncülüğü ile gerçekleşen bu tür sergiler bir yandan nihayet küresel temsil ekonomisine katılan farklı kültürlerin, kimliklerin sanat üretimlerini hevesle karşılayıp, desteklemiş, diğer yandan birçok tartışmalara hedef olmaktan kaçamamıştır. Kapur'un da belirttiği gibi çağdaş sanat, gündemi "dünyanın geri kalanın modernleşme sürecini, modernizmin çoğulluğunu tanımayan gelenek ve değişimin antropolojik paradigması için" kabul etmektedir.³² Farklılığın nesnelleştiği ve bağlamından koptuğu etnik fantezilerle görselleştirilen uluslararası sergiler ve etkinlikler, kültürel dönüşümlere hareket kazandırmakta, sergi ve katalog söylemlerinde sıkça rastladığımız diyalog, çok kültürlülük, kültürler-arasılık, kültür-aşırılık gibi kavramları da boşa çıkarmaktadır.

Yeryüzünün Büyücülere ile başlayan ve devam eden sergi uygulamalarında merkez çevre sorununa düzeltici yaklaşımlar aranırken serginin asıl ikilemi, yani farklı kültürleri nekolonyal perspektiflere ithaf ederek bir araya getirmenin tehlikesi bugün hâlâ ısrarla sürmektedir.³³ Çağdaş sanatın kültürel çalışmalarda ve sosyal bilimlerde son otuz, kırk yılın popüler konusu olan kimlik tartışmalarına kayıtsız kalmadığını, küratoryel projelerde, bienallerde ve müzelerde hedeflenen küresel temsil ekonomisi içine farklı kültürlerin sanatsal üretimlerinin kimlik bağlamında içerilerek katıldığını görmekteyiz. Doksanlı yıllardan itibaren, kimliklerin farklılık ekseninde içerilmesinin çağdaş sanat dünyası için bir yenilik taahhüt ettiğini görmekteyiz. Fakat son tahlilde bu yenilik taahhüdü, açıldığı gibi kapanan bir kapıya benzemektedir. Çünkü, kimlikleri merkez çevre ilişkisine, marjinalliğine, etnik otantikliğine ve ötekiliğine endekslemek hareketli, akışkan kimlik anlayışının tersine kimlikleri dondurmakta, şablon, klişe temsillere dönüştürmektedir. Nesnelleşen bu kimlik senaryolarında hiçbir yenilik olmadığı gibi eski kolonyal söyle-

³⁰ Tim Griffin, "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalisation and the Rise of the Biennials", Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 in the Present* içinde (7-16), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013, s.9

³¹ Geeta Kapur, "Curating in Heterogeneous Worlds", Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 in the Present* içinde (178-191), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013, s. 178

³² A.g.e.

³³ A.g.e., s.10



mi, Batı için oluşturulan, Batı kurgusunda tanınan öteki kültürler bakışını devam ettirmektedir. Çağdaş sanat piyasası için meta değeri taşıyan bu “yeni” kimlikleri sunma teknikleri (proje yazımı, küratör metinleri, sanatçı ve eleştirmen sunumları) ise paradoksal bir biçimde özcü olmayan kimlik kavramının, postkolonyal kültür kuramlarının altını çizmekte, fakat gerçekleşen sergilerin çoğunda kimlik ve farklılık temsilleri ötekilik tescilleri olarak kataloglanmaktadır.

Günümüzde çağdaş sanatın uluslararasılaşmış gösterisinin heterojen ve çoğul içeriği turistik bir kitlesel dolaşımın beğenisine sunulmaktadır. Büyük bienal turların istasyonlarında farklı kültürler ve coğrafyalar birbirine yaklaşmakta, ulus kimliği sanatçı kimliğinden önde giden sanatçılarla sanat mekânlarının yan yanlığında kültürler çaprazlanmaktadır. Çok kültürlü çağdaş sanat mekânlarında sıklıkla kültürlerarası diyalogdan, küresel kültürü işaret eden kültür aşırı beyanlardan dem vurulur. Hızla tüketilen dünyanın politik gündemi temsil ekonomisine çevrilir, bu içerikte sahnelenen etnik, dini, siyasi kimlikler merkez-çevre, küresel-yerel, batı ve batı dışı hattında konumlandırılır. Batı sanat eğitiminin bir ürünü olan Üçüncü Dünya sanatçıları hikâyeleri, bu sanatçıların yapmak istedikleri şeyler ile egemen kültür tarafından yapmaları reddedilen şeylerin arasındaki mücadeleden ibarettir. Bu sanatçılar kendilerini ne kadar modernizm temelinde merkeze sürseler o kadar ötekilikleri temelinde itilirler.³⁴

Çağdaş sanat oyununda kimlikler (sanatçının bireysel kimliği, ait olunan toplum kimliği, sanat kurumsal kimliği) farklılıkları ile davet edildikleri bu çoğul ve heterojen içerikte, Batı tarzı sanat yapma ve küresel kültürle melezlendiği ölçüde farklılıklar birbirine benzemeye başlar. Batı'dan ne kadar farklı olunduğunun Batı diline, temsiline çevrilmesinde ortaklaşılr. Dolayısıyla, kimlik temsillerinde Batı referansı, Batı merkezliyeti önem taşıırken Batı'nın ötekilik kurgusu ile farklılıklar örtüşmeye başlar. Avrupa-Amerika merkezli küresel kültürün farklılıkları kabul ettiği ölçüde homojenleştirme çabasına karşı direnmek sanatçılarda kendinden önce belirlenen kimlik temsillerine, şablona ve klişelere direnmek olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Çağın baskıcı anlamına direnmek, çağdaş sanatın kimlik ve kültür politikalarına direnmek, sanatçı olarak sorumlu ve aktif bir pozisyon almayı gerektirmektedir. Jean-Luc Nancy'nin çağdaş sanatçıları daha çok, çağa tanık olduklarının kabulü yönündeki pasif pozisyonun aksine, anlamı tekrarlayan değil, yaratan aktif bir pozisyonun politikliğine dönüşe çağırarak, çağdaş sanatın temsil politikasına direnişi mümkün kılabilir. Dolayısıyla *çağdaş*'ı zamana uyum, günceli yakalama ve yansıma döngüsünden kurtarmak ve bir uyumsuzluk şemasında düşünmek faydalı olacaktır. Agamben, çağdaşlığın güncel olanla bir kopukluğu ima ettiğini belirtir, gerçekten zamanına ait olanların ve çağdaş olanların aslında zamanlarına ne mükemmel şekilde uyduklarını, ne de zamanın gereklerine göre kendilerini düzenlediklerini ekler; tam da bu durumdan ötürü, yani bu kopukluk ve bu anakronizmden dolayı, gerçekten çağdaş olanların zamanlarını daha iyi yakalama ve algılama kapasiteleri olduğunu söyler.³⁵ Çağdaşlık, dolayısıyla, kişinin zamanına bağlı kaldığı ve aynı zamanda mesafesini koruyabildiği tekil bir ilişkidir.³⁶ Agamben çağdaşın ikinci bir tanımını yapar ve çağdaş olanın, zamanın dışarıdan bakışını korurken onun ışığına değil karanlığına gözünü diktiğini söyler.³⁷ Burada karanlığı algılamak pasif bir form değil, bir aktiviteyi, tekil bir yetiyi ima etmektedir. Bu durumda bu yeti,

³⁴ Rasheed Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, New York, London: Continuum, 2002, s. 336.

³⁵ Giorgio Agamben, “What is an Apparatus? and Other Essays”, Werner Hamacher (ed.), Stanford University Press, California, 2009, s.40.

³⁶ A.g.e., s.41.

³⁷ A.g.e., s. 44.



çağın karanlığını ortaya çıkarabilmek için zamanın ışıklarını nötralize etmeyi gerektirir ki bu özel karanlık bu ışıklardan pek de ayrılabilir bir halde değildir.³⁸ Agamben'in de işaret ettiği gibi, çağı algılayabilmenin, çağdaş olabilmenin yolu zamanın karanlığı ve ışığı arasındaki diyalektik ilişkinin farkındalığı ile mümkündür. Çağdaş sanat alanının imtiyazlı bir oyun sahası olduğu, yalnız gösterdikleri ve kapitalizm güzellmeleri ile kendini güncellemesi değil, bir çalışma alanı olarak, bir aktivite alanı olarak sanatın politikasına bakmanın önemli olduğu aşikârdır.

