



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

**ESTETİĞİN ÖZÜNE İLİŞKİN FENOMENOLOJİK BİR
ARAŞTIRMA**

Beste BALI ÜNER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

ESTETİĞİN ÖZÜNE İLİŞKİN FENOMENOLOJİK BİR ARAŞTIRMA

Beste BALI ÜNER

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Beste Balı tarafından hazırlanan "Estetiğin Özüne İlişkin Fenomenolojik Bir Araştırma" başlıklı bu çalışma, 04.06.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Danışman)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Beste Balı Üner

¹ “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir; gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğretim Üyesi Hikmet ÜNLÜ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Beste Balı Üner

TEŞEKKÜR

“Felsefe, felsefe yapan kişinin fevkalade kişisel bir meselesidir” demişti Husserl. Bu sürecin akademik bir çalışmadan fazlası olduğu düşünüldüğünde, bu hikâyeye dahil olmuş herkese, fakat öncelikle her aşamadaki titiz rehberliği, eleştirel bakış açısı ve sabrıyla bu çalışmayı mümkün kılan danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Hikmet ÜNLÜ’ye; beni tasarımıyla tanıştıran kendi yolcuğuma çıkma cesaretini kazandıran Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı bölümü hocalarıma ve bu yolculukta bana yeni ufuklar açan bir başlangıç rotası sağlamış olan Doç. Dr. Umut ŞUMNU’ya; karşılaşmış olmayı şans bildiğim, entelektüel birikimimi geliştirmeme sayısız olanak sağlayan Nil GÖKSEL’e; tez sürecinin her anında sabrı, içtenliği ile bana daima destek olan, karşılaştığım her sorunda sağduyusu ve yapıcı yaklaşımıyla beni çözümsüz bırakmayan Deniz KANLI’ya; neşesiyle ve içten coşkusuyla bana her an güç veren, her zaman samimiyetini derinden hissettirerek destek olan Esra DUYGUN’a; hoşgörüsü beni her daim dinleyen ve ilgisiyle yalnız hissettirmeyen Volkan YÜCEER’e; yoğun iş temposunda soğukkanlı ve pratik çözümleri ile bana destek olarak sürecimi kolaylaştıran Anıl DURMAZ’a; anlayışı ve samimiyetiyle her ricama nezaketle karşılık veren Duygu SEMİZ’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Diğer yandan bana duyduğu derin inançla her zaman güven veren ve her daim yanımda olduğunu hissettiren Sezin BALI’ya ayrıca teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Ve son olarak, bütün süreçlerimde bana eşlik eden, çalışmayı kendilerine ithaf ettiğim yol arkadaşlarım;

Yaşam sevincinden ve oyuncu ruhundan ilham aldığım biricik kızım Ludens’e,
Sevgisini hiç esirgemeyen, yükümü paylaştığını hissettiren biricik oğlum Liber’e,
Ve en nihayetinde, bütün hikayemi mümkün ve anlamlı kılan Andaç ÜNER’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

BALI ÜNER, Beste. *Estetiğin Özüne İlişkin Fenomenolojik Bir Araştırma*, Yüksek Lisans, Ankara, 2024.

Bu tez, estetiğin ontolojik temellerini araştırarak, birçok farklı bağlamda kendini gösteren estetiğin krizine karşı bir çözüm geliştirmeyi amaçlar. Fenomenolojik yöntem ile, estetik deneyimin, bilincin temel ve zorunlu bir parçası olduğu varsayımıyla, estetiğin varoluşsal yapısını belirlemeyi hedefler. Bu kapsamda fenomenolojinin öz araştırması misyonunu estetik adına yüklenerek, bütüncül bir estetik teori için altyapı oluşturma çabası taşır. Tez, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, fenomenolojik yaklaşım ve yöntem aktarılırken, ikinci bölümde estetik ve sanat kavramlarının tarihsel gelişimi, Batı estetik söylemindeki önyargılar incelenmekte ve önyargıların kökeni saptanarak araştırmaya yeni bir başlangıç noktası belirlenmektedir. Üçüncü bölümde ise belirlenen bu başlangıç noktasından itibaren estetiğin fenomenolojik eşikleri araştırılmakta ve tezin sonucunda estetiğin ontolojik anlamına dair bir tablo ortaya konulmaktadır.

Anahtar Sözcükler:

Estetik, Estetiğin Özü, Estetiğin Krizi, Fenomenolojik Estetik, Estetikte Önyargılar, Fenomenoloji, Fenomenolojik Yöntem.

ABSTRACT

BALI ÜNER, Beste. *A Phenomenological Inquiry into the Essence of Aesthetics*, Master's Thesis, Ankara, 2024.

This thesis investigates the ontological foundations of aesthetics to propose a solution to the crisis of aesthetics evident in various contexts. Using the phenomenological method, it seeks to determine the existential structure of aesthetics, based on the premise that aesthetic experience is a fundamental part of consciousness. Within this framework, the thesis undertakes the phenomenological mission of essence inquiry for aesthetics, aiming to establish a foundation for a holistic aesthetic theory. The thesis is organized into three main chapters. The first chapter presents the phenomenological approach and methodology. In the second chapter, it examines the historical development of the concepts of aesthetics and art, addressing fore-structures within Western aesthetic discourse, and identifies the origins of these structures to propose a new research starting point. The third chapter explores the phenomenological thresholds of aesthetics from this new perspective, ultimately presenting an ontological understanding of the meaning of aesthetics in the conclusion.

Keywords

Aesthetics, Essence of Aesthetics, Crisis of Aesthetics, Phenomenological Aesthetics, Fore-Structure in Aesthetics, Phenomenology, Phenomenological Method.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|------------|
| KABUL VE ONAY | İ |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI | İİ |
| ETİK BEYAN | İİİ |
| TEŞEKKÜR | İV |
| ÖZET | V |
| ABSTRACT | VI |
| İÇİNDEKİLER | VII |
| ŞEKİLLER DİZİNİ | X |
| FOTOĞRAFLAR DİZİNİ | XI |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. BÖLÜM FENOMENOLOJİK YÖNTEM | 5 |
| 1.1 FENOMENOLOJİ NEDİR? | 5 |
| 1.1.1 Tarihsel Bakış..... | 6 |
| 1.1.2 Hareket Noktası ve Araştırma Alanı | 7 |
| 1.1.3 Yönelimsellik ve Özne-Nesne İlişkisi..... | 8 |
| 1.1.4 Nesnellik | 9 |
| 1.1.5 Öz Araştırması..... | 10 |
| 1.1.5.1. Fenomenolojinin Temel Yapıları..... | 12 |
| 1.1.5.2. Parça-Bütün İlişkisi..... | 12 |
| 1.1.5.3. Çokluktaki Özdeşlik | 14 |
| 1.1.5.4. Mevcut-Namevcut İlişkisi..... | 16 |
| 1.1.5.5. Dünya ve Benlik | 17 |
| 1.2 FENOMENOLOJİK YÖNTEM | 18 |
| 1.2.1 Sezgi ve Özlerin Görüsü | 18 |

| | | |
|------------|--|-----------|
| 1.2.2 | İndirgeme | 19 |
| 1.2.3 | Eidetik Varyasyon | 20 |
| 1.2.4 | Ön-Yapı | 21 |
| 1.2.5 | Hermeneutik Döngü | 22 |
| 2. | BÖLÜM ÖN-YAPILARIN BELİRLENMESİ..... | 24 |
| 2.1 | ESTETİK VE SANAT KAVRAMLARININ TARİHİ | 25 |
| 2.1.1 | Estetik Kavramı: <i>Aisthesis</i> 'ten Estetiğe | 25 |
| 2.1.2 | Sanat Kavramı: <i>Tekhne</i> 'den Sanata | 29 |
| 2.2 | TEMEL ÖNYARGILAR | 33 |
| 2.2.1 | Estetiğin Araştırma Alanına İlişkin Önyargılar | 35 |
| 2.2.2 | Değere İlişkin Önyargılar | 37 |
| 2.3 | ÖNYARGILARIN KÖKENİ..... | 43 |
| 2.3.1 | <i>Aesthetica</i> 'nın Kartezyen Kökeni | 43 |
| 2.3.2 | Duyulur ve Düşünülür Ayrımı | 46 |
| 2.3.3 | Klasik Duyum Teorilerinin Önyargıları | 49 |
| 3. | BÖLÜM ESTETİĞİN ÖZÜ ÜZERİNE ARAŞTIRMA | 52 |
| 3.1 | ESTETİK ARAŞTIRMASINA HAZIRLIK | 54 |
| 3.1.1 | Algılama ve Duyumsama Farkı | 54 |
| 3.1.2 | Algının Nesnesi | 59 |
| 3.1.3 | Algının Verilişi: Biçim ve İçerik | 61 |
| 3.2 | ESTETİĞİN ONTOLOJİK ANLAMI | 65 |
| 3.2.1 | Nesnenin Fenomenal Eşiği: Biçim..... | 66 |
| 3.2.2 | Bilincin Fenomenal Eşiği: Duygulanım..... | 75 |
| 3.2.3 | Nesne ve Estetik Bilinç İlişkisi: Biçim ve Duygulanım Arasında | 81 |
| 3.2.4 | Nesnenin Aşkın Yapısı ve Özneler-Arası Boyut: İmkân | 82 |

| | |
|--|-----------|
| SONUÇ | 83 |
| KAYNAKÇA | 89 |
| EK 1. ORJİNALLİK FORMU | 94 |
| EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU | 95 |

ŞEKİLLER DİZİNİ

| | |
|--|----|
| Şekil 1.1 Rubin Vazosu..... | 9 |
| Şekil 1.2 Gestalt Psikolojisi, Closure İlkesi..... | 12 |
| Şekil 3.1 Zöllner Yanılsaması | 55 |
| Şekil 3.2 Ördek-Tavşan Yanılsaması | 56 |
| Şekil 3.3 Renk Yanılsaması..... | 62 |
| Şekil 3.4 Müller-Lyer Yanılsaması | 62 |

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

| | |
|---|-----------|
| Fotoğraf 3.1 Parthenon Tapınağı, Yunanistan..... | 67 |
| Fotoğraf 3.2 Trajan Sütunu, İtalya..... | 69 |
| Fotoğraf 3.3 Marina Abramovic, Ritim 0 | 70 |
| Fotoğraf 4 The Gift (1921), Man Ray, MoMA..... | 87 |

GİRİŞ

Estetik, bugüne değin gerek teori düzleminde gerekse pratik düzlemde hep kısmi olarak ele alınmış, buna karşın tüm kısmi görünümleri mümkün kılan ve her bir görünümün üzerine kurulu olduğu “estetik” kavramının ontolojik anlamı üzerine bir araştırma yürütülmemiştir.¹ Bu nedenle estetik her daim bütünün bir parçasına indirgenmiş, kapsayıcı bir estetik kuram ortaya konulamamıştır. Oysa çalışmanın kendisinden hareket ettiği ilk argüman, estetik disiplinin ilksel görevinin, tüm alt araştırma alanlarının kendisinin üzerine kurulu olduğu estetik kavramının ontolojik analizinin gerçekleştirilmesi olduğudur. Bu kapsamda tez amacını estetik kavramının ontolojik anlamının açığa çıkarılması olarak belirler ve estetiğin neliği sorusunu gündeme getirir. Estetik kavramı açık kılınabildiği takdirde bir araştırma alanı olarak estetik disiplinin kapsamı, soruları ve sınırları da kendiliğinden görünür hale gelecek, bütünlüklü bir estetik kuram için zemin sağlanabilecektir.

Çalışma motivasyonunu, günümüzde kendini birçok farklı biçimde gösteren estetiğe ilişkin problemlerden başlatarak, karşısına aldığı tabloda bir krizin mevcudiyetini saptamaktadır. Bu kapsamda sanat piyasası krizini,² güncel sanattaki değer nihilizmini,³ çağdaş sanatın kendi neliğini değilleyen pratiğinden⁴ tasarım ve sanat eğitimlerindeki

¹ Estetik alanında ontolojik araştırma sürdüren düşünürler elbette vardır. Özellikle fenomenolojik estetik ontolojik bir yaklaşım geliştirmesi ile estetik tarihinde öne çıkar. Fakat bu düşünürler çok büyük oranda “sanat ontolojisi” yapmışlardır (bkz. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art, Cognition of the Literary Work of Art*; Nicolai Hartmann, *Estetik*; Max Bense, *Aesthetica*; Moritz Geiger, *Estetik Anlayış*) veya “estetik” kavramının kendisi yerine “estetik nesne”, “estetik deneyim” kavramları üzerinden ontolojik çalışma sürdürmüşlerdir (bkz. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*).

² Sanat günümüzde, en dramatik olarak, özerkliğini sermayeye karşı kaybetmiştir. Müzeler, galeriler salt sermaye mekanlarına; fuarlar, bienaller, müzayedeler de sermayenin oyun alanlarına dönüşmüştür. Bu yozlaşma kendisini, 20. yüzyıl sanat tarihinin en çok bilinen sanatçılarından olan, sanat camiasının “pop-starı” Andy Warhol üzerinden cisimleştirmiş gibidir. Warhol sanat tarihine şu sözlerle geçmiştir: “Para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır, iyi ticaret ise en iyi sanattır”. Çağdaş sanat piyasası üzerine söylenecek sayısız söz vardır, fakat araştırmamız kapsamında sanat ticaretinin büyük paraların döndüğü bir iş olduğunu, çağdaş sanat piyasasının uluslararası finansal ticaret platformuna evrildiğini (McAndrew, 2010: 1-4) söylemek ile yetinelim.

³ Çalışma, piyasa ile sanat arasındaki ilişkinin bu denli güç kazanmasının en önemli nedenlerinden birini “estetik değer”in belirsizliğinde bulur. Üstelik günümüzde söz konusu problemin sadece değer belirsizliği olmadığını, bir “değer nihilizmi” olduğunu kabul eder.

⁴ Krizin kendini gösterdiği bir diğer önemli nokta çağdaş sanatın kendini dışlayan pratiğidir. Sanatın ortadan kalkan sınırları ile alımlayıcıda oluşan kafa karışıklığına bir refleks olarak eseri açıklayan metinler zamanla galerilerin duvarlarını doldurmaya başlar. Öyle ki alımlayıcılar esere şöyle bir göz attıktan hemen sonra açıklama metni arar hale gelir. Bu sanatın özüne aykırı değil midir? En başından beri açıklamak *logos*’a,

kavram seti yetersizliğine kadar birçok problemi pratiğin krizi olarak anlarken; sanat felsefesi tartışmaları içerisindeki sanatın neliğine dair nihilist tutumları,⁵ sanatın sonu söylemlerini,⁶ sanat ve estetiğin muğlak ilişkisini ve nihayetinde bütünüleyici sistematik bir estetik kuramın eksikliğini⁷ teorik krizin kendini gösterme biçimlerinden yalnızca birkaçı olarak anlar. Bu krizin kökensel nedenini estetik kavramının ontolojik mahiyetine karşı kayıtsızlıkta bulur ve mevcut durumu, kendini fragmanlar halinde sunan *fragmental estetiğin* kendini aşma gerekliliğine yönelik bir çağrı olarak anlar. Kendi kısmı görünümünü aşabilen estetik, tüm haklı görünüm için bir zemin sağlayacak, hakiki olan ile sözde-görünümleri birbirinden ayırmaya olanak verecektir. Aksi durumda, bir zeminden yoksunluk hem kuramsal alanda hem de sanat, tasarım ve mimari gibi uygulama alanlarında birbiriyle tutarsız birçok sözde-görünüme ve sözde-soruna yol

sanat duyumsamaya ait değil midir? Buna ek olarak eğer bir sanatçı eserinin yanına açıklama yazma ihtiyacı duyuyorsa kendi başarısızlığını ilan etmiş olmaz mı? Sanatın özgün dili devreden çıkarılmış, sanat pratiği kendi özünü değiller hale gelmiştir.

⁵ Sanatın modern dönem ile beraber, öncesinde nispeten daha belirli olan sınırlarını yitirmesiyle sanat artık ne teknik beceri ile, ne güzel olan ile, ne de belirli bir ilişkilendirme biçimi ile tanımlanabilir. Sanatın neliğinin yitirildiği böylesi bir ortamda artık sahici değerlendirme mümkün görünmemektedir. Sanatsal değer kendini oluşturan şey dışında her tür kıstas ile belirlenir hale gelir. Artık kolaylıkla sanat alım-satım nesnesi olarak kullanılabilir. Serbest piyasanın serbest sanatı söz konusudur. Sanat teorileri elbette bu krizin farkındadır ve bu durum yoğunlukla tartışılmaktadır. Fakat bu tartışma geçerli bir sanat tanımı ve değerlendirme kriterleri koymak bir yana dursun sanatın yapısı gereği tanımlanamaz olduğunu söylemeye kadar değer nihilizmini ileri götürmüş, hatta meşru kılmıştır (bkz. Yeni-Wittgensteincilik, Morris Weitz, *Estetikte Kuramın Rolü*).

⁶ Bkz. Arthur Danto, *End of Art*; Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*.

⁷ Estetik birçok düşünür tarafından farklı bağlamlarda ele alınmış, hakkında birçok radikal söylemde bulunmuş, estetiğe farklı türden radikal misyonlar ve değerler yüklenmiştir fakat bu söylemlerin varsaydığı estetik kavrayış sistematik olarak ortaya konulamamıştır. Örneğin Adorno sanatı burjuva toplumunun kötü şimdisi içerisinde hakikat olarak var olan en son sığınak olarak göstermekte ve sanata politik bir yan yüklemenin ötesinde devrimci ve dönüştürücü bir rol atfederek burjuva toplumunun negasyonunun artık Proleterya olmadığını, sanat olduğunu söyler (Rush, 2010: 48). Lyotard modern sanata sunulamaz olana tanıklık etme misyonu yüklerken, Ranciere duyusal deneyimin normal koordinatlarını askıya alan bir sanat siyasetinden söz eder (Ranciere, 2012: 24-29). Schelling; sanat yapıtının beni ve ben olmayana, bilinci ve bilinç olmayana, özne ile nesneyi içine aldığı, dolayısıyla hem özgür hem de zorunlu olduğunu dile getirmesiyle en yüksek bilginin sanat felsefesi olduğunu ileri sürer. Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı çalışmasında Van Gogh'un Köylü Ayakkabıları eserinin hakikati nasıl açıldığını sayfalar boyunca anlatır. Bu bağlamda ne bahsedilen düşünürlerin ne de dahası düşünürün öne sürdükleri iddialarının mütevazı olduğunu söylemek mümkündür. Peki genellikle sanat üzerinden kurulan böylesi güçlü argümanların bir estetik teori ile temellendirilmesi gerekmez mi? Estetik hakikate nasıl muktedit olabilir, estetik hangi yönüyle ve nasıl devrimci bir rol oynamaktadır, sunulamaz olana tanıklık etmeye nasıl imkân sağlar? Tüm bu türevsel ve ilişkisel tartışmalar sürerken Sokrates'in sorduğu gibi kökensel bir soruyu sormak gerekmez mi: Ben estetiğin *ne* olduğunu soruyorum, estetiğin hangi özelliklere sahip olduğunu değil.

açmaya devam edecek, teoriyi ve pratiği kendinde birleştiren bütünsel bir tabloya ulaşmayı gitgide daha fazla güçleştirecektir.

Tezin temel ön varsayımı, estetik deneyimin her türden algı deneyimine eşlik ettiği, bilincin *ayrılmaz bir parçası* olduğu, bir diğer ifadeyle bilincin temel ve *zorunlu* varoluş kiplerinden biri olduğudur. Bu nedenle çalışma estetiğin, temel ilişkilene biçimlerinden türeyen ikincil bir tür ilişki olarak anlaşılmasına itiraz ederek dünya ve bilinç arasındaki her dolaysız karşılaşmada var olan bir model geliştirmeyi amaçlar. Bu çerçevede çalışma fenomenolojik yöntemi takip etmektedir. Fenomenolojinin açtığı tartışmalar, ele aldığı temalar, sorduğu sorular ve ortaya koyduğu terminoloji estetiği araştırmak için oldukça elverişli bir zemin sağlar: Fenomenoloji Kartezyen bir gelenek içerisinden doğan estetiğin kökensel problemlerini rehabilite ederek sistematik bir estetik teori için uygun felsefi bir yaklaşım sunar; duyulur-düşünülür, özne-nesne, beden-zihin gibi ikilikleri birbiri ile ilişkisinden itibaren ele alıyor olması, *noesis* ve *aisthesis* arasındaki farkta yitirilmiş olabilecek estetik için yeni bir varoluş mekânı açar. Diğer yandan dünya ile dolaysız ilksel ilişkiyi problematik hale getiriyor oluşu, bu dolaysız ilişkide kendini gerçekleştiren estetiğe tanınma imkânı verir; yaşam-dünyasına, bedene yapılan vurgu duyulur alana hak ettiği itibarı kazandırır. Buna ek olarak birinci tekil şahsın perspektifinin felsefi soruşturmaya dahil edilmesi estetik deneyimin öznel, dil-öncesi derinliklerine kadar tanınmasına olanak sağlar.

Tez; fenomenolojik yöntemi Edmund Husserl, Martin Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty felsefesi merkezinde ele alır ve fenomenolojinin öz araştırması vizyonunu kendi estetik araştırmasına dahil ederek estetiğin özü üzerine fenomenolojik bir soruşturma misyonunu yüklenir. Fakat Merleau-Ponty'nin de yazdığı gibi “açıktır ki öz burada amaç değil sadece bir araçtır, asıl anlaşılması ve kavrama taşınması gereken, dünyaya olan fiili bağlılığımızdır, tüm kavramsal sabitlemelerimizi kendisinde toplayan odur. Özlere başvurma zorunluluğu, felsefenin onları nesne olarak ele alması anlamına gelmez, aksine varoluşumuz, dünyaya atıldığı andaki haliyle kendini bilebilmek için, dünyanın içine fazla sıkı sıkıya hapsolmuştur, kendi olgusallığını kazanmak ve tanımak için ideallik alanına gerek duyar” (2016: 19-20). Bu nedenle tezde edinilen öz arayışı misyonu estetiğin varoluşsal boyutunu keşfetmek, diğer bir ifadeyle varoluşun estetik boyutunu tartışmaya açabilmek için bir araç olarak belirlenmektedir.

Belirlenen amaç doğrultusunda çalışma üç ayrı bölüm olarak planlanmıştır. İlk bölümde araştırmanın yöntemi ve kavram setini ortaya koymak üzere fenomenolojinin temel yaklaşımı ve yöntemi serimlenecek, ikinci bölümde fenomenolojik yöntemin ilk hamlesi olarak araştırma alanının mevcut ön-yapılarının açığa çıkarılması üzerine bir tartışma yürütülecektir. Araştırmanın kendisine dair hazırlık niteliği taşıyan bu bölüm üç alt başlıkta ele alınacak, ilk bölümde estetik ve sanat kavramlarının tarihi üzerinden, ikinci bölümde Batı estetik söylemi üzerinden önyargılar tartışılacak, üçüncü bölümde ise söz konusu önyargıların kökeni soruşturulacaktır. Önyargıların kökenini saptamak araştırma için yeni bir başlangıç noktası belirleyebilmek için kritik önem taşımaktadır. “Önyargıların Kökeni” bölümü ile beraber fenomenolojik yaklaşım kendini temellendirecek, bu kapsamda algı kavramı başlangıç noktası olarak belirlenecektir. Üçüncü bölümde estetik araştırmasına geçilecek, ilk kısımda estetiğin üzerine kurulacağı algı mefhumuna giriş yapılacak, algının nesnesi ve veriliş biçimi tartışılacaktır. Bu hamle ile algının nesnesiyle beraber estetiğin nesnesi de kendiliğinden ortaya konulmuş olacaktır. Son bölümde estetiğin neliği sırasıyla nesne ve özne perspektiflerinden tartışılacak, bu perspektiflerden fenomenal eşikler belirlenecektir. Son olarak saptanan eşikler bir arada düşünülerek estetiğin neliğine işaret etmeyi mümkün kılacaktır.

1. BÖLÜM

FENOMENOLOJİK YÖNTEM

1.1 FENOMENOLOJİ NEDİR?

Fenomenoloji, 20. yüzyılın başında Edmund Husserl tarafından başlatılan Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas ve dahası düşünürlerce sürdürülmüş felsefi bir harekettir. Fenomenoloji geleneği içerisinde birçok farklı düşünürden ve her bir düşünürün ayrı fenomenolojisinden bahsetmek mümkün olsa da tez kapsamında, estetik araştırması lehine olacak ortak temel yapıları ortaya koymakla yetinilecektir. Bu kapsamda fenomenoloji hareketinin öncü filozoflardan Husserl, Heidegger ve Merleau-Ponty merkeze alınacaktır.

“Fenomenoloji” sözcüğü *phainomenon* ve *logos* olmak üzere iki kavramdan kökenini almakta, tam çevirisi ile fenomenlerin bilimi anlamına gelmektedir. Burada sözcüğün kendisini oluşturan parçaların anlamını doğru kavramak fenomenoloji geleneğini doğru konumlandırmada oldukça önem arz etmektedir. İlk olarak, *phainomenon* kavramı görünüş (*appearance*) kavramı ile karıştırılmamalıdır. Görünüş kavramı her zaman bir şeyin görünüşü olarak anlaşılır ve bir nesne ve onun temsili olmak üzere ikili bir yapıyı varsayar. Bu anlayış da daha başından görünüş ve varlık arasına bir ayrım koyar. Burada fenomen kavramı bu ikiliğe düşmeden doğrudan nesnenin bilince verilişini ifade eder, özneye aşkın varlık alanına dair bir şey söylemez, yalnızca karşılaşma biçimlerine atıfta bulunur. Dolayısıyla nesneyi bilince verildiği haliyle bir “beliriş” olarak kavramak gerekir. Bu nokta fenomenolojinin kurucu ilkelerinden olup, ilerideki bölümlerde detaylı olarak ele alınacaktır.

Fenomenoloji kavramının ikinci kısmını oluşturan “-loji” eki ise *logos* kavramından kökenini almaktadır. Bu adlandırma Husserl’in fenomenolojiyi “kesin bir bilim olarak felsefe” olarak ortaya koyuşu bağlamında, elbette, anlamlıdır. Fakat fenomenolojinin, çağın sosyal bilimlerin eğilimlerinde gözlemlendiğimiz gibi, pozitif bilimlerin metodolojisini felsefeye uyarlamak gibi bir amacı olmayıp, aksine felsefenin kendi metodolojisini ve araştırma alanını belirlemek motivasyonu bulunmaktadır. Burada

pozitif bilimlerle ortaklığını ancak “kesin bilginin imkânı” ile tanımlamak mümkündür. Bu motivasyon her fenomenolog tarafından sürdürülmesi de kuruluş anı için belirleyici niteliğini korumaktadır. Heidegger, *Zaman Kavramının Tarihi* isimli çalışmasında “-loji” ekinin Yunancada bilimden (*science*) değil söylemden (*discourse*) geldiğini vurgular ve Aristoteles üzerinden fenomen kavramını açar: “Aristoteles bunun anlamını daha kesin bir şekilde, bir şeyin kendi içinde ve aslında kendisinden görülmesine izin vermek olarak tanımlar [...] fenomenoloji, 'fenomenoloji' ifadesinde yakalanan orijinal ve ilk anlamıyla, bir şeyle karşılaşmanın bir yolunu ifade eder [...] fenomenal olan, bu tür bir karşılaşmada görünür hale gelen ve yönelimselliğin bu yapısal bağlamına ait olan her şeydir” (Heidegger, 1992: 84-86). Öyleyse fenomenoloji en yalın ifadesiyle, bize verildiği haliyle, “fenomenlerin incelenişi” manasına gelmektedir.

1.1.1 Tarihsel Bakış

Fenomenolojinin Husserl tarafından ortaya konuluş motivasyonu, söz konusu dönemin tarih sahnesine bakıldığında daha anlaşılır kılınacaktır. Bu dönem için bir yanda pozitif bilim ve ampirizm, diğer yanda Yeni Kantçılık olmak üzere düşünsel alana hâkim olan iki ayrı yaklaşımdan bahsetmek mümkündür. Fenomenoloji bu iki farklı yaklaşımların sorunlarını kritik ederek, bu sorunlara bir çözüm olarak kendisini ortaya koymaktadır. Bu sorunlardan en kritik olanını pratik ve teori arasındaki kopukluk olarak belirlemek mümkündür. Mevcut kabuller bir süre sonra kemikleşmiş ve görünmez bir hal alarak kendini sorgusuzca sürdürme eğiliminde olmuştur. Öyle ki kendisinin içinden çıktığı bağlam unutulmuş, yaşam-dünyası ile teori birbirinden tamamen ayrı düşmüştür. Deneyimi kavramsallaştırarak yaşamı teorize etme davranışı her zaman pratikten kopan bir teori ortaya koyma tehlikesini taşımaktadır. Fakat fenomenoloji yaşam tecrübesinden hareketle kendini sürdürmeli, felsefi geleneğin ve bilimlerin düştüğü hatalardan kaçınmalıdır. Bu noktada en radikal farklılaşma özne-nesne düalitesinin yeniden ele alınışı olarak düşünülebilir. Kartezyen geleneğe özne nesneden izlenimler edinerek zihninde modeller üretme suretiyle nesnenin kendisine ulaşmaya çalışır, dolayısıyla özne ve nesne arasındaki ilişkiyi kuracak olan üçüncü bir türden “modeller/temsiller” fikri devreye girmek durumunda kalır. Benzer yaklaşım bilim için de geçerlidir. Bilim özne dışında yer alan dış dünyayı, insan zihnini beyne indirgeyerek anlamaya çalışır. Bu anlayışa göre insan ve dünya karşı karşıyadır. Bilimlerin türünden bir nesnellik ve

rasyonalizm anlayışı da Husserl için problemlidir; bu sebeple felsefenin en temel kavramlarından olan özne-nesne ikiliğini yeniden ele almak ve yeni bir tür rasyonalizm ve nesnellik alanı tesis etmek gerekmektedir.

Bunun yanı sıra bilimlerin yükselişe geçtiği ve hakikate ulaşma konusunda bilimlere olan güvenin oldukça yükseldiği bir dönemde felsefenin görevi, yöntemi, araştırma alanı ve kapsamının ne olduğu soruları sorulmaya başlanmıştır. Husserl, fenomenolojiyi aynı zamanda bu sorulara da bir yanıt olarak felsefenin tıpkı doğa bilimleri gibi kesin bilgiye ulaşılacağı görüşüyle bir yöntem ve “kesin bilim” olarak ortaya koymuştur.

1.1.2 Hareket Noktası ve Araştırma Alanı

Husserl, fenomenolojinin alanına geçiş yapabilmek için bir tür dönüşümün gerekli olduğundan söz etmektedir. Filozof dünyayı naif bir şekilde koyutlamayı reddetmelidir (Husserl, 2002: 21). Aynı şekilde, Merleau-Ponty de şöyle yazar: “Baştan aşağı dünyayla ilgili olduğumuz için, dünyanın farkına varmamızın tek yolu bu hareketi askıya almak, onunla olan ortaklığımız bozmak veya onu saf dışı bırakmaktır” (Merleau-Ponty, 2016: 18). Bu bir tavır değişikliği olarak *epokhe* kavramı ile ifade edilir. Burada söz konusu dönüşüm doğal tavidan felsefi tavra geçiş olarak anlaşılmalıdır. Doğal tutum; gündelik yaşamda kendimizi içinde bulduğumuz, bizler farkında olmasak bile gündelik, pratik yaşantımız içerisinde dünyanın bizim dışımızda bir gerçeklik olarak var olduğu inancına sahip olduğumuz tavidır. Oysa felsefi bir etkinlik için özne dışındaki varlığa dair soru, olumlu ya da olumsuz anlamda bir yargıda bulunmadan paranteze alınmalıdır. Bu askıya alma ile önümüze bir içkinlik alanı olarak bilinç açılmaktadır. Fakat mutlak bir indirgemenin gerçekleştirilebilir olup olmadığı fenomenologlar arasında da tartışmalıdır. Heidegger ve Merleau-Ponty böylesi eksiksiz bir indirgemenin imkânsız olduğundan söz eder, bu yaklaşım özneyi mutlak bir zihin olarak varsaymaktadır ki bu fenomenolojik yaklaşımı dışlar nitelikte bir görüştür. Bu nedenle kimi fenomenologa göre indirgeme idealist değil varoluşçu bir felsefenin ifadesi olarak ele alınmalıdır (Merleau-Ponty, 2016: 19).

1.1.3 Yönelimsellik ve Özne-Nesne İlişkisi

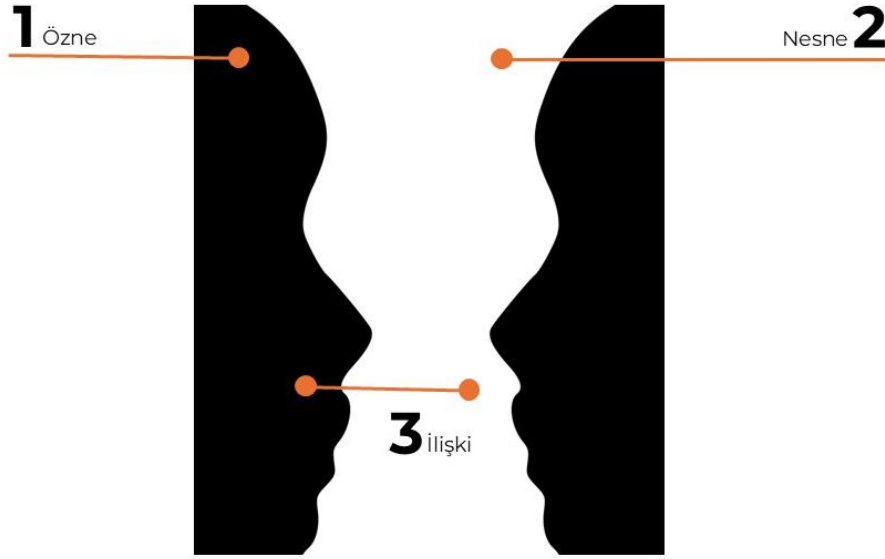
Husserl bilincin en temel yapısı olan yönelimselliği “Bilinç her zaman bir şeyin bilincidir” ifadesi ile ortaya koyar.⁸ Bilinç öncelikle tüm nesnelere aşkın bir biçimde var olan ve sonrasında ancak nesnelere yöneldiğinde şeylerin bilincine sahip olan değildir; bilinç her zaman için bir şeyin bilinci ile var olur. Öyleyse yönelimsellik bilincin yalnızca bir edimi olarak değil, bilincin var olma kipi olarak anlaşılır. Böylelikle Kartezyen zihin-beden probleminin çözülmesi yolunda bir adım atılmış olunur. Özne ya da nesneyi önceleyen kronolojik bir dizge söz konusu değildir, *ilksel olan özneyi de nesneyi de kendinde barındıran bilinç ediminin (act) kendisidir*. Bu noktada kartezyen yapının karşısına konulan söz konusu görüşü, Gestalt psikolojisinde kullanılan tersine çevrilebilir görseller üzerinden düşünmek uygun görülebilir. Rubin Vazosu örneğini ele alacak olursak (Şekil 1.1, özne ve nesne temsili rastlantısal atanmıştır) görselde yönelme biçimimize bağlı olarak vazo ya da birbirine dönük iki yüz görürüz. Burada siyah ya da beyaz rengin tanımladığı alandan biri figür olarak alımlanırken diğeri figürü mümkün kılan zemin olarak anlaşılır. Eğer vazoya ilgimizi yöneltirsek siyah leke⁹ bir arka plan olarak anlaşılacak, eğer yüzleri figür olarak algılasak beyaz leke zemin olarak anlaşılacaktır. Burada figür-zemin arasındaki ilişki kendi içerisinde tersine çevrilebilirlik özelliği taşır, fakat aynı anda iki figürü de algılamak mümkün değildir. Bu görselde bize konu bağlamda açıklık getirecek nokta ise bu iki alanın tam olarak özne ve nesne (ve diğer ikili yapılar) gibi birbirlerini var etmekte olduklarıdır. Eğer görsel sınırlarını siyah ve beyaz lekelerin uzamı olarak tanımlarsak bir alanın diğeri var olma koşulu olduğunu anlarız. Fakat tam da görseli deneyimleme biçimimizde tecrübe ettiğimiz gibi ilgimiz hangi figüre yönelirse diğer alan negatif alan¹⁰ olarak varlığını sürdürmekte ve hatta buna ek olarak figürü *mümkün* kılmaktadır. Buradaki durum tam da fenomenolojide özne-nesne ilişkisinde olduğu gibi işler: Özne ve nesne birbiri ile ilişkisinde var olur; bu ilişki asli ve temel olandır. Biz özneyi de nesneyi de bu ilişki içerisinde tıpkı görselde tecrübe ettiğimiz gibi ilgimizi yöneltirerek anlarız. Şeyin kendisine belirlediği öznel birinci tekil şahıs, kendisini belirşin içerisinde anlar. Aynı şekilde nesne, birinci tekil şahsa

⁸ Husserl yönelimsellik fikrini hocası Brentano’dan, Brentano da Orta Çağ filozoflarından devralmaktadır.