Günümüzde çağdaş sanatın mekânının ve güncelin nabzını tutan çağdaşlık mottosunun neoliberal küresel kapitalizmin güdüsünde politikleştiğini, sanatçıyı ve izleyiciyi giderek mesafe-sizleştiren bir algıyla kuşattığını görebilmekteyiz. Sanat siyasetin dışında değildir fakat siyaset sanatın üretiminde, dağıtımında ve algılanmasında yer alır.³⁹ Rancière bugün sanatın siyaset ile doğrudan ilgili olduğunu söyler ancak sanatın siyasette bozulan yapıyı, tarafların çatışmasının kendisinden doğan zayıflığın ötesine geçmesi gerektiğini belirtir.⁴⁰ Bu anlamıyla, Groys'un da ifade ettiği gibi, "sanat yapay olarak kendi farklarını ürettiği otonom yeteneğinden vazgeçtiği zaman, toplumu radikal bir eleştiriye tabi tutma yeteneğini de kaybeder. Sanat için geriye kalan şey, toplumun çoktan kendi için ürettiği ve kendine doğrulttuğu bir eleştirinin tasvirini" yapmaktır.⁴¹ Sonuç olarak, günümüzde sanatın her halükarda hem kendine dönük hem de kendinden çıkan bir eleştiriye, basitçe zamanı yansıtan bir çağdaşlıktan öte diyalektik bir zaman mekân kavrayışıyla ele alması gerekmektedir.

Kaynakça

AGAMBEN, Giorgio. *What is an Apparatus? and Other Essays*. Werner Hamacher (ed.). California: Stanford University Press. 2009.

ALBERRO, Alex, akt. Hal Foster, "Contemporary Extracts", *e-flux journal* #12, January 2010, ss.1-6, http://workero1.e-flux.com/pdf/article_98.pdf.

ARAEEN, R. "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics". *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*. New York, London: Continuum. 2002.

FOSTER, Hal, "Contemporary Extracts", *e-flux journal* #12, January 2010, ss.1-6, http://workero1.e-flux.com/pdf/article_98.pdf.

GROYS, B. "Zamanın Yoldaşları". Ali Artun (ed.). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat* içinde (53-69). çev. Kemal İz. İstanbul: İletişim. 2013.

"Topology of Contemporary Art". Terry Smith. Okwui Enwezor. Nancy Condee (ed.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* içinde (71-82). Durham & London: Duke University Press. 2008.

GRIFFIN, T. "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalisation and the Rise of the Biennials". Alexander Dumbadze. Suzanne Hudson (ed.). *Contemporary Art: 1989 since the Present* içinde (7-16). MA. Oxford. West Sussex: Wiley ad Blackwell. 2013.

KAPUR, G. "Curating in Heterogeneous Worlds". Alexander Dumbadze. Suzanne Hudson (ed.). *Contemporary Art: 1989 Since the Present* içinde (178-191). MA. Oxford. West Sussex: Wiley ad Blackwell. 2013.

KREFT, L. "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı". *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*'nın içinde. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim. 2009.

KUSPIT, D. *Sanatın Sonu*. (çev.) Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis. 2006.

³⁸ A.g.e., s. 45.

³⁹ Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", *e-flux journal* # 21, http://workero1.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf, 12, 2011.

⁴⁰ Jacques Rancière, "Estetiğin Siyaseti", çev. Elçin Gen, ss. 207-231, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009, s.227.

⁴¹ Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, s.113.



KWON, M., *October* dergisinde yayınlanan Hal Foster'ın Çağdaş Sanat nedir sorusuna verdiği yanıt, akt. Hal Foster, "Contemporary Extracts", *e-flux journal* #12, January 2010, http://workero1.e-flux.com/pdf/article_98.pdf.

MEDINA, C. "Çağdaş Sanat: 11 Tez". Ali Artun (ed.). *Çağdaş Sanat Nedir?Modernlik Sonrası Sanat* içinde (7-18). çev. Özge Çelik. İstanbul: İletişim. 2013.

NANCY, J.-L. "Art Today," *Journal of Visual Culture*. Vol: 9(1): 91-99, çev. Charlotte Mandell, SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC). 2010.

RANCIÉRE, J. 'Estetiğin Siyaseti', çev. Elçin Gen. ss. 207-231. *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009.

ROELSTRAETE, D. "What is Not Contemporary Art?: The View from Jena". *What Is Contemporary Art?* içinde (184-195). Sternberg Press. 2010.

SMITH, T. "Our Contemporaneity", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* içinde (17-27), Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell. 2013.

"Contemporary, Contemporaneity", Keywords Projesi'nin bir parçası olarak hazırlanmıştır, University of Pittsburgh, 2011-2016, http://keywords.pitt.edu/pdfs/contemporary_and_contemporaneity.pdf, 15 Nisan 2016.

STEYERL, H., 2011, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", *e-flux journal* # 21, http://workero1.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf.

Construction of a Historical Aesthetics and Consciousness: The Historical Novel of John Galt, 1779-1839*

Özlem ÇAYKENT¹

Abstract

The aim of this article is assess the underlying perceptions of history and establishment of concurrent realities in the historical novels of John Galt (1779-1839), a contemporary of Walter Scott. The early nineteenth century is crucial in the development of new narrative styles composed as novels that furnished new rising national and theoretical ideas a flexible and exhaustive locus. The narrative styles were developing hand in hand with the immense rise of new approaches to literature as well as history. The popular genre, i.e. the novel, offered various perspectives to the issues at stake. The historical novel thus was able to offer the discourses of the past and their relevance to their day in multi dimensional ways. Here, thus, one key aspect is the narrative that tells the story, creates a trust and convinces the reader making the past experience the one of the reader.

Key Words: John Galt, Historical Novel, Narrative, Authoritative Voice, Credibility of Narrative.

In a historical perspective social manners and literature are important clues to the aesthetics and philosophy of a period which hold up in the mentality of a society. Looking at the early nineteenth-century growing reading public of cheap and popular novels bestow a clear sight of popular conceptions of the intellectual background of the era. There is a great deal of scholarship on the growth of the novel, its role, how it reflects social norms and ideas. The development of new narrative styles such as the historical novel provides insight to perceptions of reality as well as discussions on acceptable aesthetics of history. In other words As the Platonic and Aristotelian dramatic theory of mimesis the historical novel poses an idea that it is the imitation or representation of history. Thus the historical novel and its methodological theories coalesce with ideas of mimesis and verisimilitude talking about truthlikeness as the goal of the aesthetics of history narratives. The discussions evolve around the problem of unity of narrative and how to present or even translate the historical data so that it is believable and understood by contemporary readers.

The likeness to truth as a major issue in these literary discussions is also a methodological discussion in history writing famous with the Rankean claim of *wie es eigentlich gewesen*. This claim to reality in its social aspect, however, finds its reflection in historical choice of character, or in other words the construction of a national identity. This article will dwell mainly on the

* This article is partially based on my PhD thesis "History of John Galt: Past and Present In the wake of the Enlightenment," (PhD Thesis, Bilkent University, Ankara, Turkey).

¹ Asst. Prof., İstanbul 29 Mayıs University, Department of History, caykent@gmail.com.



Scottish author John Galt's (1779-1839) ideas of reality and its relation to his narratives by comparing him to his Scottish contemporary and doyen of historical novel, Walter Scott (1771-1832). These discussions evolve around the genre of novel and its origin which is followed by means of achieving a believable and true story.

In fact these discussions also find its reflection in methodological arguments in history writing of the early nineteenth century. It was widely accepted in the eighteenth century that history was a means of understanding human nature. It was made by man and was also comprehensible by him. This point of view, especially developed by Gianbattista Vico, saw history as a man made study that investigates what man has been, is and could be. God was not totally cut out; but divine Providence, according to Vico in his *New Science*, operated primarily through the human mind and will.² Galt adhered to these new views in history writing and was deeply interested in revealing the science of man and historicism.

Along these developments during the early nineteenth century writing about pre-1750 Scottish history gained momentum. Interest in this period was fostered by Walter Scott's popular novels and perhaps also by religious discussions (Secessions of the Kirk of Scotland) of the period. The popularisation of the historical novel offered a lively and engaging format that both informed readers and helped to construct a national and historical consciousness. The novel joined other forms of historical writing and became institutionalised as a literary form and played a major role in nation-building narratives by transmitting and forming common conceptions of histories and values.³ As Vico had already pointed out in the early eighteenth century literature played a social role as an articulator of popular notions and as an instrument of the national voice.⁴

There is a group of novels especially that demonstrate this social role of the novel in early nineteenth century Scotland written by Walter Scott, James Hogg and John Galt.⁵ Two of these literary histories, namely *Ringan Gilhaize* by Galt and *Old Mortality* by Scott. Both of these novels exemplify how writers often view a certain historical period in different, even opposite, ways and demonstrate how this difference is often based upon the selection of diverse qualities in the national character.⁶ It is widely known that in Scott's romantic and historical novels the figure of the Jacobite is offered as representative of the highest values of Scottish national character. In contrast, Scott views other equally historically authentic figures such as the Covenanters (a radical Presbyterian group) as narrow-minded, blood-thirsty, religious fanatics and settles responsibility for the violence of the seventeenth century squarely upon their shoulders. As Beth Dickson points out this view promulgated by Scott is later often received as being 'fair in his estimate of opposing sides'.⁷ However, the alternative view to be found in narratives such as Galt's is in which the Covenanters appear to be the heroic ancestors of Scottish Character fighting for political and religious freedom. This difference is partly explained by different approaches to reality and the methodology of how to convey this to the readers.