⁹ Leke, bir sanat terimi olarak bir yüzey üzerinde yüzeyin renk ve tonundan ayırt edilen daha küçük bir yüzey olarak anlaşılabilir (Keser, 2009: 197).

¹⁰ Negatif Alan, bir sanat eserinde boş alana işaret eder (Keser, 2009: 231).

verilmesinde anlaşılır. Burada fenomenin verilişinde üçlü bir yapı ortaya konulur: beliren şey, kendisine beliren ve belirenin beliriş biçimi. O halde fenomenolojinin tanımını yapmak mümkün olur, fenomenoloji insan deneyiminin ve bu deneyim içinde ve aracılığıyla şeylerin kendilerini bize sunma biçimlerinin incelenmesidir (Sokolowski, 2000: 2).



Şekil 1.1 Rubin Vazosu
(Görsel yazar tarafından oluşturulmuştur.)

1.1.4 Nesnellik

Bilincin alanından nesnelliğin inşa edilmesi konusunda düşünülmemesi gereken en büyük hatalardan biri fenomenolojinin bir tür öznel felsefesi olduğu fikridir. Fenomenolojinin özneye aşkın bir yerden değil birinci tekil şahıstan itibaren düşünmeye başladığı doğrudur. Bu kapsamda öznel içerisinde ele alınabilir olan edim (*act*) bir başlangıç noktası olarak belirlenir fakat bu fenomenal alandan hareketle yeni bir tür nesnellik alanı inşa etmek amacını unutmamak gerekir. Özne, kendi dışına çıkan (transandantal) bilinçle kendisinde nesnelerin tezahür etmesine olanak sağlayan olarak kurulur. Fakat burada söz konusu aşkınlık idealizmden farklı olarak içkinlikteki aşkınlık olarak anlaşılır. Şeyler anlaşılabilirliklerini bilinç yaşantısında özneye sunarlar. Özne de kendilerine verilen şeylerde bu anlaşılabilirliğe ulaşabilen ve aynı zamanda bu keşifle beraber kendini keşfeden olarak ortaya konulur. Zorunlu yapılar bu bağlamda fenomenal alanda keşfedilir.

Fenomenoloji deneyimdeki rasyonaliteyi ve deneyimin koşullarını araştırır. Heidegger fenomenolojinin yönelimselliğın *a priori*'sinde analitik betimlemesi olduğunu yazar; dolayısıyla güncel fenomenolojik araştırma için konu alanı *a priori* yönelimsellik; fenomenolojinin ele alış biçimi ise analitik betimseldir (Heidegger, 2000: 79).

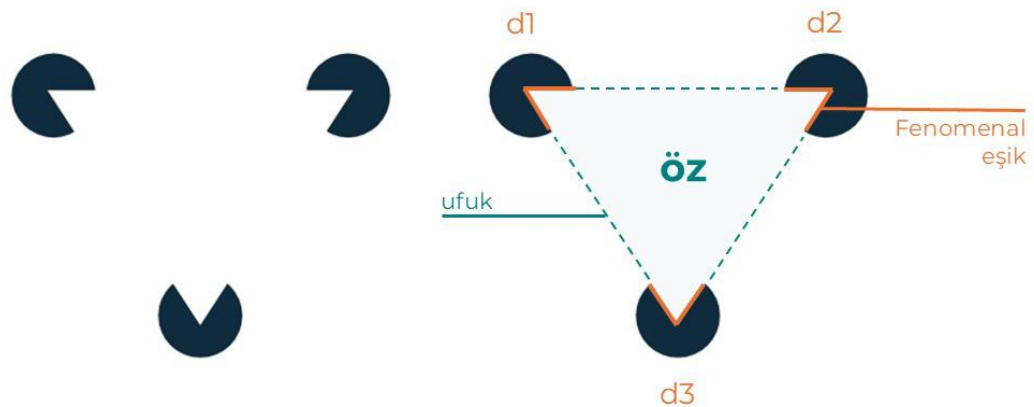
1.1.5 Öz Araştırması

Husserl'in fenomenoloji projesinin ana amacı fenomenlerin özlerinin araştırmasını yapmaktadır. Dolayısıyla öz kavramı fenomenolojide oldukça merkezi bir rol oynamaktadır. Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi* çalışmasının önsözünde şöyle yazar: "Fenomenoloji özlerin incelenmesidir ve ona göre bütün sorunlar özleri tanımaya ilişkindir: örneğın algının özünün, bilincin özünün tanımlanması. Ancak fenomenoloji özleri varoluşa yerleştiren bir felsefedir" (Merleau-Pony, 2016: 9).

Özler, en temel ifadesiyle, kendini özdeşlikle göstermektedir. Tekilin deneyiminde verilen ampirik, zamansal olanda değişmeden kalan ideal yapılardır. Fakat buradaki ideallığı Platon'un ideaları gibi anlamamak gerekir; özlerin bir tür özdeşliği sağlayacak biçimde sabitliğine karşın değişen ufka sahip bir yönü de vardır. Dahası, Husserl için özlerin varlığının hiyerarşik olarak görünüşlerin üzerinde olabileceğini söylemek doğru olmayacaktır. Yine de Husserl felsefenin titiz bir bilim olarak gerçekleştirilmesi için vazgeçilmez olan bir özler teorisinin yeniden tesis edilmesini onaylar (Warren, 2020: 13). Bu bağlamda Husserl'in Platon'dan etkilendiğini, Platon'un yaklaşımını Platonculuktan arındırarak yeniden ele alarak gündeme getirdiğini söylemek mümkündür. Merleau-Ponty'nin özleri varoluşa yerleştiren fenomenoloji projesi bu bağlamda açıklayıcıdır. Özler duysal olana dayanır fakat kendisi duysal değildir. Tıpkı nesnelerin aşkınlığı gibi özler de her zaman kısmi olarak kendini deneyimde verir. Özler deneyimde olanak halinde, yani gizil halde vardır ve hayal gücünün etkinliği ile açığa çıkarılır. Dolayısıyla özler de aşkın olarak konumlandırılır. Örneğın, estetiğın özünü düşündüğümüzde aslında özün deneyimin kendisinin bütünlüklü olarak tek bir deneyimde bulmayız. Bu özü gösteren kısmi deneyimler vardır. Bir gündelik kullanım nesnesi olarak bardağın estetiğının, Picasso'nun *Guernica* eserinin estetiğının, *La Sagrada Familia*'nın estetiğının deneyiminde ortak olan ama deneyimde bulunandan daha fazla bir şeye gönderme yapan nelik (öz) tek tek deneyimlerine aşkın olandır.

Bu bağlamda Gestalt psikolojisindeki kapalılık ilkesinden yararlanarak Husserl'in öz anlayışını açıklamayı deneyebiliriz. Şekil 1.2'de üç adet siyah leke ve lekelerin sınırlarının birbiri ile ilişkisinden var olan bir üçgen algılarız. Siyah lekeler doluluk olarak var iken üçgen boşluk/yokluk olarak verilir. Siyah lekelerin yerlerini değiştirdiğimizi, düzeni üçgen algısını sağlayamayacak şekilde bozduğumuzu hayal edelim. Üçgen artık var değildir, buna karşın siyah lekeler her halükârda varlığını sürdürür. Kapalılık ilkesi, öğelerin karmaşık bir düzenlemesine baktığımızda, tek ve tanınabilir bir bütün arama eğiliminde olduğumuzu belirtir. Bu nedenle parçaları birbiri ile ilişkisinde algılarız. İlişki parçanın önüne geçer. Eksik parçaların olduğu bir görüntü verildiğinde boşluklar zihin tarafından tamamlanır. Şimdi, Gestalt'ın bu algı prensibi ile Husserl'in öz anlayışı arasında bir ilişki kurabilir miyiz? Her bir siyah lekenin öznenin nesnesi ile kurduğu tekil ilişkiyi imlediğini varsayalım (d1, d2, d3); bu tekil deneyimler bir araya geldiğinde kendilerinden hem farklı hem de aşkın olan bir yapıya işaret ederler ki bu da görselde algıladığımız üçgendir. Yani özler de tıpkı görseldeki boşluk ve doluluk ilişkisinde olduğu gibi tekil deneyimlere aşkın olarak anlaşılır. Öyleyse tekil verilişlerin tümlüğünde özün de üçgenin verilme biçimi gibi verildiğini söylemek mümkün müdür? Bu üçgen geometrisini öz olarak anlarsak özü tanımlamak için kendisini oluşturan kenarları tanımlamak ve katı bir sınır çekmek gerekmez. Yalnızca köşe noktalarının belirlenmesi yeterlidir. Husserl'in öz araştırmasının bu türden bir yanı var gibi görünür. Özü kavramak tüm sınır noktalarını keşfetmek anlamına gelmez, aksine Husserl fenomenal *eşiklerin* keşfinden söz eder. Kaldı ki öz tamamlanacak bir sınır içermediğinden her daim farklı yönlerden yakalanabilecek ufuklara sahip olandır. Bu bağlamda matematiksel olarak üçgeni oluşturan sınırsız noktalar ufuk olarak anlaşılabilir.¹¹

¹¹ Bunun yanı sıra bu görselde hem siyah lekelerle üçgenin varlık türünün farklılaştığını hem de bu varlıkların bize verilme biçimlerinin farklılaştığına şahit oluyoruz. Öyleyse buradaki boşluk ve dolulukların var olma biçimi ile özler ve tekilerin var olma biçimi arasında bir paralellik kurulabilir mi?



Şekil 1.2 Gestalt Psikolojisi, *Closure* İlkesi
(Görsel yazar tarafından oluşturulmuştur.)

1.1.5.1. Fenomenolojinin Temel Yapıları

Robert Sokolowski (2000) *Introduction to Phenomenology* çalışmasında fenomenolojide bilinç yaşantısını anlamlandırmak için üç temel yapının anlaşılması gerektiğini yazmaktadır. Bunlardan birincisi parça-bütün ilişkisi, ikincisi çokluktaki özdeşlik, üçüncüsü ise mevcut-namevcut ilişkisidir. Bu üç temel yapıya ek olarak ise her zaman onlara eşlik eden bir benlik ve dünya kavrayışı vardır. Söz konusu dört temel yapı bu bölüm içerisinde açıklanacaktır.

1.1.5.2. Parça-Bütün İlişkisi

Husserl, *Mantıksal Araştırmalar*'ın *Prolegomena* kısmında parça ve bütün ilişkisinin diğer bütün araştırmalar için bir ön koşul olduğunu ifade eder (Husserl, 2008: 7). Parça ve bütünler ilksel terimlerdir. Noematik analizden, öznelliğin analizine, yönelimsel eylemlere kadar tüm analizler parça-bütün ilişkisi üzerine kuruludur.

Husserl parça bütün ilişkisini çeşitli ayrımlar yaparak analiz eder. İlk olarak basit nesnelere ile kompleks nesnelere arasında farkı ortaya koyar. Basit nesnelere parçalara ayrılamayan nesnelere iken kompleks nesnelere parçalardan meydana gelen bütünler olarak kendini sunan nesnelere dir. Parçalar arasında ise bağımlı parça (*moment*) ve bağımsız parça (*piece*) olmak üzere iki ayrı kategori ortaya konulur. Bağımlı parçalar diğer bağımlı parçalar ile verilen ve her zaman tamamlanmaya ihtiyaç duyan öğelerdir. Örneğin, kırmızı parlak bir yüzey hayal edelim. Burada ne kırmızılık ne parlaklık ne de yayılım kendisini bağımsız

bir parça olarak sunabilir, dolayısıyla ayrı başına bütün değeri taşıyamaz. Kırmızılık her zaman bir yüzeyde verilir, parlaklık her zaman bir şeyin parlaklığıdır. Bağımsız parçalar ise bağımlı olanların aksine bütünden ayrı kendini sunabilen öğelerdir. Örneğin bir ağacın yaprakları, aracın parçaları, bir ekibinin üyesi bütünden bağımsız olarak kendini sunabilir. Fakat bağımlı ve bağımsız parça ayrımında dikkat edilmesi gereken önemli bir husus vardır ki o da öğelerin yalnızca tek bir açıdan, mutlak olarak bağımlı veya bağımsız olarak nitelendirilebilir olmadığıdır. Belirli bir açıdan bağımlı parça olan bir öğe farklı bir açıdan bağımsız bir parça olabilir. Örneğin, bir yaprak ağacından ayrılabilir ve kendini ayrı bir bütün olarak sunabilir fakat bir algı nesnesi olarak her daim bir arka plan ile ilişkisi içerisinde verilecektir. İlk bağlamda bağımsız algılanırken, ikinci bağlamda bağımlı bir parça haline gelir.

Husserl bu ayrımlardan sonra parçaların nasıl bir araya geldiklerine dair ayrımlar yapmaktadır. Bu bağlamda kurucu ve kurulan parçalar vardır. Eğer y olmadan x olmuyorsa x parçası y üzerine kurulu demektir. Kendileri zorunlu olarak bağımlı olmaksızın bağımlı parçaların koşulu ise o öğeler kurucu parçalardır. Örneğin bir rengin tonu, renk üzerine kuruludur, renk onu kurar, onun alt tabakasıdır (Sokolowski, 2000: 24); görme ise göz üzerine kuruludur. Rengin tonu kurduğu gibi göz de görmeyi kurar.

Bu kapsamda karşımıza iki terim çıkar: *concretum* ve *abstractum*. *Concretum* bir bütün olarak alınabilen nesne iken *abstractum* bütünün bağımlı bir parçası olarak sunulabilen, tamamlanması gereken bir parçadır. Parça ve bütün arasındaki ilişki durağanlık ve değişim üzerinden de tartışılabilir. Eğer bir şeyin bir yönü değişirken diğer yönü değişmeden kalıyorsa o halde bütünün iki ayrı parçasından bahsetmek mümkün olur.

Diğer bir ayrım ise dolaylı (*mediate*) ve dolaysız (*immediate*) parçalar ayrımıdır. Bu ayrım yakın ve uzak parçaların tanımında, bağımlı ve bağımsız parçaları karşılaştırmada zengin bir terminoloji sağlar. Örneğin parlaklık doğrudan yüzey ile harmanlanmaz, önce renk ile dolayımlandır. Dolayısıyla bağımlı parçalar arasında belirli bir kural vardır ve bu ayrım parçalar arasındaki mesafeyi düzenler. Buna karşın parçaların bütün ile ilişkisi böyle bir mesafe kuralına, herhangi bir hiyerarşiye bağlı değildir. Fakat burada Husserl estetik yapıları belirli bir bağımlılıklar dizisinin gerekli olduğu özel olarak tasarlanmış bütün olduğu için ayrı tutar (Husserl, 2001: 40).

Parçalar arasındaki ilişkilerin ve parçaların ne tür parçalar olduğunun belirlenmesi fenomenolojide büyük önem taşımaktadır. Çünkü fenomenolojiye göre felsefede sıklıkla yapılan bir hata bağımlı bir parçanın bağımsız bir parça olarak alınmasıdır, buna bağlı olarak daha sonra orijinal bütünü nasıl yeniden oluşturulabileceğine dair yapay bir felsefi “sorun” ortaya çıkmaktadır. Böyle bir sorunun gerçek çözümü, bütünü bu tür yanlış bir şekilde parçalara ayrılmış parçalardan oluşturmanın yeni bir yolunu bulmak değil, sadece söz konusu parçanın bağımsız bir parça değil bağımlı bir parça olduğunu olduğunu ve en başta bütünden asla ayrılmaması gerektiğini göstermektir; pek çok felsefi argüman, bir şeyin bağımsız bir parça değil bağımlı bir parça olduğunu göstermeye yönelik karmaşık girişimlerdir (Sokolowski, 2000: 24-25). Aynı zamanda, bir bütündeki parçalardan bazılarını ifade ederken diğerlerini ihmal etmemiz; ya da seçtiğimiz anları parça parça ele alarak anları bölümlere ayırmaya çalışmamız; ya da bir parçayı diğerine eşdeğer olarak ele almamız, yani bir ayrımı sürdürmekte başarısız olmamızdır (Sokolowski, 2000: 27). Dolayısıyla fenomenoloji bu başlangıç noktası ile temel kavramları rehabilite etmelidir.

1.1.5.3. Çokluktaki Özdeşlik

Fenomenolojinin ikinci temel yapısı ise çokluk içindeki özdeşliktir. Şeyler bilinç yaşantısına çokluk (*manifold*) olarak verilir. Bunu açıklamak için Husserl’in klasik küp örneğini ele almak yerinde olacaktır. Küp her zaman bize belirli bir perspektifte verilir. Bizler küpü algıladığımızda aslında her zaman perspektifin sağladığı yüzleri aktüel olarak algılamakta, o perspektif için görünmeyen yüzleri namevcut ama potansiyel olarak algılarız. Küpü çevirdikçe perspektifimiz değişir; potansiyel olanlar aktüele, aktüel olanlar potansiyel olana dönüşür. Küpün her bir perspektiften verilmesine “profillerle verilme” denmektedir ve küp de tüm bu peşi sıra verilen profillerin çokluğudur. Küpü algılayışımız bir dizi çokluk ile gerçekleşirken aynı zamanda tüm verilmiş farklı profillerin sürekliliğinde aynı küp algısını sürdürmemizi sağlayan bir özdeşlik de bulunmaktadır. Küp örneği bağlamında farklı profillerden verilen küp bizim için aynı nesne olma algısını sürdürmektedir. Çokluk içindeki özdeşlik farklılık içerisinde değişmeden kalan özdeşliktir. Fakat belirtmek gerekir bu durum yalnızca fiziki nesnelerin algısında geçerli değildir, her türden deneyimde çokluk ve çokluk içerisinde özdeşlik bulunmaktadır. Bunun yanı sıra şeylerin kendisi bu deneyimlerin toplamı da değildir,

ifadelerin biri ve tümü için başkadır. Anlam üzerinden bir örnek verelim: “Kar caddeyi kapladı”, “Cadde karla kaplı”, “*Die Strasse ist verschneit*” dendiğinde üç ayrı ifade kullanılır fakat bu ifadelerin üçü de aynı olguyu ifade eder; bu üç ifade aynı nesnenin üç yönü gibidir (Sokolowski,2000: 28). Burada olgunun ya da küpün henüz verilmemiş ya da ifade edilmemiş sonsuz biçiminin var olduğunu da fark etmek önemlidir. Potansiyelin ve yokluğun ufku, şeylerin fiili mevcudiyetlerini çevrelemektedir (Sokolowski, 2000: 28). Bir diğer örnek olarak bir romanı hayal edebiliriz. Romanı ilk gençlik yıllarımda okuduğumda beş sene sonra okuduğumdan farklı bir tecrübeye sahip olurum. Bir arkadaşımın aynı romanla kurduğu ilişki ile benim deneyimim de oldukça farklıdır. Bir edebiyat eleştirmenin ise aynı romana yönelimi herhangi bir okurdan farklı olacaktır. Bu örnekleri arttırmak mümkündür fakat burada belirtmek istenen nokta şudur ki bütün deneyimler aynı esere, yani aynı romana, özdeş olana aittir.

Bu bağlamda vurgulanması gereken bir diğer nokta şudur: Özdeş olan ile çokluk farklı boyutlara aittir. Küpün verilen bir profili küpün kendisi olmadığı gibi romanın tecrübelerinden biri de romanın kendisi değildir. Özdeşlik bu çoklukların bir toplamı olarak da anlaşılmaz. Özdeş olan çokluğa aşkındır.

Özneler arası boyut ile söz konusu çokluk daha da zenginleşmektedir. Benim gördüğüm küp artık aynı anda farklı birçok profilden veriliyordur. Bu şeyin varlığı ve özdeşliği (*identity*) özneler arası perspektiflerin devreye girmesiyle daha da artar. Verdiğimiz tüm örneklerde bize aynı zamanda bir benlik sunulur. Bu benlik tezahürün eyleyicisi konumundadır. Her farklı edimde verilen bu benlik de bir özdeşlik olarak tanınır.

Sonuç olarak “Fenomenolojik analiz nedir?” sorusuna verilebilecek belki de en kolay yanıt, belirli bir nesne türüne uygun olan çokluğu tanımladığını söylemek olacaktır (Sokolowski, 2000: 31). Çokluğun ve birliğin yapısı nesne türüne göre değişiklik göstermektedir ve fenomenolojinin görevi bu nesnenin özdeşliğini ve görünüş biçimlerini belirlemektir.

1.1.5.4. Mevcut-Namevcut İlişkisi

Fenomenolojideki üçüncü temel yapı ise mevcut ve namevcut ilişkisidir. Nesne türüne uygun parça ve bütün ilişkilerini ve çoklukları ortaya koymanın yanında fenomenoloji söz konusu nesneye ait varlık ve yoklukların dolu ve boş yönelimlerini de belirler.

Her bilinç deneyimi mevcut olanı ve namevcut olanı içerir. Mevcut ve namevcut boş (*empty*) ve dolu (*filled*) yönelimlerin nesnel karşılıklarıdır. Dolu yönelim bedensel mevcudiyetle orada olan bir şeyi hedefleyen iken, boş yönelim ise bedensel olarak namevcut olanı hedefleyendir. Örneğin karşımızda olmayan bir sanat eseri hakkında konuştuğumuz zaman bu boş yönelim olarak tanımlanır, eğer eserin karşısına geçersen nesne artık mevcut hale gelir ve böylelikle bu boş yönelim yerini dolu yönetime bırakır.

Mevcut ve namevcut yapılarını birçok farklı bağlamda düşünmek mümkündür. Örneğin belirli bir matematiksel ispata ismiyle atıfta bulunduğumda, onu yokluğunda boş bir şekilde ifade ederim, ancak ispatı düşünce ile gerçekleştirdiğimde, onu mevcut kılarım (Sokolowski, 2000: 38). Bir fiziki nesnenin karşısındaiken küpün deneyiminde belirli bir profilde verilmeyen yönler bu manada namevcut olacaktır. Bir şeyi hatırladığımızda, hayal kurduğumuzda da namevcut olan söz konusudur, örneğin hayal kurma ediminde hayali kurulan bedensel/fiziki olarak namevcut olandır. Dinlediğim bir konuşmanın tecrübesinde de benzer bir mevcudiyet ve namevcudiyet bulunur. Bir cümle ondan önce söylenenin ve onu takip edecek söylenenlerin yokluğuyla birlikte deneyimlenir. Cümlenin deneyimlenişi küpten farklı olsa bile bu ikili yapı değişmez. Her biri söz konusu şeyin türüne uygun olan farklı türde mevcudiyetler ve namevcudiyetler olduğu da doğrudur. Gelecek, zamanın akıp gitmesine izin verilerek mevcudiyete getirilir; uzaktaki bir şey mesafenin aşılmasıyla mevcudiyete getirilir; küpün diğer tarafı küpün etrafında döndürülerek mevcudiyete getirilir; zor bir matematiksel ispat, adımları üzerinde düşünülerek mevcudiyete getirilir; yabancı bir metnin anlamı, bir çeviri sağlanarak veya dil öğrenilerek mevcudiyete getirilir; bir tehlikeyle ancak risk alınarak yüzleşilebilir. Her durumda, söz konusu şey kendisine uygun olan yokluk ve varlık karışımlarını belirler (Sokolowski, 2000: 38).

Burada vurgulanması gereken önemli bir nokta bulunur. Mevcut ve namevcut aynı nesneye ait iki farklı boyuttur. Şeyler tıpkı sunumlar çokluğu içinde verildiği gibi varlıklar ve yoklukların bir karışımı içerisinde verilir (Sokolowski, 2000: 36). Nesnenin kendisi mevcut ve namevcut içerisinde verilir. Özdeşlik yalnızca varlıkta verilmez, mevcudiyetin farkında olmak için namevcudiyet ufkunun da orada olması gerekir. Dolayısıyla varlık yokluğun iptali olarak düşünülebilir.

Sonuç itibarıyla ne zaman fenomenolojik bir meseleyi incelemek istesek, söz konusu meselede iş başında olan parçaların ve bütünlerin, özdeşliklerin ve çoklukların, yoklukların ve varlıkların karışımlarının neler olduğunu sormamız gerekir (Sokolowski, 2000: 40).

1.1.5.5. Dünya ve Benlik

Dünya ve benlik ise her türden bilinç edimine eşlik eden nihai ikilidir. Dünya bir şey değildir, deneyimlenmiş ya da deneyimlenebilecek şeylerin toplamı da değildir; dünya, bize verilebilecek her şey için bir bağlam, bir ortam (*setting*), bir arka plan veya bir ufuk gibidir. Dünya kuşatıcı bir bağlamdır. “Ben” ise dünyanın içinde diğerlerine benzemez olandır; bilişsel olarak dünyaya sahip olan, dünyanın kendisine verildiği şeydir. Aynı zamanda benlik kendi gibi bir bedene ve yönelimselliğe sahip diğer benlikleri de belirler fakat yine de kendi beni her zaman diğerleri arasında bir merkez olarak öne çıkar. Her zaman ben merkezdir ama deneyimlenen her şey benim gibi diğerleri tarafından da deneyimlenir. Şeylerin transandantal boyutu böylece genişler.

Benlik de kendini bir görünümler çokluğu olarak sunmaktadır fakat diğer sunuluşlardan farklı olarak; merkezi olarak, yönelimselliğin faileri ve dünyaya, şeylere sahip olan olarak sunar. Benlik bir dünyasız, ampirik yaklaşımda olduğu gibi bir zihin olarak da düşünülemez. Dünyanın algısal ve bilişsel sahibi olmakla birlikte aynı zamanda yargılarından sorumludur. Hem teorik hem de pratik anlamda hakikatin failidir. Benlik yalnızca bilinçten meydana gelmez, aynı zamanda bedenlidir; Husserl bunu dokunma duyusu üzerinden açıklar. Sağ elimizle sol elimize dokunduğumuzda sağ elimiz dokunan olarak, sol elimiz dokunulan olarak belirlenir; fakat bunu tersine çevirmek de

mümkündür, sol el dokunan sağ el dokunulan pozisyonuna geçirilebilir (Husserl, 1989: 152). Öyleyse aşkın ego iki yönde de çalışabilir.

1.2 FENOMENOLOJİK YÖNTEM

Husserl fenomenolojiyi her şeyden önce bir yöntem olarak ortaya koyar. *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* çalışmasında şöyle yazmaktadır: “Fenomenoloji [...] öncelikle bir yönteme ve düşünme biçimine işaret eder: Özel felsefi bir düşünme biçimine, özel felsefi yönteme” (Husserl, 2015: 19).

1.2.1 Sezgi ve Özlerin Görüsü

Husserl felsefesi bilginin ve kavramlarımızın kaynaklarının ilk dolaysız deneyimden itibaren anlaşılması gerektiğini ileri sürmektedir. Böylelikle ilk olarak dolaysız olanın neliği ve nasılığı ortaya konulmalıdır. Burada söz konusu olan bilincin en temel yönelimsellik kipidir ki bu Husserl fenomenolojisinde “sezgi” olarak belirlenecektir. Buradaki sezgi kavramı gündelik dilde yaygın kullanımı olan özel türde bir bilişsel edime işaret etmez fakat bu anlam ile ortaklaşan bir yönü vardır; bu, dolaysızlık niteliğidir. Husserl’de sezgi her türden dolaysız bilişsel ilişkidir. Fenomenolojik araştırmada ilk adım ne saf bilincin kendisi ne de bilince aşkın olanın bilgisi olamaz, söz konusu olan en temel verilmişlik hali olan sezgidir. Önümüzde masamızda duran bir bardağı kavradığımızda bilincimize bardak aslen mevcut olarak verilmiştir. Burada doğrudan bir kavrayış söz konusudur. Bu bağlamda sezginin algılamak ile benzer bir nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Fakat söz konusu bilişsel ilişki Kant’ta olduğu haliyle bir tür öznenin kuruculuğuna tabi olmamakla birlikte bir tür temsil de değildir; doğrudan dolaysız olarak gerçekliğin kendisinin verilmişliğidir. Sezgiler herhangi bir gerekçelendirmeye ihtiyaç duymaz çünkü kendisinin en nihai gerekçelendirmesidir (Hintikka, 2003: 176). Husserl sezgiyi iki bileşenli olarak açıklar. Bu bileşenler zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olan madde (*hyle*) ile formlardır. Madde hammadde niteliğinde olan iken form kendini maddeye dayatan özdür. Ampirik deneyimimizde madde ve form beraber bize verilir; burada önce maddenin verilmesi sonrasında onu forma koyan bilincin edimi şeklinde ardıllık ilişkisi bulunmamaktadır. Ancak bu duyuşsal sezgide iki bileşenin ayrıştırılarak formun kavranması söz konusudur. Bu kavrayış özlerin görüşü olarak adlandırılan

Wesensschau'dur. Bardak örneğine dönecek olursak, önümde duran bardağın tekil deneyiminin duyusal sezgiyle kavrandığı söylenir. Bu duyusal sezgide maddeyi özden ayırarak özün sezgisel kavrayışını elde etmemizi sağlar. Husserl için *Wesensschau* duyusal sezgiyi özlerin sezgisine dönüştürür (Hintikka, 2003: 182). Önümde duran bardağın deneyiminde materyal, form kazanarak bulunmaktadır. Bardağın bardak olması ise tümel olanla ilişkilidir; önümde durmayan sayısız bardağı kendinde içerir. Öyleyse bardak olmaklık öze ilişkin tümel bir kavrayıştır ve Husserl için önemli olan bu tümelin sezgide kendisini veriyor oluşudur; tekile ait duyusal olan ile tümele ait kavramsal olan sezgide birlikte verilebilmektedir. Husserl, bir özü görmek bu nedenle sezgidir der (Hintikka, 2003: 181). Böylelikle epistemolojik kurucu süreçlerimizin başlangıç noktaları sağlanır (Hintikka, 2003: 180). *Wesensschau*, eidetik indirgemeyle ilişkilidir fakat birbiri ile karıştırılmamalıdır. Eidetik indirgeme kişinin *hyletik* bileşeni paranteze alması ve dikkatini yalnızca özlere yöneltmesidir (Hintikka, 2003: 182).

Özetle, Husserlci sezginin temel özelliği, bize sadece temel ampirik nesnelere değil, aynı zamanda (*Wesensschau*'nun yardımıyla) temel soyut nesnelere de sağlamasıdır. Böylece sezgi sadece ampirik bilgimizin değil, aynı zamanda *a priori* bilgimizin de temelinde yer alır (Hintikka, 2003: 186).

1.2.2 İndirgeme

Husserl fenomenolojisinde üç türlü indirgemenin bahsetmek mümkündür. Bunlar eidetik, transandantal ve fenomenolojik indirgemedir. Bu indirgeme türleri Husserl'in felsefesinin temel metodolojik araçlarıdır (Follesdal, 2006: 105). Eidetik indirgeme, özlere ilişkin indirgeme türüdür. Bardak örneği ile devam edecek olursak, önümde duran bardağın deneyiminde onun geometrisine yöneldiğimde diğer özelliklerini paranteze almış, onun tümlüğündeki deneyimini geometrisine indirgemiş olurum. Buradaki geometri bu bağlamda artık yalnızca tekil olanla sınırlı olarak anlaşılmaz. Transandantal indirgeme ise basitçe yönelimselliğin nesnesi ile ilgili değildir; yönelinen nesnenin deneyimindeki eylemi inceler. Nesne yönelimli tutumumuzdan eylem yönelimli bir tutuma doğru bir odak değişimidir (Follesdal, 2006: 105). Bu durum aynı zamanda bir tutum değişikliğini gerektirir, Husserl'in bu tavır değişikliğine *epokhe* adını verdiğiinden söz etmiştik. Transandantal indirgeme sonucunda ortaya *noesis*, *noema* ve *hyle* ortaya konulur. Husserl

Ideen'in üçüncü cildinde *noema* için şöyle yazar: “*noema*, anlam [*Bedeutung*] kavramının tüm edimler alanına genelleştirilmesinden başka bir şey değildir.” (Husserl'den Aktaran: Follesdal, 2006: 108). *Noesis*'ler ise yapılandırıcı deneyimler, eylemdeki anlam veren unsurlardır. Nesne ile karşılaşıldığında *noema*'mızdaki öngörülerin bazıları *hyle* tarafından doldurulmaktadır. Fakat *hyle* de tek bir *noema* ile bizi sınırlandırmamaktadır. Bunu yine Gestalt psikolojisindeki çift anlamlı görsellerde kavramak mümkündür. Bu üç unsur deneyimleme biçimimizin asli unsurları olmasına rağmen deneyimde gizlidirler, bu sebeple Husserl tarafından transandantal olarak adlandırılmışlardır.

Fenomenolojik indirgeme ise eidetik ve transandantal indirgemenin kombinasyonudur (Follesdal, 2006: 110). Doğal tutum paranteze alınarak artık tek tek nesnelere yönelir. Böylelikle söz konusu olan artık özleri nesnelere yönelmişliklerinde kavramaktır.

1.2.3 Eidetik Varyasyon

Husserl fenomenolojisine göre eidetik sezgi, öze ilişkin içgörüdür. Eidetik sezginin bize özleri nasıl sunduğunu üç aşamada anlayabiliriz:

Tipiklik: Bir dizi deneyimler arasında birtakım benzerlikler buluruz. Burada deneyimlerimiz stilize edilmiş ancak henüz düşünceye dönüşmemiştir. Örneğin, bir ahşap parçasının yüzdüğünü görürüz, başka bir mekânda farklı bir formda ikinci bir ahşap parçası da yüzdüğüne de şahit oluruz. Bu örnekler çoğaldıkça burada benzer bir durum fark ederiz. Bu noktada keşfettiğimiz tipikliklerdir.

Çokluk içinde Birlik: İkinci aşamada benzer eylemler değil, değişmeden kalan bir durum saptanır. Çokluk içinde biri tanıdığımız, bir tür özdeşlik sentezi meydana gelir. Bu özdeşlik ampirik evrensele dayanır.