² Vico's ideas had a great influence during the nineteenth century, but certainly was known by French philosophe-historians like Montesquieu who was widely read in Scotland in the late eighteenth and early nineteenth century. See Frederick Copleston, *A History of Philosophy*, vol. 6, London: Image Books, 1985, 162, 161.

³ For an extensive discussion on this see H. O. Brown. *Institutions of the English Novel from Defoe to Scott*, Philadelphia, 1997.

⁴ *Ibid.*, 2.

⁵ For a comparative study of Hogg, Scott and Galt see D. Mark. "Introduction." *The Brownie of Bodsbeck*. J. Hogg., Edinburgh and London, 1976; R. H. Carnie. 'Scottish Presbyterian Eloquence and Old Mortality.' *Scottish Literary Journal: A Review of Studies in Scottish Language and Literature* 3:2 (1976) 51-61 and D. S. Mack. "'The Rage of Fanaticism in Former Days': James Hogg's *Confessions of a Justified Sinner* and the Controversy over *Old Mortality*." *Nineteenth-Century Fiction: Critical Essays*. Ed. Ian Campbell, Totowa, NJ, 1979, 37-50.

⁶ J. Galt. *Ringan Gilhaize, or the Covenanters*. (Edinburgh, 1995); and W. Scott. *Old Mortality*. (London, 1948).

⁷ B. Dickson. "Sir Walter Scott and the Limits of Toleration." *Scottish Literary Journal* 18 (Nov. 1991) 46. See also D. Daiches. "Scott's Achievement as a Novelist." *Modern Judgements: Walter Scott*. Ed. D. D. Devlin, London, 1969, 33-62 quoted in Dickson, "Limits of Toleration," 46.



The intellectual background of these authors lay in the eighteenth century idea. Scotland was not isolated from other European countries in terms of interests and culture. French and German *philosophes* influenced it, as it influenced some of them, including Francois-Marie Voltaire (1684–1778), Charles-Lois Montesquieu (1689–1755), Jean Jacques Rousseau (1712–1778) and Immanuel Kant (1706–1790).⁸ Interconnections existed between countries and between different types of ideas. It is difficult to draw a line between Enlightenment and non-Enlightenment ideas or attitudes, since a clear-cut definition of the Enlightenment cannot, of course, be given.⁹ In general, however, following Kant's influential definition in "What is Enlightenment?" it is argued that Enlightenment thought rested on the autonomy of reason. The Enlightenment, to borrow its own self-glorifying rhetoric, was, in the most general sense, a progressive endeavour meant to liberate man from his bondage to superstition, mainly through rational thought: in other words, it was a project to disenchant the world.¹⁰ Reason and rationalism were widely discussed topics, though adherence to an entirely rational humanity proved more difficult to attain. The period was marked by a freedom to express thoughts and to think creatively without undue regard for boundaries and authorised texts. The Scottish phenomenon was related to this wider movement, with which it shared some family characteristics.¹¹

The Scottish Enlightenment contributed to the greater European movement chiefly with its great interest in explaining the nature of man. This turned into a great project of "the Science of Man," which sought to connect all sciences.¹² The project had three fields of enquiry: moral philosophy, political economy and history. The term "Scottish Enlightenment" was first used by William Robert Scott in 1900, but during the late eighteenth century Scottish philosopher Dugald Stewart had already defined, in his collection of biographies of important Scottish philosophers, a Scottish school of philosophy.¹³ The term describes an era in Scottish intellectual life whose golden years were between 1750s and 1800 and which had its echoes until the 1830s.

Galt was born into this intellectual environment in Irvine in the west of Scotland and received his formal education as a clerk in Greenock. He then moved to London and travelled in the Mediterranean. He wrote articles and novels for journals, worked for a while as a lobbyist for some petitions relating to the colonies, and later became a settlement/land developer in Upper Canada. However, to later generations he is known primarily as an important practitioner of the historical novel whose work adheres to most of the approaches to this genre as developed and practiced by Scott.¹⁴ In his novels describing Scottish society John Galt certainly thought that he was writing a sort of history rather than pure fiction. His novels were written in the form of annals, memoirs or correspondence, making them seem to be authentic. His readership was already accustomed to this literary style and did not have difficulty in grasping conceptual truths and even factual details in the characters or events of the stories. He freely commented on the ordinary daily events

⁸ For Kant as an heir to Common Sense philosophers such as Thomas Reid, James Beattie and James Oswald, see M. Kuehn, *Scottish Common Sense in Germany, 1768–1800: A Contribution to the History of Critical Philosophy*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1987, 167–207.

⁹ Broadie, "Introduction," in *Scottish Enlightenment*, 16.

¹⁰ See Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, "The Concept of Enlightenment," in *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso, 1973, 3–42.

¹¹ See Peter Gay, *The Enlightenment: The Rise of Modern Paganism*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1967, 4; and John Robertson, "The Scottish Contribution to the Enlightenment," in *The Scottish Enlightenment: Essays in Reinterpretation*, ed. Paul Wood, Rochester: University of Rochester Press, 2000, 41–42.

¹² For a thorough examination, see *The 'Science of Man' in the Scottish Enlightenment: Hume, Reid and their Contemporaries*, ed. Peter Jones, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1989; Alexander Broadie, "A Science of Human Nature," in *The Tradition of Scottish Philosophy: A New Perspective of the Enlightenment*, Edinburgh: Polygon, 1990, 92–104.

¹³ Paul Wood, "Introduction: Dugald Stewart and the Invention of 'The Scottish Enlightenment'," in *The Scottish Enlightenment: Essays in Reinterpretation*, 1, 3.

¹⁴ See A. C. Chitnis, "The Scottish Enlightenment in the Age of Galt." *John Galt 1779-1979*, edited by Christopher A. Whatley. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979, 31-50 and C. A. Whatley. "Introduction." *John Galt, 1779-1979*. Ed. Whatley, Edinburgh, 1979, 9-18.



found in western Scotland's parishes or towns, creating characters and daily life that his readers would have either experienced themselves or heard of from others. His economic, social and political history was already embedded in the oral or daily culture described. Galt was not a philosopher or a theorist, but it is evident from extracts of his thought that his perception of the historical novel and history writing were highly concerned with historicism and that his historical sources were not strictly confined to written documents.

Galt was deeply influenced by the mannerism of his period and the diction which he did not see as a reflection of the civil stage of the society, but instead as a peculiarity of his own nation. More importantly, he tried accurately to depict the religious convictions of his subjects; for that, he held, set the very foundation of culture and mentality of the period. Thus, although God was not the main operator in his histories, his presence was always there in the thoughts and actions of his characters. He had no problem in saying that his histories should be read as what the Scottish philosopher Dugald Stewart called the theoretical histories.¹⁵

Scott was the pre-eminent practitioner of the historical novel and he put it into a theoretical perspective. According to Scott the story-teller and history, both in terms of their written and oral forms, were sources influenced greatly by personal experience, and contained the basis of all creative work.¹⁶ He claimed that as a genre the historical novel took over the task of the romance.¹⁷ They were of the same species; but the historical novel had undergone a change: the novel had similar forms of expression but it also has a role as a producer of culture and nation.¹⁸ The manners described and "the general turn of the composition" went through a change; but the author was confined to some of the peculiarities of "the original style of romantic fiction." In a sense, Scott admitted that the act of writing, especially novels, was taking part in creating a fashion or culture, as much as it was a reflection of it.

The relationship of literary narratives to reality is based on the idea of mimesis. As he explained — in his review of Jane Austen's *Emma* — the sentimental novel had performed its task as the follower of romance and in turn had given way to the newly emerging realistic style. Scott explains that writing a novel was "The art of copying from nature as...[it] really exists in the common walks of life, and presenting to the reader, instead of the splendid scenes of an imaginary world, a correct and striking representation of that which is daily taking place around him."¹⁹ However, behind this realism or the truth in representation, the novel had an indispensable role of leading the fashion. Although this seems out of place in this discussion it is important to keep in mind Scott's claim in his introduction to *Waverley*, a period in the past becomes outdated or fashionable through literary works such as the novel.²⁰ As it is discussed below this allows some impositions of the present on the aesthetic and social values systems of the past.

Whereas Scott, like Galt, described historical novel writing as the act of reconstructing the past through creating conjectures in terms of philosophical history writing — the historical novel as a form of Dugald Stewart's conjectural/theoretical history — a widespread notion held at that time was that the historical novel was "intermingling fiction with truth," or that it was "polluting the well of history with modern inventions." Scott saw this point of view as a major problem for the novelist: "it is true that I neither can nor do pretend to the observation of a complete

¹⁵ This refers to the Science of Man studies that perceives universal characteristics in human nature and by conjecture the ability to invoke and fill the gaps in historical data.

¹⁶ James Anderson, *Sir Walter Scott and History*, Edinburgh: Edina Press, 1981, 27.