İngesel Varyasyon: Üçüncü aşamada ampirik olanın ötesinde eidetik evrensele ulaşılır. Tümele odaklanılır, imgesel varyasyon adı verilen süreçle nesnede değişiklikler hayal edilir. Bazı unsurlar çıkarıldığında şey neliğini kaybetmiyorsa onlar *eidōs*'a ait değildir, ama çıkartılamayacak parçalar *eidōs*'a aittir. Söz gelimi bir sandalye örneğini düşünelim: Öyle bir sandalye hayal edelim ki oturulabilir olmasın. Bu durumda sandalye olmaklık

yitirilir, oturulabilir olmayan bir sandalyeyi hayal etmek mümkün değilse oturulabilirlik, sandalyenin *eidōs*'una aittir. Bu aşamada ampirik tümelerden ulaşılandan daha zorunlu bir özdeşliğe ulaşırız. Hayal gücüne geçiş bize ampirik tümevarımdan daha derin bir kavrayış sağlar.

Öyleyse *eidōs*'a ulaşmak için iki şey yapılmalıdır: mümkün olanın ötesinde imgesel projeksiyon ve projeksiyonun olamayacağına dair bir kavrayış geliştirmek. Burada hayal etmeye çalıştığımız şeyin imkansızlığında bir gereklilik ortaya çıkar (Sokolowski, 2000: 180). Yanıldığımızda bu etkinlik eidetik sezgiye yönelik girişim olmaya devam eder, fakat burada başarısız olmuştur. Eidetik sezgi ikinci aşamaya dayanır. Fakat bu yöntemle ulaştığımız şey ampirik hakikati doğrulamalı, onu yıkmamalıdır.

1.2.4 Ön-Yapı

Husserl'e göre bir nesneye halihazırda bir öngörü (*anticipation*) ile yöneliriz. Bu öngörü hem farkında olduğumuz beklentilere hem de farkında olmadığımız kültürel mirasa ilişkindir. Nesneye yönelimimizde bu beklentileri taşıyor olsak da nesnenin öngörülenin ötesinde özelliklere sahip olduğu da bu öngöründe yer alır. Bu bağlamda nesne aşkındır ve öngörüler tarafından asla tüketilemez olandır.

Husserl'in yanı sıra Heidegger'e göre de dünya ile olan temel anlama-yorumlama ilişkimiz her zaman ön-varsayımlar, önyargılar ve ön-kabuller üzerine kuruludur. Bu unsurlar her türden anlama-yorumlamayı mümkün kılan ön-yapıyı meydana getirmektedir. Heidegger ön-yapıyı metinsel veya tarihsel bir yorumlama teorisinden farklı olarak ontolojik bir biçimde konumlandırır ve ön-yapının üç ayrı momentini belirler. Bunlar, ön-sahip olma (*fore-having*), ön-görü (*fore-sight*) ve ön-kavramsallıktır (*fore-conception*). Ön-sahip olma bir nesnenin anlam kazanacağı olanaklar bütünü ve ilişkileri içinde taşıyan bütünsel bağlamı oluşturur. Ön-görü perspektifimize yön veren ilgilerimizdir, bu ilgiler doğrultusunda deneyimimizin içeriği değişmektedir. Ön-kavramsallık ise anlamak ve yorumlamak için mevcut olan tüm kavram yelpazesi ile ilgilidir. Yorumlama her zaman mevcut kavramlar ve tanımlayıcı terimler stoğuna görelidir ve onlarla kurulan ilişkide anlaşılır (Rousse, 2021: 327). Dolayısıyla bu üç yapı Heidegger'de *Dasein*'in hermeneutik durumunu belirler ve her tür anlayış için arka plan

olarak var olur. Gündelik yaşantımız içerisinde herhangi bir an olarak çalışma masamıza yöneldiğimizi düşünelim. Masayı gördüğümüz zaman onu tanırız, olanaklarını görür, ne içinliğini biliriz. Ardında duran sandalye ile, bedenimiz ile, çalışma eylemi ile, üzerinde duran kitaplar ve kalemler ile birlikte nasıl bir ilişki ağında olduğunu tanırız. Burada her bir parça ve anlamı hakkında yeniden keşfetme veya analiz etme söz konusu değildir; çalışma niyetiyle yöneldiğim masayı gördüğümde tüm bu bağlam sadece anlaşılır. İşte söz konusu bu bütünsel bağlam ön-sahip-olmayı oluştururken, ön-görü çalışma niyetiyle yönelimin belirleyiciliğine işaret eder. Ön-kavramsallık ise deneyimin bu anlayışı mümkün kılan tüm kavramsallaştırmaları içerir, bu kavramlarla birlikte deneyim anlaşılır kılınır.

1.2.5 Hermeneutik Döngü

Sonuç itibarıyla, eğer anlama-yorumlama her zaman bir tür ön kabule dayanıyorsa, anlamak ancak önceden anlaşılanla mümkün olmaktadır. Öyleyse burada bir döngü belirgin hale gelir, bu hermeneutik alanının üzerine oldukça tartıştığı hermeneutik çemberdir. Bu fikrin kökeni Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Fakat Antik Yunan'da söz konusu, varoluşun yapısına dair bir döngüden ziyade retorik ve metin yorumlamalarında karşımıza çıkan bir döngüdür. Bu döngüdeki asli kavramlar anlama ve yorumlama değil, parça ve bütündür. Parçalar ancak bütün ile anlaşılırken, bütün ise parçaların bir araya gelişiyle var olur. Heidegger'de ise çember varoluşa dair bir döngü olarak anlaşılır.

Aynı zamanda söz konusu tartışma beşerî bilimlerin metodolojisi açısından da gündeme gelmiştir. Bu bağlamda çember bazı taraflarca kaçınılması gereken bir yapı olarak anlaşılırken bazı taraflarca olumlu olarak anlaşılmıştır. Örneğin, pozitif bilimlerin yöntemini beşerî bilimlere uygulanmasını ileri süren taraflarca hermeneutik, döngüden kaçınmayı sağlayacak bir metodoloji sunma hedefinde olmalıdır. Diğer taraftan Gadamer, Heidegger, Ricoeur gibi düşünürlerce bu döngü anlamının ontolojik yapısı olarak görülmüş, bunu yadsımanın imkanını aramanın anlamının yapısının yanlış idrak edilmesinden kaynaklandığı düşünülmüştür. Bu bağlamda döngü olumsuz olarak anlaşılmaz; bilakis, burada hedeflenen çembere doğru bir biçimde dâhil olmaktır.

Heidegger'e göre yorumcunun görevi bu ön yapının açıklığa kavuşturularak işlenmesi ve otantik bir yorumu sağlayabilmesidir. *Varlık ve Zaman*'da şöyle yazar: “Her yorumun bir ön-sahipliği, ön-görüsü ve ön-kavrayışı vardır. Eğer böyle bir yorumlama, bir yorumlama olarak, araştırma için açık bir görev haline gelirse, o zaman bu ‘önvarsayımların’ toplamının (“hermenötik durum” olarak adlandırdığımız) önceden açıklığa kavuşturulması ve güvenli hale getirilmesi gerekir” (Heidegger, 2020: 348).

Sonuç itibarıyla fenomenoloji birçok farklı düşünürü ve birçok farklı eğilimi içeren geniş çaplı bir felsefi harekettir. Bu bölümde fenomenolojik yaklaşımlardaki ortak temellere ve estetik araştırmasının yararına olabilecek temel noktalara değinilmiştir. Bu incelemeden estetik araştırması için birtakım temel felsefi varsayımlar, temel yaklaşımlar, izlenecek metodoloji ve kullanılacak kavram seti ortaya çıkar. Fenomenolojik yöntemle göre araştırmanın ilk görevi, Husserl ve özellikle Heidegger üzerinden açıkladığı gibi, araştırma alanı içerisindeki ön-yapıların ortaya çıkarılmasıdır. Çalışma yalnızca temel önyargıları belirlemekle kalmayıp aynı zamanda bu ön yargıların da kökeni belirlemeyi dener. Böylece tüm önyargıların kaynağını aldığı daha kökensel bir nedeni saptamayı amaçlar. Bu köken araştırmanın başlangıç noktasını belirleyecek, bu noktada fenomenolojik yöntem kendini onaylayacaktır. Fenomenolojik yaklaşım tam da bu kökensel önyargıları rehabilite eder niteliğiyle estetik için uygun bir araştırma metodu ve yaklaşım sağlar. Öyleyse ikinci bölüm ile artık araştırmamızın ilk basamağını oluşturan önyargı araştırmasına geçebiliriz.

2. BÖLÜM

ÖN-YAPILARIN BELİRLENMESİ

*“Hakiki yöntem incelenecek şeylerin doğasını takip eder, önyargılarımızı ve peşin hükümlerimizi değil”.*¹²

Husserl

Estetiğe dair ön-yapı araştırmasını, ilk bölümde Heidegger üzerinden aktarılmış olan üç ayrı momenti referans alarak başlatmak uygun görünmektedir. Bu momentlerden ilki (*fore-having*) araştırma alanının ilişkileri içeren bütünsel bağlamını analiz etmek, ikincisi (*fore-sight*) araştırma için belli başlı perspektifleri belirleyen ilgileri görünür kılmak, üçüncüsü (*fore-conception*) ise araştırma alanı için mevcut kavram yelpazesini ortaya koymaktır. Bu üç moment referansında sürdürülecek olan tartışma estetiğin öz araştırması için hazırlık niteliği taşıyacaktır.

Bu kapsamda, araştırmaya ilk olarak “estetik” ve “sanat” kavramlarının tarihsel dönüşümü ortaya konularak başlanacak, bu kavramların ortaya çıkış anları ile bugüne değin geçirmiş oldukları değişimler üzerinden bazı ön-yapılar saptanacaktır. İkinci bölümde estetiğin araştırma alanına ve değere dair olmak üzere iki ayrı başlık üzerinden estetik söylemin önyargıları saptanacak, “estetik değer”, “estetik yargı”, “estetik tutum” gibi temel kavramsallaştırmalar üzerinden estetiğin bütünsel bağlamını oluşturan belli başlı temel ilişkiler ile yaygın ilgiler irdelenecektir. Bu kapsamda estetiğin öz araştırması için beş ayrı sonuca ulaşılabilecektir. Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümde ortaya konulan ön-yapılar birlikte düşünülerek önyargıların kökeni tartışılacak, bu kökene işaret edilebildiği takdirde estetik araştırması için yeni bir yol haritası çizmek mümkün olacaktır.

¹² Husserl, 1965: 102.

2.1 ESTETİK VE SANAT KAVRAMLARININ TARİHİ

2.1.1 Estetik Kavramı: *Aisthesis*'ten Estetiğe

Bugün sanat, tasarım, mimari ve felsefe disiplinlerinde kullandığımız “estetik” kavramı modern bir kavram olup, 18. yüzyılda Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından literatüre kazandırılmıştır. Dolayısıyla estetik kavramı yaklaşık 290 senelik bir geçmişe sahip olup, henüz çok yeni bir disipline işaret etmektedir. Disiplinin ele aldığı belli başlı (özellikle güzellik ve sanat odağındaki) bazı temalar Antik Yunan’dan itibaren tartışılabilir olsa da her halükârda estetiğin bütünlüklü bir araştırma alanı olarak tanınması için 18. yüzyılı beklemek gerekmiştir.

Baumgarten estetik kavramını ilk kez 1735 yılında, Latince *aesthetica* olarak, *Şiirin Gereklilikleri Üzerine Felsefi Meditasyonlar*’da bir bilim adı olarak geçirmiş olsa da estetik bu eserde henüz detaylı olarak ortaya konulmuş değildir; bir disiplin olarak ortaya konuluşu (1750-1758 tarihli) *Aesthetica* eserinde gerçekleşecektir. Bu nedenle ana akım batı felsefe tarihi, estetiğin kuruluş metnini *Aesthetica* olarak kabul etmektedir.

Baumgarten estetik kavramını, Yunanca *aisthetikos* sıfatından türeterek Latinceye *aesthetica* olarak çevirir (Jimenez, 2014: 14). Antik Yunan’da *aisthesis kavramı noesis*’ten farkı ile duyumsama/algılama¹³ şeklinde tanımlanmakta (Kristeller, 1998: ix), sözcüğün fiil hali olan *aisthanesthai* ise duyumsamak/algılamak anlamlarına gelmektedir. Dolayısıyla “*aesthetica*” doğrudan çevirisi ile “duyumsananlar/algılananlar” olarak anlaşılır ve buna bağlı olarak estetik disiplininin araştırma alanı duyumsananlar/algılananlar olarak belirlenmiş olur. Baumgarten’ın estetiği en yalın ifadesiyle “*duyusal bilginin bilimi*” olarak ortaya koyduğunu söylemek mümkün olsa da *Prolegomena*’daki tanımın yalnızca bu kadarıyla yetinmediğini belirtmek önemlidir. Baumgarten şöyle yazar: “Estetik (özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi bilimi, güzel olarak/üzerine düşünme sanatı, akıl yürütme benzeri bir sanat olarak) duyusal bilimin bilimidir” (Baumgarten, 2019: 11). Baumgarten’ın tanımı kendi içerisinde üç ayrı tanım taşımaktadır: a) Estetik özgür sanatlar teorisi, b) Estetik güzel üzerine düşünme

¹³ Metnin ilerleyen bölümlerinde duyumsama ve algılama arasındaki fark tartışılacaktır.

sanatıdır, c) Estetik duyusal bilmenin bilimidir. Burada yapılan üç ayrı tanım tam anlamıyla birbiri ile örtüşüyor gibi görünmemektedir. Eğer ki bu üç tanım birlikte düşünülüyorsa soru şu olacaktır: Estetiğin araştırma nesnesi neye ilişkindir? Özgür sanatlara mı, güzele mi, yoksa duyulur olanların tümüne mi? Hem özgür sanatlara hem güzele hem de duyusal nesnelere ilişkin olduğunu söylemek bir dizi probleme yol açar. Eğer özgür sanatlara ilişkin aynı zamanda güzele ilişkinse hiç değilse doğa güzelliği ile özgür sanatların dışına çıkılmaktadır. Eğer, aynı zamanda duyulur olanın bilgisi ise bu bilgi neden yalnızca güzele ya da özgür sanatlara indirgenmektedir? Burada Baumgarten'ın kastını saptayabilmek için kitabın "Teorik Estetik" bölümüne geçmek bize yol gösterecektir, bu kısımda Baumgarten estetiğin amacını net bir biçimde ortaya koymaktadır: "Estetiğin amacı duyusal bilgide mükemmelliğe ulaşmak, ki bu güzelliğdir ve duyusal bilgideki kusurluluğu ortadan kaldırmaktır – ki bu da çirkinliktir." (Aktaran: Ferry, 2014: 247). Bu yaklaşıma göre estetik de tıpkı mantıkta olduğu gibi hakikati araştırmaktadır, fakat bu alandaki hakikat (yetkin bilgi) estetiğe uygun bir hakikat olan duyulur bilginin hakikatidir ki bu ise güzellik olarak tanımlanmaktadır. Öyleyse verilen üç ayrı tanımdan *b* ve *c* birbiri ile uyumlanır. Fakat eğer duyulur bilginin mükemmelliği olan güzel araştırılıyor, aynı zamanda da özgür sanatlar araştırma alanı olarak belirleniyorsa, söz konusu güzel, yalnızca özgür sanatlarda mı ortaya çıkar, yoksa estetik yalnızca özgür sanatlardaki¹⁴ güzeli mi inceler? Baumgarten'ın teorisi yalnızca bu sanatları mı kapsamaktadır? Çalışmalarının merkezinde retorik ve şiir olduğu açıktır fakat *Prolegomena*'da estetiğin kapsamının bu alanlarla sınırlandırılmaz olduğunu özellikle belirtmektedir, estetiğin retorik ve şiir ile aynı tutulmasına karşı şöyle cevap verir: "O, retorik ve şiir ile aynıdır. Cevaplıyorum: a) Onlardan daha fazlasını içerir, b) Diğer sanatlar ve hatta onların kendi aralarında olan ortak özelliklerini kapsar..." (Baumgarten, 2019: 12). Buradan estetiğin yalnızca iki alanla sınırlandırılmadığını anlamak kolaydır, peki o halde *Aesthetica*'nın araştırması güzel sanatlar kapsamına genişletilebilir mi? Zaman zaman görsel sanatlara ve müziğe göndermeler yapsa da (Kristeller, 1998: xi) bu soruya net olarak yanıt vermek zor görünmektedir. Sonuç itibarıyla Baumgarten'ın estetik

¹⁴ Söz konusu ifade günümüzde güzel sanatlardan kökenini alan sanat kavramı değil, "özgür sanat" ifadesidir. "Özgür sanatlar" ifadesi Orta Çağ'da sanatlar arasında mekanik ve özgür olmak üzere yapılan ikili ayrıma dayanmaktadır. O dönemde mekanik sanatlar el becerisine dayalı olan uğraş alanlarını tanımlarken özgür sanatlar entelektüel olan uğraş alanlarını kapsar. Gramer, retorik, diyalektik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomi alanları özgür sanatlar olarak kategorize edilir.

için vermiş olduğu tanımlar, onun sanatlarla ve sanatın ana niteliklerinden biri olarak anlaşılan güzellikle ilgilendiğini göstermektedir. Ancak “özgür sanatlar” ifadesini kullanmakla ve estetiği bir bilgi biçimi olarak görmekle (Kristeller, 1998: 431) birlikte belirsiz bir pozisyonda yer alır. Bu nedenle Baumgarten’ın Yunanca *aisthesis* kökenine tamamen sadık kalıp kalmadığı da tartışmaya açıktır. Bu tartışma üzerine farklı yorumlar bulmak mümkündür. Hans Rudolf Schweizer *Aesthetica*’nın Almanca çevirisinin önsözünde Baumgarten’ın *aisthesis*’e sadık kalarak, estetiği duyum ve algıyla ilgili olarak ele aldığını, duyusal algı ve idrak felsefesi olarak duyuların faaliyetini dışsal bir uyarıcı ve anlama malzemesi olarak değil, özel bir idrak türü olarak ciddiye aldığını söyler (Schweizer, 1988: VII). Oysa Baumgarten *noeta* ve *aisteta* ayrımından yola çıkarak duyulur olana bir itibar kazandırıyor olsa da “güzel-çirkin” düzlemi üzerinden düşünmesi nedeniyle kendisinin duyumsanırlar alanında indirgeyici bir yaklaşıma sahip olmadığını söylemek pek mümkün değildir. Açıktır ki ne *aisthesis* ne de buradan türeyen diğer kelimeler sanatla ya da güzel ile bir ilgiye sahiptir (Keskin, 2019: 20). Dolayısıyla Baumgarten’ın teriminde her iki anlamın da yani hem duyulur algı hem de güzel teorisinin yürürlükte olduğunu söylemek mümkündür (Altuğ, 2016: 11). *Aisthesis* kökeninden güzelin felsefesine ya da sanat felsefesine geçişin nasıl gerçekleştiği, *gnoseologia inferior*’un nesnelere olan duyuların insanda daha sonra nasıl sanat eserlerinde cisimleştiğini anlama çabası ise hala sürmektedir (Jimenez, 2014: 17).

Estetik kavramı ile ilgili bu belirsizliğe ilk olarak Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* eserinin “Transandantal Estetik” bölümünün bir dipnotunda işaret eder ve Baumgarten’ı şu sözlerle eleştirir: “Bugünlerde başkalarının beğeni eleştirisi dedikleri şeyi tanımlamak için estetik sözcüğünden yararlananlar yalnızca Almanlardır. Bunun temelinde parlak çözümleneci Baumgarten’ın güzelin eleştirel bir yargılanışını ussal ilkeler altına getirmeye ve böylece ilkelerini bir bilim düzeyine yükseltmeye yönelik boşa çıkan umudu yatar” (Kant, 2020: 58). Kant kelimenin sadece Almanlar tarafından güzelin felsefesine atıfta bulunduğunu söyleyerek kavramın kullanımına dair bir öneri sunar: “... salık verilebilecek tek şey ya adlandırmayı beğeni eleştirisi için kullanmaktan vazgeçmek ve gerçek bilim olan duyarlık öğretisi için alıkoymaktır ya da onu kurgul felsefe ile paylaşarak estetiği bir yandan aşkınsal anlamda öte yandan ruhbilimsel imlemlerle kullanmaktır” (Kant, 2020: 58).

Hegel de Kant'ın işaret ettiği belirsizliğe paralel bir şekilde *Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*'inde estetik kavramının “duyum bilimi” anlamına gelmesi nedeniyle kullanımının tam anlamıyla doyurucu olmadığını söyler ve kendi araştırmasını özellikle güzellik ve sanat felsefesi olarak belirler. Fakat bu noktada uyarıda bulunmasına karşın “estetik” sözcüğünü kullanmaya devam eder ve şöyle der: “[...] o, salt bir ad olarak, bizim için önemsiz bir şeydir ve ayrıca bu arada gündelik dile de geçmiştir. O halde, o, bir ad olarak alıkonulabilir, ama bizim bilimimizin asıl ifadesi sanat felsefesidir ve daha da açıkçası güzel sanatlar felsefesidir” (Hegel, 2012: 1). Hegel açıkça estetik disiplini ile sanat felsefesinin bir olmadığı konusunda uyarıda bulunuyor olsa da bu kullanımı göz ardı eder.

Kavramın tanımındaki bu belirsizlik günümüz tartışmalarına kadar taşınmıştır. Almancaya *Ästhetik*, Fransızcaya *esthétique*, İngilizceye ise *aesthetics* olarak aktarılan kavram diller arasında bir çeviri problemine sahipmiş gibi görünmese de bir dilden diğerine değişen sorunlar, hem sanat ve güzele ilişkin bilgi alanının sınırlandırılması, duyulur olanın incelenmesine ilişkin bilgi, yöntem ve nesnelerin uzmanlaşmasına bağlı olarak farklılıklar görülür (Jimenez, 2014: 14). Aynı zamanda estetik üzerine çalışan her düşünür kendi çalışma alanını, sorularını, araştırma kapsamını ayrıca tanımlamak durumunda kalır. Her okuma, estetikteki mevcut felsefi yansımalarını açıklama ya da estetiğin tarihiyle başlatarak estetiğin ne olduğuna dair kendi anlayışını yeniden canlandırmaya çalışır (McCormick, 1990: 90). Bu anlam belirsizliği içerisinde bir disiplin olarak estetik kavramının anlamı “sanat felsefesi”, “güzel sanatlar teorisi”, “güzelin felsefesi”, “beğeni teorisi”, “duyulur bilginin bilimi” ifadeleri arasında belirsiz kalmıştır.

Bir bilim olarak estetiğin tanımının muğlaklığının yanı sıra bir diğer önemli nokta da Baumgarten'ın böyle bir bilimi hangi koşullar altında ortaya koyduğudur. Unutulmamalıdır ki Baumgarten, Leibniz-Wolff okulunun bir takipçisi olarak Platon ve Aristoteles düşüncesindeki *aistheton* ile *noeton* arasındaki ayrıma dayanan Leibniz-Wolff metafiziğinin etkisi altında çalışmalarını sürdürmüştür. Bu gelenek içerisinde Baumgarten'ın çalışmalarını hocası olan Christian Wolff'un çalışmalarının devamı niteliğinde görmek gerekir. Wolff *Logica* çalışmasında düşünmenin yollarını ve kurallarını, *Ethica* çalışmasında ise doğru istemenin yollarını ve kurallarını belirlemiş ama duyu bilgisi için bir araştırmaya girmemiştir (Tunalı, 2020: 88-89). Bu bağlamda

Baumgarten'ın, *aisthetika*'nın nesnelere olan *aistheta*'yı inceleyen bir bilimi ortaya koyma gerekliliği duyması anlaşılır hale gelir. Burada çalışma bağlamında işaret edilmek istenen nokta *estetik kavramının Kartezyen bir gelenek içerisinde doğmuş olmasıdır*. Baumgarten *noeta* ile *aistheta* arasındaki ilişkiyi yadsımıyor olsa da estetik açık seçik olmayan bir bilginin bilimi ve “mantığın küçük kız kardeşi” nitelendirmesi ile aşağı bilginin alanı olarak, *noeta*'dan ayrılır. Dolayısıyla *aistheta* ile *noeta* arasındaki ayrım estetik disiplininin sınırını ve tanımını belirlemiş olur. Bu nokta çalışmamız için önemli olup, önyargıların kökeni başlıklı bölümde detaylı ele alınacaktır.

Sonuç itibarıyla bu bölümde öz araştırması için iki ayrı sonuç çıkmaktadır:

- i) Modern estetik kavramı henüz doğum anından itibaren sanat, güzel ve *aisthesis* ile olan belirsiz ilişkisi sebebiyle muğlak bir anlama sahip olmuştur. Dolayısıyla öz araştırması için *estetik kavramın, güzel ve aisthesis ile olan ilişkisinin tartışmaya açılması gerekir*.
- ii) Estetik, Kartezyen bir görüş içerisinde doğmuş, *noesis*'ten farkı ve ilişkisi üzerinden tanımlanmıştır. Bu nedenle *duyusal olan ile düşünsel olan arasındaki fark ve ilişki* öz araştırması için temel bir soru olarak karşımıza çıkar.

2.1.2 Sanat Kavramı: *Tekhne*'den Sanata

Sanat kavramı kökenini Yunanca *tekhne* sözcüğünden almakta, Fransızca'da ve İngilizce'de *art*, Almancada *Kunst*, İtalyancada *arte* ve Latince'de *ars* olarak karşılanmaktadır. Yunanca *tekhne* kavramı teknik ustalık fikriyle ilişkilendirilerek genel bir yapma/var etme biçimine gönderme yapmakta; marangozluk, cerrahlık, demircilik gibi beceri alanlarının tümünü kapsamaktadır. *Tekhne*'nin bu anlamı 15. yüzyıla kadar sürmüştür fakat zaman içerisinde günümüzdeki sanat pratiğiyle eş değer bir anlama evrilmiştir (Chateau, 2014: 42). *Tekhne* ile aynı şekilde Latince *ars* kavramı da büyük bir oranda yapma ile ilişkiliyken, Almanca *Kunst* kavramı yetenek ve bilme arasında gidip gelmektedir (Chateau, 2014: 44). Öyleyse doğası gereği farklı dillerde farklı yönelimler olsa da ortak olan kavramın çıkış anında bilme ve yetenekten meydana gelen ikili bir yapının saptanabilirliği vardır. Orta Çağ'da bu ikili yapı dahilinde anlaşılan sanatlar bilmeye

mi yoksa yeteneğe mi daha yakın olduklarına göre iki ayrı gruba ayrılmıştır. Entelektüel olanla ilişkili alanlar (gramer, retorik, diyalektik, aritmetik, geometri, müzik ve astronomi) özgür sanatlar olarak, el becerisi ile ilişkilenen resim, heykel, zanaat gibi alanlar ise mekanik sanatlar olarak adlandırılmıştır. Bu noktada sanat kavramının tarihinde entelektüel olan ile el becerisine dayalı pratiğin birbirinden ayrılmaya başladığını görürüz. Bu nokta çalışmamız için mühim olup, bir önceki bölümde bahsi geçen *aistheta* ile *noeta* arasındaki ayrıma paralel bir biçimde akılda tutulmalıdır.

Diğer yandan bu dönemde mekanik sanatlar içerisinde zanaatkâr ve sanatkâr arasında ayırım henüz bulunmamakta, mekanik sanatlar kapsamında üretilen tüm nesnelere eş düzlemde anlaşılmaktadır. Fakat zaman içerisinde bir kullanım aracı olan zanaat nesnelere sanat nesnelere ayırmak da gerekli görülmüştür. Böylelikle “sanatçı” doğmuş ve kendi kimliğini zanaatkardan ayırmıştır. Sanatçının zanaatçıdan ayrılışı ile beraber izlediğimiz tarihsel hatta bir diğer önemli nokta daha görünür hale gelir. Sanat önce entelektüel olandan ayrılmaya başlamışken bu tarihsel noktada işlevsel olandan ayrılmaya başlamıştır.

Günümüzdeki sanat pratiğinin öncelikle entelektüel olandan sonrasında ise işlevsel olandan ayrılması hakkındaki tarih genellikle Batı söyleminde “sanatın özerkleşmesi” olarak okunmaktadır. Nihayetinde Orta Çağ’da sanatçı zorlamaya ve köleliğe boyun eğip, dinin, yöneticinin derebeyin altındayken 15. yüzyılda toplumsal kullanıma dair ürünler üretmeyi bırakarak kilise, derebeylik, kral gibi otoritelerden ısmarlama üzerine eser üretmeye başlamıştır: Zaman içinde dinsel, monarşik, aristokratik ve himayeden aşamalı olarak kurtulur; korumaya bağlı bir prensin iyi niyetine boyun eğen zanaatçıdan önce yalnızca becerileri ile değil gerçek bir bilgiyle de donanımlı ve ardından pazarda yapıtlarını sunan onları halkın gözünde değerlendiren sanatçıya geçer (Jimenez, 2023: 29). Bunun yanı sıra yaratmak tanrının ayrıcalığı olarak görülürken bu dönemde artık bireyselliğin ön plana çıkışıyla “özerk sanatsal yaratıcı” ifadesi insana dair de kullanılır hale gelir. Artık sanatçılar eserlerini imzalamaya başlar ve sanatçılara önemli unvanlar verilmeye başlanır. “Dahi sanatçı” ifadesi de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak da sanatçıların ürettikleri eserlerin değerinde yetenek ve isim önem kazanmaya başlar. Bu tarihsel momentin sanatın özerkleşme öyküsünde önemli bir an olarak anlaşılması mı gerektiği yoksa özerkleşmeden ziyade otoritenin bir tür el değiştirmesi

olarak mı düşünülmesi gerektiği tartışmalıdır. Fakat bu değişimin, sanatçının eserlerinde söz hakkını genişlettiği ve sanatçıya ait bir pazarı ortaya çıkardığı tarihsel bir olgu olarak düşünülmelidir. Henüz rönesans dönemindeyken sanat entelektüel olandan tamamen ayrılmış değildir. Bu dönemde sanatçı aynı zamanda mimar, mühendis, matematikçi, dahası bilginidir. Diğer yandan sanatçının matematiğin yani bilimin aracılığı ile doğayı taklit ederek üretim yaptığı anlayışı yaygındır. Alberti'nin sözleri bu anlayışa iyi bir örnek oluşturur: “En iyi yaratıcı yalnızca yüzeyin ölçümünü ve onun kenarlarının değerini tanımayı öğrenen kişi olacaktır [...] o zaman ressamın geometri öğrenmesinin zorunlu olduğunu söylüyorum” (Aktaran: Jimenez, 2023: 32).

Güzel sanatlar (*beaux arts*) terimi ise ilk olarak 17. yüzyılda ortaya çıkmış, modern anlamda terimin sabitlenmesi 1740'lı ve 1750'li yıllarda gerçekleşmiştir (Shiner, 2022: 131). Doğaya öykünmenin sanatçı sıfatını almaya yetmeyeceğinin benimsenmesi için ise 18. yüzyılı beklemek gerekmiş (Jimenez, 2023: 28) fakat 19. yüzyıla gelene kadar da tam bir özerkleşme gerçekleşmemiştir. Siyasal ve toplumsal zorlamalardan kurtulsa da tam bir özerklik için estetiğin, bilim ve ahlak alanlarından da ayrılması gerekir (Jimenez, 2023: 38). Akademiden, ahlaktan, dinden, iktidardan, kuraldan özerkleşme (Jimenez, 2023: 99) ancak 19. yüzyıla gelindiğinde mümkün olur ve “güzel sanatlar” ifadesi günümüz “sanat” kavramı ile bu dönemde eşitlenir (Chateau, 2014: 46). Sanat böylece beceriden farklı olarak “duygu” ile, bilimsel bir bilgi türünden farklı olan “esin” ile, işlevsel bir çıkardan farklı olan “beğeni yargısı” ve “anlatım” ile ele alınmaya başlanır (Bozkurt, 2014: 19). Yüzyılın sonlarına doğru iktidarın aracısı olan, yer yer ahlaki tartışmalara konu olan, araçsallaştırılan sanat kendi özerkliğini elde etmek ister. Bu hareketin en rafine halinin “sanat için sanat”¹⁵ anlayışında ortaya konulduğu söylenebilir. Bu anlayışla birlikte artık sanatta içerik değerini yitirmeye, buna karşın biçimcilik önem kazanmaya başlar. 20. yüzyılda bu yaklaşımın soyut sanat ile doruğa ulaştığını görebiliriz. Elbette tüm tarihi tek yönlü bir değişim üzerinden anlamak doğru değildir. Zanaatı ve sanatı yeniden bir araya getirmeyi amaçlayan Arts and Crafts Hareketi'nden¹⁶ Bauhaus

¹⁵ Bu ifade ilk defa 1804 yılında *Journal* dergisinde Benjamin Constant tarafından kullanılır (Bozkurt, 2014: 19). Constant “Sanat sanat içindir ve hiçbir amacı yoktur; her amaç sanatı soysuzlaştırır” diye yazar (Aktaran: Bozkurt, 2014: 20).

¹⁶ Arts and Crafts Hareketi, 19. yüzyılda makineleşmeye ve sanayiye tepki olarak çıkan sanat ve zanaatı yeniden bir arada ele almayı hedefleyen bir harekettir (Keser, Sanat Sözlüğü, s.47).

Okulu'na¹⁷ kadar tarihte farklı girişimleri saptamak mümkündür. Fakat göstermeyi denediğimiz dönüşüm, ana akım estetik söylemi etkileyen tarihe dairdir.

Sonuç itibarıyla “estetik” ve “sanat” kavramlarının tarihini ele aldığımızda birtakım ortaklıkları saptamak mümkün görünmektedir. Antik Yunan'da *aisthesis* nasıl düşünsel olandan (*noesis*) farkı ile tanımlanmış ise modern estetik kavramı da kökenini bu farktan almış ve güzel odağında bir disiplin olarak tanımlanmasıyla entelektüel olan ile mesafeli ve tartışmalı bir ilişki sürdürmüştür. Benzer biçimde sanat kavramının tarihsel dönüşümünde de hem pratikten (işlevsellikten) hem de entelektüel olandan ayrılması ile tanımlanageldiğini görmek mümkündür. Yaygın olarak estetik disiplininin ve sanat pratiğinin özerkleşmesi olarak anlaşılan bu tarihsel süreç ilerlemeci gibi görünüyorsa da kendinden ayırdığı alanlarla ilişkisini konumlandırma biçimi sebebiyle bir dizi önyargıya neden olmuş olabilir mi? Özerkleşme hareketi ile estetik ve sanatın ayrı alanlar olarak tanındığı doğru olsa da bizzat estetiğin alanını kısır hale getirmiş gibi görünmektedir. Sorun kendini pratik olandan, işlevsel olandan, entelektüel olandan *ayırması* değil, sorun kendisini bu alanlardan *izole etmesi*; kendini bu alanlarla ilişkisinde tanımlamak yerine bu alanların karşısına koyarak tanımlıyor olmasıdır. Bugün içinde bulunduğumuz estetiğin krizi bu bağlamda anlamak mümkün müdür? Eğer kriz bu bağlamda açıklanabilirse şimdi öz araştırması için şu sonuç çıkar:

i) İlk alt bölümün ikinci sonucuna paralel olarak estetiğin *entelektüel olan ile ilişkisinin düşünülmesi*, buna ek olarak estetiğin *işlev ve tinsel içerik* açısından ele alınması gerekliliği bulunur.

Bu yaklaşım estetik ya da sanatın diğer alanların himayesi altına girmesine yol açmaz, aksine estetiğin ve sanatın alanını genişleterek gereken itibarı kazandırır. Şimdi estetik, düşünülür alan ve pratik alan ile eşitlikçi bir düzlemde yeniden ilişkilendirilmelidir.

¹⁷ Bauhaus Okulu, Walter Gropius'un Almanya'da kurduğu modernist ekole sahip okuldur. İşlevselci bir perspektiften sanat ve zanaatı birleştirme ülküsünü taşır.

2.2 TEMEL ÖNYARGILAR

Estetik kavramının tarihini ve ortaya çıkış anını incelediğimiz “*Aisthesis*’ten Estetiğe” bölümünde estetiğin henüz kuruluş anında hem bir disiplin hem de bir kavram olarak muğlak bir nitelik taşıdığı tartışmasına giriş yapmış, kavramın *aisthesis*, güzel ve sanat ile ilişkisini sorunsallaştırmıştık. Şimdi kavram tarihinde belirlenen bu muğlaklığı batı estetik söylemi ve güncel tartışmalar ile birlikte düşünerek ön-yapı araştırmasını derinleştirmek gerekmektedir.

Batı felsefe tarihini incelediğimizde estetik disiplininin araştırma alanı, nesnesi ve soruları hakkında bir uzlaşımın sağlanamamış olması nedeniyle, kapsamın her bir düşünür tarafından ayrı tanımlanmış olduğunu görürüz. Buna karşın estetiğin çok büyük oranda sanat teorisinden ve güzellik teorisinden meydana geldiği (McCormick, 1990: 36), Baumgarten, Kant ve Hegel’den kaynaklanan ana akım batı estetik söyleminin araştırma alanını ya güzellikte ya da sanatta bulduğu (Tunalı, 2018: 19) aşıkardır. Dolayısıyla güzel ve sanat odağındaki ilgi ana akım söylemi domine eden en temel iki perspektif olmuştur. Araştırmamız dahilinde bu iki yaklaşımı estetik kuram için en köklü iki önyargı olarak belirleyerek mevcut yaklaşımlar içerisinde örtük ilgilerin izini, bu önyargıların merkezinde süreceğiz.

Bu noktada önyargı araştırmasının başlangıç varsayımına iki itiraz gelebilir. Birinci itiraz felsefe tarihi içerisinde estetiğe ilişkin “güzel değeri” ve “sanat pratiği” dışında yer alan araştırmalara da yer verildiği olabilir ki araştırma bu itirazın tersini ileri sürmemektedir, onun iddiası baskın anlayışı oluşturan merkezi perspektifler üzerinedir.¹⁸ İkinci itiraz ise bu eleştirinin yeni olmadığı, özellikle 20. yüzyıldan itibaren bu yaklaşımların eleştirildiği ve mevcut alanı genişletmek üzere tartışmaların yapıldığı, buna bağlı olarak da yeni araştırma alanlarının ortaya çıktığıdır. Ağırlıkla 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren

¹⁸ Örneğin, Benedetto Croce’ye göre estetiğin araştırma konusu ne güzel olan ne de sanattır, o estetiğin konusunu doğrudan sezgi olarak belirler. Fakat bu görüş tarihte yeteri kadar ilgi görmediği için estetik, geleneksel anlayış içinde sürdürülmeye devam edilmiştir. Buna ek olarak estetik tarihi, estetik değeri yalnızca güzellik kategorisi ile ele almış değildir. 18. yüzyılda ilk defa güzel dışında pitoresk, yüce, grotesk gibi kavramların inceleniyor olduğu doğrudur (McCormick, 1990 :42). Kant’ın yüce, Schiller’in hoş-çekici, duyusallık, çocuksu kavramları bu dönemde ortaya konulur. Bunların yanı sıra komik ve trajik olan da yer yer bir estetik değer olarak ele alınmıştır. Hatta Rosenkranz 1853 yılında *Çirkinin Estetiği* isimli çalışmasında çirkinliği bir estetik kategori olarak belirler.

estetiğin sanat ya da güzellik felsefesine indirgenmesine karşı eleştirel tutumların ortaya konulduğu, estetiği güzel değerinin tekelden kurtarmaya yönelik hamlelerin yapıldığı ve geleneksel estetiğin araştırma kapsamının genişletilmesine yönelik gündelik yaşam estetiği, çevre estetiği, sosyal estetik, eylem estetiği, beden estetiği, tasarım estetiği gibi alanların¹⁹ ortaya çıktığı doğrudur. Hatta bu yaklaşımlara estetiğin nesne problemine bir çözüm önerisi olarak “estetik tutum teorileri”ni eklemek gerekir. Fakat çalışma, estetik söylemi domine eden yaklaşımların *ilişkisel* bir biçimde *bütünlüklü* eleştirisi ortaya konulmadığı sürece, estetik söylemin içinde bulunduğu atmosferin, tarihin yükünü kolaylıkla bertaraf edebileceği varsayımını naif bir yaklaşım olarak değerlendirir. Estetiğin batı söyleminde sanat felsefesine ya da güzellik felsefesine indirgenmiş olduğu önyargısını, mimari, kent, tasarım, gündelik yaşam, çevre, doğa, davranış gibi “sanat-olmayan” türden nesnelere araştırma alanı açma ya da “güzel” kategorisi dışındaki estetik kategorileri araştırma projesi ile bertaraf etme girişimi söz konusu olan önyargıların derinlikle tanınmamış olduğuna işaret eder. Önyargıların üstesinden gelebilmek için “Estetik, sanat ile ya da güzel olan ile sınırlandırılmaz” demek yeterli gelmeyecektir. Bu köklü önyargıları tanımak demek “köklü perspektifleri ilişkisel bir biçimde” tanımak demektir. Bu nedenle çalışma, güncel araştırmaları, estetiğin alanını genişletmeye dair çabalarına rağmen, bütünsel bir yaklaşım geliştiremediği için eksik bulur. Estetiğin sanat ve güzel perspektifinden araştırılması birçok örtük önyargıyı bugün hala kendi bünyesinde taşımakta, günümüz tartışmalarında etkisini göstermektedir.

Öyleyse söz konusu iki köklü önyargının perspektiflerini belirleyen belli başlı ilgileri tartışıp buradaki *çok yönlü indirgemeci tavrın* yönelimlerini açığa çıkartma görevi bugün hala geçerliliğini korur görünmektedir.

Estetiğin sanat ya da güzellik felsefesine indirgeniyor olması estetik kavramının tarihi ile paralellik göstererek estetik, sanat ve güzel kavramlarının ilişkilerini tartışmaya açar ve içerdiği üç kavramla beraber ikinci planda bırakılan *aisthesis* kavramını araştırmamızın

¹⁹ Bu çalışmalar kaynağını görece daha erken tarihli bir çalışma olan John Dewey’in *Deneyim Olarak Sanat* eserine dayandırır. Dewey’e göre estetik deneyim sanat ile sınırlandırılmaz; yemek yemekten matematik problemi çözmeye ve iş görüşmesi yapmaya kadar insanların günlük hayatının her alanında mümkündür; Dewey estetiği belirli bir nesne ya da durumdan ziyade deneyimin bir karakteri olarak konumlandırmaktadır (Saito, 2019: 3-4).

merkezine yerleştirir. Dolayısıyla önyargı araştırmamızın yerleşeceği dört kavramın merkezde olduğu taslak görünür hale gelir.

2.2.1 Estetiğin Araştırma Alanına İlişkin Önyargılar

Estetiğin “sanat” ve “güzel” perspektifinden araştırılıyor oluşundaki ilk örtük önyargı her iki yaklaşımın da *aisthesis* alanında bir ayırma gidiyor olmasına ilişkindir. Sanat felsefesi merkezli görüş bu sınırlandırmayı “bir tür pratik” dahilinde yaparken, güzel merkezli tartışmalar ise “belirli türden bir değer” özelinde nesnelere sınırlandırarak benzer bir tutum sergilemektedir. Böylece her iki yaklaşım da (ilkinde sanat ve sanat-olmayan, ikincisinde güzel ve güzel-olmayan arasındaki fark üzerinden) duyumsanırlar arasında bir ayırma gider ve estetiğin *aisthesis*’e dayalı kapsamlı yorumu (duyusal bilginin bilimi) estetiğin dışında bırakılır. Bu yaklaşımın sonucu olarak estetiğin nesnesinin her belirlenişinde estetiğin farklı bir nesne alanı dışarıda kalır. Estetiğin nesne problemi yöntemsel olarak, “mimari de moda tasarımı da gündelik yaşam içerisinde yer alan festivaller, törenler, ayinler de estetiğin araştırma alanına dahildir” diyerek çözülemeyeceği gibi, güzelin yanı sıra (çirkin, trajik, komik vb.) diğer tüm estetik kategorileri ele almakla da bir çözüme ulaşamayacaktır. Bu nihayetinde imkânsız bir çözümdür: Tek tek estetik kategorilerin belirlenmesi ile estetik değerlerin tümlüğüne gidilemeyeceği gibi estetiğin ayrı alt disiplinlerine gidilerek de estetiğin nesnesine ulaşamaz. Eğer ki estetiğin nesnesini arıyorsak yanıtı ilk olarak sanat eserleri, mimari yapılar, kullanım nesnelere, doğa gibi tek tek verilişlerde değil, tüm tekiler içerisinde özdeş olanda aramak gerekir. Böylesi bir özdeşliği düşünmek için estetiğin kuruluş anında asli bir rol oynayan *aisthesis*’e geri dönmek gerekli görünür. Nihayetinde estetiğin konusu edinilen haklı sayısız görünümü kendinde birleştiren duyumsanırların alanı, *aisthesis* olarak görünmez mi? Böylece duyumsanır alanının tümü estetiğin araştırmasına açılacaktır ve güzel veya sanat artık bir bağlayıcı olmadığında duyumsanırlar alanından estetiğin alanına dahil olamayacak şeyleri çıkarmak için haklı bir gerekçe elimizde kalmayacaktır. Bu durumda ise “estetik nesne” kavramsallaştırılması yerini “nesnenin estetiği”ne bırakabilir, her tür duyumsamanın nesnesi estetiğin konusu haline getirilebilir. Nihayetinde estetiğin sanat ve güzel üzerine değil, sanatın ve güzelin estetiğin üzerine kurulu olduğu söylenemez midir?

Bu bağlamda 20. yüzyılda estetik tutum teorilerini²⁰ hatırlayabiliriz. Bu görüşler estetiğin nesne araştırması dahilinde, *aisthesis*'te bir indirgemeye gitmeden duyumsanır alanın tümüne geri döner görünür. Tutum teorileri genellikle duyumsanırlar alanındaki her tür nesnenin tutum değişikliği ile “estetik nesne” olabileceğini söylemekle birlikte *aisthesis*'in her tür nesnesini estetiğin konusu haline getirmektedir. Dolayısıyla bu görüşe göre, estetik nesneyi var eden alımlayıcının nesneye yönelme biçimidir.²¹ 20. yüzyıl estetik tutum teorilerine ek olarak günümüzde gündelik yaşam estetiği araştırmaları kapsamında da nesne problemine, estetik tutum ile çözüm sunan teorisyenler vardır. Bu teorisyenlere göre sıradan, olağan ve rutin olanda estetik deneyimi mümkün kılanın her zaman bir auraya ve yabancılaştırmaya ihtiyaç duyduğu söylenir.²² Fakat sözü edilen iki yaklaşımda da iki ayrı problem saptanabilir. Bu problemlerden birincisi pratik ve teorik tutumun estetik tavrı dışlıyor oluşu, ikincisi ise estetik deneyimin yalnızca *belirli şartlarda* yaşantılanan “özel türden bir deneyim” olduğu düşüncesidir. İlk problemdeki teorik, pratik ve estetik arasındaki farklılaşmanın, kavram tarihlerini irdelediğimiz bölümlerin sonuçları ile birlikte düşünüldüğünde, sahip olduğu köklü perspektif görünür hale gelir. Estetik “sanat” tarihinde olduğu gibi estetik kuram içerisinde de pratik ve teorik olan ile hesaplaşma içerisinde olmuştur. Estetik bir tutumdan bahsetme ve bu tutumu teorik ile pratik ilgilerden ayırma yönelimi haksız değildir fakat ayrımlar üzerinden açılan tartışmaya ilişkileri de eklemek gerekir. Bu üç alanın birbiri ile ilişkisini tartışmaya açmak makul görünür. Çünkü birbirlerini dışlar biçimde konumlandırıldığı takdirde, pratik ve teorik tavrın söz konusu olduğu deneyimlerde estetik yaşantı doğrudan saf dışı bırakılacaktır. Bu durumda gündelik yaşam içerisinde birçok farklı edim halindeyken

²⁰ 18. Yüzyıl beğeni teorilerinde ilgisizlik kavramı ile başlayan süreç 20. yüzyılda “estetik tutum” teorileri olarak kendisini sürdürmüştür. Genel itibarıyla estetik tavrın batı estetik söyleminde iki özellik ile karakterize edilir: Bunlardan ilki ilgisizlik diğeri ise kendisi için takdirdir. 18. yüzyılda Shaftesbury, Hutcheson, Hume gibi beğeni yargıları üzerine yazan filozoflar ilgisizlik görüşünü konusunda ortaklaşırlar: Beğeni yargıları kişisel çıkardan bağımsız olarak, çıkarsız bir hazla ilişkilidir (King, 2012). Estetik tavır daha sonrasında Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi eserinde detaylıca ele alınır. Tüm ilgilerden uzak salt olarak estetik haz almak için yönelme ile ortaya çıkan tavır en bariz olarak auto-telos ve kontemplation (seyir) ile kendini gösterir. 20. yüzyıla gelindiğinde estetik tutum teorileri bağlamında öne çıkan üç düşünürden bahsedebiliriz. Bu düşünürler Edward Bullough, Jerome Stolnitz ve Roger Scruton'dur. Bullough “estetik tutum” ifadesini kullanan ilk teorisyendir. Aynı zamanda bu estetik tutumu “estetik bilinç” olarak da dile getirir. Stolnitz'in görüşüne göre her şeye karşı estetik bir tutum sergileyebiliriz. Bu tutum ile birlikte her nesne estetik nesneye dönüşür. Böylelikle estetik nesne probleme bir çözüm olarak sunulur. Stolnitz'in bu anlayışı estetik tutum teorisinin temelini oluşturur (King, 2012).

²¹ Fenomenolojik estetik alanında özellikle Mikel Dufrenne bu düşünce üzerinde durmuştur.

²² Dewey'e göre de gündelik rutin mekanik bir biçimde ilerlemesi sebebiyle anestetiktir çünkü pratik ilgiler estetik deneyimi maskeleymektedir (Saito, 2019: 11).

estetik yaşantı dışarıda kalacaktır. Örneğin, her gün iş yerine gitmek için kullandığımız yol, çevre yapılar, kent silueti, kent ışığı gibi kent estetiğini oluşturan unsurların; ya da her gün kullandığımız kullanım nesnelерinin estetiğı olağan pratik yaşamımız içerisinde görmezden gelinecektir.

Diğer yandan da teorik tutum ile karşı karşıya getirilen estetik, *aisteton-noeton* ayrımı ile düşünülebilir. Kavramsal olan ve estetik olan arasındaki ayrım merkezi bir sorun olarak karşımıza çıkar. Fakat burada kavram ve estetiğı ne yönden ele aldığımız konusunda dikkatli olmak gerekmektedir. Söz konusu kavramsal tavır olduğunda bu tavidan ayrılan estetik deneyimin düşünülür olanı dışlar biçimde düşünülmesi pratik ve estetik tavır ayrımındaki benzer bir probleme yol açacak, bir matematik problemi çözerken, bir makale yazarken bir estetik deneyimden bahsedilemeyeceğı düşüncesine bizi götürebilecektir. Belki de bu ayrım ile beraber estetiğın payına neden sadece güzelliğın veya estetik hazzın düştüğü yeniden düşünülebilir.

Bu nedenle yukarıda bahsi geçen görüşlerdeki ikinci problem, duyumsanır ile ilişkide *estetik-olmayan-deneyimin* var olduğu önyargısının taşıyor olduğudur. Dolayısıyla bu yaklaşım *aisthesis* alanında sınırlamaya gitmiyor olsa da *aisthesis*'in deneyim alanında bir ayrıma gitmektedir. Burada saptanan problem, bilincin estetik yaşantıdan tamamen bağımsız bir kipte var olabileceğinin düşünülmesidir. Oysa bilinç, her zaman estetik bilinç olarak düşünülemez midir?

2.2.2 Değere İlişkin Önyargılar

Estetiğı güzel ve sanat perspektifinden araştırmanın taşıdığı birinci ilgiyi *aisthesis* alanındaki indirgemeci karakteri ile belirledik. Şimdi ise ikinci örtük ilgiyi estetiğın belirli türden bir değer merkezinde araştırılması olarak belirleyebiliriz. Bu üç ayrı eğilime işaret etmektedir: a) Estetik, değer merkezinde araştırılır, b) “Güzel” pozitif bir anlam yüküne sahip olmasıyla estetik deneyimin pozitif karakterine odaklanılır, c) Estetik değerın “güzel” kavramı ile karakterize edilmesi estetik değerın kategorik belirlenme eğilimini açığa çıkarır.

Öyleyse ilk olarak değer merkezli araştırmadan başlayalım. “Güzel”i araştıran estetiğin, değer odaklı bakışı aşikârdır fakat buna ek olarak sanatın güzel ile olan ilişkisini de denkleme katmak gerekecektir. Her ne kadar ömrü avangard sanata kadar sürse de uzun zaman boyunca “güzel”i bir hedef olarak tanıyan sanatın kendisi de bir değer üzerinden tanımlanır ve bir değeri tanımlar hale gelmiştir. İyi sanat ve kötü sanat yerine sanat ve sanat-olmayan üzerinden tartışmaların yürütülmesi bu duruma örnek değil midir? “Bu şimdi sanat mı?”, “Sanat bu değil!” gibi ifadelerle özellikle çağdaş sanat tartışmalarında sıkça rastlarız. Diğer yandan “sanat” sözcüğünü yapılan bir işi takdir etmek üzere gündelik ifadelerimize dahil edildiğini de işitiriz: “İşini öyle bir yapıyor ki resmen sanat!” “Düşünme sanatı”, “bahçe sanatı”, “sohbet sanatı”, “yaşam sanatı”, “çiçek düzenleme sanatı” gibi çok çeşitli kullanımlara rastlarız. Sanatın onurlandırıcı yönü kuşkusuz tarih boyunca yüceltilmiş sanatçı imgesiyle, sanatın mistifiye edilen yönüyle pekiştirilmiştir. Öyleyse sanat kavramının belirli türden bir üretim pratiğini imlemek ile belirli türden bir değer olmak arasında muğlak bir karakter taşıdığı görülür.

Benzer biçimde karşımıza çıkan bir diğer kavram karmaşası da “güzel” ile estetik kavramları arasındadır. Sanatın kendinden menkul bir değer olarak görülmesine benzer olarak estetik olan da bir değeri imler gibi anlaşılmaktadır. Öyle ki özellikle gündelik dil kullanımlarında estetik “güzel” yerine onu ikame eden bir sıfat olarak kullanıma girmektedir. Peki “estetik” sahiden de bir değeri mi imlemektedir?

Estetiğin değer merkezli yaklaşımına bağlı olarak “estetik beğeni” ve “estetik yargı”²³ da araştırmada merkezi bir konum kazanmıştır. Burada iki problem daha görünür hale gelir: İlki estetik yargının beğeni yargısına indirgeniyor oluşuyken ikincisi estetiğin yargıda araştırılmasıdır.²⁴ Estetik yargı olarak doğrudan beğeni yargısına gitmek “güzel-çirkin”, “hoşlanma-hoşlanmama”, “beğenme-beğenmeme” kutupları arasında düşünmekten

²³ Yargı sorununun felsefi estetiğin alanına girişi de beğeni probleminin yükselişi ile birlikte olmuştur. Beğeni problemi 18. yüzyılda gelişen sanat pazarına ve özelliğin yükselişine bağlı olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra bu dönemde rönesanstan itibaren yükselen özelliğin öznel beğeniye de ortaya çıkardığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla, estetik yargılar ya da belirli bir türdeki estetik yargılar için, ilk olarak, özneler arası geçerlilik iddiasının meşruiyetini ortaya koyma; ikinci olarak ise, belirli bir şey hakkında verilebilecek karşıt estetik yargılardan bir yargının doğru, diğerinin yanlış olduğunu gösterme meselesi vardır (Budd, 1999: 295).

²⁴ Estetik yargı Batı estetiğinin en temel araştırma alanlarından birini oluşturmaktadır. Öyle ki Kant, “estetik yargıyı” doğrudan estetiğin ana araştırma alanı olarak belirler. (Bkz. Yargı Yetisinin Eleştirisi.)

kaynaklanmaktadır. Oysa bu yaklaşım kreatif alanların yaklaşımlarıyla uyumlu görünmemektedir. Kreatif alanlarda nesnelere güzel ve çirkin düzleminde değerlendirilmez.²⁵ Bilhassa güzel ve çirkin kavramlarından kaçınılarak, değerlendirme kapsamında nesnenin yapısına dair kritikler ortaya konulur. Bir resim söz konusu ise resmin kompozisyonu, kompozisyonu oluşturan parçaların birbirleri arasındaki hiyerarşisi, uyumu, ilişkisi tartışılır; renk harmonisi, ışık ve kontrast değeri betimlenir.²⁶ Beğeni ise bir tür *estetik tepki* gibi düşünülebilir, bir sonuçtur, beğenisiz bir estetik deneyim de pekâlâ mümkündür. Diğer yönden de yargı odaklı görüş, estetiğin bir değerlendirme işlevi gerektirdiği önyargısına sebep olmakla beğeni teorisi ile uyumlu çalışır görünür. Bu noktada estetik yargının problemlili olan yönü estetik deneyimin doğrudan *yüklemisel* bir yapıda anlaşılması olacaktır. Estetik deneyim doğası gereği yüklemisel olanın dışında kalıyor değil midir? Estetiği beğeni bağlamına indirgemek ve onu yargıda aramak estetiğin *sessiz* doğasına ihanet etmek olacaktır. Eğer estetiğin dolaysızlık tezini kabul ediyorsak estetik, yargı öncesinde, dünya ile kurulan en temel dolaysız ilişkide araştırılmalıdır. Bu doğrultuda beğeni ve estetik yargı türevsel olan, ikincil olan olarak belirlenir, dolayısıyla estetiğin ancak bir alt disiplini olabilir. Aksi yönde bir yaklaşım, estetiği değer ya da beğeni teorisi olarak görerek bu *değeri önceleyen varlığa kayıtsız kalacaktır*. Değerin üzerine kurulu olduğu varlığı tanımayan estetik, kendi nesnesini saptamakta da değeri ve yargıyı belirlemede de güçlük çekecektir.

Estetiğin güzel perspektifinden araştırılmasında yer alan ilk eğilim değer merkezinde bir araştırma iken ikinci eğilim (b) güzel değeri ile olan ilişkisine bağlı olarak estetiğin pozitif anlam yükü ile ele alınmasıdır. Güzelin yanı sıra sanatın her daim istenir ve arzulanır bir deneyim olarak görülmesi de bu anlayışı pekiştirmektedir. Sanat bağlamında bu haklı bir bakıştır, sanat etkinliğine kimse maruz kalmaz, sanat yapısı gereği gönüllü bir katılım talep eder. İzlediğimiz bir film, bizde acıma, korku, endişe gibi olumsuz duygular uyandırsa dahi o film ile ilişki kurmamızda olumlu yönde bir motivasyon bulunur. Dolayısıyla sanat deneyimini tamamıyla pozitif haz deneyimi olarak anlamasak da bir tür

²⁵ Bkz. Wittgenstein, Estetik, Psikoloji ve Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler.

²⁶ Burada sanat ve tasarım disiplinlerinin kritikleri mutlak doğru bir başlangıç noktası olarak görülmediğini belirtmek gerekir. Aksine bir yandan değerlendirmenin kendisinin eksikliği gösterilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu alanların gösterdiği kıymetli bir şey vardır ki o da nesnenin biçimsel değerlendirmesine işaret ediyor olmasıdır. Bu nokta değer tartışmasında yol gösterici olacaktır.

estetik tatmine yöneldiğimiz düşüncesi anlamlı görünebilir. Fakat estetiği sanatın üzerine kurulu olduğu zemin olarak anlayacaksak, sanatı aşacağından, tümüyle olumlu bir etkilenim açısından belirlemek makul olmayacaktır. Bu bakış estetik deneyimi, estetik haz ile karakterize eder ve haz merkezli bir arayışa neden olur. Dolayısıyla estetikten yoksunluk iğrenme, tikslenme gibi olumsuz duygu durumları ile ilişkilendirir. Bu yaklaşım kapsamlı bir *aisthesis* teorisinin dışarıda bırakıldığının bir diğer kritik örneğidir. Estetik kavramının kelime kökenini baz aldığımızda estetik olmayan imlendiğinde söz konusu deneyim duyumun yokluğu anlamına gelmekte, estetik deneyime dair olumlu duygulanımların yokluğu anlamına gelmemektedir. Bu konuda Nelson Goodman “Londra Senfonisi'nin iğrenç bir performansı da mükemmel bir performans kadar estetikdir [...] estetiğin belirtileri erdemini işaretleri değildir” diye yazar (Goodman'dan Aktaran: Peacocke, 2023: 17).

Bu noktada hazzın veya hoşlanmanın estetik deneyimin doğal bir parçası olarak ele alınması problemlili görünmemektedir fakat sorun haz deneyiminin, estetik değer için gerekli ve temel bir yön olarak düşünülmesidir. Güzel ile estetik haz arasında güçlü bir bağ var olduğu, güzelin her zaman estetik bir haz ile sonuçlandığı öne sürülebilir. Fakat güzelin tecrübesinin kreatif alanlardaki estetik deneyimi izlediğimizde zorunlu değil olumsuz olarak ele alındığını görürüz.

Aynı zamanda haz odaklı bakış, ilk örtük önyargıda tartıştığımız nesne ayrımını desteklemektedir, “estetik deneyimi” ve “estetik-olmayan-deneyimi” birbirinden ayırır. Oysa ilk kısımda bahsedildiği üzere “estetik deneyim” değil, “deneyimin estetik yönü” konu olacaksa bu bakış açısı indirgemeci tutumun tarafında yer alacaktır. Diğer yandan sanatı estetikten ayıran yaklaşımlar ise sanat değerinin üzerinden pozitif anlam yükünü çekseler dahi bu defa bu yükü tamamen estetik değere devrederler. Bu yaklaşım hala pozitif anlamı koruyor olmasının yanı sıra estetiği sanattan ayırıyor olmasıyla da problemlidir. Sanat estetiğin üzerine kurulu ise sanatın değeri estetik değere bağlı anlaşılmalıdır, estetikten ayrı düşen sanat kendi özünden ayrı düşer. Bu probleme çözüm olarak “negatif estetiği”²⁷ araştırmaya dahil etmek kökensel hatayı hala çözmeyecektir. Çünkü yapılması gereken hamle estetik değeri güzel-çirkin düzlemine indirgemenin

²⁷ Bkz. Arnold Berleant, *The Social Aesthetics of Human Environments Critical Themes*, s.95-106

kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım “anlam” düzlemini devreden çıkarmaktadır.

Estetiğin güzel perspektifinde araştırılmasındaki ilk iki ilgiyi ortaya koyduktan sonra üçüncü örtük ilgiyi belileyelim. Üçüncü ilgi (c) doğrudan estetik değere ilişkindir. Estetiği “güzel” merkezinde araştırmak demek, estetik değeri kategorik olarak belirleme yönelimini bize göstermektedir. Dolayısıyla “estetiği güzel değerine indirgememek” demek; hoş, çarpıcı, grotesk, ürkütücü, nahoş, sevimli, uysal, sıradan gibi yeni kategorilerin keşfedilmesi gerekliliğini ortaya koymak değildir. Kategorik belirlenim üzerinden değer tartışmasının kendisi problemlidir. Estetik deneyim nihayetinde tekil, açıklanması zorluk içeren, öznel boyutu göz ardı edilemez içsel bir deneyimdir. Oldukça derinlikli, yoğunluklu, dile getirmekte zorlandığımız, karanlıkta kalan bu yoğun tecrübe nasıl olur da bu kadar sınırlı bir kavram setiyle, üstelik sıfat düzeninde²⁸ karşılanabilir? Bu kategoriler estetik deneyimi kimliklendirmede ve değeri tümlüğünde ortaya koymada oldukça sınırlıdır. Söz konusu sıfatlar estetik deneyimimizi betimlerken kullanabileceğimiz kullanışlı kavramlar olabilir. Bir film grotesk bulunuyorsa, bu estetik deneyime ilişkin bir yorum olarak meşru görülebilir fakat estetik değer “grotesk” sıfatı ile tüketilebilir değildir. Estetik deneyim grotesk ya da güzel gibi sıfatları aşar. Araştırmanın ileri safhalarında estetiğin neliğine dair öneri ortaya konulduğunda, bu öneriye bağlı olarak bir estetik değer teorisinin geliştirilmesinin imkanına da işaret edilecektir. Fakat şimdilik bu yaklaşımdaki tek problemliliğin yönün güzel kategorisi merkezindeki araştırma olmadığını, kategorik araştırmanın kendisi olduğunu söylemekle yetinelim.

Sonuç itibarıyla iki alt başlıkta incelediğimiz önyargılar aşağıdaki beş ayrı sonuçla özetlenebilmektedir:

i) Estetik söylemdeki sanat ve güzel perspektifleri estetiğin *aisthesis*'e dayalı yorumunu (duyusal bilginin bilimi) dışarıda bırakarak duyumsanırlar alanında ayırma

²⁸ 20. yüzyılda Wittgenstein'in Estetik üzerine verdiği derslerde bu bağlamda güzeli konu edinerek estetiğin tümüyle yanlış anlaşılmakta olduğunu söyler (Wittgenstein, 2015: 11). Güzelliğin yalnızca bir sıfat olduğunu ifade ederek estetiği güzellik bilimi olarak anlamaya karşı çıkar.

giderken haz odaklı bakış ve estetik tutum teorileri de bilinç yaşantısında bir ayrıma gider. Dolayısıyla algının her nesnesi estetik nesne, her bilinç estetik bilinç olarak düşünülmez. Böylesi bir bakış açısı içerisinde sınıflandırma bir spektrum içerisinde, derecelendirme ile, yapılamaz mıdır?

ii) Estetiğin değer odaklı araştırılması değeri önceleyen varlığa karşı kayıtsızlığa neden olmaktadır. Oysa estetiğin neliği sorusu değeri öncelemektedir.

iii) Estetik değer, haz ve hoşlanma ile ilişkisinde anlaşılır ve pozitif bir anlam yüküne sahiptir. Estetik olumlu olanla, beğeni yargısıyla, güzel olanla, takdir ile ilişkili olarak anlaşılır. Estetiğin olumsuz da kapsayan değeri dahil edilse bile olumlu-olumsuz düzlemine bağlı kalınır. Bu düzlemden farklı olarak estetik değer, kategorik belirlenimleri aşan bir düzlemde araştırılmaz mıdır?

iv) Yargı odaklı görüş, estetiğin bir değerlendirme işlevi gerektirdiği önyargısına sebep olur. Oysa dolaysızlık tezi kapsamında, estetik, yargı dışında, dünya ile kurulan en temel dolaysız ilişkide araştırılmalıdır. Bu kapsamda yargı ikincil olarak konumlandırılır.

v) Estetiğin kavramsallık ve işlevsellik ile olan ilişkisi zayıflatılır ya da iki ayrı alan birinden izole edilir. Estetik deneyimin hem duyumsal hem de düşünsel olanın birlikteliğinde, hem teorinin hem pratiğin alanında araştırılması bütünlüklü bir estetik kuram için gerekli görünür.

Bu önyargıların kapsamlı analizini başka bir çalışmaya bırakarak, estetik söylemin genel atmosferini betimlemiş, temel kavram setini ve mevcut ilişkileri serimlemiş, öz araştırması için kritik noktaları saptamış olmayı umuyoruz. Genel tabloda, batı söyleminin, estetiği her zaman kısmi bir görünümünde araştırdığını ve estetik söylemdeki fragmantal bakışın bütünü, her daim farklı bir parçasına indirgediğini saptıyoruz. Öyle görünüyor ki, böylesi bir yaklaşım tikeller arasındaki farkın (olumsal olanın) öze dahil edilmesi tehlikesini taşıyor ve estetiğe dair zorunlu olanın ıskalanmasına neden oluyor. Bu sebeple kendi özünden ayrı düşen kavramlar arasındaki sınırlar belirsizleşiyor ve çeşitli kavram karmaşalarıyla sonuçlanıyor. Oysa özdeş olandan tek teklere gidilerek

farklı görünümlerin tümel olan ile ele alınıyor olması, her bir alt alan lehine tutarlı ve güvenli bir yaklaşım sunacaktır.

Öyleyse estetiğe dair her tür araştırma sorusunun üzerine kurulu olduğu estetik kavramının önceliği ve zorunluluğu görünür hale gelmektedir. Öz araştırması varlığı değere önceleyerek, *aisthesis* kökenine geri dönmeli, dünya ile kurulan dolaysız ilişkide estetik sorusunu sormalıdır. Böylesi bir estetik teori, pratik ve teorik alan ile ilişkisini belirleyebilmeli ve nötr anlam yükünü kazanmalı, yeni bir değer teorisine olanak vermelidir.

Fakat bu noktada son bir hamleye daha ihtiyaç duyulmaktadır. Bu hamle serimlenen önyargılara neden olabilecek, daha kökensel bir önyargı sorusunun sorulmasıdır. Bu köken saptanabildiği takdirde öz araştırması için bir başlangıç noktası ve yöntem belirlenebilecektir.

2.3 ÖNYARGILARIN KÖKENİ

Önyargıların kökenini saptayabilmek için kavram tarihine ve modern estetiğin kuruluşuna dönmek gerekir. Hem duyumsama/algılama anlamında *aisthesis* kelime kökeninde hem de “duyusal bilginin bilimi” olarak modern estetik disiplininin kuruluşunda, kavramın alanı doğrudan “duyulur” olarak belirlenmiş, duyulur ise her daim düşünülür ile farkıyla tanımlanagelmiştir. *Aisthesis*, *noesis* ile ayrımında ortaya koyulurken; modern estetik kavramı duyulur ve düşünülür olanın karşı karşıya konumlandırıldığı Kartezyen gelenek içerisinde ortaya çıkmıştır. Öyleyse estetik araştırması bağlamında duyulur ve düşünülür ayrımı, doğrudan disiplin tanımının üzerine yapıldığı zemin olarak belirlenir ve bu zemin üzerine tartışma, araştırmamız kapsamında gerekli hale gelir.

2.3.1 *Aesthetica*'nın Kartezyen Kökeni

Baumgarten *Aesthetica*'yı Kartezyen temelli Leibniz-Wolff okulunun bir takipçisi olarak hem Leibniz hem de Wolff metafiziğinden etkilenerak ortaya koymuştur. Leibniz ve Wolff metafiziği, düşünülür olanı duyulur olanın üzerinde konumlandıran en uç metafiziklerden birisidir (Ferry, 2024: 47). Bu metafizikte duyulur olan ancak düşünülür olanın tezahürü olarak vardır ve duyulur, düşünülürün bulanık hali olarak

konumlandırılmaktadır. Duyulur olanın hakikat ile ilişkisi de düşünülür olanın yansımalarına bağlı olarak belirlenmektedir. Buna ek olarak akıl duyusal olana dayanmaz, aksine duyusal olan akılda ikamet eder; dolayısıyla maddi dünya da ancak akıl tarafından kavranabilir (Hünler, 2011: 79). Akıl, düzeni zamansız ve perspektifsiz bir biçimde gören tanrının bakış açısıyla ilişkilendirilirken, insan bakış açısı duyumlara mahkûm olarak görülmektedir. Bu eksiklik nedeniyle duyulur olana mahkûm olan insan, hakikatin açık seçik bilgisine ulaşamaz. Hakikate Wolff açısından ancak tanrıya yakınlaşarak ulaşılır. Leibnizci görüş ise iki farklı yoruma elverişlidir, biri Wolffçu yönde tanrıya kendimizi yükseltmeyi denemeye, diğeri ise duyulur olandan düşünülüre varmaya ilişkindir (Ferry, 2014: 50). Duyulur olandan hareket ederek hakikate ulaşma düşüncesi duyusal olan üzerine ayrıca eğilmeyi gerekli kılar. Ferry'e göre bu yaklaşım estetiğin ve Lambert'in fenomenolojisini ortaya çıkaran düşünce hattının başlangıcını oluşturur. Dolayısıyla estetiğin doğuşunu, aklın duyulur olana hâkim olduğu Kartezyen gelenek içerisinde anlamak gerekir. Fakat bu ilişkinin Baumgarten'da ele alınış biçimi ikirciklidir, bu sebeptendir ki birden fazla, farklı doğrultuda *Aesthetica* yorumu bulmak mümkündür. Hünler şöyle yazar: *Aesthetica* “belirsiz-anamlılıklarla yüklüdür. Estetik, bilinç bağlamından kopmuş aklın tümellikleri ile bağlamından kopmuş duyunun tikellikleri arasında bir o yana bir bu yana salınır durur” (Hünler, 2011: 92).