¹⁷ Walter Scott, "Review of Emma," *Quarterly Review*, 14 (1815-16): 188-201 reprint in *Sir Walter Scott On Novelist and Fiction*, ed. Ioan Williams, New York: Barnes & Noble, 1968, 227.

¹⁸ Brown, *Institutions*, 16.

¹⁹ W. Scott. "Review of Emma." *Quarterly Review* 14 (1815-16) 188-201 reprint in *Sir Walter Scott on Novelist and Fiction*. Ed. I. Williams, New York, 1968, 230.

²⁰ Scott, *Waverley*; or, *'Tis Sixty Years Since*, 1814, London: Penguin Books, 1972, 34-35.



accuracy, even in matters of outward costume, much less in the more important points of language and manners.”

However, according to Scott, the idea of representing the past as it was created some problem, namely the difficulty that the readership may be unable to understand some of the authenticities of the past.²¹ The principal problem then lay not in telling the story as it could have been, but in the author’s attempt to reconstruct an understandable past for present or future readers. He thus spoke much of the contemporary reader. What was noteworthy was that he understood the circumstances of the past, aided by contemporary reflection, involving a translation of the past culture for the present one.²²

It seems from Galt’s writings that he has a more historicist approach. He ardently employed Scottish manners and Scottish idioms in his works. His works reflected Scottish culture and perhaps he was indirectly also re-enforcing goodwill and morals, which he saw as essential elements for the transforming of society. During the Enlightenment period writing involved the task of transmitting ethical values to the readers. All the eighteenth and early nineteenth century writers had always emphasized this aspect. Samuel Richardson argued that the novel had to convey information and moral reflections through the medium of a story.²³ The novel had fully and authentically to report human experience.²⁴ Indeed, Mackenzie himself referred to the aim of novels “as promoting a certain refinement of mind, they operated like all other works of genius and feeling, and have...more immediate tendency to produce it than most reader will find around him in the world.”²⁵ These last characteristics, then, created a sense of realism that could not be found in romances.

His historical narratives showed that not only contemporary politeness, but also the less refined manners and characters of the past were indispensable. Like David Hume, the English essayist and editor Joseph Addison and many others, Galt thought that tradition was a base on which to build a healthy and productive society. “Custom, as well as the approval of our friends, had the effect of making our opinions ‘habitual’ and ‘easier’ as well as ‘delightful’ to us and this in turn could explain why the modern world was filled with what Hume called ‘knots and companies’ of like minded men and women.”²⁶ Traditions and manners were naturally inherent in a society, but they were also something that society needed to be reminded of or that needed to be re-constructed at times, and such was the effort of the editors of the famous literature magazine *Spectator* such as Addison, Richard Steele, and the famous Scottish novelist and editor Henry Mackenzie.

According to Galt, a translation of the past into the present or language into a contemporary English, or past manners into contemporary decorum was a distortion of the previous reality. Galt in his novels claims that one needs to adhere to the authentic manners and ways of the period one writes about. For example he considered religious experience and morals to be the most fundamental elements in a society’s memory and these should be emphasised in a plot. Politeness and rational thought could never by themselves be qualities that could turn a society into a nation nor were they capable of holding the society together. However, religiosity of various eras could differ and each period had its own moral structure. For example, in Galt’s *Ringan Gilhaize* the common reference point of the depicted society was their belief and experiences of common constraints of the second half of the seventeenth century. In *The Provost*, Galt gave pragmatic

²¹ Ibid. 435.

²² Brown, *Institutions*, 3-4.

²³ James Leatham, *The Place of the Novel: An Undelivered Lecture*, Cottingham: the Cottingham Press, 1914, 1.

²⁴ Watt, *Rise of the Novel*, 32 and chapter 1 passim.

²⁵ Mackenzie, “Essay No 20:” 78.

²⁶ Nicholas Phillipson, *Hume*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1989, 28.



thinking, in terms of business and empire, as an example. Galt assured the reader that this self-interest or improvement and novelty would not always lead a society to disaster, as some liberals like Adam Smith had emphasised, but could benefit it as well. Therefore, he believed each epoch should be dealt in itself and that verisimilitude was of the utmost importance for writing history.

Galt, like Scott, put considerable emphasis on creating a realistic description of characters and manners. Galt frequently remarked in his letters, as well as in his works, that his skill lay in his ability to portray characters. The characters he created, by their role in the events of their time and their psychology, gave the work a sense of realism in terms of manners and traditions, what Blackwood called a graphic description of Lowland Scotland.²⁷ In his *Autobiography* Galt said that “the discrimination of character is among the most remarkable of my pretensions.”²⁸

Galt’s observations of both Scotland and elsewhere helped him to identify cultural similarities and differences. Like many of his contemporaries he was deeply interested in writing about manners. In one of his letters, his friend James Park described Galt as being so “extreme a mannerist in style.”²⁹ In his novel *Majolo*, the main character similarly reports in the course of his travels “I had adopted two of the most interesting objects of study; the correspondence of physical and moral phenomenon, with respect to individual character, and of natural and political circumstances with respect to national.”³⁰ Hazlitt, a literary critic from Galt’s time, described him: “He is only the amanuensis of truth and history...All that portion of the history of his country that he has touched upon (wide as the scope is), - the manners, the personages, the events, the scenery – lives over again in his volumes.”³¹ His critic Booth later wrote that his characters reflected the truth and that he had a complete fidelity to life “surrounded with all their natural manners and simple activities.”³² Galt himself believed that his ability was “in the truth of the metaphysical anatomy of the characters, which though at first felt as faults in the author, and thought coarse, I have seen in them and [they have] been seen in their true light.”³³ Similarly, Scott in his essay, “The Historical Novel,” mentioned the problem of reflection and representation of the real when writing a novel. He went on to say that a historical novel was about “manners and sentiments which are common to us and to our ancestors, having been handed down unaltered from them to us, or which, arising out of the principles of our common nature, must have existed alike in either state of society.”³⁴

Galt’s perception of this cultural translation was, however, different. He showed this in his representation of characters, such as the religious zealots, the Covenanters, by using a language that certainly differed from most of his elegant contemporaries. He tried to depict for his readership a Scottish culture that was true and loyal to Scottish history and tradition.³⁵ His means of establishing this correctness was accomplished in his narrative in the two ways, which were regarded by some of his contemporaries to be vulgar: firstly, by his truthful historical representations and secondly by his Scots usage.³⁶

²⁷ Blackwood to Galt, Edinburgh, 23 May 1820, EUL, Galt Letters, L.B. 1, ff.114-16.

²⁸ *Autobiography*, vol. 1, 88-89.

²⁹ James Park to Galt, February 1812, *Literary Life*, vol. 1, 131-32.

³⁰ Galt, *Majolo: A Tale*, vol. 1, London: T. Faulkner, Sherwood, 1816, 180-81.

³¹ William Hazlitt, *The Spirit of the Age; or, Contemporary Portraits* (1825) reprinted extracts in Peter Kitson, *Romantic Criticism 1800-1825*, London: B.T. Batsford Ltd, 1989, 164.

³² Galt, “John Galt: A study in the Scottish Vernacular Novel,” by A. Booth, *The Gathering of the West*, Baltimore: John Hopkins Press, 1939, 16.

³³ Quoted in Ian Gordon, *John Galt: The Life of a Writer*, Edinburgh: Oliver and Boyd, 1972, 79.

³⁴ Walter Scott, “The Historical Novel,” reprinted in *On Novelists and Fiction*, 436. Originally it was written as a “Dedicatory Epistle” to *Ivanhoe*.

³⁵ For instance *The Entail* is seen as a critique “of the displacement of all local Scottish tradition by British mercantile modernity with the stark claim that the dead past is dead and cannot be reanimated.” See, Alyson Bardsley, “Novel and Nation Come to Grief: The Dead’s Part in John Galt’s *The Entail*,” *Modern Philology* 99 (May 2002): 562.

³⁶ For his use of Scots and English see J. Derrick McClure, “Scots and English in *Annals of the Parish* and *The Provost*,” *John Galt 1779-1979*, ed. Christopher A. Whately, Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979, 195-210.