Örneğin, Luc Ferry için Baumgarten *Aesthetica* eseri ile duyusal alana özerklik tanıma girişiminde bulunmuş, onun bağımsız bir disiplin olarak ortaya konmasına olanak sağlamıştır. Ferry, Baumgarten'a tersi yönde yapılan eleştirileri yersiz bulur. Baumgarten'in “estetiği rasyonelliğin bir ayna görüntüsü gibi ele aldığı” eleştirisinin *Aesthetica*'nın asıl amacını ıskaladığını söyler. Ferry'e göre Baumgarten'ın Wolff ve Leibniz'den ayrıldığı nokta büyük önem taşımaktadır. Wolff duyulur alan için akla benzer olan ifadesini *Ampirik Psikoloji* çalışmasında geçirir fakat Ferry'e göre Baumgarten'da söz konusu olan “benzerlik” değil “analog” olandır. Estetik *analogon rationis* kavramı ile özerkliğini kazanmıştır. *Analogon* burada benzerlik anlamında kullanılmaz, akıldan kopmayı içeren, “akla benzemez diğeri” anlamındadır (Hünler, 2011: 103). Bu kavram düşünülür olan dünyada aklın yerini tutan fakat duyulur düzlemde var olan yasallığa işaret eder. Bir diğeri ifade ile duyusal olana özgü bir yasallık tanımlanır. Ferry bu kapsamda

Baumgarten'in hakkını vermek gerektiğini söylese de estetiğin tam bir özerklik kazandığını düşünmez.

Terry Eagleton'ın yorumu ise Luc Ferry'nin tam aksi yöndedir. Eagleton'a göre estetik bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur ve çok incelmış kavramsal düşünce alanına karşıt olarak insanı algı ve duyum alanına gönderir (Eagleton, 2010: 31). Eagleton şöyle yazar: "Estetik-olan teriminin, 18. yüzyılın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayırım, sanat ve hayat arasındaki ayırım değil, maddi-olan ile maddi olmayan arasındaki ayırımdır: şeyler ile düşünceler, duyumlar ile tasarımlar arasındaki ayırım..." (Eagleton, 2010: 31). Estetik olan bu bağlamda insani olan ile ilişkilendirilir ve Eagleton Descartes sonrası felsefe için bu boyutun göz ardı edildiğini söyler. Bu sebeple estetik, teorik olanın tiranlığı karşısında bedenın uzun sessiz başkaldırısının ilk kıvıltıdır (Eagleton, 2010: 32). Fakat Baumgarten'ın *Aesthetica'sı* Eagleton'a göre iktidar olana bir başkaldırı olarak anlaşılır. Tam aksi, duyulur alanın aklın himayesine ve kontrolüne tabi edilmesi için bir strateji olduğunu söyler, bu yenilikçi tavır "estetiğin özerkleşmesi" değil, estetiğin akıl tarafından sömürgeleştirmesidir. Estetik-olan; bulanık, ancak aklın mükemmelliğinden pay alan olarak konumlandırılır. Baumgarten, estetiği "mantığın kız kardeşi" ifadesi ile aşağı düzeyden akıl olarak ele alır (*ratio inferior*). Eagleton bu tutumu şöyle yorumlar: "Estetik, erkeğe tabi, fakat yerine getireceği mütevazı, zorunlu görevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur" (Eagleton, 2010: 35). Söz konusu çatışma iktidar, bilim, akıl ile duyusallık, kölelik, kulluk, duygusallık, bireysellik, tekillik arasındadır (Hünler, 2011 :94).

Aesthetica'nın Kartezyen gelenek içerisinde muğlak bir hamle ile ortaya çıktığı tarihsel olarak ortadadır. Peki Luc Ferry ve Eagleton'ın yorumları bize neyi göstermektedir? Estetiğin düşünülür alan ile hesaplaşmasını kuruluş metni üzerinden detaylı olarak sorgular ve tartışmanın güncelliğini ortaya koyarlar. *Aesthetica* akıldan bir özerkleşme hareketi olsun ya da olmasın, estetiğin aklın himayesine alınışının teorik zemini olarak görülsün ya da görülmesin buradaki tartışma estetik disiplini için hala canlıdır. Her iki olası yorumdan da varsaydığımız kökensel probleme gitmek mümkün görünür. Estetik akıldan özerkleşti ise radikal bir kopuşun sonuçlarına katlanıyordur. Eğer aklın himayesine girdi ise kendisini tanımaya olanak verilmiyordur.

2.3.2 Duyulur ve Düşünülür Ayrımı

Aesthetica'nın Kartezyen kökeninin ortaya konulması ile beraber, estetik söylemin üzerine konumlandırıldığı zemin olarak, duyulur-düşünülür ayrımı görünür hale gelir. Öyleyse duyulur-düşünülür zemini söz konusu önyargıların kökeni olarak düşünülebilir mi?

Yunanlılardan bu yana, Batı felsefe tarihinde bir yanda *nous* ve *noêta* (akıl ve akledilir), diğer yanda *aisthesis* ve *aisthêta* (duyum ve duyulur) arasında uzun bir karşıtlık geleneği vardır; en iyi durumda, duyular ve duyulur olan, yüksek yetinin üyeleri olan akıl ve akledilir olanın aksine alt yetiye ait olarak kabul edilir; en kötü durumda ise duyular ve duyulur olan basitçe akledilebilirlikten mahrum bırakılır ve akledilemez ve dolayısıyla irrasyonel kabul edildikleri için *logos*'un alanından dışlanırlar; bu görüşe göre, *aisthesis* *logos*'a tamamen dışsal ve yabancıdır (Lau; Nenon, 2020: 1). Batı felsefesinin duyulur ve düşünülür ayrımı üzerinden kritize edilmesi farklı bir çalışmanın konusudur fakat “eğer batı metafiziği, Nietzsche'nin ve Heidegger'in okuduğu gibi Platonizmin tarihi, duyulur ve düşünülür arasındaki uçurumun derinleşmesinin tarihi, ise” (Direk, 2017: 11) bu tarih içerisinde estetiğin doğum anı, uçurumun doruğa ulaştığı Kartezyen felsefe sahnesine denk gelmektedir. Kartezyen felsefede estetik, atomist bir duyumculuk anlayışı üzerine “duyumsanın bilimi” olarak kurulmuştur. Bu sahnede duyulur olanın alanı ile sınırlandırılan estetiğin, düşünülür ile birbirini dışlayan bir ilişkide var olması estetiğin önyargıları bölümündeki problemleri anlamlandırabilir görünür. Düşünülürün dışında yer alan bir duyulur alanın tümel olanla, anlamla, düşünceyle, hakikat ile olan ilişkisi de kopartılacaktır ve *logos* ile estetik birbirine karşı geçirimsiz hale getirilecektir. Bu ilişkilerden yoksun bırakılan estetiğin payına neden yalnızca estetik haz veya hoşlanmanın, “güzel”in ve buna bağlı olarak beğeni teorisinin düştüğü anlaşılır hale gelmekte değil midir? Bu anlayış düşünülür, anlam ve hakikat ile ilişki kuramayan bir estetik teori ortaya koymaktadır. Bu tablo üzerinde estetik ne duyulur ne de düşünülür olanda yakalanabilir. Söz konusu ayırım bağlamında, estetiğin bir ayağı düşünülür alanda, bir ayağı ise duyulur alanda konumlanır. Dolayısıyla yalnızca duyulur olanın tanımından itibaren sınırlandırılan bir estetik teori aksak kalacaktır.

Diğer yandan; düşünülür-duyulur ayrımının taşıdığı bir diğer fark da yaşantı ve kavram arasındaki, bir diğer ifadeyle teori ve pratik arasındaki farktır. Kavram düşünülürün alanında yer alırken yaşantı zamana ve mekâna tabi olan oluşun, maddenin, yani duyulur olanın alanında gerçekleşmektedir. Peki aradaki farkta ne olup bitmektedir?

Bizi derinden etkileyen bir sanat eserinin karşısında olduğumuzu hayal edelim. Bu eğer bir tabloysa onun hakkında konuşmaya başlayabilirim: Hangi dönemde kim tarafından yapıldığı, neyin amaçlandığını anlatabilirim. Kompozisyonunu değerlendirerek, biçim ilişkileri, renk harmonisi hakkında konuşabilirim. İçeriğin bu biçimde nasıl kurulduğunu ayrıntılı bir biçimde betimleyebilirim. Bende uyandırdığı duygudurumlarını, bana anıştırdığı durumları, hatırlattığı anılarımı açıklayabilirim. Fakat tablonun karşısına geçtiğim andaki etkilenimimi ne kadar dile dökmeye denesem de kelimeler yetersiz kalacaktır. Tüm ifadelerimi veya olası tüm ifadelerimi topladığımı düşünsem de bu dilsel formatta formüle edilmiş gösterenler benim içsel deneyimime denk düşmeyecektir. Bu dolaysız karşılaşmada dilsel düzleme yapısı itibarıyla çevrilemez olan, her daim şimdide gömülü kalan, karanlık ve belirsiz bir derinliğe sahip muğlak bir deneyim buluruz. Bu dilsiz deneyim Kartezyen duyumculuk anlayışındaki “ölü nitelikler mozaïği”nden fazlasıdır. Karşılaşmanın kendisi bir *anlam*, duygu ve bir atmosfer ile yüklü değil midir?

Qualia problemine ilişkin ünlü düşünce deneyi Mary’nin Odası bu konuda bize iyi bir sahne sunmaktadır. Mary kırmızı hakkında her türlü teorik bilgiye sahip olmasına karşın odanın dışına çıkıp ilk defa kırmızılık ile karşılaştığında artık farklı olarak neye sahip olmaktadır? Mary’nin bilgisi ile kırmızı deneyimi arasındaki fark, “estetik fark” değil midir? Mary yaşam ve kavram arasında estetik farkı elde eder. Dolayısıyla eğer şeyler ile dolaysız karşılaşmada hesaplayıcı *cogito* dışında bir *logos* bulunuyorsa, duyumun kendisinden menkul bir anlam bulmak mümkünse estetik, teori ve pratik arasındaki boşlukta, dolayısıyla da duyulur ve düşünülür arasındaki farkta yitirilmiş olmalıdır.

Öyleyse buradan estetik nezdinde, yaşam ve teorinin, duyulur ve düşünülür olanın birbiri ile ilişkisinin rehabilite edilme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Farkta yitirilen estetiği geri kazanabilmek için, yaşam-dünyasına geri dönmek, dünya ile ilksel teması yeniden tartışmaya açmak, bu bağlamda duyulur ve düşünülürü birbiri ile ilişkisinde incelemek gerekmektedir. Fenomenolojik gelenek tam da işaret edilen yaşam ile teori arasındaki

ayrılığı bir problem olarak ele almaktadır. Husserl “yaşam dünyası”, Heidegger “dünyada-olmaklık”, Merleau-Ponty ise “algılanan dünya” kavramı ile yaşantıyı ön plana çıkarır ve fenomenolojik gelenek, felsefeyi üçüncü tekil şahsın tanrısal bakışından, Merleau-Ponty’nin ifadesiyle kuşbakışı açıdan, birinci tekil şahsın bakışına çevirir ve dünyevileştirir. Husserl’in profillerle verilme teorisi bakışı insanın göz hizasına indirir. Göz hizasına inen bakış artık bir dünyada Heidegger’in deyimiyile “dünyaya fırlatılmış” olarak kendini bulur. Belirli bir mod içerisinde, mekân ve zaman ile birlikte var olur. Merleau-Ponty buna yaşayan beden kavramını ekler. Göz saf bir zihin olmaktan çıkarak ete kemiğe bürünür ve bir ten kazanır. Merleau-Ponty Algının Fenomenolojisi’nde şöyle yazar: “Dünya düşündüğüm şey değil yaşadığım şeydir” (Merleau-Ponty, 2016: 22).

Diğer yandan Husserl’in “estetik dünyanın logosu” düşüncesinin izinden ilerleyen Merleau-Ponty duyulur ve düşünülür arasındaki “uçurumu kapatma denemesi yapan bir düşünür olma onuruna sahiptir” (Direk, 2017: 11). Modern felsefenin duyulur-düşünülür ayrımına karşı, düşünümü algının yeni bir yorumundan başlatarak duyulur olanın ontolojisi ile estetik adına büyük bir adım atmış olur.

Öyleyse estetiğin neliği araştırmasına başlangıç için bir yol haritası artık görünür hale gelmektedir. Eğer estetiğin, üzerine konumlandırıldığı batı metafiziğinin duyulur ve düşünülür ayrımında yitirildiğini, estetiğin Kartezyen tabloya yerleştirilemeyeceğini ileri sürüyorsak, o halde estetik araştırması için söz konusu ayrımı rehabilite edebilecek bir hamleye ihtiyaç duyulacaktır. Bu kapsamda yaşam dünyasına dönerek duyulur ve düşünülür ayrımının rehabilite edilmek üzere yeniden ele alındığı fenomenoloji geleneğini, estetiği bütünü kapsayacak şekilde sistematik olarak kurmak için verimli bir felsefi zemin olarak belirlenir ve bu kapsamda klasik (deneyci ve rasyonalist) görüşlerin duyumculuk anlayışını eleştiren, duyulur alanın yeni bir yorumunu ortaya koyan, düşünülür ve duyulur olanı birlikteliğinde ele almayı hedefleyen Merleau-Ponty’ci düşünceden faydalanarak estetik araştırması için bir başlangıç noktası sağlanır. Bu bağlamda estetik araştırmayı klasik duyumculuk anlayışından değil, duyulur ve düşünülür arasındaki ilişkiyi yeniden biçimlendiren Merleau-Ponty’ci bir yaklaşım ile algıdan başlatmak uygun görünür. O halde önce Merleau-Ponty’nin klasik duyumculuk anlayışına getirdiği eleştirileri ele alalım.

2.3.3 Klasik Duyum Teorilerinin Önyargıları

Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'nde modern felsefenin iki eğilimi olan entelektüalizmi ve deneyciliği, algıyı atomist duyumculuk anlayışından itibaren araştırıyor olmaları nedeniyle eleştirir ve her iki anlayışta da geçerli olan “duyum” modelini algının doğasının anlaşılmasına engel teşkil eden bir önyargı olarak belirler. Bu kapsamda “duyuların birliği” ve “anlam” olmak üzere iki temel problem ortaya konulur. Bu problemlerden ilki duyum verilerinin bir araya gelip nasıl birlik kurduğu, ikincisi ise birliği kurulan nesnenin nasıl anlaşıldığı ve düşünülür alana nasıl geçiş yapıldığıdır.

Merleau-Ponty, deneyciliğin zihnin bağlama gücüne ve hafızaya dayanarak algıyı açıklıyor oluşuna itirazda bulunur. Hafızaya bağlı açıklamalar mantıksal açıdan problemlili görünmektedir. Deneycilik duyumlar çokluğu olarak ilk etapta duyum verilerinin özneye ulaştığını ve sonrasında belleği vasıtasıyla anlam kazandığını ileri sürer. Oysa şimdide birlik olarak tanınamayan nesne bellekte de ilgili deneyim ile bağlantı kuramaz. Bağlantı kurmak ilgili ve ilgisiz deneyimin ayırt edilmesi demektir ve ayırt edebilmek için nesneyi çoktan tanımış olmak gerekir. Merleau-Ponty bu noktada birçok farklı niteliğin bir araya gelmesinden oluşan duyumlar mozaığının henüz anlamlandırılmadan hafızayı devreye sokamayacağını, bu sebeple aradaki bağlantının hafızadan kurulamayacağını ileri sürer. Dolayısıyla Merleau-Ponty'e göre duyumculuk deneyimle ilgilendiği halde deneyimi anlamayan bir sistemdir.

Entelektüalizme (rasyonalizme) gelindiğinde ise, algı yargılama ile tanımlanarak entelektüel bir işlem olarak anlaşılır ve algının dolaysız karakteri dışarıda bırakılır. Oysa Merleau-Ponty'e göre algılamak ve yargılamak farklı şeylerdir (2016, 69), algı yargı öncesidir. Anlam yargılama edimi ile duyuma katılıyor değildir, nesne anlam ile birlikte yargı öncesinde verilir. Entelektüalizmin bu yaklaşımında, anlama yetisinin duyumu işgal etmeye başladığı gözlemlenir (Direk, 2017: 37). Bu anlayış yargı ve hissin ayrımını varsayıyor olsa da yargı ile izlenim iç içe geçer; böylece görüş, duyuş, hissediş de yargının damgasını taşır (Direk, 2017: 38); kavram, yargı ve algı arasındaki fark bulanıklaşır. Algının nasıl oluştuğunu anlamak için Merleau-Ponty'ye göre duyumsanır olanı anlamla donatan ilk işlemin ne olduğunu saptamak gerekmektedir (2016: 68). Entellektüalizmin anlamadığı şey bu ilksel işlemin her tür mantıksal dolayımı öncelediğidir. “Algılama

yargılama değildir; çünkü algıda her türlü yargıdan önce duyumsanır olana içkin olan bir anlamın yakalanması söz konusudur” (Direk, 2017: 39). Yargı anlama yetisinin ifadeleri olarak anlaşılmalıdır, eski ilişkilerin bozularak yeni ilişkilerin kurulması gibi derin bir işlemin sonucunun ifade edilmesidir (Merleau-Ponty, 2016: 71-72). “Algılananda öyle bir anlam bulunabilir ki bunun anlamının evreninde bir eşdeğeri olmayabilir; algılanan varlık henüz anlama yetimiz tarafından belirlenmemiş bir varlıktır” (Direk, 2017: 44).

Sonuç olarak, Merleau-Ponty’ e göre madde ve form birbirinden ayrı düşünülemez, form duyuşsal bilginin kendisinde mevcuttur (2017: 10). Dolayısıyla algı farklı duyum parçalarının bir araya gelmesinden oluşan bir duyumlar mozaigi olarak anlaşılmalıdır, algımız birbirinden ayrı niteliklerin toplamı değil, nesnelerin algısıdır (Merleau-Ponty, 2017: 26). Aynı zamanda söz konusu algı anlamla birlikte var olur. Merleau-Ponty homojen bir zemin üzerindeki beyaz bir leke örneği ile bu durumu açıklar (2016: 30). Zemindeki beyaz lekede bana verilen yalnızca beyazlık, zemin ve onların sınırları değildir. Leke devamlılığı olan bir zeminin *üzerinde* ayrı bir katman olarak algılanır. Bu algıda üst üste binme ilişkisi de veriliyordur. Öyleyse algının verilisinde bir anlam katmanı da söz konusu olmalıdır: “Her parça, içerdiğinden fazlasını ilan eder ve bu en temel algı şimdiden anlam yüklüdür” (30). Atomik duyumculuk Merleau-Ponty’ e göre bu noktayı açıklamakta yetersiz kalır. Merleau-Ponty Gestalt Psikolojisinin figür-zemin ilişkisinden hareketle algıyı açıklar ve bu ilişkiyi algının *a priori* yapılarından biri olarak belirler. Bu bağlamda algıda, tek tek duyumlardan önce bütünsellik ve bu bütünsellik temelindeki ilişkiler önem kazanır. Algının figür-zemin dışında bir diğer *a priori* yapısı da anlam ufku, bu ufuk zamansal yapıya ilişkindir. Öyleyse Merleau-Ponty’ e göre algıyı bu anlam ufku ile bütünselliği bağlamında anlamak gerekir.

Merleau-Ponty’ nin klasik duyumculuğa eleştirilerini estetiğin tanımlandığı zemine taşıdığımızda köken araştırmasının anlamı daha da belirginleşir. Duyulur alan her iki yaklaşımın da varsaydığı atomist duyumculuğa bağlı olarak ele alındığında, estetiğin alanına yalnızca anlamdan yoksun “ölü nitelikler mozaigi” kalacaktır. Oysa estetik deneyimde ilksel olan bu duyumlar değil, anlamı kendinden menkul bütünün kendisidir. Böylece anlam katmanı estetiğin alanına dahil edilmiş olur ve haz, beğeni ve güzel odağındaki estetik araştırmasının genişletilmesine olanak sağlar. İkinci olarak, algının mantıksal dolayımın öncelediği bir alan olarak konumlandırılıyor olması, estetiğin yargı

merkezli araştırılması önyargısını bertaraf edecektir. Bu önyargı şimdi Merleau-Ponty'nin, "anlama yetisinin duyumu işgal etmesi sonucu yargı ve algı kavramlarının bulanıklaşması" eleştirisi ile daha da anlam kazanır. Bu yaklaşım aynı zamanda, estetik deneyimin yargısal düzlemde tam anlamıyla karşılanamayacağı argümanını ele almada yardımcı olacaktır. Buna ek olarak algıyı, dünya ile temasın dolaysız ilişkisi olarak konumlandırması, estetiğin dolaysızlık tezini destekler.

Son olarak, Merleau-Ponty algıda nesneye bir giriş tarzı bulunduğunu söyleyerek (2017: 93) algıyı bilincin kökensel tarzı olarak belirler. Bu kapsamda bir sonraki bölümde "Her bilinç algısal bir bilinçtir" (Merleau-Ponty, 2017: 45) söyleminin "Her bilinç estetik bir bilinçtir" ifadesi ile takip edilebilir olup olmadığı araştırılacaktır. Bu bağlamda Merleau-Ponty felsefesi duyulur ve düşünülür arasındaki farkta yitirilen estetik için zemin oluşturabilecek bir algı teorisi sunar görünmektedir. Bu doğrultuda estetik, atomist duyumculuk anlayışından Merleau-Ponty'ci algının alanına taşınır.

3. BÖLÜM

ESTETİĞİN ÖZÜ ÜZERİNE ARAŞTIRMA

İkinci bölümde ön-yapılar irdelenerek estetik araştırmasına hazırlık yapılmış, estetik söylemin en köklü iki perspektifi olan sanat ve güzel araştırmasının taşıdığı önyargılar ortaya konulmuş, bu köklü perspektiflerin günümüzde hala estetik disiplinine yön verdiği ileri sürülmüştü. Genel tablo içerisinde estetiğin;

- i) Araştırma nesnesinin *aisthesis*'in belirli bir alanı üzerinden tartışıldığı (sanat nesnelere, mimari, tasarım nesnelere, gündelik yaşam, çevre, beden vb.)
- ii) Bir alt araştırma alanı üzerinden ele alındığı (estetik deneyim, estetik değer, estetik yargı, estetik tutum vb.)
- iii) Estetik deneyimi, bilincin özel bir tür yaşantısı olarak belirlediği
- iv) Estetik değeri belirli türden kategoriler üzerinden ele aldığı (güzel, trajik, yüce, sevimli, uysal, dağınık vb.)

belirilerek her daim bütünün bir görünümünde ele alındığı, buna karşın her bir görünümün üzerine kurulu olduğu “estetik” kavramının ontolojik mahiyeti üzerine bir soruşturmanın yürütülmediği öne sürülmüştü. Oysa çalışmanın kendisinden hareket ettiği ilk argüman, estetik disiplinin ilksel görevinin, estetik kavramının ontolojik analizinin gerçekleştirilmesi olduğudur. Bu kapsamda üçüncü bölümün amacı estetik kavramının ontolojik yapısının açığa çıkarılması olarak belirlenir. Bu kavram açık kılınabildiği takdirde bir araştırma alanı olarak estetik disiplinin kapsamı, soruları ve sınırları da kendiliğinden görünür hale gelecek, tüm kısmi görüşlerin üzerine inşa edilebileceği bir zemin sağlanabilecektir.

Araştırmanın temel ön varsayımı, estetik deneyimin her türden algı deneyimine eşlik ettiği, bilincin ayrılmaz bir parçası olduğu, bir diğer ifadeyle bilincin temel ve zorunlu varoluş kiplerinden biri olduğudur. Dolayısıyla çalışma estetiğin, temel ilişkilene

biçimlerinden türeyen ikincil bir tür ilişki olarak anlaşılmasına itiraz ederek dünya ile bilincin her dolaysız karşılaşmasında yer alan bir model önerir. Bu ön varsayımdan hareketle estetiğin araştırma alanı artık sanat, tasarım, mimari gibi birtakım üretim pratiklerine, bu pratiklerin nesnelere veya güzel, yüce, trajik gibi birtakım değerlere indirgenemez; öznenin dış dünya ile kurduğu her türden bilişsel ilişkiye genişletilir. Bu temel ön varsayım estetik tarihinin ve günümüz estetik tartışmalarının konusu olan estetiğin araştırma nesnesi problemini çözmeyi amaçlar. Bugün estetiğe konu olan sayısız nesneyi ortak paydada buluşturanı; bir dağ manzarasını, bir performans sanatını, bir kullanım nesnesini, bir mimariyi birleştiren, tüm farklı verilişlerde özdeş olanı bilincin nesnesi ile kurduğu ilişki temelinde anlamayı dener. Fakat bu bağlamda ortaya çıkmış olan estetik tutum teorilerini de karşısına alır: Estetik deneyim yalnızca belirli bir ilgi ile yönelindiğinde gerçekleşen değildir, o her daim gerçekleşen, farklı ilgiler ışığında farklı biçimlerde gerçekleşendir. Bu bağlamda teorik ilgi, pratik ilgi ve estetik ilgi birbirinden ayrı düşünülmez. Estetik bilinç hem araştırmacı ilgide hem de pratik ilgide olmak üzere tüm yönelimlerde iş başındadır. Bu yaklaşım estetik deneyimin ilgiden bağımsız gerçekleştiğini iddia etmez, aksine nesnesini yönelim biçimi ile birlikte ele alarak estetiği fenomenolojik bir ilişkide anlar; yönelimin, nesnesi ile birlikte estetiğin kurucu yapılarından olduğunu ileri sürer. Burada itiraz edilen yaklaşım estetiğin, bilinç sahasının *olumsal* bir kipi olarak anlaşılmasıdır. Estetik, bilincin *olumsal* değil zorunlu bir kipidir: *Bilinç, her zaman estetik bilinçtir.*²⁹

Öyleyse araştırma sahası bilinç alanına doğru çekilmektedir. Fakat bilinç sahası fenomenolojik bir yaklaşım ile ele alınmalı; bilinç, nesnesi ile ilişkisinde düşünülmelidir. Estetik tam da bu türden bir yaklaşımla kendini gösterebilecek bir alandır. Ne tümüyle bilince ne de tümüyle bilincin nesnesine aittir, bilinç ile nesnenin ilişkisinde ortaya konulmalıdır.

Estetiğin bu çerçevede ele alınışı *aisthesis* ve estetik arasındaki problemleri ilişkiyi, *aisthesis*'in zaman içerisinde duyulur olanın biliminden beğeni veya sanat teorisine geçişinin tutarsız tarihini rehabilite eder görünür. Bu kapsamda *aisthesis*'e dünya ile

²⁹ Bullough “estetik tutum” ifadesini kullanan ilk teorisyendir. Aynı zamanda bu estetik tutumu “estetik bilinç” olarak da dile getirir.

kurulan en temel ilişki zemininde geri döner. Fakat bu defa düşünülür ve duyulur olanı birlikteliğinde ele alarak en temel ilişkiyi algı olarak belirler. Dolayısıyla *aisthesis* duyumsama olarak değil algılama olarak kabul edilerek dünya ile kurulan en temel ilişkiye anlam katmanı dahil edilir: Özne algılayan, yani *anlam ile duyandır*. Öyleyse estetiğin alanı duyumsanır olandan algılanır olana geçirilir ve estetiğin anlam ile ilişkisi problematik hale getirilir. Estetik, estetik haz ile ilgili bir deneyim olarak düşünülürken artık anlam ile birlikte ele alınması nedeniyle haz odağında araştırılmaz. Böylece estetik değer hoşlanma-hoşlanmama düzleminden çıkarılarak nötr ve tarafsız bir anlam yüküne sahip olarak anlaşılır. Estetik, beğeni teorisinden fazlasını, anlam ile duyan öznenin her *aisthesis* edimine eşlik eden estetik deneyimi araştırır. Bu bağlamda estetik kavramının *aisthesis* üzerine kurulu olduğu ortaya konulur.

Çalışma estetiğin algı temelinde bilincin dış dünya ile kurduğu ilişkide incelenmesine ek olarak estetiği bilincin edimselliği içerisinde anlamak gerekliliğini ileri sürer. Bu noktada estetiğin, bilincin zamansal yapısı gereği, her daim şimdi ve burada olanla ilişkili olduğunu kavramak önem teşkil etmektedir. Estetik deneyim ancak her daim gerçekleşen bir şey olarak ele alındığında öznel yönünün hakkı verilebilecektir. Yapısı itibarıyla dilsel formatın dışında kalan, son derece öznel bir boyuta sahip estetik deneyimi üçüncü tekil şahsın gözünden araştırmak zamana ve mekâna tabi öznel boyutun derinliklerini göz ardı edeceği için problemli olacaktır.

Öyleyse çalışma için araştırma alanı ve yöntem ortaya konulmuş olur: Estetiği araştırmaya birinci tekil şahsın algı temelinde dünya ile kurduğu zamana ve mekâna tabi tekil ilişkilerinden itibaren başlamak, özneler-arası boyutta ise nesnelliği inşa etmek gerekmektedir. Bu doğrultuda algının kendisi araştırma için ilksel bir inceleme konusu haline gelir. Ancak detaylı bir algı teorisi ortaya koymak çalışma kapsamının dışında kalacağı için estetik sorusu bağlamında kritik noktalara değinmekle yetinilecektir.

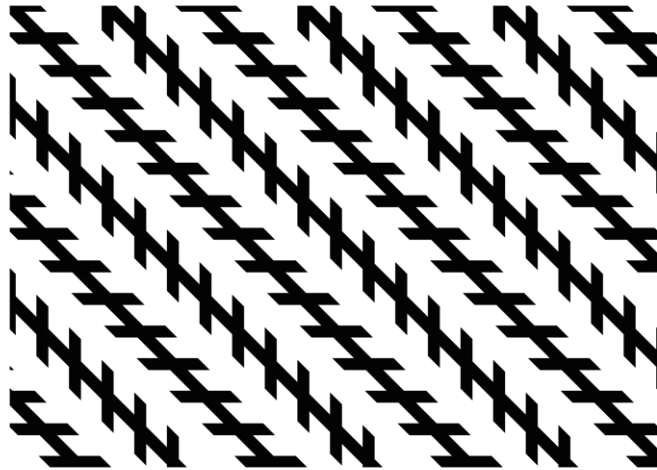
3.1 ESTETİK ARAŞTIRMASINA HAZIRLIK

3.1.1 Algılama ve Duyumsama Farkı

“Klasik Duyum Teorilerinin Önyargıları” bölümünde, estetiği araştırmaya rasyonalizmin ve denevciliğin klasik duyum modellerinde yer alan duyumsamadan (*sensation*) itibaren

değil, Merleau-Ponty düşüncesindeki algı (*perception*) modelinden başlatmak önerisini ileri sürmüştük.³⁰ Peki estetiği araştırmayı duyumsamadan itibaren değil, algıdan itibaren başlatmak ne anlama gelmektedir? Estetiğin öncelikli araştırma alanı neden duyum olarak değil algı olarak belirlenir?

Çalışmamız dahilinde algıyı (*perception*) şeylerin bize *dolaysız verilişi*, duyumsamayı (*sensation*) ise algılamanın bir *değişkeni* olarak anlamayı deneyeceğiz. Bu bağlamda algıyı, dünya ile karşılaşmamızın, kendisinden öncesine gidilemeyecek, her tür edime olanak sağlayan *zemini* olarak belirlerken, duyumsamayı ancak algı deneyiminin düşünce ve dil düzleminde analitik incelenmesi ile ortaya çıkan algının bir momenti olarak konumlandıracağız.



Şekil 3.1 Zöllner Yanılsaması (Url 1)

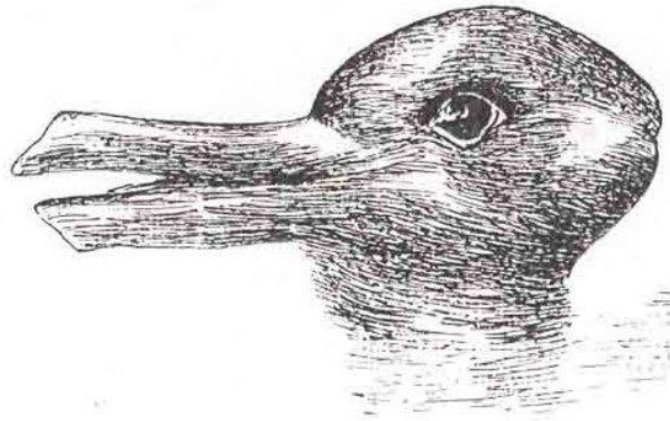
Zöllner Yanılsaması (Şekil 3)³¹ üzerinden duyumsama ve algı arasındaki farkı madde-form ve parça-bütün olmak üzere iki ayrı bağlamda tartışmaya açabiliriz:³² Şekil 3 ile karşılaşmamızda, algımızda, kompozisyonda bulunan ardışık her iki diyagonal çizgi bir

³⁰ Algı, felsefe tarihinde genel itibarıyla yanıltıcı, illüzyonist ve güvenilir görünmüş olmasına karşın Merleau-Ponty felsefesinde hareket noktasını oluşturmaktadır. Algı ilkseldir ve önceliklidir, dünya ile ilişkilene biçimlerimizde, diğer tüm tecrübelerden önce bu dilsiz ilişki gelir. Merleau-Ponty algı için şöyle yazar: “Algı dünyanın bilimi değildir, hatta bir edim, iradi bir konum alış da değildir; algı üzerinde bütün edimlerin birbirinden ayrıldığı ve onlar tarafından varsayılan zemindir” (2016: 14).

³¹ Merleau-Ponty Algının Fenomenolojisi’nde Zöllner yanılsaması hakkında yazar (2016: 70-71).

³² İllüzyonlar kaideyi bozmayan istisnalar olarak ya da algıdaki yanılsamalar olarak düşünülemez, tam da genel işleyişteki örtük olan ilişkileri açığa çıkarıcı bir niteliğe sahiptirler. Araştırma için sınır örnekleri oluşturduğu düşünülmektedir.

uçta birbirine yaklaşırken diğer uçta birbirinden uzaklaşır şekilde belirmektedir. Bu, görsel ile dolaysız karşılaşmamızda deneyimlediğimizdir. Fakat elimize bir cetvel alarak diyagonal çizgiler arasındaki mesafeleri ölçersek tüm mesafelerin birbirine eşit olduğu, çizgilerin birbirine paralel olduğu sonucuna ulaşırız. Görselin bize verilışı (yaşanan deneyimi) ile görselin fizik kompozisyonu³³ arasında fark bulunmaktadır. Fiziğin uzamında birbirine paralel olan çizgiler algıda birbirlerine yakınlaşıyor veya uzaklaşıyor olarak belirmektedir. Çalışma dahilinde dünya deneyimim için ilksel olan bu *dolaysız verilış* algı olarak belirlenirken, buna karşın ikincil bir işlem ile ortaya çıkarılan kompozisyonun fizik dünyadaki mevcudiyeti duyumsamanın konusu olarak belirlenir. Algılanan kompozisyon, bize parçaların ve niteliklerin birbirleriyle kurduğu ilişkiden doğan, farklı bir bütün olarak, *örgütlenmiş* halde verilir; her iki diyagonal çizgiyi farklı yönlerde keserek tekrar eden kısa çizgiler bir arada verildiğinde paralellik niteliği algıda kaybolmaktadır. Dolayısıyla kompozisyonun dolaysız verilışinde form çoktan maddede içerilmektedir. Algı bu bağlamda deneyiciliğin ve akılcılığın klasik görüşünde düşünülüşü gibi duyumsama ve entelektüel bir işlem olmak üzere iki aşamalı ve kronolojik olarak anlaşılabilir (Bu görüşlere göre madde, entelektüel bir sentez ile form kazanmaktadır). Oysa form, duyusal bilginin kendisinde çoktan mevcuttur (Merleau-Ponty, 2017: 10). Dolaysızlık tezinin kabulüyle birlikte estetiğin öncelikli konusu fizik dünyanın kompozisyonu değil, algının kompozisyonu olarak belirlenir.



Şekil 3.2 Ördek-Tavşan Yanılsaması (Url 2)

³³ “Fizik kompozisyon” ifadesi, fiziğin uzamındaki koordinatların analitik belirlenmesi ile betimlenen kompozisyondur. Bu durumda tüm çizgiler birbirine paraleldir.

Bir diğerk görsel üzerinden farkı belirginleştirmeye çalışalım. *Ördek-Tavşan Yanılsaması*'nda yönelme biçimimize bağlı olarak görseldeki figür bize ya ördek ya da tavşan figürü olarak verilir, buna karşın her iki figürü aynı anda görmek mümkün değildir. O halde soru şudur: Görseldeki figür, henüz temas etmediğimiz durumda, (i) tavşan mıdır, (ii) ördek midir, (iii) hem tavşan hem ördek midir, (iv) ne tavşan ne de ördek midir? Burada algı deneyimine konu olan hem tavşan hem de ördek figürü olma potansiyelini taşıyan *maddedir*. Fakat maddeye ancak görsel ile temasımızın dolaylı bir işlemi olarak ulaşabiliriz; çünkü madde her daim formu ile yüklü verilmektedir. Duyum, bu madde ile temasımızı imlemektedir. Biri tavşan diğeri ördek gören iki kişi aynı madde ile temastadır, yani *aynı maddeyi duyumsar*, fakat *farklı algılar*. Duyum bu bağlamda nörofizyolojik bir terim gibi anlaşılmaya müsaittir, fakat burada geliştirilen anlayışa göre klasik duyumsama modellerinde olduğu gibi nitelikler atomize olmuş şekilde, kendi içine kapalı duyum verileri olarak karşımıza serilmezler. Bu durumda klasik görüşlerden anlam ve duyuların birliği olmak üzere iki açıdan ayrılır. İlk olarak duyum, çalışmanın varsayımına göre, ancak anlama gebe olmakla, *anlama-doğru* olmakla anlaşılabilir, diğerk bir ifadeyle, madde *duyumda verilen anlama açıklık* olarak anlaşılır. Madde ve form algıda birbirinden ayrı verilemeyeceği için duyum dünya ile temasının ancak bir yüzüdür ve düşünce düzleminde yakalanabilir.

İkinci olarak, klasik düşüncede formundan hariç tutulan madde bir stimulus yığına dönüşür, oysa yaşantılanan deneyimde her bir nitelik de diğerk *niteliklere-doğru*, *her bir parça diğerk parçalara-doğrudur*. Böylece kendinden dışarıya uzanan her bir nitelik ve parça bir arada örgütlenerek algıya verilir. Deneyimi tek bir duyum ile sınırlandırmak zordur, deneyimim spontane olarak diğerk duyulara doğru taşar (Merleau-Ponty, 2016: 311). Sartre'ın Varlık ve *Hiçlik* 'de verdiği örneği düşünelim: Limonun sarılığık ekşiki, ekşiliğiki sarıdır (2010: 266). Sarılık ekşiliğike, ekşilik sarılığık bulanmış, oluşturdukları bütünlükte birbirinden ayrılamaz bir bütün olarak algıya sunulmuştur. Her bir nitelik diğerk *niteliklere-doğru* olmakla kalmaz aynı zamanda anlamsal bir zeminde, bir bağlamda belirir. Diğerk bir ifadeyle bir *anlam ufku* ile verilir.³⁴ Limonun sarılığık diğerk sarılar arasındadır: gün doğumu sarısı, papatya sarısı, bal sarısı, altın sarısı, neon sarı ve dahası.

³⁴ "Tüm bilgiyi başlatması ve bitirmesi gereken duyumlar ve imgeler ancak bir anlam ufkunda beliririr [...] (Merleau-Ponty, 2016: 45).

Limonun sarılığı bu bağlam içerisinde bazı sarılara yakınsarken, bazılarında ıraksamaktadır. Örneğin limonun sarılığı altın sarısına ıraksarken papatya sarısına yakınsar. Kendi sarılığını bir sarı-olmaklık bağlamı içerisinde ortaya koyar.³⁵ Bu kapsamda fiziki mevcudiyet nasıl fiziki bir mekânda diğer şeylerle ilişkisinde veriliyorsa, anlamsal olarak da şey bir zemin üzerinde beliren figür misali verilir. Öyleyse nitelikler ve parçalar saf içerikler olarak kendilerine kapalı anlaşılabilir. “Algısal ‘bir şey’ her zaman diğer şeylerin arasındadır ve her zaman bir ‘alana’ dahildir (Şan, 2017: 68). Nitelik ve parçaların hem anlamsal hem de fiziksel bir *açıklığı* vardır. Nitelikler bu zeminde anlam kazanır ve belirli duygular ile verilir. Neon bir sarı dinamik ve genç iken altın sarısı gösterişli ve ağırbaşlıdır. Gri oranı yüksek bir mavi melankolik iken beyaz oranı yüksek, aydınlık bir mavi umutlu ve engindir. Koffka “bir nesne siyah veya mavi, yuvarlak veya kare olarak belirmeden önce, çekici veya itici olarak belirir” diye yazar (1925: 320). Algı “niteliği yaşamsal bir değerle donatır” ve “sahip olduğu imleme ile yakalar” (Merleau-Ponty, 2016: 92). Fakat burada anlama açıklığı tek bir yön üzerinden anlamamak gerekir, açıklık *çok yönlüdür*. Sarı diğer sarıların arasında olmasının yanında, diğer renklerin de arasındadır, sarı maviye ıraksarken turuncuya yakınsar, sarı sıcak renkler arasındadır. *Çok yönlü açıklık* algının dolaysız verilişinde kendinden menkuldür. Ancak burada yeniden hatırlatalım ki sözünü ettiğimiz her bir nitelik bu defa bir *moment* olarak bütünden bir soyutlamadır. Düşünülen deneyimde açığa çıkar, yaşantılanan deneyimde kendini sunan nesne *bir bütün olarak* anlamsal açıklığa ve fiziksel açıklığa sahiptir.

Dolayısıyla algılamayı dünya ile temasımızın tarzı olarak belirleyerek temasımızın ilişkiselliğine, bütünselliğine ve dolaysızlığına vurgu yapıyor oluyoruz. Buna ek olarak form ve maddeyi öncelik-sonralık ilişkisi kurmadan eş zamanlı ele alarak, duyumun kendisinden menkul bir anlam teorisinden bahsediyoruz. Bu yaklaşım klasik duyumculuk modelinden farklılaşarak estetiğin alanına anlam boyutunu dahil ediyor ve estetiğin ilişkisel yapısını ortaya koymak için verimli bir başlangıç noktası sağlıyor.

³⁵ “Örneğin, Merleau-Ponty’e göre bana beliren bir kırmızılık ancak bir bütün oluşturduğu diğer kırmızılara bağlanarak veya hükmettiği veya boyun eğdiği, kendisinden uzaklaştırdığı veya kendisine çektiği diğer renklerle ilişkisinde anlaşılabilir (Şan, 2017: 68).

3.1.2 Algının Nesnesi

Algıyı estetiğin temel zemini olarak kabul ettiğimizde ve estetik deneyimi algıya her daim eşlik eden olarak anladığımızda her algı nesnesini estetik bir nesne olarak tanımlamış oluyor ve bu durumda, algının nesnesi ile şeylerin algıda sunuluş biçimini problematik hale getirmiş oluyoruz. Öyleyse, algımızın nesnesi nedir ve şeyler algıda bize nasıl sunulmaktadır?

Algının yakaladığı her şey bize her zaman bir *sahne*³⁶ içerisinde verilir. Nesnelere mekâna ve zamana tabi olmayan bir uzamda tüm görünüşlerine hâkim bir biçimde algılamak mümkün değildir. Her zaman bir mekânda, diğer nesnelere ilişkisinde, bir perspektiften verilmektedir. Burada tüm duyumlar eş zamanlı çalışmakta, bütünlüklü bir algı deneyimi oluşturmaktadır. Beden mekânda hareket ettikçe perspektif değişmekte, sahneye giren nesnelere farklılaşmakta, belki arkada çalmakta olan müzik kendini farklı biçimlerde iletirmektedir. Bedenim zemini hissediyor, ortamdaki hafif lavanta çiçeklerinin kokusunu alıyor, müziği işitiyor, ortam sıcaklığını duyuyordur. Algı bu bağlamda çok bileşenli bir deneyim olarak verilir. Sahnelere zamana ve mekâna bağlı olarak peşi sıra verilerek algıda bir süreklilik sağlanır.

Bu bağlamda öznenin yönelimi ve odağı büyük bir önem teşkil etmektedir. Sahne içerisinde var olan bütün parça ve nitelikler aynı hiyerarşi ile sunulmaz, odağa ve ilgiye bağlı olarak aynı bileşenler farklı türden ilişkiler içerisinde bilince sunulmaktadır. Eğer lavanta çiçeklerine yöneliyor ve odağımı lavanta çiçeklerine yöneltiyorsam arkada çalan müzik hiyerarşide önemini yitirebilir, eğer müzik ile beraber çiçekleri seyre dalıyorsam o halde ortam sıcaklığı farkındalığım geri planda kalabilir. Hiyerarşi farklı duyumlar arasında kurulduğu gibi aynı duyunun nesnelere içerisinde de kurulur. Görme duyusu üzerinden bir örnek verelim: Odağımı çiçeklerin içine konulduğu vazoya veriyorum. Bu durumda vazunun hemen üzerinde durduğu sehpanın kırık beyaza boyanmış gövdesinin hala farkındayım fakat sehpa kendini vazunun verdiği gibi vermez, sol duvar üzerindeki

³⁶ Sahne kavramı algıya verilen kendisi parça olamayacak nihai bütünü temsil eder. Bu bağlamda algı deneyiminde verilen her tür görsel, işitsel, dokunsal ve dahası uyararı içerir. Tüm duyu verilenin birlikteliğinde bir *kompozisyon* oluşur, bu kompozisyon sahnedir. Sahne kavramı tüm duyu verilerinin birlikte anlamla verilmesini imler. Duyumlar arasında kurulan hiyerarşi öznenin ilgisine bağlı anlaşılır. Bu bağlamda tüm duyumlar tek bir kompozisyonda kendisini sunar.

geniş açıklığın doğramaları ancak bir silüet halinde sahneye dahil olur. Şimdi dikkatimi vazodan lavantalara kaydırıyorum. Bu defa vazonun kendisi hiyerarşik yapıda geri çekiliyor, lavantalarının hemen arka planında zemine vuran ışık daha görünür hale geliyor, lavanta çiçeklerin detaylarını fark etmeye başlıyorum. Öyleyse ilgime ve odağıma bağlı olarak verilen sahnenin değiştiği ortaya çıkıyor.³⁷

Peki bu nitelikler ve parçalar çokluğu olarak algıladığımız sahneyi oluşturan şeyleri nasıl tanıyoruz? Çalışma, algı nesnesini Gestalt algı prensiplerinden ve fenomenolojinin temel yapılarından olan parça-bütün ilişkisinde anlar: Bu bağlamda şey, kendini zeminden ve diğer parçalardan ayrı sunabilen, kendini diğer *bütünlere* ayrı bir *bütün* olarak sunabilen figürdür. Arkada çalan müzik, gördüğüm lavanta çiçeklerinden; lavanta çiçekleri, üzerinde durduğu sehpadan ayrı tanınabilir. Fakat bu bütünlere de kendi içerisinde farklı parça ve niteliklerden meydana gelmektedir. Lavanta çiçekleri ince uzun yeşil gövdelerinden, mor-mavi çiçeklerinden meydana gelmekte, her bir ayrı dalın birbirleri ile kurduğu ilişki nedeniyle vazoda duran çoklu parçalar kendini bir demet (bütün) halinde sunabilmektedir. Aynı biçimde demetin vazo ile kurduğu ilişki nedeniyle vazo ve lavanta demeti birlikte bir bütün daha oluştururlar. Dolayısıyla ölçeğe bağlı olarak bütünlere ve parçalar kendilerini farklı biçimlerde sunabilmektedir. Bu parça ve nitelikler çokluğu olarak sahne örgütlenecek algıya verilmektedir.

Bu noktada parça ve bütün arasındaki ilişkiyi anlamak algıyı anlamak için kritik bir önem taşımaktadır. Kurtt Koffka (1935) şöyle yazar: “Bütün, parçalar toplamından farklıdır”. Parçalar bir araya geldiklerinde algımıza bir bütün olarak kendilerinin toplamından daha farklı verilir. Kırık beyaz sehpa, cam vazo, lavanta demeti, doğramalar, parlak zemin ve dahası sahneyi oluşturan her *element* bir araya gelerek bağımsızlığını kaybetmekte birbirleri ile ilişkisinde, toplamından farklı bir bütün oluşturmaktadır. Algıma verilen sahne bu bağlamda *monadik bir karakter*³⁸ taşır. Bu monadik karakter estetik bir yaşantıya olanak vermesi nedeniyle araştırmamız için önemlidir. Peşi sıra verilen her bir

³⁷ “Görme sırasında bakışımı manzaranın bir kesitine yöneltirim, bu kesit canlanır ve açılır, diğer nesnelere marjı doğru geri çekilir ve uykuya geçerler ama orada olmayı bırakmazlar” (Merleau-Ponty, 2016: 109).

³⁸ Sahnenin kendisi de parça-bütün ilişkisi bağlamında en kapsayıcı bütün olarak anlaşılır. Bütün parçalanamaz bir karaktere sahip olarak parçalar toplamından farklı verilir.

sahne bu karakter devamlılık kazanmakta ve zamana tabi olarak sürekli bir oluş içerisinde estetik deneyim kendisini sürdürmektedir.³⁹

Peki bu çerçeve içerisinde bir sanat eserinin ya da bir yapının estetiğinden söz ettiğimizde estetik nesneyi nasıl anlamak gerekmektedir? Nesne her daim belirli bir perspektife, belirli bir mekân ve zamana bağlı, alımlayıcıya verili olan sahneye yerleşir ve estetik deneyim bu sahne içerisinde, sahnenin içinden yönelen özne ile birlikte tamamlanır. Öyleyse nesnenin tüm verilişlerine aşkın tahayyülü *kendinde-eksiktir*, kendinden dışarı-doğrudur, tıpkı nitelikler ve parçalarda ifade edildiği gibi anlamsal ve fiziksel açıklığı vardır. Estetik nesne kendi içerisine kapalı bir yapı olarak anlaşılır. Bu nedendir ki bir nesnenin sunduğu estetik deneyim bulunduğu mekâna,⁴⁰ diğer nesnelere kurduğu ilişkiye ve ilgiye bağlı olarak değişmektedir.

3.1.3 Algının Verilişi: Biçim ve İçerik

Peki algının nesnesi bize nasıl verilmektedir? Bu sorunun araştırılması, sanat felsefesi, sanat ve tasarım terminolojisinde iki anahtar terim olan biçim ve içerik kavramlarını yeniden değerlendirmemize olanak verecektir. Algıda şeylerin bize verilişi iki yönlü düşünülebilir. Bu iki yöne nesnenin *fiziki ve anlamsal belirişi*⁴¹ diyelim. Fiziksel beliriş nesnenin fizik özelliklerini imlemekte, parçalardan ve niteliklerden meydana gelen *bütün* olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda nesnenin rengi, materyali, dokusu, uzayda kapladığı alan, kendisini oluşturan parçaların birlikteliği, formu (geometrisi) gibi özellikler fiziki belirişin konusudur. Fiziki beliriş açısından nesne, her zaman bir zemin (sahne) içinde, bir mekânda diğer nesnelere ilişkisinde verilir. *Görsel 1*'de biri yeşil diğeri mavi zemin üzerinde verilen iki dikdörtgene bakalım: Sağda mavi zemin üzerindeki dikdörtgen yeşil algılanmaktayken, solda yeşil zemin üzerindeki dikdörtgen mavi *algılanmaktadır*. Oysa

³⁹ Sahnelerin üzerine kurulu olduğu gerek kentsel gerekse iç mekân estetiği bu bağlamda estetik deneyim için adeta bir "set" oluşturuyor değil midir? Mekân estetiği tartışmaları da tam da bu bağlamda anlam kazanmakta kendi önemini ortaya çıkarmaktadır.

⁴⁰ Bu nedenle *Brillo Box*'ın süpermarket rafında diğer temizlik malzemeleri ile bir arada durduğu haliyle sunduğu deneyim ile bir sanat galerisinde bulunduğu haliyle sunduğu estetik deneyim farklı olacaktır.

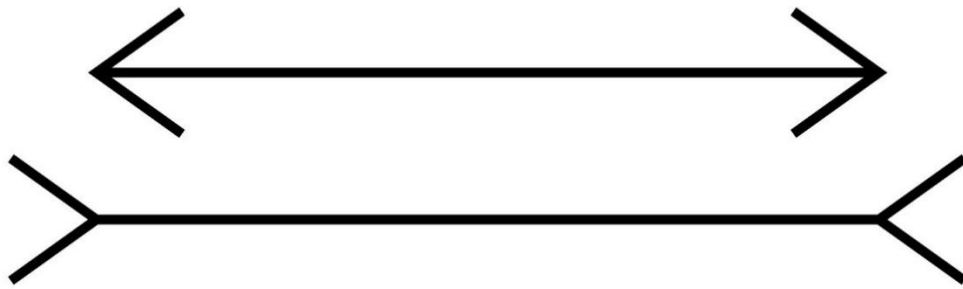
⁴¹ Bu noktada dikkatli olmakta fayda vardır, bu iki beliriş bir arada var olurlar ve birbirinden ayrı bir varlığa sahip görünmezler, algıda şeylerin fiziki ve anlamsal belirişi birlikte verilmektedir. Söz konusu ayırım düşüncede, düşünce lehine ortaya konulmaktadır.

her iki dikdörtgen de birbiri ile özdeştir. Zemin-figür ilişkisi bağlamında, zemine bağlı olarak figürün fiziki belirişi farklılaşır.



Şekil 3.3 Renk Yanılsaması (Url 3)

Parça-bütün ilişkisini de tartışmaya dahil etmek için Merleau-Ponty'nin de *Algının Fenomenolojisi*'nde kullandığı (33) Şekil 3.4'te yer alan Müller-Lyer yanılsamasına bakalım. Bu çizgilerden üstteki, alttakine göre daha kısa algılanmaktadır fakat çizgilerin uç taraflarında yer alan ok işaretlerini kaldırdığımızda her iki çizginin özdeş olduğunu görürüz. Fizik açıdan eş olan çizgiler algıda parçaların oluşturduğu bütünde farklılaşmaktadır, yatay çizgiler uç kısımlarında yer alan ok işaretlerinin yönüne bağlı olarak daha kısa ya da daha uzun görünebilmektedir.



Şekil 3.4 Müller-Lyer Yanılsaması (Url 4)

Fiziki belirişi Gestalt prensipleri doğrultusunda açıkladıktan sonra nesnenin anlamsal belirişini incelemeye geçelim. Algının anlamsal belirişi fiziki belirişinden daha zorludur. Algıda verilen anlam, nesnenin farklı görünüşlerinin birliğini sağlıyor olmanın dışında

nesneyi bir *bağlama* oturtmaktadır. Nesne, bir anlam bağlamı içerisinde verilir. Ve bu anlam öyle verilmelidir ki Merleau-Ponty üzerinden aktardığımız ne entelektüalizmin yargı hatasına ne de deneyciliğin bellek yanılıgına tekrar düşülmelidir. Bu bağlamda tekil ve tümel kavramlarını ve tümelin kendini tekilde nasıl gösterdiği konusunu araştırmaya dahil etmek yerinde olacaktır.

Her algı nesnesi ile karşılaşma tekil bir deneyime işaret etmekte olup, kendinde tümeli içermektedir. Karşımda masanın üzerinde duran dolma kalemin tekil verilisinde veya olası tüm deneyimlerinde “kalem-olmaklık” taşınmaktadır. “Kalem-olmaklık” kendini sayısız biçimde sunma olanağına sahip olarak anlaşılır ve zamana ile mekâna tabi değildir. Fakat algıda bulduğumuz tümel, hesaplayıcı *cogito* etkinliğine tabi olmadığı haliyle, birçok farklı tekilde verilebilen bir ufku temsil eder. O ya da bu kalemde kendini göstermekte, o ya da bu kalemi birbiri ile *ilişkilendirmektedir*. Araştırmamız kapsamında algıda bulduğumuz tümeli düşünce yoluyla ulaşılan tekil görünümünün dünyasına aşkın bir ide olarak değil bir ufuk yapısı olarak, *tekili diğer tekilerin arasına yerleştiren* olarak anlamayı deneyeceğiz. Söz konusu kalem böylece *diğer kalemler arasında* algılanmaktadır. Peki tümelin verilisini nasıl anlamak gerekmektedir? Bu kalemi, kalem olarak tanımam nasıl mümkün olur? Bu fenomeni kronolojik sıraya tabi bir dizi işlem olarak anlamamın mantıksal tutarsızlığa sahip olduğunu Merleau-Ponty üzerinden tartışmıştık: Nesne birliğinde fark edilip sonrasında tümel ona yargı ya da bellek tarafından yükleniyor değildir. Tümel ve tekili birlikte algılamak bu sorunun üstesinden gelebilir görünür. Tümel bir *ufuksal zemin* olarak tekili (figür olarak) ortaya çıkarır. Öyleyse tümel ve tekil arasındaki ilişki figür-zemin ilişkisinde karşılıklı olarak birbirine bağlı ve *varlık koşulu* olarak tanımlanabilir. Tekil ve tümel eş zamanlı var olmakta, birlikte-var-olmaktadır. Böylelikle bu kalem *diğer kalemler arasında öne çıkan figürleşen tekildir*. Fakat diğer yandan tümel olanın bellek ile olan ilişkisi de kurulmalıdır. Hiç kuşkusuz bir nesnenin anlamı hem kişisel hem de kültürel (kolektif) bağlı anlaşılır. Kalem bir kültürde pozitif bir anlam yükü ile anlaşılırken belki de yazmanın hoş karşılanmadığı olası bir kültürde belki günah ile, ceza ile, olumsuz bir anlam yükünde anlaşılabilir. Bu kültürel farklılıkların dışında “yazı-yazmaklığı” işlevinin ortak olarak içerildiğini söylemek mümkündür, bu evrensel bir anlamdır. Anlamı belirleyen farklı unsurlar olsa dahi tüm bunların deneyimde kuruluyor olduğu konusunda ortaklaşılabilir. Anlamı kuran bir

bellekten bahsetmek bu bağlamda mümkündür fakat duyumculuğun düştüğü hataya düşmemek için belleği şimdide taşınan bir yapıda anlamak gerekir. Şimdi kendi içerisinde hem geçmiş ufkunu hem de gelecek ufkunu taşır.⁴² Geçmiş deneyim olarak, gelecek ise olanak olarak vardır. Bu iki ufuk arasında kurulan *şimdi*, figür için bir zemin oluşturmaktadır. İşte şimdide var olan tümel (ufuksal zemin) bu bağlamda bir yanıyla geçmişe bir yanıyla olanağa dayanır. Bu kapsamda tekil için bir bağlam oluşturur ve figürü anlamlı kılar. Fakat burada tekil üzerinden tek bir tümeli konu edinmiş oluyoruz. Şimdi tekil ve tümel arasındaki ilişkiye parça-bütün ilişkisini de ekleyerek tartışmayı genişletelim.

Önümde duran nesnede kendini gösteren tek tümel kalem-olmaklık değildir. Aynı zamanda yazı araç gereci-olmaklık, dolmakalem-olmaklık, mavi-olmaklık, iki-parçadan-olmaklık gibi farklı ölçeklerde farklı tümellerden bahsedebiliriz. Öyleyse tümeller tekilde kendilerini bağımsız olarak gösteriyor değildirler. Önümde duran kalemdeki kalem-olmaklık aynı zamanda mavi-olmaklık ve iki parça olmaklıkla birlikte verilir. Tümellerin tekil nesnede birlikte verilerek bir birlik (*unity of universals*) oluşturduğunu söyleyebiliriz. Artık tümeller birbiri ile ilişkisinde anlaşılır. Bu tümel birliğinin oluşturduğu zemin işte anlamsal belirişin zeminini oluşturmaktadır ve nesneyi anlamlı kılmaktadır. Böylelikle nesne diğer nesnelere arasında onlarla ilişkisinde anlaşılır kılınır. Burada nesnenin fiziki belirişin zemini olarak *mekânsal zemininin* yanında anlamsal zemin olan *ufuksal zemin* eklenir. Ufuksal zemin şimdide geçmiş ve gelecek ufkunun geriliminde deneyim ve olanağa bağlı olarak anlaşılır. Nesne hem fiziki olarak hem de anlamsal olarak, fenomenoloji bölümünde gösterilen çift anlamlı görseller gibi birbirlerini var etmekte, birlikte-varolmaktadırlar. Böylece bir bağlam dahilinde algılanan nesnenin verilişi ortaya konulmuş olur.

Sonuç olarak hem fiziki beliriş hem de anlamsal beliriş parça-bütün ve figür-zemin ilişkisinde anlaşılır. Fiziki belirişin zemini “mekânsal/fiziki zemin” iken, anlamsal zemin “anlamsal/ufuksal zemin”dir. *Bu tümellerin mekanıdır*. Her iki belirişte de şey kendini bir bütün olarak parçalar toplamından farklı sunar. Tüm fiziki parçalar ve nitelikler bir arada

⁴² Şimdiki zaman biri geçmiş diğeri gelecek olmak üzere iki yokluk ufku arasında uzanır (Merleau-Ponty, 2016: 54-55).

parçalanamaz bir bütün olarak verilir. Aynı şekilde anlamsal verilişte de tüm tümeller birbirleri ile ilişkisinde parçalanamaz bir bağlam oluşturur. Bu bağlam bir ufuk olarak anlaşılır ve biçim-içerik terminolojisinde *içeriğe* denk gelir. Biçim ise nesnenin fizik varoluşudur. Öyleyse artık biçim ve içerik terminolojisini kullanarak şunu söyleyebiliriz: Biçim içerikte gerçekleşen, içerik biçimde gerçekleşendir. Bu noktada artık estetik tartışması için kavram setimiz belirlenmiş olur.⁴³

3.2 ESTETİĞİN ONTOLOJİK ANLAMI

Estetik araştırmasının hazırlık aşamasında, estetiğin algı üzerinden dolaysızlık ve anlam ile olan ilişkisi belirginleştirilmiş, estetiğin nesnesinin ve onun veriliş biçimlerinin genel bir tasviri sunularak estetik kavramının ontolojik analizi için gerekli altyapı sağlanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, sağlanan altyapıdan hareketle araştırmanın başlıca hedefi olan estetiğin ontolojik anlamı tartışılacaktır.

Estetik kavramının ontolojik anlamı teori alanında ihmal edilmiş olmasına karşın kreatif alanların söylemlerinde kendini, özellikle “*x’in estetiği*” formunda, belirgin bir biçimde göstermektedir. Bir yapının estetiğinden, bir tasarım nesnesinin estetiğinden, bir manzaranın estetiğinden bahsedildiğinde kavramın doğrudan bir değere değil varlığa ait bir yapıya işaret ettiği görülür. Ontolojik bir bağlamda tanınan bu yapı diğer tüm estetik sorularının varlık koşulu olmalıdır. Bu nedenle araştırmamız kreatif alanlardaki kullanımları ve estetik analizleri takip ederek *estetik* olarak tanınan bu fenomenin farklı verilişler üzerinden özdeş olan fenomenolojik eşiklerini keşfetmeyi deneyecektir. Bu doğrultuda estetiğin neliği özne-nesne ilişkisinde ilk olarak nesne perspektifinden, ikinci olarak özne perspektifinden ele alınacak, ardından çift yöndeki analizler birbirleri ile uyumlandırılarak aradaki ilişkinin kendisi üzerinden, estetiğin neliğine açıklık kazandırılmaya çalışılacaktır. Son aşamada nesnenin aşkın yapısı ve öznel-arası boyut tartışmaya dahil edilerek estetik araştırması nesnel düzleme taşınacaktır.

⁴³ Bu çerçevede tümel ve tekil ilişkisine, tümelin tekilde gerçekleşmesi bağlamına üçüncü bir katman eklemiş oluyoruz. Saf tümel ile kendini gösteren tümel arasında fark oluşuyor. “Bütün kalemler yazmaya yarar.” yargısındaki kalem kavramı saf bir tümele gönderme yaparken, algısal mevcudiyetin içerisinde bulduğum tümel bana cisimleşmiş olarak diğer tümeller ile ilişkisinde, ufuksal bir zemin bağlamında veriliyordur. *Deneyime diğer tekilleri dahil ediyordur.*

3.2.1 Nesnenin Fenomenal Eşiği: Biçim

Tezin kendisinden yola çıktığı ön varsayıma göre algının her nesnesi estetiğin nesnesi olarak belirlenmiş, bu nedenle “estetik nesne”nin değil “nesnenin estetiği”nin söz konusu olduğu ileri sürülmüştü. Peki öyleyse estetik, nesnesinin hangi yönü ile ilgilenir, nesnesini ne açıdan ele almaktadır? Bu bölümde özne-nesne ilişkisi zemininde odağımızı ilk olarak nesneye çevirerek nesne kutbundaki fenomenal eşiği keşfetmeyi deneyeceğiz. Bu bağlamda kreatif alanların söylemlerini ve sanat tarihini eleştirel bir göz ile takip edeceğiz.

İlk olarak estetik kavramının kullanımlarına bakalım: Sanat tarihi alanında “Antik Yunan Estetiği”nden, “Parthenon Estetiği”nden, “Romantizm Estetiği”nden, “Rothko’nun Estetiği”nden bahsedildiğini rahatlıkla saptayabiliriz. Burada sırasıyla dönem estetiğinden, yapı estetiğinden, spesifik bir sanat akımının estetiğinden, spesifik bir sanatçının estetiğinden bahsedildiğini görürüz. Buna ek şehir planlamasında kent estetiğinden, mimaride de Sidney Opera Binası’nın⁴⁴ estetiğinden, tasarım alanında *Barcelona Chair*⁴⁵ estetiğinden söz edildiğine rastlanabilir. Üstelik tasarlanmış olsun ya da olmasın, doğal ya da yapay bir nesne olması fark etmeksizin pekâlâ her nesnenin estetiği araştırma konusu edilebilir. Dolayısıyla verilen örneklere bir dağ manzarasının estetiğini, bir kanyonun estetiğini, doğası gereği tamamen pratik kaygılar ile oluşan plansız, gayri resmi yapılaşma bölgelerinin estetiğini de eklemek mümkündür. Uygulama alanından biraz daha teorik olan bir alana geçiş yapıldığında tüketim kültürünün estetiğinden, faşizm estetiğinden, Gezi Direnişi’nin estetiğinden de söz edildiğini görürüz. Bu kullanımlar söz konusu disiplinlerde tartışmasız meşru görülür ve önemli olan nokta şudur ki bu kullanımlar ne Opera Binası’nın güzelliğini ne Antik Yunan’daki eserlerin güzelliğini ne faşizmin güzelliğini ne Gezi Direnişi’nin ne de Rothko’nun güzelliğini imlemektedir. “Estetik” güncel sanat, tasarım ve mimari terminolojisinde güzel olanı, pozitif anlam yüküyle anlaşılmalı doğrudan imlemediği gibi nesneye yüklenebilen bir *sıfat* olarak da kullanılmaz. Bu alanlarda “estetik yapı/eser/dönem/sanatçı” diye bir kullanım bulunmamaktadır, bunun yerine

⁴⁴ Danimarkalı ünlü mimar Jørn Utzon tarafından tasarlanan 20. yüzyılın en ikonik yapılarından biridir.

⁴⁵ Ludwig Mies van der Rohe ve Lilly Reich tarafından tasarlanan 20. yüzyılın en ikonik mobilya tasarımlarından biridir.

“yapının/eserin/dönemin/sanatçının estetiği” ifadesi kullanılır. Peki tüm bu ifadeler bir eserin, sanatçının, dönemin, tarihsel bir olayın veya sosyal bir fenomenin hangi yönlerine işaret ediyordur? Estetiğin ilgisi, sosyolojiden, tarihten, doğa bilimlerinden, mühendislikten nasıl ayrılır ve ne noktalarda kesişmektedir? Sanat tarihine baktığımız zaman çok yönlü bir tarih görürüz. Sanat bazen bir inanç nesnesi, bazen bir itibar nesnesi, bazen ideolojik bir nesne olmuş, bazen ise toplum için eğitici bir işlev yüklenmiş, bazen ise kendisini araçsallaştıran tüm diğer amaçlardan özgürleşerek “sanat için sanat” anlayışı ile amacını kendinde bulmuştur. Bu çeşitli amaçlar doğrultusunda ele aldığı konular ve ele alma biçimine (kullanılan teknik, malzemeler vb.) dair de çok büyük çeşitlilik oluşmuştur. Bu nedenle sanat tarihi içerisinde karşılaştığımız nesnelere birçok farklı disiplinin de ilgi alanı kapsamına girmektedir. Bu eserler yaratıldıkları dönemin sosyal, politik, kültürel koşullarını ve yapılarını anlamak açısından sosyoloji disiplininin; tarihi belge niteliği taşımaları nedeniyle tarih disiplininin; kültürel ritüeller, gelenekler ve inanç sistemleri bağlamında antropolojinin; kullanım nesnelere ilişkin üretim teknikleri, kullanılan malzemeler açısından doğa biliminin veya mühendisliğin nesnesi olabilirler. Peki estetik farklı olarak bu nesnelere hangi açıdan ele almaktadır? Örnekler üzerinden araştırmaya başlayalım.