It seems that Scott, initially by writing many novels, endeavoured to give the reading nation a related and understandable past. According to Scott, a cultural translation was accomplished by making the manners and language more contemporary. This created shared notions among the members of a nation out of the unintelligible past.³⁷

This creation of a common mind was held to be of great necessity for a nation. However, this had another meaning for Galt. The construction of a refined culture and manners should not alienate people from their past manners, nor their histories, no matter how old fashioned and rude they appeared. Contrary to current beliefs, he found that any translation of the past would estrange the nation further from their past. His letters to Robert Peel explain a lot about his intention to make the forlorn past of the Scots of the seventeenth century known to his readers again.³⁸ His construction of a historical consciousness rested on these principles. According to Scott “It is necessary, for exciting interest of any kind, that the subject assumed should be, as it were, translated into the manners, a well as the language, of the age we live in.”³⁹ The object of the author was not only the transmission of the old but also of the still existing sentiments and manners to the readership and as well as attempting to define these sentiments and manners as Scottish. That is to say, Scott was concerned with selecting a past upon which the future could be built, one that could be transformed into a contemporary generality. This writing procedure was intended to bring about a restructuring of the historical consciousness.⁴⁰

Besides making this necessary cultural translation, which was a distortion according to Galt, for Scott it was essential for a historical novelist that the national values, traditions and history were transmitted to the reader. If a period of the past – its events, manners and traditions – was to become fashionable through the narrations of historians and novelists, the historical novel needed to be a powerful force in the construction the present mind set. Secondly, in order to represent the heterogeneity of a nation, it had to emphasise the particular cultural and historical differences, such as the Scottish one. It was a history that reflected specificities within a wider universal history, as well as a mapping of manners in a natural history of humanity.⁴¹

Galt would have agreed perfectly with Scott’s assertions about the national aspects of the historical novel. Furthermore, Scott believed that a truly brilliant British novel had to show the nation what their traditions used to be and where they came from. This other essence of the novel was – like the epic or romance – to establish “the foundation of a nation and a national identity that represents Britain’s ‘natural’ heterogeneity.”⁴² Although this understanding of the historical novel appears to be directed to a non-native audience, it could also be used to shape the minds and inform the natives of their own culture and past in an age of transformation.

Thus, according to Scott, the attraction of the historical novel was that it showed the reader a new aspect of the past: “by going a century or two back and laying the scene in a remote and uncultivated district,” all became new and startling in the present advanced, civilised period.⁴³ There were Highland or Lowland manners, traditions, characters, scenery and superstitions; northern – mostly Scots - dialect and costume were described; the wars, the religion, and politics of the sixteenth and seventeenth centuries, too, pleasantly strange. As Hazlitt, the famous literary critic of the time, put it, the object was to “give a charming and wholesome relief to the

³⁷ Quoted in Penny Fielding, *Writing and Orality: Nationality, Culture, and Nineteenth-Century Scottish Fiction*, Oxford: Clarendon Press: 1996, 11.

³⁸ Letter Galt to Sir R. Peel, 26 April 1823, BL, Peel Papers, Add. 40355, f. 354.

³⁹ Scott, “Historical Novel,” 435.

⁴⁰ For Walter Ong’s view see in Fielding, *Writing and Orality*, 17.

⁴¹ Roy Porter, *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, London: Penguin Books, 2000, 252.

⁴² Walter Scott, “Henry Fielding,” (1821) in *On Novelist and Fiction*, 46.

⁴³ William Hazlitt, “Sir Walter Scott,” in *The Spirit of the Age*, *The Project Gutenberg EBook*, <http://www.gutenberg.org/files/11068/11068-8.txt> (accessed 09.02.2012).



fastidious refinement and ‘over-laboured lassitude’ of modern readers, like the effect of plunging a nervous valetudinarian into a cold bath.”⁴⁴

Thus, as Scott described, history began to penetrate through the medium of romance, epic or historical novel into the popular mind and helped to construct the historical consciousness, or perhaps the historical aesthetics of a nation. This objective of the historical novel, that it instructed while entertaining the mind, was surely true for Galt as well as Scott. Hume commented likewise for the history books of his time: The “new breed of philosophic historians, erudite yet eager to create an intelligible, instructive and not least, entertaining past, presented in polished prose. The advantages found in history seem to be of three kinds:” it amuses the fancy, improves the understanding, and strengthens virtue.⁴⁵ So the didactic endeavour of Enlightenment thinkers was reflected in the aims of historical writing and perhaps as an outcome of this, created a popular form of historical writing, the historical novel, whose intended audience was both the ordinary and the more intellectual readers of the time.

As important as presenting past manners, traditions and ideas of a nation's idiomatic diction becomes a major discussion as well. According to Galt, what contributed to the truth of a representation was language itself. As mentioned before, in attempting to establish polite and developed manners in Scotland, language was one of the major themes of discussion. Language was connected to the question of manners, or assessing what was acceptable or not. This related partly to unionist political aspirations.⁴⁶ Scotland, perceived as a parochial and underdeveloped region compared to England, needed some polishing. John Clive rightly remarked that besides being far away from the capital, provincialism in the early nineteenth century Scotland meant “on the one hand, minds conscious of limited awareness, a sense of inferiority increased by the burden of an ‘uncouth’ accent which, in spite of heroic efforts to rid themselves of it, stuck to all but a few envied ones like a burr.”⁴⁷

As a result, among the Scottish literati, an urge to purify the language of Scotticisms arose. English was being perceived as the appropriate language for serious works. Lord Craig notes in the *Mirror* that Scots was the spoken language but a writer expressed himself in a language foreign to him “which he has acquired by study and observation.”⁴⁸ John Home (an Oxford graduate), well representing most educated minds of his time, said “Eloquence in the Art of speaking is more necessary for a Scotchman than any body else as he lies under some disadvantage which [this] Art must remove.”⁴⁹ As a matter of fact, this reaction towards the vernacular language as the medium of culture led to “particular blindness to the popular tradition.”⁵⁰

The discussions on language exemplified and asserted, even in Galt's mind, what language was acceptable, or civilized, and what was not. Galt believed that it was the most appreciable duty to attempt to reflect past manners and language as closely as possible. The problem of language and contemporary developments found reflection in Galt's work *Bogle Corbet*. Mr Macindoe had “learned to speak in a manner intelligible to Christians.” Galt, in the same book, however, referred to another problem faced by the change of language. Boggle tried to give a description of how Mrs Possy wept after her husband went bankrupt “roaring and greeting I ought to call it, for the English language, affording no adequate phrase to describe it properly, obliges me to have

⁴⁴ Hazlitt quoted in Costain, “Spirit of the Age,” 162.

⁴⁵ Quoted in Porter, *Enlightenment*, 230.

⁴⁶ Fielding, *Writing and Orality*, 11.

⁴⁷ John Clive, *Scotch Reviewers: The Edinburgh Review, 1802-1815*, London: Faber and Faber Ltd, 1956, pp 18-19. See also John Clive and Bernard Bailyn, “England's Cultural Provinces: Scotland and America,” *The William and Mary Quarterly* 11 (April 1954): 200-13.

⁴⁸ Cited in Knight, “Edinburgh Periodicals,” 22.

⁴⁹ Quoted in Fielding, *Writing and Orality*, 21.

⁵⁰ Knight, “Edinburgh Periodicals,” 22.



recourse to the Scottish.”⁵¹ The civilising power of the past was in the development of history in stages, which certainly was not connected to the language used in these stages. Against the attitude of the time, Galt kept on, although often being criticised by Blackwood and his editors, writing in Scots because he saw it as an inseparable part of the Scottish common people and history. Unlike most of the authors of the time, such as Scott, the vernacular was an integral part of Galt’s novels and his characters would be inconceivable without the Ayrshire speech.⁵²

Readable literature in the vernacular could be found in native lyrics and epics, which were, as mentioned before, grist to the mill of the Scottish Enlightenment project to find the origins and manners of ancient societies. However, Scots, the native dialect or sister language of English, in the early nineteenth century was used more in poetry or in prose as a *jeux-d’esprit*.⁵³ Almost all publishers were suspicious of a novel written in dialect: it was a question of demand, whether or not it would interest anybody. Many authors used Scots not for adding idioms but for variety and decorative purpose, “spicing normal English paragraphs with an occasional phrase from the glossarial pepper-shaker;” or it was used as a comic device.⁵⁴ Civilization had become so associated with language that language became a basis for discriminating the refined and the civilized from the vulgar and the savage. So language itself came to be regarded as the subject of improvement and Scots needed to be improved into polite Englishmen.⁵⁵ Henry Cockburn, a man of letters, remembered in the early nineteenth century that although in his childhood an English boy would be mocked for his accent, English became the language of polite society and a fashion. He noticed that Scots was falling out of use among the gentry with great speed, though not among common people. It became a fashion that richer Scottish boys were either sent to English schools or tutors were hired to eradicate their native accent. “Francis Horner was sent to study with the Reverend John Hewlett in Middlesex for two years, and Hewlett was pleased to inform his father, just before Horner returned to Edinburgh to read for the Scotch bar, that “the principle object for which your son came to England has been accomplished.” He “got rid of the Scotch accent and pronunciation, and acquired the English so completely as not to be distinguished from a native.”⁵⁶ Sir John Sinclair, a Scottish MP, made so clear in his *Observations on the Scottish Dialect*, 1782, that change of language would be “of use to my countrymen...particularly those whose object it is to have some share in the administration of national affairs.” For those who wanted to improve themselves, “new manners must be assumed, and a new language adopted.”⁵⁷ In 1823 the recently founded Edinburgh Academy also hired a master for English with a pure accent, meaning an English accent. Many both famous and ordinary Scots, because of the requirements of the age started to take lessons to change their speech patterns, and even magazines published English Synonymy, listing English replacements for Scottish words.⁵⁸

Galt seemed to agree with those who believed that English translations of works written in Scots would not give the same effect or meaning.⁵⁹ As Galt aimed to create an authentic description of the society, he tried to give also a clear description of its language: so much so that on one

⁵¹ Galt, *Bogle Corbet ; or, The Emigrants*, London: n. g., 1831, 28, 230.

⁵² He considered a small trip to Scotland as an opportunity to add to his vernacular vocabulary. Galt to W. Blackwood, Arundell, 23 June 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, f. 183.

⁵³ Booth, “Scottish Vernacular Novel,” 5.

⁵⁴ *Ibid.*, 8 and Knight, *Edinburgh Periodicals*, 22.

⁵⁵ Olivia Smith, *The Politics of Language 1791-1818*, Oxford: Clarendon Press, 1984, vii; also Crawford, *Devolving English Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1992, 18-22.

⁵⁶ All cited in Robert Stewart, *Henry Brougham, 1778-1868: His Public Career*, London: The Bodley Head, 1986, 24.

⁵⁷ Sinclair quoted in Crawford, *Devolving English Literature*, 24-5, 26. Likewise, James Elphinston wrote a whole volume on the Scottish Dialect, *Propriety Ascertained in Her Picture (1786-87)*.

⁵⁸ See for example a series of articles called “Contributions to English Synonymy,” *The Monthly Review* 34 (August 1812).

⁵⁹ Wellek, *Literary History*, 82 and see John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1975, 48-49 and *Ibid.*, vol. 1, 384-85.



occasion before he started to write, he was happy to be able to go back to Scotland for a while in order to freshen up his dialect.⁶⁰ The verisimilitude of Galt created a disdain among his critics. His characters' manners and the use of Scots for an audience of the Edinburgh gentility appeared to be too crude.⁶¹ His language was perceived as old-fashioned. The Scottish Augustans had established the polite culture that saw Anglicisation in speech as correctness.⁶² It was a derided aspect of Galt's work that many of his contemporaries did not like: Jeffrey interpreted many of his works as vulgar. However, it was Galt's use of language that gave his characters the true manners of their social and educational level, reflecting the degree to which they had been exposed to the world (how much they had travelled etc.).

The language used by Galt in his works, beyond helping to develop understanding of the minds and manners of the characters, reflected the characters' place in the social strata, defined by attitudes about language and civility. There were those who could afford to be taught English pronunciation and those who could not. As one might expect, in Galt's novels the lower classes or the less educated preserved their local language to a greater extent than the educated. Likewise the older people were more likely to use Scots and Scotticisms, and the further back in history the narrative went, the use of Scots became heavier. So, the more traditional and conservative people, being more closely attached to their local traditions, preferred to use Scots.⁶³ The *Ayrshire Legatees* is the work that best exemplifies Galt's use of language and epitomizes how these characters perceived the changes in the language. Booth remarked: "Galt's reportorial accuracy in transcribing speech patterns strengthens the impression of the historical fidelity which he sought and on which he so prided himself."⁶⁴

Galt believed that he was giving the reader a pure history in terms of manners, characters, mentalities and language. The manners of the characters frame the structure of the works, but they do not interfere much with the flow of historical events portrayed because they are only eye witnesses. However, by representing them without a cultural translation, it was possible to observe some of the ancient forms of contemporary manners as well as allowing the history flow in its natural stream. In a sense, he believed that he portrayed history as it was. He described his characters:

It may be necessary to explain here, that I do not think the character of my own productions has been altogether rightly regarded. Merely because the incidents are supposed to be fictitious, they have been all considered as novels, and yet, as such, the best of them are certainly deficient in the peculiarity of the novel, they would be more properly characterised, in several instances, as theoretical histories, than either as novels or romances. A consistent fable is as essential to a novel as a plot is to a drama, and yet those, which are deemed my best productions, are deficient in this essential ingredient. For example, in the *Annals of the Parish*, there is nothing that properly deserves to be regarded as a story; for the only link of cohesion, which joins the incident together, is the mere remembrance of the supposed author, and nothing makes the work complete within itself, but the biographical recurrence upon the scene, of the same individuals. It is, in consequence as widely different from a novel, as a novel can be from any other species of narrative.⁶⁵

⁶⁰ Galt to Blackwood, 23 June 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, ff. 182-83.

⁶¹ Olivia Smith, *Politics of Language*, vii; see also Crawford, *Devolving English Literature*, 18-22.

⁶² W. Ashton, "Regional Realism in Four Novels By John Galt," Master's Thesis, The University of Guelph, 1979, 72.

⁶³ Derrick J. McClure, "Scots in Dialogue: Some Uses and Implications," *Scots and Its Literature*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing, 1995, 87. For the use of Scots see also Manfred Gorrach, ed., *Focus on: Scotland*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing, 1985; on the complexity of language and nation relationship in Scotland, see Janet Sorensen, *The Grammar of Empire In Eighteenth-Century British Writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁶⁴ Booth, "Scottish Vernacular Novel," 9.

⁶⁵ *Autobiography*, vol. 2, 219.



Galt emphasized his realism in his narrative by making an eyewitness tell the whole story.⁶⁶ Eyewitnesses presented truths from firsthand experience. Eye witness testimony played an decisive role in Galt's use of auto-biographical narrative. His autobiographical narration led both to a sense of historical realism as well as a deviation from it in his work. It gives a personalised version of a history. A biased narrator led the reader into the spirit of the time better than an omniscient one. Balwhidder, the minister of the *Annals*, is a clueless but observant character. Often he describes what is happening around him and the world such as the French Revolution or industrial development. However, his grasp of impact or what the inherent parts of the deal is is not complete. Like Gibbon, he does not follow Hume's ideal of detachment, which might have come with the use of the third person. He regretted the use of third-person voices in his book the *Last of the Lairds* and concluded: "instead of an autobiography I was induced to make it a narrative, and in this respect it lost that appearance of truth and nature which is in my opinion, the great charm of such works."⁶⁷ Ringan Gilhaize was not written in hindsight like Scott's novels, or as a narrative expressed in the third person, but from the perspective of a narrator who does not yet know yet the outcome of the political events that he is witnessing. It is thus suggested that history is not something that has already been done in the past, but rather something always continuing. Certainly, in speaking of these events, he borrowed from stories that he heard as a boy from old eyewitnesses.⁶⁸

Another means of achieving a believably and truthlikeness is the generational relationship in the historical novel. This gives the reader a sense of origin as well as a sense of coherence to the whole plot. As mentioned before, Galt's history shows his interest in both change and a search for the origin of certain convictions and habits. These histories of origins were related to the present through the various generations. A good example for this metaphoric relationship was applied in his work *Ringan Gilhaize*. It tells the story of the Covenanters through the voice of a Covenanter during the late seventeenth-century tumult in Scotland. His memoirs were connected to his grandfather's experiences, as he lived long enough to include and tell the whole story of Scottish Presbyterianism starting from the early days of the Reformation to his grandson. Galt thus goes back into history by the use of the generational relationship between his narrator and his narrator's grandfather, in order to find the origin of Scottish culture that lay, he held in Scottish Calvinism, no matter how bloody its history was. It is widely noted in Scottish history that after the union of the parliaments of Scotland and England in London in 1707 religion in Scotland has had a significant bearing on the national consciousness. For a people whose "sense of nationhood was removed early in the eighteenth century, religion remained one of the few facets of Scottish civil life in which a collective identity could survive."⁶⁹ Galt's *Ringan Gilhaize*, delivers this importance through his grandfather's narratives and his own experiences to the contemporary reader.

The metaphor of generation, as argued at length by present-day literary historian Brown, has been a common method of depicting in the narration the development and change in a society. Generation both symbolised the cumulative experience of the members of a nation and the background or ancient form and character of a nation. As Brown points out, this experience was conveyed through the narrations of traditions from one generation to the next, containing both descriptions of events and the personal convictions of the author. This passing on of traditions

⁶⁶ He found, for example, *Adam Blair* insufficient, as it could have been more striking if it would have been told in the first person. Galt to Moir, London, 14 March 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, f 167.

⁶⁷ *Literary Life*, vol. 1, 270.

⁶⁸ *Autobiography*, vol. 1, 9-11.

⁶⁹ Cullum Brown cited in David McCrone, *Understanding Scotland: the Sociology of a Nation*, London: Routledge, 2001, 55-56



by the author, intentionally or un-intentionally, consisted both of a description of what was, and of a translation of the “what was” into a new culture. Brown calls this translation a deviation from truth and gives its sources as “the infidelity of memory, or the exaggerations of vanity.”⁷⁰ The choice of “what was” becomes necessarily particularly relevant. The choice determined how courageous, wise, suppressed and suffering the nation or members of the nation were.

Like many other authors Galt had to deal with the choice and representation of the past within this dichotomy. It was one that left the subject between a progressive, futuristic history and a nostalgic, romantic description of the past; between a romantic style and a pure realistic reflection of the past. As Lindsay, another modern literary historian, pointed out for Scott:

On the one hand Scott’s appreciation of the romantic past led him to steep his imaginative faculties and his antiquarian talents in the heroic or anti-heroic drama of Scotland’s history. On the other, his inherently common-sense nature made him support the industrial changes that came with the Union, and which he realised were inevitable [as an inevitable part of stadialism].⁷¹

In the early nineteenth century, Scott as well as Galt, both being to some extent the products of Enlightenment, were interested in the past treasures of Scotland and spread those by a tint of emphasis on progress. Scott allegedly suggested that “traditional Highland society contains savage and primitive elements that must be left behind as modern civilisation advances, but that it also contains features that could serve Britain well, once the Highlanders are re-educated for the modern world and their loyalty is harnessed to the imperial cause.”⁷² As Galt’s and Scott’s rhetoric was connected to the formation of national manners, this was a compromise between the old and new, progressive changes. Although it may sound contradictory, it was a celebration of civic and commercial values as well as a selection of elements from the undesirable, undeveloped past, i.e. some of the precious pieces valuable for the nation’s being and future.⁷³ This was given in a history by making connections between the past and present.

This point may aid in understanding that in the historical novel of the period there was a flux of history and development depicted and an emphasis placed on experience. To re-emphasise, the use of generations and memory as a leitmotif clung to their historical narrative. Generational relationship to the past had not only an importance of connecting the present to the past but also had a crucial role as a source.⁷⁴ The previous generation becomes a source for history, or the means to acquire knowledge about the past, that is to say, the memories of the older generation serve as a source for past habits, manners and beliefs learned through story telling; this hereby also epitomizing the importance of authority. Authority is that which legitimises a narrative, a history, a government or a revolt. Historical sources such as eyewitnesses could help the narrator assume an authentic and authoritative voice. Previous generations served as authentic eyewitness sources and transmitted through the ear-witnesses to the collective memories to the following generation.

Genealogical sequence in history helped to legitimise royal authority or the institution of the church, or verify the authenticity of a certain document. This metaphoric way of thinking about causal relationships was often used for referring to any event or representation from a

⁷⁰ See chapter 1 in Brown, *Institutions*, 14.

⁷¹ Margaret Lindsay, *History of Scottish Literature*, London: Robert Hale, 1992, 276.

⁷² Mack Douglas, “James Hogg in 2000 and Beyond,” *Romanticism On the Net 19* (August, 2000), <<http://users.ox.ac.uk/~scato385/19mack.html>>, 05.03.2002, 4.

⁷³ For example Scott used the Jacobites and medieval past to create a cultural nationalism. See Anthony Lake, “‘Chapter Three: A Beautiful and Fantastic Piece of Frostwork:’ Sir Walter Scott’s *Ivanhoe* and Medievalism,” in *Patriotic and Domestic Love: Nationhood and National Identity in British Literature 1789-1848*, Ph. D. diss., University of Sussex, 1997.

⁷⁴ Mathew Campbell and Jacqueline M. Labbe, eds., *Memory and Memorials 1789-1914: Literary and Cultural Perspectives*, London: Routledge, 2000, 1-4. They explain the great use of memory as history and close connections to historicism in the nineteenth century.



prior reality. As Brown pointed out “this relationship between event and subsequent event or author and text is understood as an assumed analogy with the sexual generation of offspring by parents.” The analogy implies an inheritance of authority, a force that allows the same authority to be reproduced; or in Voltaire’s words, “the past gives birth to the present.” This connection also implies a mystification of authority accomplished by the narrators’ deviation from the truth, increasing as the number of narrators from generation to generation. As this process proceeds through various generations, it continually bears the same a degree of legitimacy in various forms. This same process of legitimisation — as Scott thought as the major role of romance and historical novel — led to the construction of culture in its variety. Narrators become the painters of national manners and culture.⁷⁵

The author is the individual who composes or relates a certain story. However, the narrator, who has to convince the reader, is able to confirm and continue the history by referential storytelling to and by following generations. To use Hume’s anti-Jacobite remarks, legitimisation was not just a procedure depending on the past but was connected to posterity. In history, on the throne, it is only those with a legitimate authority who had successors.

Princes often seem to acquire a right from their successors, as well as from their ancestors; and a king, who during his life-time might justly be deem’d an usurper, may well be regarded by posterity as a lawful prince, because he has had the good fortune to settle his family on the throne, and entirely change the ancient form of government ... Time and custom give authority to all forms of government, and all successions of princes; and that power, which at first was founded only on injustice and violence, becomes in time legal and obligatory. Not does the mind rest there; but returning back upon its footsteps, transfers, as being related together and united in the imagination.⁷⁶

Thus, as much as authority legitimised a power, the authority itself was in need of and dependent on social recognition. This question of authority becomes a weighty one in the fields of politics, history and scripture study. This confrontation was present in all its forms in Galt’s writings. He was of the opinion that the historical process of legitimising authority was not rational but subjective, dependent on sentiments, as Hume asserted. To believe in an authority was subjective, it was related to conventions of the time, the condition in which a certain individual or state was in and also on one’s education – either traditional or formal.

As stated above, the power possessed by certain authorities might change over the ages. A compelling example is the authority of the Bible in the life of an individual and more specifically a belief in Special Providence. The concept of Special Providence is central in Galt’s historical writing, especially in *Ringan Gilhaize* when compared to his descriptions of eighteenth-century Scottish society. It is the authority of the Scripture accompanied with the strong belief in Special Providence that guided Ringan during his most difficult times. This same trend was apparent in *The Entail* where Walkinshaw, the main character, sought refuge by opening the Bible at random, by which he could make a psychological connection to his present condition. Nevertheless, history discloses how men moved from the belief that they were guided by Special Providence to the assertion that there were many reasons and forces in human life that made individuals act in certain ways. The authority of the Scripture as a guide, such as Ringan’s practice of opening the Bible at random faded away, as other sources began to be consulted in addition to the Bible.

It is true that there was a shift towards a more rational or psychological explanation during Galt’s own period. However, in the seventeenth century, men like Ringan believed in Special

⁷⁵ Brown, *Institutions*, 86.

⁷⁶ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge, Oxford: Clarendon Press, 1941, 566.



Providence and the curative powers of the Scripture. They submitted their common consciousness to this authority, which they inherited from their ancestors who told them how they had fought for their independence in the seventeenth century, in the name of Providence, against Charles II and James II. This idea was accepted and handed down to the following generation. Posterity, however, with contemporary developments, changed some of the stories' emphasis, added later experiences to their mental world, and went into another stage of history.

The generations became both the actors in history as well as the transmitters of history to the present as historical authorities. Through generational narrative the past becomes an understandable foreign picture. The relationship of previous generations to the later ones gave authority to their transmission. What they transmitted was the spirit of an age, as the actors showed what was important for them, what they believed, how they had changed and how they handed the history down to the present. Galt depicts less dominant characters, ordinary Scottish people. They were non-heroes who told their own stories. He achieved this by writing in the first person, giving voices to these characters, with their own personal perceptions and prejudices. By doing so, it seems that the narrative tells a true story, pointing to many true versions of stories and histories. This, according to Galt, was history as it had been. It was history according to his historical character, penetrating his thoughts and going directly to the bosom of the nation. In a sense, it epitomized Galt's historical verisimilitude, as opposed to Scott's cultural translation into present manners. However, this aesthetics of history in the eyes of both of the authors relates and explains the grounds to the historical identity of the society.

As a result it is clear that writing historical novel is perceived not as solely fiction. In the minds of the authors there is always a link and truthlikeness to history. History and fiction were still not perceived as excommunicating opposites during the early nineteenth century, but were seen as existing side by side and fictional narrative was just one among many possible forms of history.⁷⁷ Mimesis or verisimilitude of historical reality is achieved in creating a historical aesthetics through manners, believe systems, diction and authorial voice that makes these stories believable. However, like popular history or historical drama of today these are creations of certain choices of history and evidently Scott's and Galt's understanding of truthlikeness differ from each other. There is always a connection to the present. Scott talks of a translation of a culture and diction whereas Galt communicates with the help of the metaphor of generations.

Bibliography

Correspondence

- Blackwood to Galt, Edinburgh, 23 May 1820, EUL, Galt Letters, L.B. 1, ff.114-16.
 Galt to Blackwood, 23 June 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, ff. 182-83,
 Galt to Blackwood, London 19th December 1822, EUL, Galt Letters, La II 422/105.
 Galt to Blackwood, London, 27 February 1821, NLS, Blackwood Papers, MS 4006, ff. 223-24.
 Galt to Blackwood, NLS, Blackwood Papers, MS 4005, f. 82-83.
 Galt to Moir, London, 14 March 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, f 167.
 Galt to Sir R. Peel, 26 April 1823, BL, Peel Papers, Add. 40355, f. 354.
 Galt to W. Blackwood, Arundell, 23 June 1822, NLS, Blackwood Papers, MS 4008, f. 183.
 Park to Galt, February 1812, *Literary Life*, vol. 1, 131-32.
 "Contributions to English Synonymy." *The Monthly Review* 34 (August 1812).
 ANDERSON, James. *Sir Walter Scott and History*. Edinburgh: Edina Press, 1981.

⁷⁷ Lionel Gossman, "History and Literature: Reproductions or Signification," in *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, ed. Robert H. Canary and Henry Kozicki (Madison: University of Wisconsin Press, 1978), 4-7.



- ASHTON, W. "Regional Realism in Four Novels By John Galt." Master's Thesis, The University of Guelph, 1979.
- BOOTH, A. "John Galt: A study in the Scottish Vernacular Novel," in John Galt, *The Gathering of the West*. Baltimore: John Hopkins Press, 1939.
- BRADSLEY, Alyson. "Novel and Nation Come to Grief: The Dead's Part in John Galt's *The Entail*." *Modern Philology* 99 (May 2002): 562.
- BROWN, Homer O. *Institutions of the English Novel From Defoe to Scott*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BURKE, Peter. *Culture in Early Modern Europe*. Aldershot, 1988.
- CAMPBELL, Mathew and Jacqueline M. Labbe, eds., *Memory and Memorials 1789-1914: Literary and Cultural Perspective*. London: Routledge, 2000.
- CARNIE, R. H. "Scottish Presbyterian Eloquence and *Old Mortality*." *Scottish Literary Journal: A Review of Studies in Scottish Language and Literature* 3:2 (1976) 51-61.
- CLIVE, John and BERNARD, Baily., "England's Cultural Provinces: Scotland and America." *The William and Mary Quarterly* 11 (April 1954): 200-13.
- CLIVE, John. *Scotch Reviewers: The Edinburgh Review, 1802-1815*. London: Faber and Faber Ltd, 1956.
- COLLEY, Linda. *In Defiance of Oligarchy, the Tory Party 1714-60*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1982.
- COPELSTON, Frederick. *A History of Philosophy*, vol. 6. London: Image Books, 1985.
- COSTAIN, Keith. "The Spirit of the Age and the Scottish Fiction of John Galt," *The Wordsworth Circle*, 11 (1980).
- CRAIG, David. *Scottish Literature and the Scottish People 1680-1830*. London: Chatto & Windus, 1961.
- CRAWFORD, Robert. *Devolving English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- DAICHES, D. "Scott's Achievement as a Novelist." *Modern Judgements: Walter Scott*. Ed. D. D. Devlin. (London, 1969) 33-62.
- DAICHES, David. *The Paradox of Scottish Culture: the Eighteenth-Century Experience*. London: Oxford Uni. Press, 1964.
- DICKSON, Beth. "Sir Walter Scott and the Limits of Toleration." *Scottish Literary Journal* 18, no. 2 (November, 1991): 46-62.
- DOUGLAS, Mack. "James Hogg in 2000 and Beyond," *Romanticism On the Net* 19 (August, 2000), <<http://users.ox.ac.uk/~scato385/19mack.html>>, 05.03.2002, 4.
- DWYER, John. "The Novel as Moral Preceptor," in *Virtuous Discourse: Sensibility and Community in Late Eighteenth-Century Scotland*. Edinburgh: John Donald Publishers, 1987.
- FIELDING, Penny. *Writing and Orality: Nationality, Culture, and Nineteenth-Century Scottish Fiction*. Oxford: Clarendon Press: 1996.
- GALT, John. "Free Trade Question, Letter I to Oliver Yorker, Esq." *Fraser's Magazine* (November 1832): 594.
- GALT, John. *Annals of the Parish and The Ayrshire Legatees*. Edinburgh: Blackwood, 1841.
- GALT, John. *Bogle Corbet ; or, The Emigrants*. London: n. g., 1831.
- GALT, John. *Majolo: A Tale*, vol. 1. London: T. Faulkner, Sherwood, 1816.
- GALT, John. *Ringan Gilhaize or the Covenanters*. Edinburgh: Canongate, 1995..
- GALT, John. *The Autobiography of John Galt*, vol. 1. London: Cochrane and M'Crone, 1833.
- GAY, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, vol. 2. New York, 1969.
- GIFFORD, Douglas. *The History of Scottish Literature*, Vol. 3. Aberdeen: University Press, 1988.
- GORDON, Ian. *John Galt: The Life of a Writer*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1972.
- GORLACH, Manfred ed. *Focus on: Scotland*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing, 1985.



GOSSMAN, Lionel. "History and Literature," in *The Writing of History, Literary Form and Historical Understanding*, eds. Robert H Canary and Henry Kozicki. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.

GRAHAM, George J. "Edmund Burke's 'Developmental Consensus.'" *Midwest Journal of Political Science* 16 (February 1972)

HAZLITT, William. "Sir Walter Scott," in *The Spirit of the Age, The Project Gutenberg EBook*, <http://www.gutenberg.org/files/11068/11068-8.txt> (accessed 09.02.2012).

HAZLITT, William. *The Spirit of the Age; or, Contemporary Portraits* (1825) reprinted extracts in Peter Kitson, *Romantic Criticism 1800-1825*. London: B.T. Batsford Ltd, 1989.

HOGG, James. *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1981.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge. Oxford: Clarendon Press, 1941.

HUME, David. *Essays: Moral, Political and Moral*. Indianapolis: Liberty Classics, 1987.

LOCKE, John. *Essay Concerning Human Understanding*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1975.

KEENER, Frederick M. *The Chain of Becoming: The Philosophical Tale, the Novel, and a Neglected Realism of Enlightenment: Swift, Montesquieu, Voltaire, Johnson, and Austen*. New York: Columbia University Press, 1983.

KNIGHT, Charles A. "The Created World of the Edinburgh Periodicals." *Scottish Literary Journal* 6 (1979): 21-22.

LAKE, Anthony. *Patriotic and Domestic Love: Nationhood and National Identity in British Literature 1789-1848*. Ph. D. diss., University of Sussex, 1997.

LANGFORD, Paul. *Public Life and the Propertied Englishman*. Oxford: Clarendon, 1991.

LANGFORD, Paul. *Walpole and the Robinocracy*. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1986.

LEATHAM, James. *The Place of the Novel: An Undelivered Lecture*. Cottingham: the Cottingham Press, 1914.

LINDSAY, Margaret. *History of Scottish Literature*. London: Robert Hale, 1992.

MACK, D. S. "'The Rage of Fanaticism in Former Days': James Hogg's *Confessions of a Justified Sinner* and the Controversy over *Old Mortality*." *Nineteenth-Century Fiction: Critical Essays*. Ed. Ian Campbell. Totowa, NJ, 1979.

MACKENZIE, Henry. "Introduction," by John Galt, *The Works of Henry Mackenzie, with a Critical Dissertation on the Tales of the Author by John Galt*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1824.

MARK, D. "Introduction." *The Brownie of Bodsbeck*. J. Hogg. Edinburgh and London, 1976.

McCLURE, Derrick J. "Scots and English in *Annals of the Parish* and *The Provost*." *John Galt 1779-1979*, ed. Christopher A. Whatley. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979.

McCLURE, Derrick J. "Scots in Dialogue: Some Uses and Implications," *Scots and Its Literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing, 1995.

McCRONE, David. *Understanding Scotland: the Sociology of a Nation*. London: Routledge, 2001.

McLYNN, Frank. *Crime and Punishment in Eighteenth-Century England*. London: Routledge, 1989.

MOIR, David M. "Biographical Memoir" of the Author," NLS, Miscellaneous, MS. 9856/35.

OKIE, Laird, *Augustan Historical Writing: Histories of England in the English Enlightenment*. Lanham, Ma: Press of America, 1991.

PHILLIPSON, Nicholas. *Hume*. London: Weidenfield & Nicolson, 1989.

PITTOCK, Murray G. H. *Inventing and Resisting Britain: Cultural Identities in Britain and Ireland, 1685-1789*. London: Macmillan Press, 1997.

PORTER, Roy. *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*. London: Penguin Books, 2000.



SCOTT, Walter. "Review of *Emma*." *Quarterly Review*, 14 (1815-16): 188-201 reprint in Sir Walter Scott On Novelist and Fiction, ed. Ioan Williams. New York: Barnes & Noble, 1968.

SCOTT, Walter. *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction*. Edited by Williams Ioan. New York: Barnes and Noble, 1968.

SCOTT, Walter. *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. 1814, London: Penguin Books, 1972.

SMITH, Olivia. *The Politics of Language 1791-1818*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

SORENSEN, Janet. *The Grammar of Empire In Eighteenth-Century British Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

STEWART, Robert. *Henry Brougham, 1778-1868: His Public Career*. London: The Bodley Head, 1986.

SWANN, Charles. "Past into Present: Scott, Galt and the Historical Novel." *Literature and History* 3 (1976): 65-82.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959.

WELLEK, René. *The Rise of English Literary History*. New York, London: McGraw-Hill Book, 1966.

WHATLEY, Christopher A. *John Galt 1779-1979*. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979.

WOOD, Paul, ed. *The Scottish Enlightenment: Essays in Reinterpretation*. Rochester: Univ. of Rochester Press, 2000.