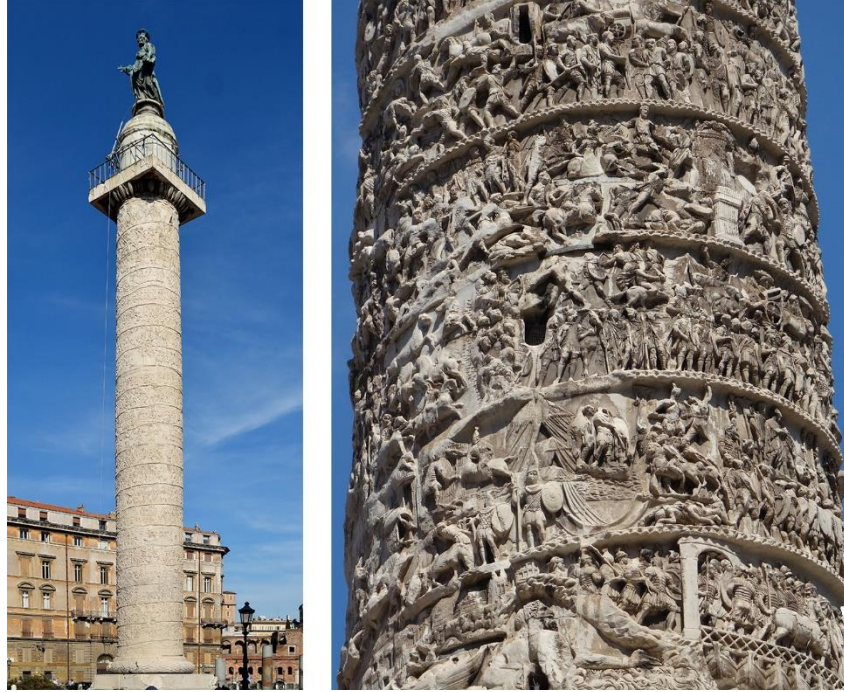
Fotoğraf 3.1 Parthenon Tapınağı, Yunanistan (Url 5)

“*Parthenon*’un estetiği” dediğimizde neyi imlemektediriz? *Parthenon*’un (Fotoğraf 3.1) estetiğinden söz ederken, dorik sütun düzeninden, matematiksel bir formüle dayanarak tasarlanan plan şemasından, sütunların birtakım optik düzenlemelere göre eğimli tasarlandığından, yapının frizlerinden, alınlık heykellerinden bahsedebiliriz. *Parthenon*’un Perikles tarafından MÖ. 5. yüzyılda yaptırılması, Atina’nın koruyucu tanrıçası Athena’ya adanmış olması, Atina şehir-devletinin gücünü ve kültürel üstünlüğünü simgelemesi, *ancak biçimde karşılık bulduğu haliyle estetiğin ilgisini çeker* görünür. Yapının Athena’ya adanması, *Parthenon*’un içinde, “*Athena Parthenos*” adı verilen devasa bir Athena heykeli bulunmasıyla, tanrının gücünü ve itibarını simgelemesi nedeniyle ideale en yakın biçimin arayışına girilmesiyle, yapının Akropolis’in üzerinde şehre hâkim bir noktada konumlandırılmasıyla estetiğin kapsamına girmektedir. Bu amacın biçimde bir karşılığı vardır. Fakat, söz gelimi, Perikles’in, Delos Birliği’nin hazinesini Akropolis’teki bu anıtsal yapıyı finanse etmek için kullanması, eğer biçimsel olanda kendini göstermiyorsa, estetik araştırmanın kapsamı dışında kalmaktadır. *Parthenon* bu bağlamda sosyolojinin, tarihin, mitolojinin de nesnesidir fakat sosyolojik, politik, mitolojik unsurlar ancak biçimde cisimleştiği kadarıyla estetiği ilgilendirir. Dolayısıyla biçimde yer edinmeyen bir sosyal bağlam, bir amaç, coğrafi unsur estetik açısından tartışılabilir görünmez.

Peki eğer estetiğin, nesnesinin biçimi ile ilgilendiğini ileri sürüyorsak ve sanatın estetik yorumunu kabul ediyorsak⁴⁶ neden her nesne sanat tarihine dahil olmamaktadır? Burada ayırt edici unsuru bir tür yetkinlik olarak *biçimsel yetkinlik* şeklinde formüle edebiliriz. Fakat biçimin hangi yönü estetik için kurucudur? Biçimsel yetkinlik hiç kuşkusuz bir mühendis için de önemli olacaktır. Fakat bir mühendis için biçim; bir yapının, makinenin veya sistemin işlevselliğini, dayanıklılığını, verimliliğini doğrudan etkiliyor olması nedeniyle problem konusu edilmektedir. Bir köprünün biçimi, yük dağılımını en iyi şekilde sağlamak ve yapısal bütünlüğü korumak amacıyla tasarlanır. Buna bağlı olarak malzeme kararı, mekanik veya kimyasal dayanıklılık kriterlerine göre verilebilir. Peki Antik Roma’nın en önemli anıtlarından olan “Trajan Sütunu’nun estetiği”ni düşünelim.

⁴⁶ Sanatın estetik olmayan yorumları da mevcuttur.

Trajan Sütunu'nun biçimi bir mühendislik nesnesi olmasının dışında estetik açıdan ne tür bir biçimsel yetkinliğe sahiptir?



Fotoğraf 3.2 Trajan Sütunu, İtalya (Url 6)

Trajan Sütunu (Fotoğraf 3.2), Roma İmparatoru Trajan'ın Dakianlara karşı kazandığı zaferi ölümsüzleştirmek amacıyla inşa edilmiştir. Sütun yaklaşık 4 metre çapında ve 38 metre uzunluğunda olup, kamusal yaşamda önemli bir yeri olan Trajan Forumu'nun merkezine konumlandırılmıştır. Üzerinde zaferlerin ayrıntılı bir biçimde tasvir edildiği sütunu sarmalayan spiral bir friz bulunmaktadır. Sütunun tepesinde Trajan'ın bronz heykeli bulunmakta, sütun içerisinde yer alan merdiven ile ziyaretçiler bu sütunun tepe noktasına çıkabilmektedir. Trajan Sütunu bu bağlamda hem bir ideoloji nesnesi hem de mühendislik nesnesidir. Estetiğin biçime odaklandığını söyleyerek saf ideolojik bağlamı dışarıda bırakmış oluyoruz, peki eserin biçimsel yetkinliği teknik yetkinlikten nasıl ayrılmaktadır?

Bu eser açıkça İmparator Trajan'ın zaferlerini ve ihtişamını, Roma'nın gücü ve üstünlüğünü ifade etmek için tasarlatılmıştır. Bu amaç doğrultusunda eserin konumu tam da ticari, yönetsel ve kamusal bir merkez olan forumun merkezi olarak belirlenmiştir. Sütun, forumun merkezinde yükselmesiyle birlikte adeta bütün foruma ve diğer

yapılarına hâkim olmaktadır ve şehrin silüetinde belirleyici bir imge haline gelmektedir. Sütunun dikey etkisi (en ve boy oranına bağlı olarak) anıtsallığının kurucu unsurudur. Bu sütunun üzerine Trajan'ın heykeli konumlandırılmıştır. Trajan Roma'nın panoramasına hakimdir, bir güç merkezinden yükselerek tüm şehri izliyor, koruyor ve denetliyordur. Bu deneyimi ziyaretçilerin de paylaşması için olmalıdır ki tepeye varan bir merdiven tasarlanmıştır. Böylelikle ziyaretçiler Trajan'ın hakimiyetini kendi bedenleri üzerinden de deneyimler. Sütunun üzerinde yer alan spiral friz Roma'nın askeri gücünü Dacia'ya karşı yürütülen savaş tasvirler üzerinden göstermektedir. Kurgulanan bu sürekli biçim, hem anlatılan hikâyenin kesintisiz bir biçimde takibini sağlamakta hem de alışlagelen paralel frizler ile sütunun dikey etkisini yatay düzlemde bölmemektedir. Spiral formu, sütunun "yükselme" duygunu desteklemektedir. Zeminden yukarıya doğru yükseldikçe şerit genişler ve figürler algılanabilmesi açısından büyütülür. Sütunun yükselen formu alımlayıcının bakışını yukarıya taşıırken, frizin devamlı dönen yapısı sütun etrafında harekete yönlendirir. Rölyefin farklı derinliklerde oyulmuş formu sütuna derinlik kazandırarak gün ışığının düşme açısına bağlı olarak farklı türden ışık gölge oyunları oluşturur. Farklı ışıklarda farklı türden etkilere sahip oluşu eserin dinamizmini artırır. Bu biçim kurgusu, belirli bir *anlamı bedenleştirmekte kazanılan bir yetkinliği* göstermektedir. Bu bir mühendisin pratiğe yönelik teknik yetkinliği değil, *estetik bir yetkinliktir*. Peki sanat tarihinde "anlamı bedenleştirmekte kazanılan bir yetkinliğe" işaret ediliyorsa, estetik $E=mc^2$ denklemini nasıl değerlendirecektir? Bu formül anlamı yetkinlikle taşır görünür fakat estetik bir yetkinliğe sahip midir? Bu noktada bir hamleye daha ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle sanat tarihinde ileri bir tarihe, Marina Abramović'in 1974 yılında gerçekleştirdiği "Rhythm 0" performansına gidelim.



Fotoğraf 3.3 Marina Abramovic, Ritim 0 (Url 7)

Abramovic'in bir sanat galerisinde gerçekleştirdiği performans (Fotoğraf 3.3) altı saat boyunca sürmüştür, sanatçı performans süresince pasif bir biçimde hareketsiz dururken katılımcılara kendi üzerinde kullanabileceği farklı nesnelere sunmuştur. Bu nesnelere arasında zararsız olanlar olduğu gibi bir tabanca, kırık bir cam, jilet gibi nesnelere de yer almıştır. Seyirciler ilk başta temkinli ve nazik bir tutum sergilerken performans ilerledikçe sanatçının kıyafetleri kesilmiş, sanatçıya zarar verilmiş ve daha da cesur ve agresif müdahaleler başlamıştır. Bu performans anlam açısından oldukça zengindir. Üstelik bu anlamın sanatçının ve izleyicilerin bedenleri ile birlikte bir "olay" olarak biçimlendirilmesi de oldukça başarılı görünür. Seçilen objeler, sanatçının pasif yüz ifadesi, zamansal kurgu, mekânsal düzenleme gibi birçok bileşenden meydana gelen anlamı biçimlendirme yetkinliğini tanımak mümkündür. Peki estetik, bu performansı, $E=mc^2$ denkleminde hangi fark ile ele almaktadır? Ritim 0 performansı bize bir anlam vermekle birlikte zengin bir tinsel yaşantı sağlamaktadır, oysa fiziğin ya da matematiğin formüllerinin biçiminin bu bağlamdaki bir yetkinliğinden söz edilemez. Bu aşamada nesne perspektifinden belirlediğimiz eşik, bize bilinç yaşantısını işaret etmektedir. Fakat bilinç perspektifinden araştırmaya geçmeden evvel biçim üzerinde biraz daha duralım ve bakışımızı ayrı ayrı ele aldığımız üç tekil örnekten sanat tarihinin genel sahnesine çevirerek, biçim eşliğini bu defa genel sahne içerisinde sınavalım.

Sanat tarihi çok çeşitlidir: Marcel Duchamp'ın Çeşmesi, Jackson Pollock'un soyut tabloları, Maleviç'in "Siyah Kare"si ile mağara resimlerini, kült maskelerini, Yunan tragedyalarını, Pantheon'u, Trajan Sütünü'nu, *Venüsün Doğuşu*'nu, Rembrant'ın

portrelerini bir arada düşünmemizi sağlayan bir özdeşliği saptayabilmek mümkün müdür? Peki sanatın estetik yorumunu kabul ediyorsak ve estetiğin nesne perspektifinin biçim olabileceğini düşünüyorsak sanat tarihini biçim üzerinden de okumak olanaklı olmalıdır. Sanat tarihi boyunca eserlerin konuları (mitolojik hikayeler, tarihsel olgular, gündelik yaşam, kraliyet portreleri vb.), amaçları (ideolojik, dini, sosyal, kişisel vb.) teknikleri (rölyef, gravür, *drip painting*, yerleştirme vb.), malzemeleri (mermer, yağlı boya, buluntu nesne, beden, arazi vb.) değişmiştir. Dönemlere göre biçimsel, yöntemsel alışkanlıklar edinilmiş fakat tarih ilerledikçe bu yöntemlerin, biçimsel alışkanlıkların sanatın belirleyici unsuru olmadığı düşünülmeye başlanmıştır. Buna karşın “*biçimlendirme duyarlılığı*” her daim korunmuştur. Bu kapsamda doğayı, gerçeği, ideali temsil eden sanatçılar bu yönde bir biçimsel yetkinlik geliştirirken, duyguları öne çıkaran romantizm, barok gibi dönemlerde de kritik olan duyguların biçimsel ifadesinin arayışı değil midir? İster bir mağara duvarına boya üflenerek ister mermer yontularak ister buluntu nesnelere çalışılarak, isterse de seri üretim yaptırılarak veya performe edilerek olsun her sanat nesnesi biçimin yetkinliğini dert ediniyor değil midir? Bu bağlamda sanat tarihi bir *biçim kurma serüveni* olarak okunabilir görünür: Sanatsal pratik; arkaik biçimler ile başlamış, temsili ve sembolizmi keşfetmiş, giderek biçimsel ustalığını teknik bilgisi ve yeteneği ile ileri taşımış, klasisizmde biçimsel ustalığa eriştiğinde, bu defa biçimin yeni olanaklarını izlenimcilik, dışavurumculuk, kübizm, fütürizm, soyut sanat gibi akımlar ile yeni biçim dilleri keşfedilmemiş midir? Üstelik kendini geleneksel sanat nesnesi ile sınırlamamış, “*olayın, oluşun, edimin estetiğini*” performans sanatı ile keşfetmemiş midir? Sanat galerilerinden arazilere, kent meydanlarına çıkmış; alışılmış ölçeklerden ve alışılmış eser-alımlayıcı ilişkilerini radikal uçlara götürmemiş midir? Modern sanat süreci ile birlikte biçimin tartışılabileceği her türlü varlık alanı sanata açılmış görünmektedir. Tüm sanat tarihi bu açıdan biçimin olanaklarının araştırıldığı, biçimsel bir yetkinlik arayışı olarak görülebilir mi? Bu durumda biçimsel eşik genel sanat tarihi ile de uyum göstermektedir.

Diğer yandan doğa estetiğini düşünelim. Doğal nesnelere ne bir dışavurum ne bir teknik ne bir amaç ne bir konu söz konusudur. Elimizde olan yalnızca doğanın biçimi, anlamı ve tinsel içeriği olabilecektir. Anlam verme ve tinsel içerik bilinç kutbuna ait olacağından

nesne nezdinde elimizde yine değişmeden nesnenin biçimi kalmaktadır. Kaldı ki estetiğin “güzel” perspektifinden araştırılması da doğrudan biçimi ön plana çıkarmaktadır.

Peki eğer nesnenin eşiği biçim olarak belirlenmeye başlanıyorsa o halde “Algının Veriliş Biçimi” bölümünde algı nesnesinin iki yönlü belirişi üzerinden tartışmayı içerik ve biçim düzlemine taşıyabiliriz. Genel yaklaşımda içerik ve biçim tartışmalarında biçimin rolü üzerine vurgu yapılmak istendiğinde aynı konuyu edinen farklı nesnelere örnek verilmektedir. Bu genel yaklaşımda içerik bir tür konu, tema gibi algılandığından aynı içeriğe sahip örnekler vermek mümkün görünür. Örneğin, İspanya iç savaşını anlatan bir tarih kitabı ile *Guernica* karşılaştırılabilir. Fakat ilk bölümde, çalışma dahilinde, içeriğin bir anlamsal ufuk olarak belirlendiğini hatırlatmakta fayda olacaktır. Buna göre anlam veren düşünce bu ufka yerleşir. Anlamsal ufuk ise algıda verilmektedir. Dolayısıyla aynı tema üzerinden farklı biçimde örnekler vermek biçimin dönüştürücü gücünü göstermekte faydalı olsa da bizim araştırmamız nezdinde biçimin değiştiği fakat içeriğin (anlamsal ufukun) aynı kaldığı bir örnek verilebilir değildir. Biçim dönüştüğü anda taşıdığı anlamsal ufuk dönüşecektir.

Bu fenomeni göstermek için Hamlet karakteri için yapılan seçmelerde olduğumuzu, birçok oyuncu adayının aynı tiradı metne tamamen sadık kalarak canlandırdığını varsayalım. Her bir oyuncu tarafından sahnelenen tiradın içeriği oyuncunun ses tonuna, vurgularına, diksiyonuna, jestlerine, vücut diline, sahne kullanımına bağlı olarak değişecektir. Örneğin, bir oyuncu tiradı sakin ve düşük bir ses tonuyla, yavaş bir tempoyla oynayarak karakterin derin bir üzüntü içinde olduğunu ve içsel bir mücadele yaşadığını vurgularken; aynı tirat, başka bir oyuncu tarafından yüksek sesle, hızlı bir tempoyla ve güçlü jestlerle sahnelendiğinde, karakterin öfkeli, kararlı ve dışa dönük bir mücadele içinde olduğu izlenimini verebilir. Diğer yandan aynı tiradı bir metin okuma yazılımdan okuttuğumuzu varsayalım, ses boğuk, mekanik, duygusuz ve tutuk geliyor. Bu alternatifte Hamlet’in tiradı kendinde taşıdığı edebi niteliği dahi yitirecektir. Böylece, aynı metinden farklı oyuncuların-okuyucuların performansına bağlı olarak farklı içerikler kurulmuş olacaktır.

Bu defa değişkenleri sınırlandırarak biçim ve içerik ilişkisine iyice yaklaşalım ve tiradın bir cümlesi üzerinden edebi açıdan biçimin anlam kuruluşundaki farkı tartışmayı belirginleştirelim:

- i) “Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu”.
- ii) “Olmak ya da olmamak bütün mesele bu işte”.

Yukarıda verilen her iki cümle de Hamlet karakterinin aynı düşüncesine işaret etmek üzere aynı parçalardan meydana gelmektedir fakat parçaların yerleri değiştirilerek ve noktalama işaretiyle birlikte parçaların (sözcüklerin) birbirleri ile kurduğu ilişki dönüştürülmüştür. İlk cümlede vurgu, hem virgül kullanımı hem de “işte bütün mesele bu” ifadesi “olmak ya da olmamak” ikilemine vurgu yaparken, ikinci cümlede virgül kullanılmaması ve “işte” kelimesinin sona alınması nedeniyle vurgu eşit dağıtılmıştır. Bu nedenle ilk ifade varoluşsal sorunun merkezde olduğunu vurgular, duygusal bir yoğunluk ve ciddi bir ton taşır. Buna karşın ikinci cümlede duygusal yoğunluk hafifler, daha günlük bir ifade tarzı yaratır. Vurgu, varoluşsal sorgulamadan çok, meseleyi belirleme eylemine kayar. Bu, cümlenin biraz daha sakin ve açıklayıcı bir ton kazanmasına neden olur.

Burada söz konusu örnekleri artırmak kolaydır: aynı koreografinin iki ayrı dans ekibi tarafından sahnelenmesi, klasik bir müzik eserin iki farklı icrası, aynı senaryonun iki farklı yönetmen tarafından yorumlanmasını düşünebiliriz. Farklı biçimlerde gerçekleştirilen eserin anlamsal belirişi de biçime bağlı olarak farklılaşacaktır.

Öyleyse içeriği biçimden ayrı düşünemeyeceğimiz vurguluyoruz. Buna bağlı olarak estetiğin konusunu yalnızca biçim olarak belirlemediğimiz ortaya çıkıyor. Buradaki yaklaşım içeriği göz ardı etmiyordur, içeriği taşıyan biçimin tam da içeriğini kurma şekline vurgu yapıyordu. Öyleyse bir nesneyi estetik değere sahip kılanın onun içeriği değil, içeriğinin *biçimde* gerçekleşme şekli olduğunu ileri sürüyoruz: *Estetiğin nesnesi için aslolan biçimdir*. Biçimin söz konusu olmadığı bir estetik tartışma yürütülebilir değildir. Bu nedenle, söz gelimi, aşkın yapıların bir estetiğe sahip olması mümkün değildir, buna karşın gerçekleşen her şeyin gerçekleşme biçimine bağlı olarak bir estetiği olacaktır. Her tür algı nesnesini estetiğin konusu haline getiren de algıya verilen her

nesnenin bir biçime sahip olması şeklinde belirlenebilir. Dolayısıyla nesne nezdinde, nesnenin biçimi estetik deneyim için bir *eşik* sağlamaktadır, “*x*’in estetiği” ifadesi *x*’in biçimsel yönüne gönderme yapmaktadır. Öyleyse bu defa estetik yaşantının bilinç yönüne dikkatimizi verelim.

3.2.2 Bilincin Fenomenal Eşiği: Duygulanım

Çalışma, “Her bilinç estetik bilinçtir” varsayımından hareketle her tür bilinç yaşantısına estetik deneyimi zorunlu olarak belirlemiş, bu nedenle estetik tutumun değil, bilinç yaşantısının estetik yönünün söz konusu olduğunu ileri sürmüştü. Öyleyse ilk olarak bu varsayımın kreatif alanlarda ne tür karşılıkları olduğuna bakalım.

Mimari, tasarım ve şehir planlama alanları için estetik; sadece veya her zaman güzel olanı, beğeniyi hedefliyor değildir. Bu alanlar için estetik doğrudan bilinç yaşantısını ve davranışı dönüştürme, bir *estetik yaşantı* kurma ve buna bağlı olarak genel yaşam kalitesini dönüştürme potansiyeli üzerinden değer kazanmaktadır. Bu kapsamda tasarım estetiğinin; psikolojik etkilerini, davranış ile olan ilişkisini, kullanıcıların yaşam kalitelerini nasıl etkilediği üzerine sayısız çalışma bulunmaktadır.⁴⁷ Bu çalışmalar estetiğin; yalnızca bir güzellik unsuru olarak ele alınmadığı, sağladığı atmosfer ile insanların davranışları, psikolojileri, sosyal etkileşimleri ve hatta bedenleri üzerinde önemli etkileri olduğu sonuçlarını ortaya koyar niteliktedir. Örneğin, ferah, aydınlık ve doğal unsurlarla zenginleştirilmiş bir mekânlar, kullanıcılarda huzur ve dinginlik hissi yaratabilirken, kasvetli ve karanlık mekanlar depresif veya endişeli bir duygudurum yaratabilmektedir. Diğer yandan şehir planlamasında kullanılan estetik öğeler, bireylerin çevreye yönelik davranışlarını şekillendirebilir: Yeşil alanlar, parklar ve açık rekreasyon alanları, şehir yaşantısının yoğunluğunu ve hızlı temposunu dengeleyerek, kaotik atmosferi yumuşatır ve insanlara daha huzurlu ve engin bir atmosfer sağlayarak, stres

⁴⁷ Bkz. Birren, F. (1950): "Color Psychology and Color Therapy", Schauss, A. G. (1979): "Tranquilizing Effect of Color Reduces Aggressive Behavior and Potential Violence. Ulrich, R. S. (1984): "View through a Window May Influence Recovery from Surgery", Elliot, A. J., & Maier, M. A. (2007): "Color and Psychological Functioning: The Effect of Red on Performance Attainment", Eiseman, L. (2006): "Color: Messages and Meanings", Li, G. (2019): The Dynamics of Architectural Form: Space, Emotion and Memory., Tawil, N., Sztuka, I. M., Pohlmann, K., Sudimac, S., & Kühn, S. (2021): The Living Space: Psychological Well-being and Mental Health in Response to Interiors Presented in Virtual Reality, Vartanian, O., Navarrete, G., Chatterjee, A., Fich, L. B., Leder, H., Modrono, C., Rostrup, N., & Skov, M. (2013): How Architectural Forms Can Influence Emotional Reactions: An Exploratory Study.

seviyeleri üzerinde etki yaratabilir. Bu bağlamda kurulan atmosferin davranış değişimine de yol açması beklenir. Oluşturulan sakin ve davetkâr atmosfer, insanların davranışlarını olumlu yönde etkileyerek onları kent mekânlarında daha fazla vakit geçirmeye teşvik edebilir, sosyal etkileşimleri artırabilir ve topluluk bilincini güçlendirebilir. Böylece, şehrin karmaşık yapısı içerisinde bireylerin kendilerini topluluğun bir parçası olarak hissetmeleri sağlanabilir.⁴⁸

Bu kapsamdaki yaklaşımlar ve yapılan araştırmalar kullanıcılar yalnızca estetik bir tutum içerisindeyken sonuç almayı beklemez. Aksine çalışmalar, bu tür etkilerin çok büyük oranda farkında olmadığımızı, bu etkilere *maruz kaldığımızı* göstermektedir. Bu kapsamda estetik, pazarlama ve satış açılarından da stratejik bir öneme sahiptir. Söz gelimi iştah artırıcı ve uyarıcı bir etki yaratan kırmızı renginin en doygun tonlarının yüksek düzeyde aydınlatma ile kullanıldığı *fast-food* restoranlarının estetiğinin, sirkülasyonu artırmak üzere tasarlanmış olduğunun farkına bile varmayız. İlginç tamamen pratik olsa dahi mekân estetiği bilinç yaşantımız üzerinde doğrudan etki yapar görünmektedir. Dinamik estetiğe sahip bu mekanlar kullanıcıların uzun süre mekânda zaman geçirmesinin önüne geçmeyi amaçlarlar.

Diğer yandan reklam estetiğini düşünelim; reklamlar seyirciler tarafından estetik bir tutum ile izlenmiyor olsa dahi yarattığı duygulanım, ürüne karşı marka algısını, tüketici sadakatini, satın alma davranışlarını etkilemektedir.⁴⁹ Estetiğin ideolojisi de bu bağlamda ele alınmaktadır. Örneğin, faşizm estetiği, kurduğu biçimlerle (büyük ölçekli, anıtsal mimariler, disiplin ve kontrolü ifade eden simetrik ve düzen üzerine kurulu biçimler, gücü ve itibarı vurgulayan imgeler ile) toplum üzerinde güçlü bir psikolojik etki yaratmayı amaçlayarak totaliter düzenini sürdürmeyi amaçlar. Gündelik yaşam estetiği, çevre estetiği gibi alanlar da bu bağlamda önem kazanmaktadır. Fakat bu noktada davranış

⁴⁸ Bkz. Kaplan, R. & Kaplan, S. (1989): *The Experience of Nature: A Psychological Perspective*, M.P., & Rodríguez, J.A.C. (2000): "Environmental Aesthetics and Psychological Well-being: Relationships between Preference Judgements for Urban Landscapes and Affective Responses", Montello, D.R. (2007): "The Contribution of Space Syntax to a Comprehensive Theory of Environmental Psychology", Stamps, A. E. (2013): *Psychology and the Aesthetics of the Built Environment*.

⁴⁹ Bkz. Asemah, E. S., Edegoh, L. O. N., & Ogwo, C. A. (2013): *Utilisation of Aesthetics in Television Advertising*. Van Enschot, R., & Van Mulken, M. (2014): *Visual Aesthetics in Advertising*. In A. Kozbelt. Negm, E., & Tantawi, P. (2015): *Investigating the Impact of Visual Design on Consumers' Perceptions towards Advertising*. Yahya, W. K., Muthusamy, G., Naseri, R. N. N., & Affendi, F. R. (2024): *Exploring the Power of Visual Aesthetics in Advertising*.

değişimini tasarımın bir diğer önemli unsuru olan işlev ile karıştırmamak gerekmektedir. Örneğin kentsel bir mekânda yeşil alanlara yerleştirilen oturma elemanları kendi içlerindeki düzenlerine bağlı olarak insanların dinlenmelerini, bir manzarayı veya bir etkinliği izlemelerini ya da birbirleriyle sohbet etmelerini teşvik edebilir. Bir göl kenarında, yan yana düzenlenen banklar kullanıcıları manzaraya yöneltirken, dairesel veya karşılıklı düzenlemeler insanların birbirleriyle iletişime geçmelerini teşvik eder. Bu bağlamda işlevsel açıdan biçime bağlı olarak bir davranış değişimi gözleniyordur, fakat estetiğin konusu biçimin işlevsel yönüne değil, tinsel yönüne dairdir. Ancak işlevsel yön tinsel yöne katılır, bu nedenle işlevi estetikten ayrı düşünmek mümkün görünmez. Kent mekanındaki dairesel bir düzenleme, bir aradalık, paylaşım, iletişim gibi anlamları taşıyacaktır.

Dolayısıyla kreatif alanlardan hareketle estetik deneyimin her daim algıya eşlik eden, bilinci ve buna bağlı olarak davranışı etkileyen bir unsur olarak anlaşıldığı ortaya çıkar. Fakat bu kapsamda “Her algısal deneyim estetik deneyimdir” demek, her tür deneyimi ve her tür nesneyi aynı düzleme yerleştirmek demek değildir. Yalnızca bütün ilgilerin bir spektrum üzerinden anlaşılması gerektiğini ileri sürmektir. Bu nedenle elbette *yönelimin biçimine bağlı olarak* yaşantılanan estetik deneyim farklılık gösterecektir.

Estetik tutum, pratik tutum veya teorik bir tutumla yöneldiğim zamanki estetik deneyimimden hem niteliksel hem niceliksel açıdan farklılaşacaktır. Örneğin elimde tuttuğum kaleme, çalışma mekanizmasını anlamak amacıyla yöneldiğimi hayal edelim. Dikkatim, kalemi oluşturan parçaların birbiri ile nasıl ilişkilendiğini teorik bir bakış ile incelemeye başlayacaktır. Bu bağlamda bakış her bir parçanın işlevsel mahiyetini ön plana çıkarır: “Kalemin içinde yer alan hazne mürekkebi kalemin uç kısmına iletmekte, uç kısmındaki ince kanal yapısı mürekkebin bir hat boyunca kâğıdın üzerinde iz bırakabilmesini sağlamaktadır. Ucun sivri formu yazım üzerindeki kontrolü ve gerekli hassasiyeti sağlamak üzere üretilmiş olmalıdır.” Burada kalemin formu işlevsel açıdan bilincimde ön plana çıkıyor olsa da kalemin rengi, kalemin dokusu, kalemin parlaklığı gibi kaleme dair işlev dışı, işleve olumsal nitelikler dikkatime verilmez görünür, fakat yine de *bizim için oradadır*. Dikkatimizin odağına yerleşiyor olmasa da kalemin dokusunun ya da renginin bilince verilmediğini, adeta askıya alındığını söylemek için bir neden yoktur. Kalem benim için hala daha mavi, yarı-mat bir dokuya sahiptir. Gestalt

prensiplerinden figür-zemin ilişkisi üzerinden çift anlamlı görseller ile analogi kurabiliriz. Dikkatimizi bir figüre verdiğimiz zaman diğer figür zemin olarak algımıza hizmet ederken odağımızı değiştirdiğimizde bu defa bir önceki seferde figür olan zemine, zemin olan figüre dönüşmekte, dikkatin dışında kalan parça yok sayılmamakta, bizzat figürün varlık koşulu biçiminde kendini sunmaya devam etmektedir. Aynı ilişki estetik ilginin teorik ve pratik ilgi ile ilişkisi kapsamında da anlaşılabilir mi? Parçaların birbirleriyle kurduğu mekanik ilişkiyi araştırıyor olsam ya da yalnızca kalemi yazmak üzere kullanıyor olsam dahi nesnenin estetiği arka planda estetik deneyim sunmaya devam edecektir. Kaldı ki mimari, tasarım ve şehir planlama üzerinden verdiğimiz örneklerde de tasarımcılar kullanıcıları çok büyük oranda pratik tutum içerisinde varsaymaktadır.

Peki aynı nesneye estetik bir tutumla yöneldiğimde ne olur? Bu durumda mevcut nesneye dair estetik farkındalığım artmakta, teorik ya da pratik bir ilgi ile yöneldiğimde söz konusu olan estetik deneyimim bu defa zenginleşmektedir. Bu defa *estetik dikkat*, odağı estetik deneyime yoğunlaştıracaktır, biraz önce parçalar arasında kurduğum mekanik-işlevsel ilişkiler yerini *biçimin karakterine* bırakır. Yine ilgim parçalardan oluşan bütünü üzerindedir fakat bu defa dokusu, rengi ile birlikte nesnenin biçiminin tüm detayları, taşıdıkları karakter ile bir arada görünür hale gelir; estetik tutum, biçimsel bir dikkati gerektirecektir: Kalemin engin ve açık mavi rengi, dinginlik ve güven hissi veriyor. Üzerine düşen güneş ışığını yansıtan yüzeyin parlaklığı ile kalemin metalik detayları, sakin maviyi dengeleyerek sofistike bir görünüm kazandırıyor. Kalemi tuttuğumuz zaman, kalemin ağırlığı ile malzemenin soğukluğu, rengin yumuşaklığına karşın mavinin soğukluğunu destekler biçimde hissedilerek, sofistike görünümüne yatırım yapıyor. Kalemin kapağını açıp kapatırken hissedilen hafif direnç ve tok ses, kalemin estetik değerine dokunsal ve işitsel bir zenginlik katıyor.

Bu noktada biçimi meydana getiren niteliklerin ve parçaların bir aradalığının bütüne (monadik yapıda) bir *biçimsel karakter* kazandırdığını fark ediyoruz. Bu kapsamda form, oranlar, doku, malzeme ve renk gibi özellikler nesnenin biçimsel karakterini belirlemede rol oynuyor, nesnenin bir *tavrı* olmaya başlıyor: “Elegant ve zarif bir kalem”. Şimdi bu kalem ile kâğıda yöneldiğimizi ve yazmaya başladığımızı hayal edelim. Fakat beklenmedik bir durum ile karşılaşyoruz: “O da ne? Neon, parlak, turuncu bir mürekkep!”

Tam da bu aşamada nesne ile kurduğumuz ilişkide bir fenomenin varlığını yakalıyoruz. Söz konusu durumda beklentimizi belirleyen ve bizi şaşırtan unsur nedir? Elegant ve zarif bir kalemin neon parlak turuncu bir mürekkep ile yazıyor olması neden şaşırtıcıdır? Burada söz konusu olan beklenmedik durum mürekkebin karakterinin, kalemin karakteriyle çelişki barındırmasından kaynaklanır. Kalemin biçimsel özellikleri ona zarif, sakin ve sofistike bir karakter kazandırırken, neon turuncu bir mürekkebin parlak, enerjik, genç ve uçarı bir tavrı vardır. Bu iki karakter bir arada gerilim yaratmakta, beklenmedik bir estetik deneyim sunmakta ve kalemin genel atmosferini aniden değiştirmektedir. Şimdi kalem, esprili, şaşırtıcı ve yaratıcı bir görünüm kazanmıştır.

Öyleyse nesnelerin fiziki verilişlerinden itibaren bir karakterinin olduğu ortaya çıkmış oluyor. Nesne aynı zamanda bize bir tavır ile veriliyor,⁵⁰ bilinçte ise bu tavır için bir karşılık bulunuyor. Şimdi ise bu karşılık üzerine düşünelim.

Bir film izlediğimizde, korkabilir, üzülebilir, sevinç veya acıma duygusu duyabiliriz. Dahası kendimizi özdeşleştirdiğimiz baş karakterin başından geçen türlü olayla birlikte peşi sıra birçok duygu durumu içerisinde kendimizi bulabilir, bu durumu *katharsis* deneyimi olarak anlayabiliriz. *Laocoön ve Oğulları* heykelinde bedenselleşen yoğun acı, çaresizlik ve incelikle işlenen bedensel kıvrılmalar karşısında dehşet duyabilir, hüznü hissedebiliriz. Monet'nin eserlerinin renk kullanımlarının ve kurduğu dengenin güzelliği karşısında tuvaleri saatlerce seyre dalabiliriz. Çalışma kapsamında tüm bahsi geçen acıma, nefret, sevinç, üzüntü gibi duygular, güzellik ya da yüce duygusu veya bir *katharsis* deneyiminin hepsini estetik tepki olarak anlayabiliriz. Estetik tepkiler çok türlü olabilir, fakat tüm bu farklı tepkilerin üzerine kurulu olduğu estetik deneyimin varlık koşulunu oluşturan bir zemin bulunmalıdır. Bu zemine, bilinçte bulunan karşılık *duygulanım (affect)* olarak adlandırıyoruz. Bu bağlamda duygu; korku, dehşet, üzüntü gibi bir tür sınıflandırma ile anlaşılabilirken, duygulanım bu tepkilere neden olan muğlak ve tanımlanamaz yapıda olabilecek tinsel bir yaşantıya işaret ediyor.

⁵⁰ Merleau-Ponty bu konuda “niteliklerin her biri belli bir tutumun içine yerleştirilmiştir” der; mavi örneğini üzerinden şöyle açıklar: “Mavi benden belli bir bakma tarzını talep eder [...] gözlerimin ve bütün bedenimin kuvvetine sunulmuş belli bir alan veya belli bir atmosferdir o” (Merleau-Ponty, 2016: 288).

Bu tinsel yaşantıyı belirginleştirebilmek için bizi etkisinde bırakan bir filmi izlediğimiz sinema salonundan ayrılırken kendimizi içinde bulduğumuz haleti ruhiyeyi hatırlayalım; bizi derinden etkileyen bir gotik katedralde veya bir orta çağ kasabasında gezindiğimizi hayal edelim. Burada yaşantıladığımız estetik deneyim bedenimizle birlikte tüm zihnimizi kuşatan bir atmosfere neden oluyor değil midir? Adeta aynı dünyaya, aynı gözlerle fakat farklı bir filtre ile bakıyoruzdur, dünyanın verildiği *atmosfer* değişmiştir. Duygulanım kavramı ile, işte tüm duygu durumlarının üzerine kurulu olduğu bu haleti ruhiyeye işaret ediyoruz. Duygulanım bilincin atmosferini belirliyor, bütün yapma etmeler bu atmosfer ışığında gerçekleşiyor.

Böylelikle bilincin nesnesi ile kurduğu her ilişkide, öznde bir haleti ruhiyeye yol açan tinsel yaşantıdan söz edilmiş oluyoruz. Duygulanım, bedenli bilincin poetik yanı olarak belirleniyor. Poetik bir bilince sahip olmak için sanatçı ya da estet olmak gerekmiyor: her bilinç poetik bilinçtir.

Bu defa duygulanım olarak kavramsallaştırdığımız bilincin poetik yanına Mary örneğine dönerek fark üzerinden işaret etmeyi deneyelim. Mary bir gün odasının dışına çıktığında ve kendisini kırmızı çiçeklerle dolu bir bahçede bulduğunda ve kırmızılığı doğrudan deneyimlediğinde neyi elde etmektedir? Kırmızının teorik bilgisi ile bir bahçe dolusu çiçekte gerçekleşen kırmızılığın deneyimi arasındaki fark nedir? Mary kırmızılığın kendisine sunmuş olduğu estetik yaşantıyı deneyimleyecektir. Bu kırmızılık deneyiminin kendisinde bilince sağlanan bir poetik yan bulunur. Dolayısıyla kırmızılık teorisinin bir nesnesi olduğu gibi duygulanımın da nesnesi olarak anlaşılmalıdır. Fakat yaşanan dünyanın deneyimi ile bir kavram olarak kırmızılık arasında elbette fark vardır.⁵¹ Kırmızılık bir biçim dahilinde gerçekleşerek Mary'e bir duygulanım sağlar. Bu düşüncede var olduğu üzere bağımsız bir kırmızılık değil bir biçim ile diğer biçimler arasında gerçekleşen bir kırmızılıktır. Duygulanım bu fark üzerinden anlaşılmaya uygundur.

⁵¹ Merleau-Ponty “Algılanan şeyin, anlama yetisinin evreninde karşılığı olmayan bir imlemesi vardır” der ve “henüz nesnel dünya haline gelmemiş algısal bir ortam”dan söz eder (Merleau-Ponty, 2016: 85). “Yere bırakılmış bir tekerlek, görme için ağırlık taşıyan bir tekerlekle bir değildir. Kendisine hiçbir kuvvet uygulanmadığı için durma halinde olan bir cisim, görme için üzerinde karşıt kuvvetlerin denge kurduğu bir cisimle aynı değildir” (Koffka, 1922: 558-559).

İşte fark üzerinden işaret edilen, atmosfer metaforuyla benzerlik kurulan, diğer duygudurumlarının üzerine kurulu olduğu bilincin poetik yanına “duygulanım” diyoruz. Öyleyse estetik deneyim ilişkinin özne kutbunda bilincin bu poetik yapısına işaret etmektedir. Güzeli, yüceyi, trajiği sağlayan, duyguyu sağlayan bir etkilenim olmadan estetiği düşünmek mümkün değildir. Alımlayıcı olmadığı halde “x’in estetiği” ancak olanak halinde var olan, gerçekleşmeyen olarak anlaşılır, estetik deneyim gerçekleşmek için özneye ihtiyaç duymaktadır.

3.2.3 Nesne ve Estetik Bilinç İlişkisi: Biçim ve Duygulanım Arasında

Araştırmanın bu kısmına değin estetiğin fenomenal eşiklerinin nesne perspektifinden biçim, özne perspektifinden ise duygulanım olarak ele alınabileceği ortaya konuldu. Fakat estetik kavramı ne tek başına nesnenin biçimsel karakterine ne de tek başına duygulanımın kendisine indirgenebilir. Estetik kavramının gerekliliğini ancak belirlenen bu iki eşik arasındaki ilişki göstermektedir. Öyleyse estetiği iki kutba indirgmeden, aradaki ilişki üzerinden göstermeyi deneyelim. Eğer estetik deneyim bir yanıyla biçime bir yanıyla duygulanıma dayalı ise “*biçimin yarattığı duygulanım*” şeklinde ifade edilebilir mi? Bu doğrultuda biçim ve içerik üzerinden tartıştığımız nesnenin içeriğinin uyandırdığı duygulanım tartışma dışı bırakılarak estetiğe özgün bir alan açılabilir. Estetiğin içeriğe dair değil biçime dair bir duygulanıma ilişkin olduğu fikrini edebi bir örnek üzerinden varyasyonlar oluşturarak tartışalım. Bu doğrultuda edebiyat tarihinin en çarpıcı girişlerinden biri olan Albert Camus’nün *Yabancı* romanının açılış cümlesi ile üç ayrı varyasyonunu ele alabiliriz.

- i) “Annem ölmüş bugün. Belki de dün, bilmiyorum” (Camus, 2016: 11).
- ii) Bugün annem ölmüş. Bilmiyorum, belki de dün.
- iii) Annem bugün belki de dün ölmüş, bilmiyorum.
- iv) Bugün ya da dün annem ölmüş, bilmiyorum.

Bütün cümleleri, bir romanın başlangıç cümlesi olarak okumak sarsıcı bir deneyime yol açacaktır. Annesini kaybeden anlatıcının umarsız tavrı şaşkınlık yaratarak bizi sarsar. Bu sarsıcı durum her dört cümle için de geçerlidir. Çünkü imlenen durumun kendisi (anlatıcının ölen annesi ve anlatıcının hangi gün olduğundan bile emin olmayan tavrı)

özellikle de bir romanın başlangıç cümlesi için oldukça sarsıcıdır. Fakat eğer estetik, biçimin yarattığı duygulanım ise; buna göre “salt içeriğin” üzerimizde yarattığı duygulanım estetiğin konusu dışında kalmalıdır. Elbette saf içerik deneyimde olan değil düşüncede olan bir tür soyutlamadır. Önceki bölümlerde de tartıştığımız üzere algıda içeriğin verilişi her zaman biçimde gerçekleşmekte, dolayısıyla da biçimin ürettiği ve içeriğin ürettiği duygulanım da deneyimde birlikte verilmektedir. Fakat şunu söylüyoruz: Estetiğin konusu bu birlikte sunulan ortak yapıda biçimin oynadığı rol olmalıdır. Öyleyse imlenen durumun yarattığı duygulanım değil, *biçimin bu birlikte verilişe nasıl katkı yaptığı* estetiğin konusu olmalıdır. Bu nedenle estetiğin konusu bu dört ifade arasındaki farkta yakalanabilir görünür. Her bir cümle söz konusu durumu farklı şekillerde yansıtırken farklı dramatik etkiler yaratır. Bu çerçevede estetiğin konusu tam da bu dört ifade arasındaki farkta yakalanabilir. O halde, *estetik deneyim, içeriğin biçimde gerçekleşmesinde ortaya çıkan anlamın tinsel tecrübesi, dilsiz boyuttur. Nesnenin biçimsel karakterinin sağladığı duygulanımdır. Dolaysız bir veriliştir.*

3.2.4 Nesnenin Aşkın Yapısı ve Özneler-Arası Boyut: İmkân

Estetik deneyim, iki eşik arasında görünür hale gelmeye başladığına göre son bir hamleye daha ihtiyaç duyulacaktır. Nesnenin aşkın yapısı ve özneler-arası boyut hesaba katıldığında estetik, aktüel düzlemden olanak düzlemine taşınmalıdır. Nitekim *yaşantılanan estetik* ile *düşünülen estetik* arasında belirgin bir fark vardır. Yaşantılanan estetik deneyim belirli bir alımlayıcı tarafından şimdi ve burada her daim bedenli bilincin edimselliğine eşlik eden mekâna, zamana ve yönelinenin yönelim tarzına bağlı olarak sürekli bir yaşantıya işaret ederken, düşünülen estetik her bir gerçekleşme anına aşkın bir yapıyı varsaymaktadır. Bu bir tür *varsayımsal birliktir* ve “Algının Nesnesi” bölümünde de aktarıldığı üzere her daim bir sahne içerisinde, diğer şeyler ile ilişkisinde ve alımlayıcısı ile *tamamlanmaktadır*. Bu doğrultuda aşkın yapı kendinde her daim eksik, kendinden-dışarı-doğru olarak anlaşılır.

Örneğin, “Mona Lisa’nın estetik deneyimi” dendiği zaman, şu sorunun gelmesi makuldür: “Hangi Mona Lisa?” Bugün Mona Lisa’yı deneyimlerken yaşadığım estetik deneyim, çünkü Mona Lisa deneyimimle özdeş olmadığı gibi, her bir farklı alımlayıcının Mona Lisa ile karşılaşmasında yaşantıladığı estetik deneyim de farklılık gösterecektir.

Nihayetinde tekil olan deneyim her zaman *gerçekleşir*. Özdeş iki Mona Lisa baskısı hayal edelim, karşımızdaki beyaz duvarda yan yana aralarında iki metre olacak şekilde asılmış olsun. Biz her iki Mona Lisa baskısını eşit mesafeden görecek biçimde konumlanıyoruz. Bakışımızı önce sağdaki baskıya sonra ise soldaki baskıya çeviriyoruz. Her iki Mona Lisa baskısı özdeş olmasına rağmen estetik deneyimimiz hem zaman hem de mekân bakımından özdeş olmadığı için farklı olacaktır. Bilinç yaşantım sabit kalmadığı gibi eserin verildiği zemin de değişmiştir.

Diğer yandan ulaştığımız sonuçta estetiğin doğrudan öznel bir yaşantı olan duygulanıma işaret ediyor olması akla şu soruyu getirmektedir: Estetik deneyim biçimin sağladığı duygulanım ise bu bahsi geçen deneyim kimin deneyimidir? Mona Lisa'nın estetiği ifadesi kimin deneyimini imlemektedir? Sanat teorisyenleri, sanat eleştirmenleri Mona Lisa'nın estetiğinden bahsettiklerinde kimin tecrübesinden bahsediyorlardır?⁵² Bu soru kapsamında denklemin öznel arası bir düzleme taşınma gerekliliği belirginleşir. Dikkat edilmesi gereken husus Mona Lisa'nın estetiği ile Mona Lisa'nın estetik deneyiminin farklı olduğudur. O (estetik) *olanak* halinde vardır.⁵³ *Estetik, biçimin duygulanım yaratma kapasitesine/olanağına* gönderme yapmaktadır. Estetik deneyim ise biçimsel karakterin duygulanım oluşturma kapasitesine bağlı olarak her bir tekil tecrübeye zaman ve mekâna bağlı olarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla “x'in estetiği” ifadesi verildiği sahnelerle ilişkisinde her bir deneyime aşkın tamamlanmamış bir yapıya işaret etmektedir. Böylece tüm görünümüne aşkın ve öznel-arası alana taşınan estetik için bir tanım ortaya konulabilir olur: *Estetik, biçimin duygulanım yaratma potansiyelidir*.

Böylece üçüncü bölüm ile estetiğin neliğine dair bir yorum geliştirmiş, estetik kavramını bir disiplin olmanın dışında nesne ile kurulan ilişkide var olan bir fenomen olarak konumlandırmış oluyoruz. Bunu yaparken hem teorik hem de pratik alanda var olan “x'in estetiği” söyleminden yola çıkarak ifadenin anlamını belirginleştirmeyi deniyor ve imlediği fenomenin varlıkbilimsel bir analizini yapmanın önemini vurguluyoruz.

⁵² Bu soru estetik söyleminde görüş ayrılıklarına neden olmuştur. Bazıları için estetik deneyim evrensel iken bazıları için o işin profesyonelleri tarafından ya da gereken eğitimi almış olanlar tarafından ancak tam manasıyla deneyimlenebilir ve yargılanabilir.

⁵³ Heidegger Varlık ve Zaman'da şöyle yazar: “Etkinlikten daha üstte ise olanak vardır” (2020, 70-71).

SONUÇ

Sonuç itibarıyla bu çalışmada estetiğin neliğine dair fenomenolojik bir araştırma yürütülmüş, bu araştırma sonucunda estetik, biçimin duygulanım üretme potansiyeli olarak tanımlanmıştır. Fenomenolojik yöntemi takip eden çalışmada, ilk olarak mevcut ön yapılar, kavram tarihine ve Batı estetik söylemine gidilerek irdelenmiş; estetik, *aisthesis*, sanat ve güzel kavramları arasındaki ilişkinin muğlaklığı gösterilerek, bu belirsizliğin estetiğin sanat ve güzel odaklı araştırmasına neden olduğu, bu kapsamda söz konusu yaklaşımda hem araştırma alanına hem de değere ilişkin birçok önyargının taşındığı sonucuna ulaşılmıştır. “Önyargıların Kökeni” bölümünde bu önyargıların temeli sorgulanmış, bu kökensel nedenin Kartezyen duyulur ve düşünülür ayrımında bulunup bulunamayacağı sorusu sorulmuştur. Bu noktadan hareketle söz konusu ayrımı rehabilite etmek ve yeni bir başlangıç noktası sağlamak için Merleau-Ponty’nin klasik duyum teorilerinin eleştirilerine gidilmiş, Merleau-Ponty’nin algı görüşünden itibaren araştırma için yeni bir perspektif belirlenmiştir.

Estetiğin neliğini algıdan itibaren araştırılması kapsamında üçüncü bölümün ilk kısmında algıya yönelik araştırmalar yürütülerek estetik sorusuna bir zemin sağlanmıştır. Bu kısımda Merleau-Ponty’nin eleştirileri ve yaklaşımı ışığında algı ve duyumsama arasındaki fark belirginleştirilmiş, algı Gestalt prensipleri doğrultusunda ele alınmıştır. Buradan hareket ederek algının nesnesinin kendini bir zemin üzerindeki figür olarak bütüncül olarak sunduğu, her daim bir sahne içerisinde, diğer nesnelere ve özne ile ilişkisinde verildiği, bu bağlamda aşkın nesnenin anlamsal ve fiziksel açıklığa sahip olarak, kendinden-dışarı anlaşılması gerekliliği görünür kılınmıştır. Sanat felsefesinde ve kreatif alanların söylemlerinde merkezi öneme sahip olan biçim ve içerik kavramları oluşturulan çerçevede yeniden yorumlanmış, “biçimsel ve anlamsal beliriş” ifadeleri ile fenomenolojik bir bakış açısıyla revize edilmiştir. “Estetiğin Ontolojik Anlamı” bölümünde estetiğin fenomenal eşikleri nesne bağlamında biçim, bilinç bağlamında duygulanım olarak belirlenerek; estetik, *biçimin duygulanım üretme potansiyeli* olarak tanımlanmıştır.

Bu tanımdan itibaren estetik kendisinin indirgendiği tüm görünümleri aşan bir yapı kazanır; artık her bilinç estetik bilinç, her algı nesnesi estetiğin nesnesidir. Bu bağlamda estetik yaşantı varoluşsal bir bağlama yerleştirilir. Estetik yaşantı, varoluşumuzun yadsınamaz bir yönüdür.

Peki eğer araştırmanın başındaki ön varsayımlarımıza tekrar ulaşıyor ve döngüyü tamamlıyorsak, sonuç ile ön-varsayım arasındaki tutarlılığı sağlamış olmak gerekmektedir. Aynı zamanda ileri sürülen tanım önyargılar kısmında dekonstrükte ettiği yapıları iç tutarlılığa sahip olarak yeniden yerlerine oturtabilmesi gerekmektedir. Öyleyse bu sonuçtan hareketle süreci geriye saralım ve sonucun bütünsel bağlamını teyit edelim.

Varılan sonuç itibarıyla estetik, *aisthesis*, güzel ve sanat arasında saptanan muğlaklık çözümlenebiliyor mu? “*Biçimin duygulanım üretme potansiyeli*” olarak tanınan estetiğin, Baumgarten’ın “duyusal bilimin bilgisi” anlayışına uygun olmakla birlikte her *aisthesis* edimi üzerine kurulu olduğu ortaya çıkıyor. Diğer yandan sanat ve güzelin de estetiğin üzerine kurulu olduğu yani estetiğin varlığının sanatı ve güzeli ontolojik olarak öncelediği ileri sürülüyor. Bu bağlamda sanatın neliğine dair estetik bir yorum getirilmiş oluyor. Biçim araştırmasında sanat tarihi ve sanat eserleri üzerinden sanatın *biçimsel bir yetkinliği amaçladığı*, fakat bu yetkinliğin *estetik bir yetkinlik* olmakla diğer alanlardan ayrıldığı söylenmiş, estetik yetkinlik (sonraki bölümde duygulanım olarak tanımlanan) tinsel bir yaşantıyı kurma yetkinliği olarak anlaşılmıştı. Bunun yanı sıra “Tekhne’den Sanata” bölümünde sanat kavramının *tekhne* kökeninden itibaren uzmanlık bilgisi ile pratiğe (bir gerçekleştirme edimine) ilişkin olduğu ortaya konulmuştu. Her ne kadar içeriği dönüşmüş olsa da “yaratım” ile bağlamının hep korunması da sanatın pasif bir *oluşum*⁵⁴ süreci yerine *yaratım* ile ilişkili olduğu ileri sürülebilir. Öyleyse sanat etkinliğini bilinçli bir yaratıcının bilinçli bir edimi olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.⁵⁵ Sanat

⁵⁴ Yaratım ile oluşum arasındaki farkı düşündüğümüzde yaratımın bir tür yaratıcıyı gerektirdiğini söylemek mümkün görünmektedir, bunun aksine oluşum pasif bir süreci imler. Akarsuların kayaları aşındırarak derin vadileri oluşturması ile sanatçının bir heykeli yaratması arasında fark vardır.

⁵⁵ O halde herhangi bir hayvan ya da yapay zekâ sanat eseri üretebilir mi? Bir filin boya yüklü fırçayla karsısına yerleştirilen tuvale bıraktığı izler sonucunda kanvas bir sanat eserine dönüşebilir mi? Diğer yandan tesadüfen, yerde kanvasın yanında duran boya tüplerine çarptığımızı ve boyaların kanvasın üzerine döküldüğünü hayal edelim. Boyalar tamamen şans eseri öyle bir araya geliyor ki, oranları ve renk uyumları ile birlikte nefis bir soyut kompozisyon oluşuyor: “Çok güzel!” Öyleyse buradaki soru filin iz bıraktığı tuvalin ya da rastlantısal oluşan güzellik nesnesinin sanat eseri olup olmadığıdır. Eğer sanatı yaratım ile

bu kapsamda *bilinçli estetik değer üretme edimi* olarak, sanatın amacı ise *biçimsel bir estetik yetkinliğe ulaşmak* olarak tanımlanabilir. Bu doğrultuda sanat tarihi de biçimsel yetkinlik üzerinden takip edilebilir görünür. Bu yaklaşım zanaat ve sanat arasındaki çekişmeyi de çözer görünmektedir. Eğer bir kullanım nesnesi estetik değer üretme ereği ile de üretilmişse pekâlâ sanat değeri taşıdığından bahsedilebilir. Mimari ya da tasarım tam da işlevinin yanında bu türden bir sanat değeri taşımaz mı? Sanat tarihi içerisindeki antik dönem saklama kaplarının, aksesuarların, araç-gereçlerin ve dahası sayısız kullanım nesnesinin dahil olması da biz üreticilerinin ereklerini bilmiyor olsak dahi biçimdeki yetkinliği keşfetmek açısından makul görünür. Tarihe elbette her araç dahil edilmez, fakat belki de sanatın ön-formu olarak anlayabileceğimiz bilinçli veya bilinçsiz estetik değere sahip nesnelere bu bağlamda yer edinebilir. Bu noktada “estetik değer” ile üretilen nesnenin “sanat nesnesi” olması birbirine karıştırılmamalıdır. Bu yaklaşıma göre “sanat-olmaklık” nesneye bir değer yüklemeyecektir. Yalnızca nesnenin ne türden bir nesne olduğunu belirleyecektir. Sonuç itibarıyla burada geliştirilen anlayışa göre sanat felsefesi güzellik nesnelere ile değil, sıradan nesnelere ile değil, sanatsal üretimler ve bu minvaldeki felsefi problemlerle ilgileniyor olmalıdır.

Diğer yandan “ *biçimin duygulanım üretme potansiyeli*” olarak tanınan estetiğin, değer ile olan ilişkisini belirleyelim. Estetik değer önyargılar bölümünde ele alındığı üzere pozitif bir anlam yükü ile anlaşılırken çalışmamız dahilinde artık nötr olarak düşünülür. Bu değer, çeşitli duygulara olanak vermesiyle ortaya çıkabilir olsa da bu duyguların kendilerine indirgenmez. Dolayısıyla güzellik, trajiklik, yüce gibi bazı duygulara karşılık gelen sıfatlar estetik değerlendirme için *estetik tepki* olarak olumsal kavramlar olarak anlaşılır. *Estetik değer için aslolan biçimin estetik duygulanım yaratma potansiyelidir*. Bu potansiyel ise bizzat *biçim odaklı bir analiz* ile saptanabilir. Bu kapsamda olanak kavramı öznel yaşantıları dışlamıyor olmakla beraber özneler-arası estetik deneyimin ortak koşullarını aramaktadır. Her bir estetik deneyim biricik olmakla beraber, potansiyel evrensel olandır. Bu nedenle estetik değer, *bir gerçekleştirme değeridir*. Dolayısıyla estetik değeri yüksek bir nesne, biçimin duygulanım yaratma kapasitesindeki güce bağlı olarak anlaşılır. Her biçim benzer bir güçte duygulanım üretme kapasitesine bağlı olarak

ilişkili bilinç üzerinden tanımlıyorsak (ve eğer fil ve yapay zekâ estetik yaratımı bilinçli olarak gerçekleştiriyorsa) söz konusu sonuç nesnelere sanat olarak görülmemelidir.

anlaşılacağı için bu yaklaşıma göre sıradan gündelik bir nesne ile sanat nesnesi arasındaki fark da bu potansiyel üzerinden tanımlanacaktır. Sanat eseri bilhassa yoğun bir estetik deneyim sunmak üzere biçimlendirilmiş iken alelade bir kullanım nesnesi olan bir çivi çok büyük oranda işlevsel kaygı ile biçimlendirilmiştir. Bir çivinin duygulanım yaratma kapasitesi ile *The Gift* (Fotoğraf 4) arasındaki fark bu bağlamda aşikâr hale gelir, aynı spektrum içerisinde iki ayrı nesne iki ayrı uçta yer alır.



Fotoğraf 4 *The Gift* (1921), Man Ray, MoMA (Url 8)

Biçim odaklı yaklaşım aynı zamanda çeşitli sanat dalları için bir sanat eleştirisi formu da önerebilecektir. Eğer nesnenin biçimsel yönü estetik için bir eşik sağlıyorsa o halde *bilinçli estetik değer üretme ufku* olarak anladığımız sanatın nesnelere de biçimsel bir analiz üzerinden değerlendirilmelidir. Her bir sanat dalının kendi üretim biçimi bu bağlamda belirleyici hale gelir. Ortak bir amaçta olan farklı alanlar içerisinde bir alanın diğer alandan farkı o alana özgü üretim yapma biçimidir. Resmi, edebiyat dalından ayıran şey kendine ait *medium*'udur: renkler, boyalar, görsel biçimler, figürler iki boyutlu bir düzlem üzerinde bir araya getirilir. Buna karşın edebiyatın *medium*'u sözcüklerdir. Her iki alanda da aynı tema çalışılabilir fakat kurucu olan her alanın kendine özgü *medium*'u ile biçimi nasıl kurduğu ve estetik bir deneyime nasıl olanak verdiği olacaktır. Bir filmi iyi yapan tek başına kadrajların kompozisyon değerleri olamaz, nitekim aynı değerlendirme resim dalı için de veya fotoğraf sanatı için de geçerli olacaktır. Burada film

olmaklığın diğer tüm alanlardan özgünleşen yönünün tespit edilmesi gerekir. Böyle bir sanat kritiği yöntemi her alanın kendi neliğini sorgulamasını gerektirmektedir.

Böylece araştırmanın sonucuna bağlı olarak sanatı, güzeli, estetik değeri, sanat tarihini ve sanat eleştirisini yeniden şekillendirebileceğimiz tutarlı bir zemine ulaşıyoruz. Diğer yandan araştırmayı tamamlarken, estetik kavramına yeni bir yönden işaret edilmesiyle birlikte, estetiğin araştırma alanı, görevleri ortaya çıkıyor. Estetiğin en temel araştırma konusu, içeriğin biçimde gerçekleşmesinden doğan anlamın duyumsal tecrübesi (duygulanımı) olarak belirleniyor. Bu kapsamda estetiğin incelemesi gereken, söz konusu içeriklerin biçim ile nasıl kurulduğu ve nasıl bir duygulanım potansiyeli oluşturduğu oluyor.

Öyleyse artık şunu söyleyebiliriz: *Estetik, duygulanımların biçimdeki nedenlerini açığa çıkarır.* Bu doğrultuda estetik disiplini lehine olacak her tür algı teorisini ilgi konusu edinmelidir. Algılama süreçlerinin estetik deneyimdeki rolü, duyumların anlam ile beraber çalışma biçimi, duyumların anlam kuruluşundaki rolü, biçimin duyular arası tecrübesi gibi dahası konu estetik disiplinin temel araştırma ilgisine girecektir. Ancak algı kuramı ile beraber yürütülebilecek bir estetik kuram yetkin ve tutarlı yaklaşıma sahip olabilecektir.

KAYNAKÇA

- Asemah, E. S., Edegoh, L. O. N., & Ogwo, C. A. (2013). "Utilisation of Aesthetics in Television Advertising". *International Journal of Communication*, 18(1), 45-56.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İletişim Yayınları.
- Baumgarten, A. G. (1988). *Theoretische Asthetik* (H. R. Schweizer, Çev.). Meiner.
- Baumgarten, A. G. (2019). Estetik- Prolegomena (B. Özcangiller, Çev.). *Estetik Üzerine Yazılar* (G. Keskin, Ed.). Alfa Yayınları.
- Berleant, A. (2005). "The Social Aesthetics of Human Environments: Critical Themes". A. Berleant (Ed.), *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme* (pp. 95-106). Ashgate Publishing.
- Birren, F. (1950). *Color psychology and color therapy*. McGraw-Hill.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık.
- Budd, M. (1999). Aesthetic Judgements, Aesthetic Principles and Aesthetic Properties. *European Journal of Philosophy*, 7(3), 295-311. <https://doi.org/10.1111/1468-0378.00090>
- Camus, A. (2016). *Yabancı* (S. Tiryakioğlu, Çev.). Can Yayınları.
- Chateau, D. (2014). Art. B. Cassin (Ed.), *Dictionary of Untranslatables* (pp. 14-17). Princeton University Press.
- De Warren, N. (2020). "Der Meister der Wesensschau: Acts of translation in Husserl's Plato without Platonism". *Husserl Studies*, 36, 271-286. <https://doi.org/10.1007/s10743-020-09273-8>
- Dewey, J. (2021). *Deneyim olarak sanat* (N. Küçük, Çev.). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Direk, Z. (2017). Algı Sorunsalına Giriş. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın Teni* (pp. 15-51). Metis Yayınları.
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. N. Domanıç, A. Çitil, & B. Kiroğlu, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Eiseman, L. (2006). *Color: Messages and meanings*. Chronicle Books.

- Elliot, A. J., & Maier, M. A. (2007). "Color and Psychological Functioning: The Effect of Red on Performance Attainment". *Journal of Experimental Psychology: General*, 136(1), 154-168.
- Ferry, L. (2024). *Homo Esteticus* (D. Çetinkasap, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Føllesdal, D. (2006). "Husserl's reductions and the role they play in his phenomenology". H. L. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.), *A Companion to Phenomenology and Existentialism* (pp. 105-114). Blackwell.
- Geiger, M. (2019). *Estetik Anlayış* (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Hartmann, N. (2024). *Estetik* (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Hegel, F. (2012). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt I* (T. Altuğ & H. Hünler, Çev.). Payel Yayınevi.
- Heidegger, M. (1992). *History of the Concept of Time* (T. Kisiel, Çev.). Indiana University Press.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Heidegger, M. (2020). *Varlık ve Zaman* (K. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları.
- Hintikka, J. (2003). "The notion of intuition in Husserl. *Revue Internationale de Philosophie*", 57(224 (2)), 169-191. <http://www.jstor.org/stable/23955720>
- Husserl, E. (1965). *Phenomenology and the Crisis of Philosophy* (Q. Lauer, Trans.). Harper Torchbooks. (Original work published 1936)
- Husserl, E. (1989). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: Second book, studies in the phenomenology of constitution*. Springer.
- Husserl, E., & Findlay, J. N. (2008). *Logical Investigations* (J. N. Findlay, Trans.). Routledge.
- Husserl, E. (2001). *Logical Investigations 2* (J. N. Findlay, Trans.; D. Moran, Ed.). Routledge.
- Ingarden, R. (1973). *Cognition of the Literary Work of Art* (R. A. Crowley, Çev.). Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art* (G. G. Grabowicz, Çev.). Northwestern University Press.
- Jimenez, M. (2014). Aesthetics. B. Cassin (Ed.), *Dictionary of Untranslatables* (pp. 14-17). Princeton University Press.
- Jimenez, M. (2023). *Estetik Nedir* (A. Karaçoban, Çev.). Ketebe Yayınları.
- Kant, I. (2020a). *Arı Usun Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

- Kant, I. (2020b). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.
- Kaplan, R., & Kaplan, S. (1989). *The Experience of Nature: A Psychological Perspective*. Cambridge University Press.
- Kemp, G. (2021). Croce's Aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/croce-aesthetics/>
- Koffka, K. (1922). "Perception: An Introduction to the Gestalt Theory". *Psychological Bulletin*, 19(10), 558-559. <https://doi.org/10.1037/h0072422>
- Koffka, K. (1925). *The Growth of the Mind: An Introduction to Child Psychology* (R. M. Ogden, Çev.). Harcourt, Brace and Company.
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Harcourt, Brace and Company.
- Kristeller, P. O. (1998). Origins of Aesthetics: Historical and Conceptual Overview. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (pp. 416-428). Oxford University Press.
- Lau, K., & Nenon, T. (2020). *Phenomenology and the Arts: Logos and Aisthesis*. Springer.
- Leddy, T., & Puolakka, K. (2023). Dewey's Aesthetics. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/dewey-aesthetics/>
- Li, G. (2019). *The Dynamics of Architectural Form: Space, Emotion and Memory*. Routledge.
- McAndrew, C. (Ed.). (2010). *Fine Art and High Finance*. Bloomberg Press.
- McCormick, P. J. (1990). *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*. Cornell University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu Çev.). İthaki Yayınları
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Önceliği* (Y. Yıldırım, Çev.). Alfa Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayınları.
- Montello, D. R. (2007). "The Contribution of Space Syntax to a Comprehensive Theory of Environmental Psychology". J. Peponis, M. Wineman, & S. Bafna (Eds.), *Proceedings of the 6th International Space Syntax Symposium* (pp. iv-1–iv-12). ITU Faculty of Architecture.

- Peacocke, A. (2023). Aesthetic Experience. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition).
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/aesthetic-experience/>
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika* (A. U. Kılıç, Çev.). İletişim Yayınları.
- Rousse, B. S. (2021). Fore-structure (Vor-Struktur). In *The Cambridge Heidegger Lexicon* (pp. 325-328). Cambridge University Press.
- Rush, F. (2010). Adorno After Adorno. *Art and aesthetics after Adorno* (pp. 14-31). University of California Press.
- Saito, Y. (2024). Aesthetics of the Everyday. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2024 Edition).
<https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/aesthetics-of-everyday/>
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik* (T. İlğaz & G. Çankaya Eksen, Çev.). İthaki Yayınları.
- Schauss, A. G. (1979). Tranquilizing Effect of Color Reduces Aggressive Behavior and Potential Violence. *American Journal of Community Psychology*, 7(3), 123-132.
- Shiner, L. (2022). *Sanatın icadı* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Shelley, J. (2022). The Concept of the Aesthetic. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition).
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>
- Sokolowski, R. (1968). "The Logic of Parts and Wholes in Husserl's Investigations". *Philosophy and Phenomenological Research*, 28(4), 537-552. <https://doi.org/10.2307/2105690>
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to phenomenology*. Cambridge University Press.
- Stamps, A. E. (2013). *Psychology and the Aesthetics of the Built Environment*. Springer.
- Tunalı, İ. (2018). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Ulrich, R. S. (1984). "View Through a Window May Influence Recovery from Surgery". *Science*, 224(4647), 420-421.
- Van Enschot, R., & Van Mulken, M. (2014). "Visual Aesthetics in Advertising". A. Kozbelt (Ed.), *The Oxford handbook of empirical aesthetics* (pp. 341-356). Oxford University Press.

- Vartanian, O., Navarrete, G., Chatterjee, A., Fieh, L. B., Leder, H., Modrono, C., Rostrup, N., & Skov, M. (2013). "How Architectural Forms Can Influence Emotional Reactions: An Exploratory Study". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(1), 83-88.
- Weitz, M. (1956). "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35. <https://doi.org/10.2307/427491>
- Wittgenstein, L. (2015). *Estetik, Psikoloji ve Dinsel İnanç Üzerine Dersler ve Söyleşiler* (C. Barrett, Ed.; M. Yılmaz, Çev.). Sentez Yayıncılık.
- Yahya, W. K., Muthusamy, G., Naseri, R. N. N., & Affendi, F. R. (2024). "Exploring the Power of Visual Aesthetics in Advertising". *Asian Journal of Business Research*, 14(2), 89-102.
- Url 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Zöllner_illusion#/media/File:Zollner_illusion.svg (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 2: <https://www.illusionsindex.org/i/duck-rabbit> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 3: <https://sketchaday.app/tutorials/32o12iVrr5dY2VJaAKXl> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 4: <https://www.re-vue.org/beitrag/im-kopf-mueller-lyer-die-welt-die-wir-sehen-matthias-steinke> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Partenon#/media/Dosya:The_Parthenon_in_Athens.jpg , <https://ozhanozturk.com/wp-content/uploads/2017/09/Trajan-Sutunu-detay.jpg3> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 6: https://tr.wikipedia.org/wiki/Trajan_Sütunu#/media/Dosya:Trajan's_Column_HD.jpg (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 7: <https://www.sanatatak.com/anin-patikasinda-yasayan-bir-zaman-gezgini-marina-abramovic/> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)
- Url 8: <https://www.moma.org/collection/works/81212> (Son Erişim Tarihi: 23.10.2024)

EK 1. ORJİNALLİK FORMU

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU