ALGI VE FORM AÇISINDAN ESTETİK BEĞENİDE KARŞILIKLILIK PROBLEMİ

Derya Ölçener
161150102

DOKTORA TEZİ
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Güncel Önkal

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mayıs, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

DERYA ÖLÇENER'ın "Algı ve Form Açısından Estetik Beğenide Karşılıklılık Problemi" başlıklı tezi 31.05.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Felsefe Anabilim Dalı ~~Yüksek Lisans~~/Doktora tezi oy birliğiyle/~~oy çokluğuyla~~, başarılı/~~başarısız~~ olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Prof.Dr.Güncel ÖNKAL	.....
Üye	Prof.Dr.Zekiye KUTLUSOY	.....
Üye	Prof.Dr.M.Oktay TAFTALI Medeniyet Üniversitesi	.....
Üye	Prof.Dr. Uğur EKREN İstanbul Üniversitesi	.....
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Dilek ARLI ÇİL	.....

Prof. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL
Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

maltepe üniversitesi	ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa	1/1

Revizyon Takip Tablosu

REVİZYON NO	TARİH	AÇIKLAMA
00	01.03.2018	İlk yayın.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

07/05/2019

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Derya Ölçener



(Dokuman No: FR-178; Yayın Tarihi: 01.03.2018; Revizyon Tarihi: ; Revizyon No:00)

Hazırlayan	Kalite Koordinatörü	Kurumsal Yetkili
İlgili Birim		Prof. Dr. Belma AKŞİT

iii

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda klasik bir sanat felsefesi anlayışından çok disiplinlerarası bakışla ve çağdaş felsefe tartışmalarını gözeterek konuya yaklaşmamda danışmanım Prof. Dr. Güncel Önkal'ın yenilikçi tavrının katkısı büyüktür. Kendisi tez çalışmam boyunca bilgisi, birikim, tecrübesi ve pozitif tavrıyla desteğini ve dostluğunu asla esirgememiştir. Ayrıca tez süreci boyunca tez izleme komitemde yer alan değerli Prof. Dr. Zekiye Kutlusoy ve Prof. Dr. Oktay Taftalı hocalarım da katkılarıyla bu çalışmayı zenginleştirdiler. Savunma jürimde ayrıca yer alan Prof. Dr Uğur Ekren ve Dr. Öğr. Üyesi Dilek Arlı Çil öneri ve katkılarını esirgemediler.

Tezimin yazım aşaması boyunca, moral ve motivasyon kaynağım kuşkusuz değerli eşim Metehan Arıburnu'na teşekkür borçluyum. Felsefe lisansüstü eğitimine başladığım yıllardan itibaren destekçilerim Aydan Asil Yılmaz, Nesrin Güler ve Nalan Güler'e şükranlarımı sunarım.

Tüm yaşamım boyunca bana rehber olan annem Tuba Ölçener ve dayım Talat Şencan'a müteşekkirim.

Bu tez çalışmamı benim için manevi değeri çok yüksek olan değerli anneannem Gönül İkbal Şencan'a ithaf ediyorum.

ÖZ

ALGI VE FORM AÇISINDAN ESTETİK BEĞENİDE KARŞILIKLILIK PROBLEMİ

Derya Ölçener
Doktora Tezi
Felsefe Anabilim Dalı
Felsefe Doktora Programı
Danışman: Prof. Dr. Güncel Önkal
Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

Bir estetik obje öznenin beğenisine konu olması dışında yine özne tarafından, kendi nesne özelliklerine uygun şekilde anlamlandırılıp, çözümlenmelidir. Bu anlamda estetik nesne, sadece bir obje olmaktan çok sanatçısının tüm bilişsel özelliklerini kendisinde barındırır. Estetik süje bu bilişsel özelliklerle karşı karşıyadır. Estetik objeyi doğru algılamak ve hakkında beğeni yargısında bulunmak için öncelikle öznenin duyum-algı yapısı, nesne ile olan karşılıklılık ilişkisi bu tez çalışmasında incelenmektedir. Bu çalışma aynı zamanda, öznenin algı ve anlamlandırma yetilerine ilişkin neleri kesin olarak algılayabileceğine ilişkin bir incelemedir. Böylesine bir yaklaşım bir yandan sanat felsefesindeki tartışmaların odağında algı temelli estetik bakış açılarını zenginleştirecektir.

Anahtar Sözcükler: Algı, Karşılıklılık, Estetik, Çoklu Algı, Anlamlandırma.

ABSTRACT

THE PROBLEM OF RECIPROCITY IN AESTHETIC APPRECIATION REGARDING PERCEPTION AND FORM

Derya Ölçener
PhD Thesis
Department of Philosophy
Philosophy PhD Programme
Thesis Advisor: Assoc. Prof. Güncel Önkal
Maltepe University Institute of Social Science, 2019

An aesthetic object should be understood and analyzed by the subject in accordance with its object characteristics, except that it is the subject of the subject. In this sense, the aesthetic object, rather than just an object, has all the cognitive characteristics of its artist. The aesthetic subject faces these cognitive characteristics. The perception-perception structure of the subject and the reciprocity relation with the object are examined in this thesis study in order to perceive the aesthetic object correctly and to judge about it. This study is also a study of what the subject can perceive in terms of their perception and interpretation abilities. Additionally, such an approach will enrich the perception-based aesthetic perspectives in the focus of discussions in the philosophy of art.

Keywords: Perception, Reciprocity, Aesthetics, Syneasthesia, Signification.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI .....**Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**i
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iiiii
TEŞEKKÜR..... iv
ÖZ v
ABSTRACT..... vii
İÇİNDEKİLER vii
ÖZGEÇMİŞ viii
GİRİŞ 1
BÖLÜM 1. ESTETİK BEĞENİDE ALGI VE FORMA İLİŞKİN FELSEFE SORUNLARI..... 10
1.1 ESTETİK BEĞENİDE ALGI SORUNSALININ ÇÖZÜMLENMESİ 11
1.2 ESTETİK BEĞENİDE FORM SORUNSALININ ÇÖZÜMLENMESİ 31
1.3. ESTETİK BEĞENİDE ALGI-FORM ETKİLEŞİMİ 52
BÖLÜM 2. ESTETİK BEĞENİ VE BELİRLEYİCİLİĞİ BAKIMINDAN KARŞILIKLILIK 68
2.1. ESTETİK KURAMLARI AÇISINDAN ESTETİK BEĞENİNİN KARŞILANMASI SORUNU.....86
2.2 ESTETİK ÖZNENİN HAZIR BULUNUŞLUK DURUMU 92
2.3 ESTETİK NESNENİN HAZIR BULUNUŞLUK DURUMU 109
BÖLÜM 3. ESTETİK BEĞENİ VE ALGI BİÇİMLERİ BAKIMINDAN KARŞILIKLILIK 123
3.1 SANATTA ÖZNELERARASILIK BAĞLAMINDA KARŞILIKLILIK 123
3.2 SANATTA NESNELERARASILIK BAĞLAMINDA KARŞILIKLILIK..... 135
3.3 SANAT TÜRLERİ AÇISINDAN KARŞILIKLILIK VE SİNESTEZİ (ÇOKLU ALGI) 149
BÖLÜM 4. SONUÇ 162
KAYNAKÇA..... 179

ÖZGEÇMİŞ

Derya Ölçener

Felsefe Anabilim Dalı

Eğitim

Derece Yıl		*Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı*
Y.Ls.	2015	Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı
Ls.	2013	Anadolu Üniversitesi AÖF Felsefe Bölümü
Önlisans	2006	Radyo Tv. Programcılığı Maltepe Üniversitesi
Önlisans	1999	Halkla İlişkiler Anadolu Üniversitesi
Lise	1995	Çamlıca Kız Lisesi

Kışisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1977 Cinsiyet: K
Yabancı diller : İngilizce, Almanca
GSM / e-posta : 05323446549 / deryaolcenermail@gmail.com

GİRİŞ

Sanat ürünleri hoşlanma ile ilişkili estetik beğeninin konusu olmanın dışında aynı zamanda anlamlandırılmayı ve çözümlenmeyi bekleyen objelerdir. Bu anlamlandırma ve çözümleme öznenin estetik obje karşısında günlük yaşama dair algısından farklı bir yargı süreci vermesini gerektirmektedir. Sanat objesi, cansız bir nesne olmaktan ziyade sanatçısının düşünsel serüveninin de taşıyıcısıdır. Bu serüven insan bilişi ve onun yaşantısının bir ürünü olarak karşımızda durmaktadır. İzleyici öznelerin bu yaşantı ile karşı karşıya gelerek, sanat objesini doğru bir biçimde algılayarak anlamlandırmaları bu dilin çözümlenmesi için de gereklidir. Bir estetik objeyi değerlendirmek özel bir görmeyi gerektirmektedir. Bu tez bu özel görmenin farkındalığını sağlamayı hedefleyerek, estetik objenin özelliklerinden yola çıkarak algı konusunu ele almaktadır. Buna dayanarak bu çalışmanın ana sorunsalını estetik beğenide karşılıklılık kapsamında öznenin algısı ve form etkileşimi sonucunda meydana gelen özdeşlik olasılığının araştırılması oluşturmaktadır. Sorunsalın ele alınmasında genel olarak tümevarım (*endüksiyon)* yöntemi kullanılmış olup, her bir alt bölümde elde edilen sonuçlar algı ve form kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir.

İsmail Tunalı (1923-2015) *Estetik* adlı çalışmasında, "estetik tavır ile algının örtüştüğünü" söyler (Tunalı, 2012, s. 34). Duyum, algı, anlam, konusunda ise şunları ifade eder:

> Anlam algıda ilk kez ortaya çıkar, duyumlar anlamdan yoksundurlar. Soba dediğim nesneyi görüyorum, ondan çeşitli görme duyumları alıyorum, daha önce almış olduğum duyumlarla bunları birleştiriyorum ve bu birleştirilmiş duyumlar soba dediğim duyumlar bütününü anlamlı bir bütün olarak oluşturuyor. Algı, duyumlarla sıkı sıkıya ilgilidir. Duyular bize dış dünya ile ilgili tek tek duyumları verirler, algılarımız onlara dayanarak bir algı dünyası kurarlar. Bu anlamda algı nesnelere anlam verir, onları anlamlı bir bütün olarak kavrar (Tunalı, 2012, s. 34).

Tunalı'nın algının nesneleri anlamlandırdığını ve aynı zamanda bunun bir "estetik tavır" olduğunu ifade etmesinin ve Ömer Naci Soykan'ın, estetik tavrın bir "estetik duyum bir estetik yaşantıdır o, böyle bir şey olarak da bir deneydir, psikolojik bir deney" olduğu ifadesi ile günümüz açısından en kapsayıcı ifadeyi oluşturmuştur diyebiliriz (Soykan, 2015, s.53). Estetik beğeni de algıyı anlam ve yargı ile harmanlayan Soykan, "değeri

nesneye yükleyen öznedir. Bu tür yargılar insanlarca, yani bütün öznelerce kabul edilse bile onların geçerliği nesnel değil, özneldir, öznelerarasıdır" diyerek bir estetik objenin algılanması, anlamlandırılma ve çözümleme süreçlerinin duyum ve algıya ilişkin belirlenimler çerçevesinde ne kadar nesnel ne kadar öznel olduğunun altını çizmektedir. (Soykan, 2015, s. 57) Ayrıca bu ifadelerden anlıyoruz ki, objenin bir özne tarafından elde edilmiş algı verileri ile bir başka öznenin aynı nesne üzerinden elde ettiği algı verilerinin birbirine ne kadar özdeş olduğu/karşılıklılık bulduğu, o eserin değerlendirilmesinde etkilidir. Böylelikle felsefe tarihi açısından estetik beğenide algı sorunsalı hakikat, gerçeklik, evrensellik, akla uygunluk, dilde ifadesini bulma, anlam verme ve değerlendirme etkinlikleri çerçevesinde birbirinden farklı ancak birbiri üzerine biriken tartışma ve farklı şekillerde ele alışların sonucu olarak kavramsallaştırılmıştır.

Alexander Baumgarten *aisthesis* kavramı ile sanat felsefesi tartışmalarının sanat objesine atfedilen salt güzel kavramı ile sınırlı kalması yerine bununla bağlantılı eleştirel yaklaşımlar ile öznenin duyumlarının da özellikle konu edilişini sağlamıştır. Dolayısıyla Baumgarten'ın estetik anlayışı özne-nesne etkileşimi dolayımında zihin araştırmalarının da konu edilmesine yol açmıştır. Baumgarten sonrasında estetik tartışmalarında estetik objeler sıradan nesnelerin algısından farklı olarak anlamlandırılmayı ve çözümlenmeyi bekleyen sanat ürünleridir. Böylelikle sanat objesinin olduğu kadar onu anlamlandıran ve çözümlendiren öznenin de hesaba katılması gerektiğinden bu özel düşünsel faaliyeti gerçekleştirmek için de bir sanat objesine bakışın nasıl olması gerektiği, öznenin onu algılarken nelere dikkat etmesi gerektiği önem taşır. Ancak bu yolla objeye dair duyumlardan elde edilen dağınık verileri sanat objesine uygun olarak değerlendirebiliriz.

Antikçağdan bu yana insan ve bilme sorunu tartışma konusu olmuş; bu anlamda hem öznenin kendisi hem de madde kavramsallaştırılmıştır. Özellikle Platon'da karşımıza çıkan bilgi (*episteme*) ve yanılsama (*doxa)* kavramları, bizi gerçekliğin ne olduğu sorusu ile karşı karşıya bırakmıştır. Platon'a göre güzel kavramının kendisi değil yansımalarını görmekteyiz. Güzelin kendisine yaklaşmak için ise akıl (*entelekt*) gerekmektedir. Dolayısıyla epistemenin bilgisine akıl yolu ile ulaşılabilir. Epistemenin bilgisine ulaşmak bu bağlamda elbette faklı bir zihinsel işlem yapmak anlamına gelmektedir. Tıpkı Platon'un bu zihinsel belirlenimi gibi, bizler de bir sanat objesinin nihai yargısını verirken edilgen değil tam tersi etkin zihinsel hareket

içerisinde olmalıyız. Bir sanat objesinin ne olduğu, onun hakkında yargı verirken neleri kesin olarak söyleyebileceğimizi veya neleri kesin olarak söyleyemeyeceğimizi bilmemiz gerekmektedir. Bu bilme aynı zamanda o eseri doğru olarak yorumlayabilmenin de şartıdır. Bir estetik obje üzerinden kesin olarak elde edebileceğimiz bilgiler ise, öznel değil, objenin kendisinin üzerinde taşıdığı nesnel bilgiler yani niceliksel özellikleridir. Öznenin bu yargılara sağlıklı bir şekilde ulaşması ise nicelik bilgisi ile doğru orantılıdır.

18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başlarında sanat eserini yorumlama, çeşitli sanat dallarının sanatçılarına ait eserlerin diğer sanatçılar tarafından eserleri üzerinden yaşantılanmasına yönelik akımlar meydana gelmiştir. Böylelikle sanatçılar arasında bir öznelerarasılık probleminden bahsedilebileceği gibi aynı zamanda iki veya daha fazla sanat eserinin birbiri ile karşılaştırılması ve birbirlerini etkilemesi süreçlerinden de bahsedilebilir. Bu akımlar çoğu zaman gizemcilik kategorisi altında değerlendirilmiş, sanat objelerini hissetmeye dayalı hayallere (*imajinasyon)* dayalı özel yargılar elde etmeye çalışmışlardır.

Bir sanat objesi, kendisine yakın olarak ne derece çözümlenebilir? Burada dikkat edilmesi gereken bildiğimiz üzere, Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde sormuş olduğu "neyi bilebilirim?" sorusunu ne yetkinlikte yanıtlıyor oluşumuzdur. Bir sanat objesi uzam-mekân, ilişki, nicelik ve niteliklerinin toplamıdır. Özneler de fiziki varoluşlarının yanı sıra beden, duyum, algı ve zihinsel işlem yetileri ile objenin karşısındadır. Bu halde estetik objede saymış olduğumuz var olan bu özelliklerin ilk önce öznenin algısında nasıl karşılık bulduğu ve sonrasında nasıl anlamlandırılarak çözümlendiği, algı konusunun derinlemesine araştırılmasını gerekli kılmaktadır. Öznenin, bir estetik obje ile *karşılıklılık ilişkisi* içine girmesi, uzam-mekân, nicelik, niteliklerinin zihin ile de bir karşılıklılık içine girmesi demektir ve bu karşılıklılığın gerçekleşmesini nelerin olanaklı kıldığı bu belirlenim açısından gereklidir.

Bir nesnenin formu matematiksel olarak ifade edilebilendir ve yukarıda ifade edilen karşılıklılık ilişkisinin en temel belirleyenlerindendir. Sıradan bir nesnenin nasıl ki formu matematiksel olarak ifade edilebiliyorsa sanat nesnesinin formu da aynı şekilde ifade edilebilir. Aristoteles, madde ve form incelemesinde nesneye ait belirlenimlerde bulunurken nicelik ve niteliklerin ne olduğunu da kapsamlı bir şekilde *Metafizik* adlı eserinde anlatmıştır. Buradan hareketle, bir sanat objesinin hangi

özelliklerinin özneye kesin bilgi sağlayabileceği hangi özelliklerin bu kesinlikten uzak olduğu belirlenmelidir. Bir nesneye ait büyüklük, ağırlık gibi niceliklerin ifadesi kesinlik taşırken, nitelik (renk) gibi ifadeler göreli olabilmektedir. Form ve nicelik bilgisine ilişkin olarak en iyi örneklerden biri Pisagor felsefesinde de ifade bulan müziktir. Niteliklerin nicelikle buluşarak kesin olanı ifade etmesi, öznenin algısı açısından da açık seçiktir. Sanat dalları; resim, müzik, heykel, şiir, edebiyat, tiyatro bu anlamda formları açısından birbirlerinden farklılık göstermektedir. Formları farklı olan sanat dalının özne tarafından algısı da farklılaşmaktadır. Sadece sanat objesinin kendisi değil, bulunduğu mekânın onu yapılaştırması veya sanat objesinin mekanı yapılaştırması da algılanması açısından farklılık yaratabilmektedir. Bu anlamda sanat eserinin formuna ilişkin çalışmalar yürüten biçimcilik ve yeni biçimcilik akımları onun bir sanat eserine özgü duygu yönünün geri plana düşmesi ile ilgili tartışmalarda bulunsa da yine de form bilgisinin algı ile ilişkisindeki önemini ortaya koymuşlardır. Bir sanat eseri elbette izleyicisine geçirdiği duygudan ayrı düşünülemez ancak form bilgisinin kazanılması, sanat objesi hakkında keyfi yorumların önüne geçebilir çünkü form bilgisi nesneldir.

Bir estetik obje karşısında özne, o objenin ona ilettiği mesajın ne olduğunu kavrayabilmelidir. Bu kavrayışın doğruluğu ve kapsayıcılığı nesnenin formunun en yetkin biçimde bilgisine sahip olunmasına bağlıdır. Bu form-duygu karşılıklılığına dayalı kavrayış aynı zamanda, eser hakkındaki görecelilik tartışmalarına da bir yanıt niteliğinde olmalıdır. Kant'a göre duygu ve beğeni özneldir; ancak nesnenin kendisi tüm bunların dışındadır ve bu hali ile öznenin nesne ile olan bağlantısı nesnel değildir. Ancak bu anlayışa dayanırsak sanat objesini karşılıklılık temelinde inceleyen bir yaklaşım açısından özne algısı daha muğlak hale gelmektedir; sanat objesi hakkındaki beğeni yargılarımız tartışma konusu olmaktan çıkamamaktadır. Oysaki objeye ait öznel veriler ışığında nelerin nesnel algıya konu olabileceği araştırılabilir durumdadır. Bu veriler ışığında, sanat objesine ait nesnel veriler günümüzde bilgisayar bilimleri yardımı ile birçok yapay zekâ uygulamalarına da konu olmuştur. Örneğin, duyusal öğelerin, resim veya üç boyutlu modellemelere dönüştürülebilmesi bu verilerin yardımıyladır. Sanat objelerinin bu anlamda birbirine dönüştürülebilmesi niceliksel özelliklerin form değiştirilerek aktarımı ile mümkün olabilmektedir.

Bir estetik objeyi yaratan sanatçıdır onu izleyen ise estetik süjedir. Sanat eseri karşısındaki izleyici özne, sanatçıdan farklı olarak sanat nesnesi karşısında şimdi ve burada varolandır. Ancak sanatçı izleyicisinden farklı olarak nesnesiyle şimdi ve buradadır. Dolayısıyla sanatın karşılıklılığının belirlenimi sanat objesi-sanatçı-izleyen süje üçgeninde bilinç ve bilinçdışının birlikteliğinin/karşılaşmasının da ürünüdür. Burada gerek nesnelerarasılık gerek öznelerarasılık açısından sorulması gereken bir sanat objesinin, bilinçli bir şekilde oluşturulurken, nasıl bilinçdışı öğelerini barındırıyor veya tam tersi olarak seyirci bilinçli bir şekilde sanat objesini anlamlandırmaya çalışırken nasıl bilinçdışı öğelerini değerlendirmesine katıyor oluşudur. Bilinç, öznenin farkındalıklı yanı iken, bu farkındalıklı yanı ile nasıl bilinçdışı (farkındalıksız) öğeleri eserine aktarıyor sorusu algı açısından belirleyici olabilmektedir. Ya da "bir izleyici bilinçdışı verileri ile eseri doğru değerlendirebiliyor mu?" sorusu da sanat objesi-özne algı karşılıklılığı açısından kaçırılmaması gereken bir nokta olarak gözüküyor. Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* eserinde açıkladığı algı ve anlamlandırma basamaklarına ilişkin belirlenimleri, öznenin zihin yapısı ve nesne karşısındaki diyalektik süreçlerine dikkat çekmektedir. Bu anlamda özellikle nesne karşısında öznenin yanılgısının, öznenin payına düşmesinden hareketle yaptığı belirlenim, bilinçdışı verilerinin nasıl oluştuğu sorularına da ışık tutar niteliktedir. Nitekim Carl Gustav Jung'un bilinç ve bilinçdışını birbirinden ayrı tutan -Freud'dan farklı olarak- bilinçdışı dâhil olmak üzere tüm verilerin bilinç içerisinde işlendiği bilinçdışına itilen verilerin enerji kaybından ibaret olduğunu ifade edişi, Hegel'in zihin-nesne dolayımında yaşantıladıklarını ve öznenin nesne ile zihnini özdeşleştirene kadar deneyimlediklerinin bir enerji kaybı olup olmadığı sorusunu düşündürmektedir. Bu enerji kaybının adı Jung'a göre unutmadır ve gerçek anlamda bir unutma edimi değil, bilinçdışı verilerinin de kaynağıdır. Bilinçdışına ait belirlenimlerin algı açısından açığa çıkartılması, estetik beğenin karşılanması, estetik öznenin ve estetik nesnenin hazır bulunuşluğu açısından belirleyicidir. İnsan zihni, tüm bilinç içerikleri ile dünyayı anlamlandırır ve çözümler. Bu durumda hem sanatçının hem izleyicisinin de bilinç ve bilinçdışına ait özelliklerinin bilinmesi fenomenolojik yaklaşımı da farklı bir açıdan bakışı sağlayabilir.

Enformatif (*information*) estetik, fenomenolojik estetik, Marksist estetik, yapısalcı estetik vb. birçok kuram öznenin beğenisinin hangi ölçütlere göre ve nasıl belirlendiğini araştırmaya yöneliktir. Bu kuramlar içerisinde, çalışmamızın ana

sorunsalı çerçevesinde enformatif estetik ve fenomenolojik estetik, öznenin algısına dair ipuçlarını öncelikle vermektedir. Enformatif estetik, sanat objesine dair bilgiyi, fenomenolojik estetik ise öznenin sanat objesine yönelirken ki algısını incelemesi bakımından, birbirini tamamlamaktadırlar. Ancak bu veriler ışığında, estetik öznenin bir sanat objesi karşısında *hazırbulunuşluğu*ndan bahsetmemiz mümkün olabilir. Estetik öznenin bir sanat eseri karşısında hazır bulunuşu, zihninde sahip olduğu *nitelceler dünyası* (nitelik-niceliğe ilişkin tüm kategorilerin belirlediği zihinsel dünya) ve bu dünyaya ilişkin duyguları, deneyimleri uyarınca gerçekleşmektedir. Bu anlamda yine algıya ilişkin nitelceler ve duygu dünyasının araştırılması da öznenin sanat objesi yargısı bakımından gerekli olmaktadır. Estetik nesnenin hazır bulunuşluk durumu ise, yine sanat objeleri arasında farklılık göstermektedir. Her sanat objesi uzam-mekân bağlamında birbirinden farklılık göstermektedir. Buna göre de sadece öznenin, zihinsel algısına değil, -Bergson'un kavramları ışığında- beden, süre gibi bileşenlere de ihtiyaç duyarlar. Örneğin bir müzik parçası süreye tabi olurken, bir heykel üçboyutlu yapısı itibari ile öznenin bedenine ihtiyaç duyar. Ancak beden yardımı ile heykelin diğer boyutları algılanabilir.

Algıya dair kısaca belirlenimde bulunduğumuz ayrıcalıklar, bizleri algı biçimleri bakımından da karşılıklılığının ne olduğu sorusuna götürmektedir. Özne bir estetik obje karşısında, obje, düşünce ve dünya bağlantıları ile baş başadır. Bu bağlantılar onun düşünsel süreçlerini de farklılaştırmaktadır. Öznenin diyalektik süreçleri yine sanat objelerine göre farklılık gösterebilmektedir. Buna göre, sembolik diyalektik süreçler ve dile dair diyalektik süreçlerden bahsetmemiz mümkün. Sembolik diyalektik süreçlere müzik üzerinden örnek vermemiz uygun olacaktır. Diğer yandan sözel ifadelere dair diyalektik süreçler, edebiyat ve diğer sanat dallarında kendisini gösterebilir. Yine öznenin hazırbulunuşuna ilişkin Croce'nin, belirlenimleri çerçevesince sezgi konusu algı araştırması ile birlikte ele alınmalıdır. Özellikle sezginin deneyim, hafıza ve olasılıkla ilişkisi günümüz bilişsel psikoloji araştırmalı birlikte değerlendirilmelidir. Estetik nesnelerin hazırbulunuşluk durumu konusunda gerçekleştirdiğimiz belirlenimler, Schelling'in estetik anlayışı bağlamında tek tek sanat formlarının incelenmesi ise aynı zamanda onun bir başka sanat nesnesi formuna nasıl dönüştürülebileceği konusunda bizlere ipucu sunmaktadır. Sanat formlarının yapısına sahip sanatçı ve estetik, onu sanat dalları arasında dönüştürme ve anlamlandırma

bilgisine de sahiptir. Duyum ve algı anlamlandırmanın ilk basamaklarıdır. Anlamlandırma sonunda obje için yargı bildiren sonuç meydana gelmektedir. Ancak kimi zaman özellikle sanat alanında algının farklı türlerine de rastlamaktayız. Bunlardan bir tanesi, sanatçı ve çoğu estetik süje tarafından deneyimlenen *sinestezi*dir.

Özne açısından fenomenolojik algı kapsamında, sinestezinin ele alınması konuya farklı bir bakışı da beraberinde getirmektedir. Sinestezi, nesnesi olamayanın bir nesnede çoklu biçimde özne tarafından algılanma durumu olarak adlandırılabilir. Burada dikkat çekici olan fenomenoloji'nin "şeylerin kendisine dönelim" ilkesi bağlamında ele alındığında, algılanan çokluların o şeyle bütünleşik olmayışıdır. Ancak Husserl çerçevesinde zihinsel fenomenlerin varlığı tartışması, Brentano'dan farklı olarak sinestezi hakkında bize ipucu verebilir. Yine bu algı türüne özgü kolektif kültürel getiriler imajların sanat objeleri ile bağlantısı sinestezi adı altında olmasa bile, Goethe'nin *Renklerin Teorisi*'nde ele almış olduğu şekliyle bugünün araştırma konusudur.

Felsefe tarihinde, ele almış olduğumuz algı ile ilgili tartışmalar estetik algı ve beğeni ile ilgili tartışmaların da temelini oluşturmaktadır. Estetik bir obje hakkında yargıda bulunurken onu nasıl algıladığımız ve hoşa gitme (beğeni), gitmeme problemleri, algı içeriklerindendir. Bir sanat objesini algılarken o objenin hangi özelliklerini özneler arası ortak düzlemde algılıyoruz veya hangi özellikleri özneler arası farklı algılıyoruz? Bu sorun algısal bir karşılıklılık problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine bu problemi ele alırken, tarihsel tartışmalar içerisinde duyum ve algının ne derece birbirinden ayrıldığı veya bütünleştiği, yargı vermenin algıdan bağımsızlığı veya birlikteliği, analitik ve fenomenolojik yaklaşımının nesne ve özne ilişkisi konuya ışık tutmaktadır. Bu ilgiler estetik tavır için önem kazanmaktadır. Tezin birinci bölümünde, algı ve form sorunsalının ve daha sonra algı ve form etkileşiminin nasıl olduğu kapsamlı bir biçimde, felsefe tarihi literatürü araştırması çerçevesince ele alınarak, öznenin algısına ve formun yapısına ilişkin, nelerin bilinip bilinemeyeceği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde Antikçağ felsefesinden hareketle 20. yüzyıla değin güzellik, algı, sanat objesi, duyum, beğeni, fenomenolojik estetik yaklaşımlar vb. tartışmalar ele alınmıştır. 20. Yüzyılın estetik tartışmaları analitik gelenek ve fenomenolojik yaklaşımın açılımları ile belirginleşmektedir. Bu kapsamda, birinci bölümde, analitik felsefenin temsilcilerinden Wittgenstein'ın nesnelerin uzam ve

zaman ile bağıntıları içerisinde nesneler birbirine eklenerek bir dünya oluşturduğu ve nesnelerin kanıtlanma yerinin tam da burası olduğu fikrine yer verilmiştir. Kant'ın felsefesinde ise uzay ve zaman görünün apriori formlarıdır. Wittgenstein ise buna ek olarak gerçekliğin zemini olarak nitelendirilen dünyanın ifadesindeki yanılgının dilin muğlaklığı olduğunu kabul eder. Kant'ın belirlenimlerin de ise nesnelerin kanıtlanma yeri daha çok zihin olarak gözükmektedir. Kant sonrası Alman idealistleri algının, düşüncenin diyalektik süreci ile temellendirildiğini ifade ederler. Nesneye yönelen algı, Fichte'de içe yönelen ve dışa yönelen algı olarak, Hegel'de ise nesneye yönelen algının ona özdeş olup olmadığı, nesneye ait gerçeklik zeminin yanılgısından pay alanın özne olduğu sonucuna varılmıştır. Yine Husserl ve Merleau-Ponty, algının sade bir bakışta görünen ifadesinin aksine, onun aşamalı bir şekilde gerçekleştiği bilgisini vermişlerdir. Böylelikle bu bölümde tarihsel zemini açısından beğenide karşılıklılık tartışması algı sorunsalı ve algı-form birlikteliği kapsamında ele alınmıştır.

İkinci bölüm itibari ile estetik beğeninin, belirleyici özelliklerinin ne olduğu konusunda bilinç ve bilinçdışına dikkat çekilmiş bu yapıların algıdan ayrılıp ayrılamayacağı sorunsalı ele alınmıştır. Özellikle bilince dair bu belirlenimlerin, estetik özne ve nesnenin hazır bulunuşluk durumlarında aktif olarak belirleyici olduğu belirlenmiştir. Özne estetik bir obje ile karşı karşıya geldiğinde, her ne kadar kendi düşünsel süreçleri ile baş başa gözükse de bir başka öznenin düşünsel süreçleri sonucu ortaya konmuş bir obje ile karşı karşıyadır. Bu durumda özne, objeyi şekillendirmiş olan sanatçının algı ve yargı süreçlerinin sonucunda ortaya çıkardığı obje ile beğenisini şekillendirmektedir. Bu durum estetik beğeninin karşılanması sorununu beraberinde getirmektedir. Beğeni sadece özneye ait basit bir süreçten çok altyapısı dolayısıyla oldukça zengin gözükmektedir. Değerlendirme ve yargı verme sonucu sözgelimi "bana göre böyle", "bana göre bu böyledir", "bana göre bu budur" gibi söylemler estetik obje açısından ele alındığında gerçekliğe olan yakınlığını kaybedebilmektedir. Elbet sanat objeleri, bizleri imajinasyona sevk etmektedir ve bu anlamda, düşünsel dünyamızda ve yaratıcı birer birey olmamızın yolunu açmaktadır. Ancak bu tez konusu itibari ile beğeni, algı kapsamında değerlendirilip, sanatçı ve onun objesinin özne tarafından değerlendirilirken, ötekinin (sanatçı) algı ve düşünceleri ile karşılıklılık problemine ışık tutmaktır. Bu kapsamda ikinci bölümde öncelikle bilinç ile bilinçdışının algıya olan etkisi Freud, Jung, Leibniz özelinde ontolojik, fenomenolojik ve yapısalcı boyutlarda

özne ve nesnenin hazırbulunuşluğu açısından ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümde performatif sanat yaratı, obje ve ürünleri ile izleyicilerinin bilinç-bilinçdışı etkilenimine yer verilmiştir.

Son olarak üçüncü bölümde, öznelerarasılık öznelere ilişkin diyalektik yapıların farklılıkları, obje-düşünce ve dünya çerçevesince ele alınmıştır. Özne ve nesnelere ilişkin belirlenimler ve sanat nesnelerinin birbirine nasıl dönüştüğü irdelenerek, farklı bir algı türü olan sinestezinin sanatçılar ve estetik süjelerce yaşatılanmasının yine sanat objesini algılama-anlamlandırma ve değerlendirme açısından etkilediği araştırılmıştır.

Estetik öznenin özne ile ilişkisi bakımından Fichte kapsamında diyalektik süreçlerin nasıl farklılaştığı ele alınarak obje-düşünce ve dünya bağlamında, düşüncenin yargıya dönüşme süreci irdelenmiştir. Kant'ın aklın ilkelerine ilişkin belirlenimleri aynı zamanda öznelerarası iletişimin de genel kuralları olarak gözükmektedir. Revounsuo bağlamında düşünümsel bilincin nasıl saf bilinçten ayrıldığı ele alınarak, saf bilincin düşünümsel bilinç ile ilişkisi ortaya konulmuştur. Yine öznelerarasılık kapsamında Gombrich'in çağrışım ve bellek hakkında yaptığı belirlenimlerin yanılsamadaki payı tartışılmıştır. Nesnelerarasılık kapsamında ise, biçimcilik kuramı kapsamlı bir şekilde tartışılmış, farklı sanat objelerinin biçimleri Schelling'in tanımları kapsamında ele alınmıştır. Farklı sanat objeleri ve formlarının birbirine nasıl dönüşebildiği sorunsalı irdelenmiştir. Sanat objeleri ve bu objeler ile karşılaşan öznenin kendi zihinsel dünyasında nasıl kendisi için ideal olana dönüştürdüğü Hegel bağlamında ele alınmıştır. İdeal olanın dönüştürülmesinden hareketle, sadece nesnesi olan değil nesnesi olmayan ancak duyumsanabilen bir algı biçimi olan *Sinestezi*, Goethe ve günümüz bilişsel psikolojisi kapsamında tanımlanmış, Husserl fenomolojisi açısından incelenmiştir.

BÖLÜM 1. ESTETİK BEĞENİDE ALGI VE FORMA İLİŞKİN FELSEFE SORUNLARI

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından isimlendirilen estetik, duyumların öğretisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Baumgarten güzeli duyumlar üzerinden araştırmış, güzelliği öznelere ait birer ruhsal yaşantı olarak doğa algısı üzerinden yorumlamıştır. Estetiğin duyumu, özellikle güzelin duyumsanması ile ilgili olarak ortaya koyduğu problem, kendisinden önceki anlayışların ötesinde sadece duyumsal süreç olmaktan çok duyumun başlattığı aktif bir süreç olarak algı, anlamlandırma, çözümleme ve sonrasında yargıya varmayı da beraberinde getirmektedir. Baumgarten'ın bu belirlenimi, felsefe tarihinde birbiriyle çoğu zaman çatışma içinde olan algı, anlamlandırma ve çözümleme konularının tekrar tartışılmasına yol açan bir alt-üst ediştir. Felsefe tarihinin alışılmış ele alış biçiminde öznelere ait algı ve bununla birlikte, öznelerarasılık problemi bağlamında anlamlandırma ve çözümleme epistemolojinin, ontolojinin ve etik sorgulamalar, zihin felsefesi, dil felsefesi vb. alanlarda da ele alınmıştır. Sözcük anlamıyla "estetik": "[Alm. *Aesthetik*] [Yun. *Aisthetike* (*episteme*) duyubilimi öğretisi]. Yunanca kök anlamına uygun olarak, duyulur algılar öğretisi" demektir (Akarsu, 1988, s. 72). Baumgarten'ın 18. yüzyılda estetiği duyulara dayalı bir öğreti olarak ele alıp felsefe çalışmalarını cesaretlendirmesi söz konusudur. Güzelin ne olduğuna dair araştırmayı kendi kapsamında taşıyan estetik, bu bağlamda duyulur algılar öğretisi araştırması olarak, salt felsefe tartışmaları içinde kalmamış, farklı bilimsel alanlara da yayılma imkânı bulmuştur. Dolayısıyla estetik, sanat felsefesi tartışmalarının hem amacını hem de kapsamını oluşturur.

Terry Eagleton, çağımızın estetik tartışmalarına ilişkin kapsamlı bir yeniden okuma denemesi yaptığı *Estetiğin İdeolojisi* (1990) adlı eserinde, Baumgarten'ın estetik tanımlamasının bizleri algı ve duyuma kavramlarına götürdüğünü şu sözleriyle ifade eder:

> Baumgarten tarafından verilen orijinal formüllendirme içerisinde, bu terim, ilk elde sanata değil, fakat Grekçe aisthesis sözcüğünün belirttiği gibi çok incelenmiş kavramsal düşünce alanına karşıt olarak bütün insanı algı ve duyum alanına gönderir. 'Estetik-olan' teriminin, 18. Yüzyılın ortalarında ilk kez yürürlüğe soktuğu ayrım, 'sanat' ile 'hayat' arasındaki ayrım değil, maddi-olan ile maddi-olmayan arasındaki ayrımdır: Şeyler ile düşünceler, duyumlar ile tasarımlar arasındaki ayrım ve zihnin gizli oyuklarındaki belli belirsiz bir varoluşu yöneten şeye karşıt olarak bizim yaratılmış hayatımıza ilişkin olan şey (Eagleton, 2010, s. 31).

Eagleton'un estetik belirlenimi de duyum ve algı alanına gönderme yapmaktadır. Düşünürün de belirttiği üzere düşünce, duyum ve tasarım ve hatta zihnin gizli oyunları olarak bahsetmiş olduğu bilinmeyen yönlerinin varoluşu yönettiği düşüncesi, ilk olarak öznenin algı sorunsalının öncelikle ele alınmasını gerektirebilir.

1.1 Estetik Beğenide Algı Sorunsalının Çözümlenmesi

Alexander Baumgarten'ın *aisthesis* kavramını felsefenin tartışma alanına kazandırması ile birlikte duyumun, algı ile ilişkisi ve sanat objesi bağlamında öznenin bilişsel süreçlerinin ne denli farklı bir işleyişe sahip olabileceği sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Böylece estetik araştırmalar aynı zamanda sadece sanat eseri hakkında bir değerlendirme yapmanın dışında, öznenin bilişsel işleyişinin araştırılmasına da olanak vermiştir.

> Algı (*perception*) çağdaş psikoloji ve epistemoloji çerçevesinde: algı, ağaçlar, evler sandalyeler gibi sıradan objelerin kavranmasıdır (*apprehension*). Algı ilk olarak, duyum (*sensation*), ikinci olarak da hayal gücü ve akıl ve tasarım süreçleri olarak da tanımlanmıştır. Daha önce duyumlardan elde edilmiş algılardan gelen nitelikler de algılanan objenin tanımlanmasına yardım etmektedir (Runes, 1942, s. 228).

Runes'un tanımlamasında duyum ve algı birlikte ele alınmıştır. Duyumlar aracılığı ile sanat objesi üzerinden elde edilen duygulara eşlik etmesi algı çatısının altında yer almaktadır. Algıya ilişkin tanım çerçevesinde estetik beğeni problemi birçok farklı açıdan tartışılmıştır. Sanatçının yarattığı objenin bir başka sanatçıya veya seyirciye aktarılması ve bu obje üzerinden elde edilen algı, anlamlandırma ve nihayetinde yargıya varmak, bu yargı sonucunda öznenin beğenisini ne denli kapsadığı, yine farklı estetik görüşlere konu olmuştur.

Baumgarten'ın *Theoretische Aesthetik* (1750) kitabından çağlar önce Platon ve Aristoteles kendi dönemlerinde özellikle yaygın olan tiyatro oyunlarının ve sonrasında müziğin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini araştırmış ve gerek bireysel gerek toplumsal duyumun sosyal yaşama etkisi, öznelerin karakterleri üzerindeki etkilerini belirlemeye çalışmışlardır.

Antikçağ filozofları dönemleri itibariyle genelde sanatın öncelikle bilgi kaynağı olarak görülüp görülemeyeceği konusunda tartışma yürütmüşlerdir. Sanatın bir bilgi kaynağı olup-olmadığı sorununu ilk olarak Platon ve Aristoteles ele almıştır. Sanat ve onun ürünü olan sanat objesinin, öznelerin duyumları, yine bu objelerle ilgili öznelerin eğer bu objelerden bilgi elde ediyorsa ne türden bir bilgi edindiği merak konusu olmuştur. Platon, *İon* diyaloğunda Sokrates ile gerçekleştirmiş olduğu tartışmada sanat objesinden elde edilen bilginin anlamlandırma ve çözümleme süreçlerini ele alır. Diyalogda özellikle, bir sanatçı ve diğer sanatçılar arasındaki algılanan şeyin ne ölçüde karşılıklı olduğunu ve son olarak seyirci açısından algı imkânını düşünür, dönemine uygun bir betimleme ile anlatılmıştır. İlk olarak diyalogda, sanatçının ilham sonucu yarattığı obje ve diğer sanatçılara bu ilhamın nasıl geçtiği anlatılmaya çalışılır:

> (…) Sendeki bu, Homeros üzerine güzel konuşma vergisi, demin de söylediğim gibi, bir sanat değil, Euripides'in mıknatıs taşı dediğim ama çoğunluğun Herakles taşı adını taktıkları, taştaki cinsten, tanrılardan gelme bir nitelik. Bu taşı bilirsin, yaptığı şey yalnızca demir halkalar kendine çekmek değildir, üstelik kendindeki niteliği onlara geçirir, bu halkalarda taşın yapabildiğini yapar, başka demir halkaları kendilerine çekerler ve birçok halkalar o taştan aldıkları güçle birbirlerine asılı kalırlar. Böylece Musa'lardan şaire aktarılan güç onlardan da daha başka şairlere geçer ve bir zincir uzanır (534 a) (Platon, 2013, s. 267).

Diyalogda bahsedilen Musalar sanatçının ilham kaynağı olarak tasvir edilmektedir. "Herakles taşı" benzetmesi, sanatçının kendisine bahşedilen ilhamla yarattığı objenin bir başka sanatçının duyumu üzerindeki etkisini de örneklemektedir. Böylece sanatçısının sanat objesini yaratma esnasındaki duyum ve algısına ilişkin objeye aktardığı tüm tasarımlar, o sanat objesini duyumsayan özne tarafından algılanabilir olmaktadır. Bir resim, müzik veya sahnelenen bir oyunun aktardığı duygu, özne tarafından deneyimlenir. *İon* diyaloğu yine bu deneyim üzerinden tartışmaya devam eder:

> Sokrates- Dikkat et şimdi İon. Soracağıma açık yüreklilikle cevap ver. Bir bestenin mısralarını güzel sesinle okur, seyircilerin yüreğini elinde tutarken, ister düşmanlarının ortasına fırlayıp oklarını ayaklarının ucuna bırakan Odysseus'un ister Hektor'un saldıran Akhilleus'un şarkısını, ister Andromakhe, Hekebe veya Priamos'a ait etkili bir parçayı söylerken olsun kendinde mi yoksa kendinden geçmiş misindir? İlhamının seline kapılmış olan ruhun olayların geçtiği mısraların anlattığı yerlerde, İthaka'da Troya'da değil midir?
> İon- (…) Açıkça söyleyeyim; içli bir parça okurken gözlerim yaşla dolar, korkar ve dehşet saçan kısımlarda yüreğim ağzıma gelir saçlarım diken diken olur. (…)
> Sokrates- Kendi duyduğunuz şeyleri çevrenizdeki seyircilerin çoğunluğuna da duyurduğunuzu bilir misin?
> İon- Bilirim, bilirim ben anlattıkça onlar da benim gibi ağlar, yahut öfkeyle bakar veya titrerler. Ben sandalyedeyken onların gösterdikleri tepkileri göz önünde tutmam yüzde yüz gerektir. Çünkü onları ağlatırsam kazancım yüksek olur, ben gülerim; yok gülmeye başlarlarsa bizim ücret hapı yutacağı için bana ağlamak düşer (Platon, 2013, 535. b-c. ss.) 268-269).

Diyaloğun bu bölümünde, sanat objesi karşında duyguların, ne denli etkili olduğuna dair ipuçları açıkça görülmektedir. O halde *İon* Diyaloğunu göz önünde bulundurarak sanat objesinin duygular üzerindeki etkisinden bahsedebiliriz.

> Sokrates- (…) Herakles'in taşından çıkan büyüyü kapan sonuncu halka, seyircidir. Ortadaki halka sensin: Ozan, oyuncu. İlk halka ise şairin kendisidir. Tanrı, kendi içindeki değeri, böyle birinden öbürüne geçirerek insanların ruhunu istediği yere çekip götürür ve o taşa asılı kalan demir halkalar gibi. Musa'nın dört bir yanına yapışmış halkalara da sıra sıra şairler asılıdır. (…) İlk halkaya, şairlere, başkaları bağlanır ve kimi birinden, örneğin Orpheus'tan, kimi Musaios'tan, çoğu da Homeros'tan ilham alırlar (Platon, 2013: 536 a, s. 269).

İon diyaloğunda geçtiği şekliyle, sanatçının, objesine aktardığı algısının diğer öznelerin algısı tarafından nasıl kesiştiği anlatılmaktadır. Özellikle sözü geçen bir şiirin, diğer şairler ve seyirci üzerindeki etkisi ve duygulanımın sergilenişi üzerinde durulmuştur. Sokrates'in şiir üzerine kendi duyduğumuz şeylerin başkaları tarafından da duyulduğunu onaylaması, sanat objesi üzerindeki tesadüfi duygulardan çok, hedeflenen etkinin bir başka özneye geçirilebildiğini göstermektedir. Sanatçının yaratılan objeye aktardığı duygu çeşidi, öfke, sevgi, tiksinme vb. duyguların *İon* diyaloğunda diğer öznelere aktarıldığı ve aynı etkiyi yarattığı konu edilmiştir.

Platon'da algı ve duyum birlikteliğinin devam ettiğini görürüz. Duyumsanan şey aynı zamanda algı kapsamına girmektedir. Platon *Theaitetos* diyaloğunda, bilgi, algı ve duyuma ilişkin belirlenimlerde bulunur. Diyalogda Sokrates'in ağzından aktarıldığı şekliyle her şeyin ölçüsünün insan olduğunu, var olan şeylerin ve var olmayan şeylerin

ölçüsü olduğu savını kabul eder. "Şeyler sana nasıl gözüküyorsa öyle, bana nasıl gözüküyor ise öyledir" öğretisi ışığında, "görünme"'nin algılamak olduğunu ifade eder (Platon, 2013, ss. 463-64).

Platon *Theaitetos* diyaloğunda duyumlar neticesinde algıların sayısının sonsuz olduğu ifade edilmektedir. Ona göre, algı "adları olan" ve "adları olmayan" olarak ikiye ayrılmıştır. Adları olan algıların öznelerce deneyimlenmiş ve adlandırılmış; diğer yandan adlandırılmamış algılar ise deneyimlenecek olanlardır. Böylece daha önce duyumsanmış ve algılanmış şeyler ilk kez duyumsanacak ve algılanacak olan şeylerden farklı olacaktır.

> Hareketin iki türü vardır: bunların her ikisi de nicelik bakımından sınırlıdır, içyapıları bakımından ise biri etkin öteki edilgidir. Bunların katılımından ve karşılıklı ilişkilerinden sınırsız sayıda ürünler oluşur, fakat bu, biri algılanmış olan öteki algı olmak üzere daima çift olur, bunlar daima algılananla aynı zamanda meydana çıkar ve doğarlar. Algılar için, görmek koklamak, soğukluk sıcaklık, bunların sonucu olarak'da haz, acı hırs ve korku gibi sözlerimiz vardır; hiç adları olmayan algıların sayısı sonsuzdur; adları olanlar ise bir yığındır. Algılananlar ise daima teker teker algılara tekabül ederler; türlü görme algılarına türlü renkler, işitme algılarına sesler, öteki algılara yakınlıkları bakımından bağlı oldukları başka algılanmışlıklar tekabül ederler (Platon, 2013, s. 269).

Son olarak *Theaitetos* diyaloğu şu ifadeleri ile algıyı varlığa, bilgiyi de algıya dayandırmaktadır:

> Madem ki bana etki eden şey, benim içindir ve başka biri için değildir, o halde ben de kuşkusuz onu algılayanım; başka biri değilim (…) Öyleyse bana göre kendi algım gerçektir; çünkü daima benim varlığıma dayanır. Protagoras'a göre benim için var olanın, var olduğu, var olmayanın da var olmadığı hakkında hüküm verenim. (…) O halde mademki hata etmem ve var olanla olmakta olan hükümlerimde hataya düşmüyorum, algılayan olduğumdan ötürü aynı zamanda ele alınan şeyleri bilen olmam gerekmez mi? Öyleyse bilgi algıdan başka bir şey değildir (Platon, 2013, s. 475).

Bu çıkarıma baktığımızda şeyleri algılayanın aynı zamanda o şeyden bilgi edindiği sonucunu çıkartmamız mümkün olabilir. *Theaitetos* diyaloğunun bu ifadelerini "Sanat objesi bilgi sağlar mı?" sorusu bağlamında düşündüğümüzde, estetik algı açısından ele aldığımızda algılayana özel olarak bir bilgi sağladığını düşünmemiz mümkün olabilir. Yine sanat felsefesi tarihinde estetik objenin bilgi sağlayıp sağlamadığı da filozoflar tarafından tartışılmıştır.

Aristoteles, *Ruh Üzerine*'de (*De Anima*) düşünme, duyumlama (*sensation*) gibi edimlerin önce ne olduğunun tanımlanması gerektiğini söyler; "fiiller ve işlemler güçlerden mantıksal olarak öncedir" (Aristoteles, 2007, s. 199). Yine Aristoteles, "bilkuvve duyumlama" (düşünce olarak) ve "bilfiil duyumlama" (edim olarak) ayrım yapmaktadır (Bkz. Aristoteles, 2007). Buna göre bilkuvve duyumlama henüz herhangi bir obje ile karşılaşmamış olan duyumlamadır:

> Duyumlamak terimini iki anlamda ele aldığımızdan, (çünkü işitme ve görme gücü olan varlığın uykuda olsa bile işittiğini ver gördüğünü söylüyoruz ve bilfiil işiten gören varlık için de aynı şeyi ifade ediyoruz), duyumlama (*sensation*) için de iki anlamdan söz etmek zorundayız: Bilkuvve duyumlama ve bilfiil duyumlama vardır (Aristoteles, 2007, s. 204).

Bu halde, duyumun fiil haline geçmesi için bir etki gerekmektedir, "etkilenmek terimi basit bir terim değildir: Bir anlamda bu, karşıtın etkisi ile belli bir bozulmadır" (Aristoteles, 2007, s. 205). Karşıtın etkisi ile bozulma gerçekleşmesi duyum ve algının birlikteliği sonucunda, bir değişimi de anlatmaktadır. Bu değişim obje karşısındaki öznenin yine objenin içerdiği, niteliksel ve niceliksel yapılar tarafından öznenin algısı ile etkileşim içerisine girdiğini göstermektedir.

> Gerçek duyulurların duyumlanması her zaman doğrudur veya yanılma ihtimali azdır. Bu özel duyulurların ilinekler olduğu algısı sonra gelir ve bu yerde yanlışlık olabilir: Çünkü duyulurun beyaz olması, yanılmamız imkânsız bir noktadır; fakat beyazın şu ya da bu şey olması konusunda yanılma mümkündür (Aristoteles, 2007, s. 217).

Aristoteles niteliksel algılarda temel olanın değişmediğini, ancak derece olarak öznelerce değişebileceğini ifade etmektedir. Platonun *Theaitetos* diyaloğunda söylediği ifadeyi hatırlarsak bir şeyin nasıl gözüktüğü öznelere göre değişmekteydi. Buna göre, Aristoteles'te bir niteliğin şu ya da bu şey olmasından yanılgıya düşülebileceğini ifade etmiştir. Düşünür yine "bilfiil bilginin nesnesine özdeş" olduğunu savunur ve şu ifadelerle devam eder (Aristoteles, 2007, s.223):

> Ve gerçekte öyle görünüyor ki, duyulur, sadece bilkuvve olan duyumlama yetisini fiile geçirir, çünkü duyu ne etkilenir, ne de değiştirilir. O nedenle başka türde bir harekettir. (…) – Böylece duyumlama basit açıklamaya ve basit kavramaya benzeri fakat duyulur nesne hoş veya can sıkıcı olduğunda, bu tür tasdik ya da inkârın kaynağı olan ruh, duyulur nesnenin peşinden gider veya ondan kaçar. Hazı ve elemi duymak, aracı gibi alınan ve iyi ve kötüyle, iyi ve kötü olarak ilişki içindeki duyumlama yetisi sayesinde davranmaktadır. Ve tiksinti ve istek, sonuçta aynı yetinin eylemleridir, (…) özleri farklı olmakla birlikte, ne birbirinden ne de duyumlama yetisinden ayrıdır. Dianoetik ruha (çıkarsamacı düşünce) gelince, imgelemeler onda duyumlamanın yerini alırlar ve bu ruh, iyiyi veya kötüyü tasdik veya inkâr ettiğinde, kaçar veya izler. Bu nedenle ruh asla imgesiz düşünmez (Aristoteles, 2007, s. 223).

Platon ve Aristoteles'in algı ve duyum hakkındaki önceden deneyimlenmiş olan ve yeni deneyimlenecek olan duyumların farklılığı algı açısından da farklılık yaratacağı kabulünden, aynı zamanda öznenin hoşlanma/hoşlanmama gibi duygusal ifadeleri de etkileyebileceği düşünülebilir. Ancak objenin özneye yabancı olması, daha önce bu algının adlandırılmamış (deneyimlenmemiş) olması ile adlandırılmış (deneyimlenmiş) olması, duygusal tepki açısından da farklılıklar yaratabilir. Öznenin objeye yönelik/yönelmiş olan algısı ve objeden deneyimlediği duygu ve bu duygunun tekrar özne tarafından deneyimlenmesi algının iki yönlü olduğunu göstermektedir.

Antikçağ felsefi düşünüş geleneğinde estetik olana ilişkin algı/deneyim ya da duyum bir yandan öznenin var olan duyumlarının işlenmesi, diğer yandan yeni edindiği duyumlar ile iç dünyasında gerçekleşmiş olana ilişkin bir değerlendirme yapması biçiminde kendisini gösterir. Ortaçağ felsefe tarihi algı olarak adlandırılacak olan deneyimleme biçimini gerek obje-nesne ilişkisi, gerek tümel-tekil ilişkisi içerisinde özellikle insandan daha üst düzenleyici bir bilincin varlığı ekseninde yeniden düzenlemeye yönelik örnekler içerir. Ortaçağ Felsefesi Platon ve Aristoteles ekseninde şekillenmiştir ve dış dünya ile iç algı arasında bir uyum aranmıştır. Ortaçağ felsefesinde özellikle algının bir başka yapısal özelliğini gözlemlememiz mümkün olabilir. Bu yapı inancın algıya etkisidir. Duyum, algı süreçlerinin herhangi bir yapıdan etkilenmemiş olması öznenin yargısını özgür kılmaktadır. İnanç yapıları ise algı ve çözümleme süreçlerini yönlendirmede etkilidir. Ortaçağ düşünürlerinden Anselmus ve Augustinus "inancın her düşünceden ve dini şeylere ait her düşünceden önce gelmesini istiyor" (Weber, 1998, s. 148). Buna göre algının yapısı, kabul edilen bir öncülün evetlenmesi,

onaylanması anlamını taşımaktadır. Kabul edilen bir önerme, duyum, algı ve yargının konusu olmaksızın çözümlenebiliyor gözükmektedir.

Tümeller tartışması gerçekliğin yapısına dair ortaçağ düşünce sitemi ve sonrası için belirlenimlerde bulunmuştur. Ortaçağ felsefesinin en yoğun tartışmalarından biri de tümeller tartışmasıdır. Rocelinius, nominalizmin kurucusu sayılmaktadır. "Nominalizm, tümel kavramların gerçek olduklarını, başlı başına varolduklarını kabul etmez. Bu çığıra göre, tümel kavramlar benzer objeler için insanın düşünmüş olduğu şeylerdir; nesnelerin ortak benzer yönlerine insanın takmış olduğu adlardır" (Gökberk, 2016, s. 143). Bu durumda, ilkçağ felsefesine geri dönersek, Platon'un tümelleri insan bilincine Rocelinius tarafından geri verilmiş, Anselmus'un Platoncu tümel kabulü, darbe almış gözükmektedir. Abelardus'un öğrencisi, Aquinolu Thomas ise, "açınlama (dini doğruları) ile akıl (dolayısıyla deney) iki ayrı bilgi kaynağıdırlar, bize başka başka şeyler öğretiler. Onun için "inanma" ve "bilme" alanları bütün bütüne örtüşmezler" (Gökberk, 2016, s. 151). Böylelikle inanma ile bilme birbirinden ayrılmaktadır. Deney, öznenin duyum, algı, anlamlandırma ve çözümleme süreçlerine ihtiyaç duymaktadır. Böylelikle bilince yeni bir yaklaşım A. Thomas tarafından gelmiştir. Tümeller tartışmasında ise, "tümel kavramlar nesnede (*in re*) bulunurlar, nesnenin özüdürler, özsel formlardır (*forma substantialis*)" (Gökberk, 2016, s. 153). Bu fikir nesneyi deneyin malzemesi haline getirmektedir. Ortaçağ felsefesinin son dönemlerinde ise, Duns Scotus ve Ockhamlı William ve Roger Bacon Yeniçağ'a doğru giden yolun yapıtaşlarını hazırlamıştır. Duns Scotus, istenci ön plana çıkarması ile özneye yepyeni bir bakış getirmiştir. Felsefesi, istencin (voluntas) akıl (ratio) karşısında önceliğini ileri süren görüşüdür" (Gökberk, 2016, s. 155). İstencin, yüceltilmesi, aklın yerine, isteğin kurallarına uymayı gerektirebilir. Böylelikle gerçekler istenç etrafında şekillenebilir. Ockhamlı William için ise, "ancak bireyin gerçekliği vardır; dolayısıyla deney (iç ve dış deney) her türlü bilginin temelidir" (Gökberk. 2016, s.156). Böylece O. William, insanı bir bakıma her gerçekliğin ölçüsü konumuna getirmiş, ortaçağ dönemine özgü din olgusundan ayırmış gözükmektedir. Son olarak Roger Bacon, O. William'ın getirdiği "dış deney yanında bize ruhu-muzdan bilgiler veren, deney var ki, onun da amacı Tanrı tarafından ışıklanmak, bunun en yüksek basamağı olan esrime (ekstasis) durumunda Tanrı ile bir olmadır" (Gökberk, 2016, s. 157). Bilinmeyen gerçekliği öznenin içsel deneyimi ile tekrar bilinir hale getirerek ortaçağ felsefesini sonlandırmıştır. Dolayısıyla

konumuz açısından ortaçağ felsefesi estetiğin araştırma sorunsalı kıldığı içsel deneyimi kavramlarıyla ilişkileri bakımından ele alır. Bu ele alış tarzı yeniçağ ile özne temelli bir anlayışa evrilecektir.

Yeniçağ ile birlikte bilim hareketi, yine öznenin düşünce yapısını değiştirmiş, öznenin algısını biraz olsun bilinmeyene yönlendirmeyi başarmıştır. Giordano Bruno artık evreni bir işleyiş sistemi olarak önümüze koymaktadır "evren, âlemin prensibi, ezeli ve ebedi nedeni, natura naturans'tır" (Weber, 1998, s. 201). Bruno, insan ruhunu "evren hayatının en yüksek açılışı" olarak görür. (Weber, 1998, s. 203). Böylece artık dünyayı algılayan özneye aynı zamanda onu anlamlandırabilen bir özellik yüklenmiş gözükmektedir. Bir başka düşünür Campanella ise, öznenin zihni üzerine bilimsel olarak adlandırılabilecek belirlenimlerde bulunmuştur. Düşünüre göre bilgilerimiz iki kaynaktan gelir: "duyusal deney ve usavurma; onlar ya deneysel ya da spekülatif" (Weber, 1998, s. 201). Campanella'nın yapmış olduğu bu belirlenim, dış dünyaya ait bilginin duyum, algı ve yargı sorumluluğunu özneye devretmiştir. Aynı zamanda dış dünya bilgisinin yanılgısını da özneye yüklemiş gözükmektedir. Skolastik felsefeye eleştirisi ile bilinen Francis Bacon ise, inanç ile temellendirilen algının yanlış olduğunu savunmuştur. Böylece düşünür, öncülü onaylanmış *apriori* düşünce yapılarından kurtulmayı önermektedir.

> Bugün insan zihnini tamamıyle yeni baştan düzenlemek, bilimi tamamıyle yeni bir temel üzerine kurmak söz konusudur (instauratio magna). Eşyanın özünü bilmek istiyorsunuz; pekâlâ, bunun sırrını kitaplara, Okul'a hâkim olan otortitelere, önceden edinilmiş fikirlere ve a priori düşüncelere sormaktan vaz geçiniz (Akt. Weber, 1998, s. 207).

Weber'in aktardığı biçimiyle Bacon'un önerisi aynı zamanda bilimin de yolunu açmaktadır. Bu düşünce yapısı aynı zamanda öznenin dış deneye, yönelmesini sağlıyor gözükmektedir. Gözlem ve deneyi, insan bilgisinin temeline oturtan bir başka düşünür ise, Thomas Hobbes'tur (1588-1679). Hobbes, "gözlem biliminin dışında, gerçek hiçbir bilgi yoktur (…) düşünmek sonuç olarak duymak demektir. Bilmek duyumları toplamaktır. Duyum ise, duyulur cisimde meydana gelen bir değişmeden, bir hareketten başka bir şey değildir. Düşüncenin zorunlu yardımcısı olan bellek, bir duyumun devamından başka bir şey değildir (Akt. Weber, 1998, s. 211). Hobbes, iç algıyı tüm zihin işlemlerinin temeli olarak görmektedir. Hobbes, artık algının öznel olduğunu

ortaya koymuş gibidir. Bu düşünceler ise, on yedinci yüzyıl felsefesi ve sonrasında algıya ilişkin kuramların da başlatıcısı olma niteliğini taşıdığı söylenebilir.

Yeniçağın başlangıcında 17. yüzyıl felsefesinin belirleyicisi konumundaki Rene Descartes (1596-1650) *Duygular ya da Ruh Halleri* adlı yapıtında algıya dair belirlenimleri ile algının bu türden olan görünümlerini irdelemiştir. Ona göre "algılarımız iki türlüdür; biri ruhun neden olduğu algılar, diğer bedenin neden olduğu algılar"dır (Descartes, 2015, s. 38). Descartes, ruhun neden olduğu algıların "istek" ve "irade"ye bağlı olduğunu; bedenimizle oluşan algıların ise sinirlere bağlı olduğunu ifade eder. (Descartes, 2015, ss. 38-40).

> Henüz açıklama fırsatı bulamadığım tüm algılar ruha sinirler vasıtasıyla gelir. Ama aralarında şöyle bir fark bulunur: Biz bunların bazılarını duyularımıza çarpan dış nesnelerin algıları olarak, bazılarını bedenimizin ya da bazı azalarının algıları olarak görürüz; bazılarını da ruhumuzun algıları olarak (Descartes, 2015, s. 40).

Descartes, dönemi itibarıyla algıların sinirler aracılığıyla iletildiği belirlenimi algı hakkında çalışan bilimsel faaliyetler için hatırı sayılır bir kaynak niteliğindedir. Descartes ilerleyen bölümlerde yine nesnelerden duyulara çarpan algılar ve bedenin azalarına ilişkin duygular hakkında açıklama yapar:

> (…) Duygular, ruhun algılarıdır ya da ruha aittirler ve zerrelerin özel bir uyarımı sonucunda meydana gelirler ve güçlenirler (…) Duygular ruhta tıpkı dış dünyanın nesneleri gibi algılandıkları ve ruh tarafından daha farklı şekilde öğrenilmedikleri için, onlara *hisler* ya da *duyumla*r da diyebiliriz. (…) Duyguların bilhassa *ruha* ait olduklarını da sözlerime ekliyorum ki, bunları dış nesnelerle ilişkilendirdiğimiz başka duyumlardan, yani kokulardan, seslerden, renklerden ve bedenimizle ilişkilendirdiğimiz açlıktan, susuzluktan ve acıdan ayırt edebilelim (Descartes, 2015, ss. 44-45).

Descartes, duyguların algıyla bütünlüğünü kabul ederek özel bir uyarım sonucunda aktif olduğu kabulü ile algı konusunu geniş kapsamlı olarak tartışmaya açmıştır. Öznelerin algısı kapsamında dış nesnelerin kendisinde olan nitelikler, yine öznenin algısı, belirlenimleri yani anlamlandırması ile bütünleşerek yargıya dönüşür. Descartes'ın belirttiği gibi beden ile ilişkilendirilen durumlar ise öznenin öznel deneyimleridir. Descartes, nesnelerin özneler üzerindeki uyarımları hakkında şunları ifade etmiştir:

> Dışımızdaki nesnelerin algıları olarak gördüğümüz algılar, (…) bizzat nesnelerden kaynaklanır. (en azından bu nesneler hakkındaki kanaatimiz yanlış olmadığı sürece). Çünkü bu nesneler dış duyu organlarında bazı uyarımlar yaratarak sinirler vasıtasıyla beyinde de bazı uyarımlara neden olurlar. Bu uyarımlar da ruhun nesneleri hissetmesine yol açar. Böylece bir meşalenin ışığını gördüğümüzde ve bir çanın sesini işittiğimizde, bu ışık ve bu ses iki farklı etken olarak bazı sinirlerimize ve bu sinirler vasıtasıyla beynimizde iki farklı uyarıma neden olur ve ruhumuzda iki farklı duyum uyandırır. Bizde bu duyumları onların nedeni olarak gördüğümüz o nesnelerle öyle ilişkilendiririz ki, bizzat meşaleyi gördüğümüzü ya da bizzat çanı işittiğimizi düşünürüz, ama gerçekte sadece bu nesnelerin neden olduğu uyarımları hissettiğimizi düşünmeyiz (Descartes, 2015, ss. 40-41).

Buna göre öznenin duyumlarını nesneler ile ilişkilendirmesi, o nesneyi adlandırması ve tanımlamaya çalışması açısından gerekli gözükmektedir. Descartes'ın dikkat çeken belirlenimi, objenin niteliklerinin etkisi dışında, özneye kazandırdığı nesnelerin neden olduğu uyarımları hissedebiliyor olduğudur.

18. yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'ne geldiğimizde ise, John Locke (1632-1704) *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* çalışmasında insan zihninin işleyişine dair derinlemesine bir çalışma gerçekleştirerek algıyı, düşünme ediminden ayırmaktadır.

> *Algılama* zihin idelerimiz üzerine uygulanan ilk yetisi olduğundan, düşünümden elde ettiğimiz ilk ve en basit idedir ve kimileri genel olarak ona düşünme der. Oysa *düşünme* genellikle belli dereceden bir istençli dikkatle bir şeyi incelediği sırada zihnin kendi ideleri yaptığı ve etkin olduğu işlemi imler" (Locke, 2013, s.129).

Algı, anlamlandırma ve çözümleme çerçevesinde Locke'un söylediklerini ele alırsak, düşünmenin aktif yapısı ile karşılaşmaktayız. Algılama ise obje ile karşılaşan öznenin, o objenin sadece sağladığı niteliksel ve niceliksel özellikleri aldığını söyleyebiliriz. Locke'un bir diğer belirlenimi ise, duyum idelerinin çoğu kez yargı ile yer değiştirebildiğidir.

> Gözümüzün önüne tek renkli bir altın, mermer ya da kehribar küre koyduğumuzda bundan zihnimize kazılacak olan idenin, gözümüze gelen değişik derecelerdeki ışık ve aydınlıkla değişik biçimde gölgelenmiş bir tam daire idesi olacağı açıktır. Fakat dış bükeyli cisimlerin bizde genellikle ne türden imgeler ürettiklerini ve cisimlerin duyulur şekillerinin ayrımına bağlı olarak ışık yansımalarında ne gibi değişmelerin ortaya çıkacağını algılamaya alışmış olduğumuzdan, uygulamanın verdiği alışkanlık yoluyla, yargımız görüntüleri hemen nedenlerine dönüştürür. Öyle ki gerçekte gölge ya da renk değişmeleri olan şeylerden şekil oluşturur ve resimleri göründüğü gibi, onu şeklin imi olarak ortaya çıkartır ve ondan bize gelen ide değişik renkli bir düzlemden başka bir şey olmamasına karşın, kendisi için bir dış bükeyli şekil ve bir renk algısı kurar (Locke, 2013, s. 131).

Locke, algıya ilişkin olarak "alışkanlık" terimini kullanmıştır. Locke, farklı olarak objelerin uzamsal etkilerinin öznelerin algılarına etkisinden bahsetmiştir. Locke'un algı üzerine vardığı nihai sonuç onun bilgiye açılan bir kapı olduğu yönündedir.

> Böylece algılama bilgiye götüren ilk adım ve derece ve bilginin bütün gereçlerinin giriş kapısıdır. (…) algılama bütün zihinsel yetilerimizin ilk işlemi ve zihnimizdeki bütün bilgilerin giriş kapısı olduğunu belirtmeyi yeterli görüyorum" (Locke, 2013 s. 133).

Condillac, John Locke'un deneyciliğinden etkilenen duyumlar üzerine bir bilgi kuramı geliştirmiştir. *Duyumlar Üzerine İnceleme* (1754) özellikle tek tek insan duyumlarını, *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme* (1746) adlı yapıtı ise bilginin nasıl gerçekleştiğine dair bir inceleme gerçekleştirmiştir. Öznenin nesne karşısındaki ilk durumunu şöyle ifade eder: "Adamın birini var oluşunun ilk anlarında göz önünde tutalım: bu adamın ruhu ışık, renkler, elem, haz, hareket, dinleniş gibi ilk önce ayrı ayrı duyumlarla karşılaşır; onun ilk düşünceleri işte bunlardır" (Condillac, 1992, s. 18). Düşünce ilk önce Descartes'ın da belirttiği gibi öznenin iç ve dış algılar ile yüz yüze geldiğini ifade etmektedir. İkinci aşamada Condillac düşünme etkinliğini açıklamaktadır: "Bu adamı, duyumların kendisinde yol açtığı şey üzerinde derince düşünmeye başladığı anlarda takip edelim: göreceğiz ki bu adam kendi ruhundaki sezmek, tahayyül etmek gibi türlü ameliyelerin fikirlerine yönelecektir: onun ikinci düşünüşleri işte bunlardır" (Condillac, 1992, s. 18). Duyumlar ve algı sayesinde gelen edimler düşünme işlemini başlatmıştır. Bu edim, anlamlandırma içerisinde yer almaktadır. Nesneye uygun gelecek biçimde her düşünüş, o nesnenin anlamlandırılması içindir. Diğer yandan düşünür, son olarak nesne hakkında karar vermeyi şu şekilde anlatır: "Demek ki dış nesneler bizim üzerimize etkide bulundukça biz duyularla türlü

türlü fikirler ediniriz; Biz duyumların ruhumuzda yol açtıkları ameliyeler üzerinde düşündükçe de, dış nesnelerden edinmiş olabileceğimiz bütün fikirleri elde ederiz (Condillac, 1992, s. 18). Nesne üzerinde düşünme ve anlamlandırma süreci sonrasında o nesne hakkında yargıda bulunmak o nesnenin zihin tarafından adlandırılmasını, özneye göre tanımlanmasını sağlamaktadır.

> Demek oluyor ki duyularımızda ayırdedilecek üç şey vardır:
> 1) duyduğumuz kavrayış,
> 2) dışımızda bulunan herhangi bir şeyle bu kavrayış arasında kurduğumuz bağıntı,
> 3) eşyaya atfettiğimiz şeyin bu eşyaya gerçekten dair verdiğimiz hüküm (Condillac, 1992 s, 27).

Condillac, bilgilerimizin duyumdan geldiğini *Duyumlar Üzerine İnceleme* yapıtında "bütün bilgilerimiz duyumlardan gelir; öte yandan da duyumlarımız bizim varoluş durumlarımızdan başka bir şey değildir" şeklinde ifade eder (Condillac, 1954, s. 23). Böylece duyumlardan gelen bilgilerin öznenin varoluş durumları ile ilgili olduğu düşüncesi ile duyum yeni bir ifade kazanmış gözükmektedir. Condillac bu eserinde bir heykeli ele alır ve tek tek duyularını açarak incelemelerine başlar, öncelikle heykelin burnunu aktif hale getirir ve bu duyudan başkasına sahip olmayan heykel sadece koku hakkında algıya sahip olacaktır. "Yalnız koku alma duyusu bulunan heykelimizin bilgileri yalnız kokuları kavrayabilir. Bu heykelde ne uzam ne de şekil fikirleri vardır" (Condillac, 1954, s. 45). Sadece bu duyuma sahip olan heykelin aynı zamanda ne türden duygular hissedebileceğinin araştırmasını da yapan düşünür, onun bu şekilde var olma tarzını da inceleyerek, bu alanda deneyci bir çalışmaya imza atmıştır. Eserinin ilerleyen bölümlerinde duyuları tel tek ele aldığı gibi, çoklu olarak da ele almıştır. Son bölümde Condillac adeta ham duyumlar dışında algı ve yargı süreçlerinin de öznenin hayat tasarımını ne denli etkileyeceğini belirtmektedir.

> (…) [D]uyumlardan ilk durumlarından ne kadar çok uzaklaşırsak varlığımızın hayatı da o kadar çok gelişecek, çeşitlenecektir: bu hayat o kadar çok şeye yayılıp genişleyecek ki biz artık melekelerimizin hepsinin duyumdan ibaret müşterek bir ilke olabileceğini anlamakta güçlük çekeceğiz (…) Dokunma duyusu göze, renkleri bütün tabiata yaymasını öğrettiği vakit ışığı gözetleyelim: bu sırada birçok yeni duygular, sonuç olarak da birçok yeni hazlar ve birçok yeni zevkler ortaya çıkar. (…) Zira biz yalnız görme duyusu, işitme duyusu, tat alma duyusu, koku alma duyusu ve dokunma duyusu ile zevk alamayız; biz hafıza, muhayyile, düşünüş, tutkular, ümit ile de zevk alırız. Fakat bu ilkelerin bütün insanlardaki faaliyeti bir değildir (Condillac, 1954, s. 303).

Condillac bilgimizin tek kaynağının duyumlar olduğunu ilan etmesi dışında, tek tek irdelediği duyumların haz ve benzeri duyguların nasıl olduğuna dair incelemesi ile de duyum konusuna bir alt başlık eklediği düşünülebilir. Gerçekten de duyum algı birlikteliğini konumuz olan estetik objeler üzerinden değerlendirdiğimizde, Condillac'ın bu belirlenimlerinin bize aynı zamanda, öznenin nesneye duyduğu haz ve benzeri izlenimlerinin kapısını açmaktadır. Duyumların, çeşitli duyguların da kaynağı olduğu düşüncesi aynı zamanda öznenin melekelerini de harekete geçirerek yaratıcı yanını da tetikleyebilmektedir.

Condillac'ın bahsettiği noktadan algı ve duyum tartışmalarına devam ettiğimizde David Hume'un (1711-1776), *İnsan Doğası Üzerine* incelemesinde algıya ilişkin olarak şu ifadeler ile karşılaşmaktayız:

> (…) Tüm algılar birbirinden farklı, ayırt edilebilir, ayrılabilir, ayrı olarak irdelenebilir, ayrı olarak var olabilir ve varoluşlarını destekleyecek herhangi bir şeye gereksinmezler, öyleyse hangi şekilde benliğe ait ve onunla nasıl bağlantılıdırlar? Bana her zaman sıcaklık ya da soğukluğun, ışık ya da gölgenin sevgi ya da nefretin, acı ya da hazzın şu ya da bu tikel algısına çarparım. Hiçbir zaman benliğimi bir algı olmaksızın yakalayamam ve hiçbir zaman algıdan başka bir şey gözlemleyemem (Hume, 2010, s. 240).

Hume, yine algı ile ilgili belirlenimlerinde, anlık duyum ile bu duyumu sonradan bellekte canlandırma arasında da ayrımını ortaya koymuştur.

> Herkes kolayca kabul eder ki, iki çeşit algı arasında mesela fazla sıcaktan doğan ıstırap duygusu veya itidalli bir hararetin verdiği haz ile bu duyumun sonradan bellekte canlandırmak veya hayal gücüyle önceden duymak arasında çok büyük bir fark vardır. Bu son iki yeti bize duyularımızın algıların bir taklit veya kopyasını sağlayabilir, fakat ilk duyguyu olanca kuvvet ve canlılığiyle sağlayamazlar (Hume, 1986, s. 22).

Hume, zihin algılarını, tasarımlardan ayırırmıştır. Düşünür izlenim olarak ayırt ettiği algılar hakkında şu açıklamayı yapar:

> Mesela işitme, aşk, kin, arzu veya irade gibi en canlı algılarımızın topudur. Fazla olarak izlenimleri fikirlerden de ayırıyoruz, ki bu fikirler yukarıda sözü geçen duyu veya hareketlerden biri üzerinde düşünce yürüttüğümüz zaman, şuuruna malik olduğumuz nispeten az canlı olan algılarımızdır (Hume, 1986, s. 24).

Hume, duyular ve deneyim çerçevesinde, sağlanan verilerin, aynı zamanda düşünümü oluşturduğunu kabul ederek bu düşünümlerin tasarımlarımıza eşlik ettiğini kabul eder.

> Düşüncemizin bağımsızlığı ne kadar sınırsız görünürse görünsün, soruya daha yakında bakınca, bu düşüncenin hakikata, çok dar sınırlar içerisinde sıkışmış olduğunu ve zihnin bütün bu yaratıcı kudretinin, duyularla deneyin bize sağladığı malzemeyi terkiplemek bunlara yer değiştirmek çoğaltmak veya azaltmak gücünden fazla bir şey olmadığını görürüz (Hume, 1986, s. 25).

Hume, Condillac'ın duyumlar ile ilgili görüşünü daha da ileriye taşıyarak keskin bir biçimde duyumlardan gelen algının bir varoluş hali yani benliğin algısı olduğunu ifade etmiştir. Bu ifade ile birlikte algının aynı zamanda benliğin bir parçası haline gelerek, öznel ifadelerin ve öznel bakış düşüncesini aşıyor gözükmektedir. Hume penceresinden değerlendirdiğimizde nesneler üzerinden elde edilen algı öznel bir biçim kazanmaktadır. Bu biçimde gerçeklik düzleminde yer alan ölçülebilir, matematiksel alanda ifade bulabilen nesneler öznel algılar kapsamında farklı değerlendirilebilir. Hume, duyumların tasarımların öznelliği dışında doğanın doğanın yapısını yani kesin olarak duyumlar haricinde ifade edilebilenin ne olduğunu da araştırma konusu yapmıştır: Ona göre "olguya ait şeylere dair olan bizdeki kesinliğin kaynağını meydana getiren bu besbelliliğin, tabiatını kendimizi memnun edecek gibi tayin etmek üzere sebebin ve neticenin bilgisine nasıl vardığımızı araştırmamız gerekir" (Hume, 1986, s. 38). Düşünür, bu araştırmanın sonucunda, "gözlem ve deneyin yardımı olmaksızın, tek bir olayı tayine bir sebebi veya bir neticeyi çıkarsamaya kalkışmamız boştur" demektedir (Hume, 1986, s. 43). Hume'un bir başka çarpıcı belirlenimi ise, geometri ve matematiğin diğer alanları hakkındadır:

> İstenirse tabiat felsefesinin yardımına usa vurumların sahihliği sayesinde yerinde olarak nam kazanmış geometri çağrılsın ne bu kusura çare bulunmaya ne de bizi, son, sebeplerin bilgisine götürmeye asla muktedir olmayacaktır. Tabiki matematiklerin (mixed mathemathics) bütün kolları tabiatın kendi işlevlerini tabi tuttuğu bazı kanunlar kurmuş olduğu var sayımından hareket ederler ve gerek bu kanunların keşfi yolunda deneye yardım etmek, gerekse bu kanunların bazı özel haldeki etkilerinin ne olacağını tayin için – ki bu etki, bu özel hallerde belirli bir uzaklık ve nicelik derecesine tabidir (…) Geometri (…) şekilllerin tam büyüklüklerini sağlamakla bize yardım edebilir: fakat kanunun kendisinin keşfi, ancak ve yalnız deney sayesindedir (Hume, 1986, ss. 44-45).

Hume, deney ve gözlem yolu ile ortak kabullerin, matematiksel kanunların kökeni olduğunu düşünmektedir. Bu ortak kabuller sayesinde, özneler arası algısal karşılıklar söz konusu gözükmektedir.

18. yüzyılın düşünce düzleminde algı ile ilgili tartışmalar, duyum-algı birlikteliğinin öznenin dünyayı tanımlamasındaki etkisi araştırılırken, Aydınlanma düşüncesi ve özellikle Alman Felsefesinin düşünürleri tartışmayı aklı anlamak ve tanımlamak açısından bir zihin felsefesi sorunu olarak ele almışlardır. Başta Immanuel Kant (1724-1804) ile birlikte algı konusu, zihinsel işleyişin konusu olarak irdelenmeye başladığı söylenir: "Algıladığımız her şey zaman ve mekân içinde gerçekleşir ve her değişimin bir nedeni vardır. Ancak Kant'a göre bu durumun sebebi, gerçekliğin nihai halinin böyle olması değildir: Bu zihinlerimizin bir katkısıdır" (Warburton, 2015, ss. 167-168). Algıya ilişkin bu belirlenim, yine sübjektif özelliğini ifade ederken, diğer yandan filozofların belirlenimleri algı üzerine çalışan birçok psikiyatrist için de kaynak oluşturmuştur.

> anlama yetisinin çeşitli saf kavramlarının oluşturduğu" organize ailenin, biz insanların deneysel dünya hakkında bulunabileceği tüm *yargılar* için ifadenin zorunlu çerçevesini sağladığını iddia etmiştir. Benzer şekilde kendinde-dünya ("numen" dünyası) kesinlikle bizim tarafımızdan "oluşturulmadığı" gibi, bizim tarafımızdan algılanan-düşünülen-dünyada (üç boyutlu fiziksel nesnelerin "deneysel" dünyası) aslında kendi iç bilişsel makinemiz tarafından bilişin alanına getirilen özel katkıları tam olarak yansıtan, tözsel bileşeni gösterir (Churchland, 2017, s. 11).

Bu bilişsel yapı Kant'ın felsefesinin temel açıklama dinamiğini oluşturan "kategoriler" anlayışı çerçevesinde belirlenmeye çalışılmıştır. "Genel mantık daha önce sıklıkla söylendiği gibi algının/bilgi (*erkenntinis)* tüm içeriğini soyutlar ve her nereden olursa olsun analitik yolla kavramlara dönüştüreceği tasarımların verilmesini bekler" (Kant, 2017, s. 210). Kant'ın yine algıya ilişkin en önemli belirlenimi de uzay ve zaman

üzerine olmuştur: "Uzay ve zaman saf a priori sezginin bir çoklusunu kapsar ama yine de zihnimizin alma yetisinin koşullarına aittirler, zihin ancak onların altında nesnelerin tasarımlarını alabildiğinden her zaman bu nesnelerin kavramlarını da etkiliyor olmalılar" (Kant, 1998, s. 210).

Kategoriler zihnin niteliklerine dair önemli bir belirlenim olarak düşünce dünyasında yerini almıştır. "Önceleri kategoriler, evrenin yalnızca zihnimizde yansıma bulan niteliklerini anlatırdı. Kant felsefesi ile birlikte bunlar zihnimizin, evrenin herhangi biçimde zihnimize girebilmesine yönelik niteliklerini anlatmaktadır. Bu nedenle evrenin doğrularına hiçbir zaman ulaşılamamakta ve kategoriler karakterlerini evrenin yapılarından bilişin yapılarına doğru değiştirmektedirler" (Spitzer&Maher, 1998, s. 341). Böylece özne ve nesne arası ilişki bambaşka bir boyut kazanmış gözükmektedir. Diğer bir aşamada düşünür, düşüncemizin, çokluğun bilgisini oluşturabilmesi için sentezden bahsetmektedir:

> En genel anlamıyla *sentez* ile değişik tasarımları birbirine ekleme ve onlardaki çokluyu tek bir algıda kavrama edimini anlıyorum (…) Genel olarak sentez bundan sonrada ifade edeceğimiz gibi, sadece imgelem yetisinin, ruhun kör ama yine de vaz geçilmez bir işlevinin ürünüdür ki, ne olursa olsun onsuz bir bilgimiz olamaz ve öyle olmasına rağmen onun ancak nadir olarak bilincindeyizdir. Ama kavramlara bu sentezi getirmek zihnin bir görevidir, ve ilkin bu görev yoluyladır ki zihin bize gerçek imlemi içindeki algıyı/bilgi sağlar. (Kant, 1998, ss. 210-211).

Konu ile bağlantılı olarak Kant'ın uzay ve zamanın da zihnin a priori formları olduğunu ifade etmesi ve öznenin bir objeyi kendi zihinsel formları çerçevesinde değerlendirmesi yine zihnin öznel ifadesidir. Yargı verirken zihnin mantıksal işleyişini Kant dört başlık altında inceler: "1- Yargıların niceliği: (Evrensel, tikel, tekil), 2- Nitelik: (Doğrulayıcı, yadsayıcı, sonsuz) 3- İlişki: (Kategorik, Hipotetik, Ayrık), 4- Kiplik: (Problematik, Assertorik "Önesürümlü", Apodiktik "zorunlu" (Kant, 1998, s. 206). Kant'ın belirlenimi öznenin karşısında olan hakkında yargıyı nasıl oluşturduğuna dair bir belirlenimdir ve yine zihnin bu kavramlarının sayısı, Kant'ın Aristoteles'in izinden giderek tekrarladığı kategorilerinin sayısına eşittir.

> Bu kavramları Aristoteles'i izleyerek, kategoriler olarak adlandırıyoruz, çünkü amacımız başlangıçta kuşkusuz onun amacıyla aynıdır üstelik yerine getirme süreci onunkinden büyük ölçüde uzaklaşsa da. 1- Nicelik: (birlik, çokluk, tümlük). 2- Nitelik (olgusallık, olumsuzlama, sınırlama). 3- İlişki: (İlintilik ve kalıcılık, Nedensellik (neden ve etki), Topluluk (etken ve edilgenlik karşılıklılığı), 4- Kiplik: (Olanak- olanaksızlık, varoluş-varolmayış, zorunluk-olumsallık) (Kant, 1998, s. 212).

Yine Kant sonrası 19. yy Alman idealizmi J. Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich Schelling (1775-1854), Friedrich Hegel (1770-1831), özne, algı ve bilinç ile ilgili konuları yoğun olarak tartılmışlardır. Fichte, öznenin nesne algısına ilişkin olarak şunları ifade eder: "Her nesne, tasarımlayan özneyle ilişkisinden mekânda kendi yerini elde eder ve bu ilişkiden ayrı olarak yerin belirlenmesi hiçbir şekilde mümkün değildir. Ne var ki mekânda başka bir şeyin konumu belirlemek için, varsayılan herhangi bir şeyin kendisi de mekânda olmalıdır" (Fichte, 2006, s. 219). Fichte böylece mekânda yer alan herhangi bir şeyi öznenin bilinci ile onu algılama ilişkisi ile var eder. Fichte'ye göre kişinin kendisine dair olan algısı ve mekândaki herhangi bir şeye yöneldiği algısında tam olarak bağımsız değildir. "Kişinin aynı zamanda kendisinin de mekânda olduğunu keşfetmeksizin, mekânda herhangi bir şeyi varsaymak mümkün değildir; ne var ki kişi mekânda bir nesne koymazsa kendisini de mekânda olduğunu keşfedemez" (Fichte, 2006, s. 219). Bu halde algı iç algı ve dış algı ekseninde değerlendirildiğinde algı içe ve dışa yönelik olarak 'ben' de tek bir algı olarak var gözükmektedir. Diğer yandan Fichte'nin takipçisi olan Schelling'in Tranzendental felsefesi, bilgiyi "nesnel olanın öznel uyumuna dayandırır çünkü bu anlayışa göre yalnızca doğru olan *bilinir*; ama doğruluk, genelde tasarımların kendi nesneleriyle uyumu içine konuldu" (Soykan, 2016, s. 109). Yine bu ifadeler kapsamında Schelling'in de Fichte ile aynı doğrultuda olduğunu görmekteyiz. Fichte'ye göre de "nesnel ile öznel olan öyle birleşiktir ki yeğlik hakkının ikisinden hangisine ait olduğu söylenemez. Burada hiçbir ilk ve hiçbir ikinci yoktur; her ikisi aynı zamanlı birdirler (Soykan, 2016, s. 109). Öznel olan gerçekliğin nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Algı yine Schelling ile birlikte özneye ait olan bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Bu dönemde özne ve algıya dair yapılan belirlenimler, gerçekliğin dayanağının ne olduğu problemini de beraberinde getirmiştir. Nesnenin gerçekliği, öznenin nesne üzerinden elde ettiği bilginin ne derece öznel ne derece nesnel olduğu tartışma konusu olmuştur. Duyulur alanın bilgisi olan estetik, tam da bu noktada sanat nesnesine ilişkin beğeninin ne türden bir beğeni

olduğunu, öznel ve nesnel olarak ne tür bir bilgi sağladığını araştırmıştır. Buraya kadar Fichte ve Schelling gibi Alman idealist düşünürler, nesneden elde edilen bilginin öznenin bir gerçekliği olduğu savını sürdürmüşlerdir. Hegel ise, *Tinin Fenomenolojisi* adlı yapıtında nesnenin dolaylı bir evrensel olduğunu ifade etmiştir. "Nesnenin ilkesi, evrensel, yalınlığı içinde dolaylı bir evrensel olduğu için, nesne bunu kendi doğası olarak kendine anlatmalıdır; nesne bunu kendini *birçok özellikli Şey* olarak göstererek yapar. Duyusal bilginin varsıllığı algıya aittir, dolaysız pekinliğe değil" (Hegel, 2011, ss. 77-78). Hegel, bilinci algılayan olarak belirler ve bilinç nesneleri alımlarken gerçekliği değiştirebilir.

> Eğer bilincin kendisi bu alışta bir şey yaptı ise böyle bir ekleme ya da çıkarma ile gerçekliği değiştirecektir. (…) Nesne gerçek ve evrensel olan, kendine özdeş olan olduğu için, ve bilincin kendisi ise değişebilen ve özsel- olmayan olduğu için, bilinç pekala nesneyi doğru olmayan bir yolda ayrımsayabilir ve kendini aldatabilir. Algılayan aldanma olanağının bilincini taşır. (…) Onun gerçeklik ölçütü öyleyse kendine özdeşlik, ve davranışı [nesneyi] kendine-özdeş olarak ayrımsamaktır. (…) ama bu karşılaştırmada bir özdeşsizlik kendini gösterirse, o zaman bu nesnenin bir gerçeksizliği değil, – çünkü nesne kendine özdeş olandır – ama algılayanın bir gerçeksizliğidir (Hegel, 2011, s. 80).

Hegel'in algı hakkında belirlenimi, özne ve nesne arasına çizdiği ince sınır açısından, farklılaşmaktadır. Gerçekliğe dair imkanların tamamen özneye teslim edilmesinin aksine, nesnenin bir gerçekliği olduğu ifade edilerek, belirgin bir şekilde öznenin nesne karşısındaki algısının yanılgısından bahsedilmiştir. Bu yanılgı nesnenin bir gerçekliği değil, algılayan özneye ait bir yanılgıdır. Bu yanılgı sayesinde özne kendi hakikatini oluşturmaktadır.

Analitik felsefe, 20. yüzyılda muğlak olanı felsefi soruşturmanın dışında bırakır ve anlamda açıklık arayışına girmiştir. Analitik filozoflara göre Dünya hâlihazırda duyu verilerinin bütünüdür. Bu dönemde algı dil bütünlüğü ile anlamını bulacaktır ve temsilcilerinden Ludwig Wittgenstein (1889-1950) "Dünya olduğu gibi olan her şeydir, Dünya olguların toplamıdır, Dünya olgular yoluyla belirlenir, ve şu yolla ki, bu bütün olgulardır" derken bu anlayışı özetlemektedir (Wittgenstein, 2013, s. 15). Wittgenstein'a göre, "mantıksal uzam içindeki olgular, dünyadır (…) Nasıl uzamsal nesneleri uzam dışında, zamansal olanlarını da zaman dışında hiçbir biçimde düşünemiyorsak, aynı şekilde, hiçbir nesneyi başka nesnelerle bağlantı olanaklarının dışında düşünemeyiz" diyerek açık bir şekilde olgular ve özne mantığı arasında analitik

bir bağ kurmaktadır (Wittgenstein, 2013, s. 15). Ona göre: uzamsal nesnenin sonsuz uzam içinde bulunması gerekir (Uzam noktası da bir kanıtlama-yeridir). "Görüş alanı içindeki bir leke gerçi kırmızı olmak zorunda değildir, ama bir renkte olmak zorundadır: çevresinde sanki renk- uzamı vardır. Ses bir yükseklikte olmak zorundadır, dokunma duyumunun nesnesi bir sertlikte, vb. (…) Açık ki, gerçeğinden ne denli farklıda olsa, düşünülen bir dünya, gerçeğiyle ortak birşeye –bir biçme –biçme sahip olmak zorundadır" (Wittgenstein, 2013, ss. 17-19). Analitik felsefe de nesnelerin ve zihnin muğlaklığı, yerini dil'in muğlaklığına bırakmıştır. "dil düşünceyi örtmektedir" (Wittgenstein, 2013, s. 47).

Buraya kadar aktarılanlardan anlıyoruz ki, Analitik gelenek, algının gerçeklik ile ilişkisinin önündeki engelin dilin muğlaklığı olduğunu düşünürken, fenomenolojik gelenek, nesne ile karşılaşan bilincin, nesnelere dönerek onları apaçık kavranması hedeflenir.

Edmund Husserl (1859-1938), fenomenlere, "şeylerin kendisine geri döner" (Husserl, 2010, s.60). Felsefesinde, "sezgi" (Lat. *intuitus*, alm. *Anschung*) Husserl için oldukça önemlidir. "sezgiyi bize dolayımsız deneyimde verilen her şeyin cinse ait etiketi anlamında, nesnesini bize doğrudan doğruya veren yetiye tekabül edecek şekilde kullanır (Hussel, 2010, s. 60). Bu halde, Husserl felsefesinde şeylerin kendisine dönmek demek, "bilinç edimleri ve bu edimler içerisinde inşa edilen nesnel kendiliklere, yani Husserl tarafından fenomenler diye adlandırılan şeylere geri dönmek anlamına gelir" (Hussserl, 2010, s. 60). Yönelimsellik zihne ilişkin olan algı ve sonrası işlemleri kapsamaktadır.

> Düşünümsel olmayan, bilinç içerisinde bizim nesnelere yöneldiğimizi ve onları kastettiğimizi, refleksiyonun ise bunu, her ne kadar form bakımından sonsuzca değişik olsalar da bütün deneyimlere içkin, özel bir karekteristiği olacak şekilde ifşa ettiğini ifade eder. Bir şeyin bilincinde olmak, bilinçte bir şeye boş bir biçim sahibi olmak değildir. Her fenomen kendi yönelimsel yapısına sahiptir. Örneğin değişik açılardan algılanan bir küpün görünüş ve boyutlarının, onlar arasındaki sentez ilişkisinin gözlenmesi, her safha ve fasılanın, hali hazırda kendi içinde bir şeyin "bilinci" olduğunu, her hangi bir anda sentetik birliğini kaybetmeden hep bir ve aynı nesnenin birliği olarak kaldığını gösterecektir (Husserl, 2010, s. 67).

Husserl küp örneğinde belirttiği gibi, nesnenin kendi içindeki sentezinin algılanmasının da her safhada bir şeyin bilinci olduğunu ifade ederek, nesnenin birliğine giden algı sürecinin ve onun bütünlüğünün bilince nasıl yansıdığına dair bir belirlenimde

bulunmuştur. Bu halde algı, Husserl'in fenomenolojisi ile algı ve dolayısı ile bilgi, "yalnız insanın bilgisidir. İnsan zihninin formlarına bağlıdır, şeylerin kendi doğasına, şeylerin kendisine [ise] ulaşamaz" (Husserl, 2010, s. 103).

Yine Husserl'in fenomenolojik görüşünden hareket eden ve onu farklı olarak yorumlayan Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) *Algının Fenomenolojisi* adlı yapıtında düşünen öznenin nesne karşısındaki algısal konumunu şu şekilde belirler:

> Küpün yüzüne sahiplendiğim zaman, bu sadece onu net görüş haline geçiriyorum demek değildir, yakın olarak değerlendiriyorum tek kelime ile küpü düzenliyorum demektir ve bakış, şeylerin bizim önümüzde varolabilmek için beklediği doğru cevabı onlara vermeyi bilen, düşünen öznenin altındaki algısal dehadır (Merleau-Ponty, 2016, s. 358).

Küpü algılarken, Merleau-Ponty'nin bahsettiği gibi küpün düzenlenmesi, Husserlin, Küpü algılarken, bilincin yöneldiği fasılalar ile birlikte değerlendirilebilir. Algı nesnenin birliğine ulaşmaya çalışırken, aynı zamanda onu o yolda düzenlemektedir. Düşünür aynı zamanda "algının bir yargıdır ama kendi sebeplerini bilmez, bu demektir ki algılanan nesne, biz onun idrak edilen yasasını yakalamadan önce kendini bütün ve bir olarak verir" ifadesinde bulunur. (Merleau-Ponty, 2016, s. 358) Bu ifadede aynı zamanda düşünür, başta ifade ettiğimiz algı, anlam, çözümleme üçgeninde, algıyı aynı zamanda yargı olarak değerlendirmektedir. Algı bu çerçevede çözümleme kavramına eş değer gözükmektedir. Düşünür, "verili olan tek başına bir şey değil, şeyin deneyimidir, bir öznelliğin izindeki bir aşkınlık, bir tarihin içinden geçerek saydamlaşan doğadır" ifadesi ile de algının, öznenin alışkanlık ve tarihsel birikiminin bir adeta bir soyutlaması olduğu ifadesinde bulunur. (Merleau-Ponty, 2016, s. 439).

Son olarak Marleu-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'nde analitik bütüncül bakışa zıt olarak, anlamın ve duyulur deneyimin bir süreç olduğunu şu sözleri ilde ifade etmiştir:

> En temel olan, üst üste eklenerek bütünü kuracak bir şey olmadığı gibi -, bütünün kendini kurması için basit bir vesile da değildir artık. En temel olaylar zaten bir anlamla kaplıdır ve üst düzeyden işlevler, daha aşşağı düzeyden bağımlı işlemleri kullanarak ve yücelterek, sadece daha bütünleşik bir varoluş kipi veya daha geçerli bir uyuşma gerçekleştirirler. Buna karşılık gelecek şekilde duyulur deneyim, üreme, soluk alıp verme ve büyüme gibi yaşamsal bir süreçtir (…) Önümde kırmızı bir leke olduğunu söylediğimde, leke sözcüğünün anlamı, bu sözcüğü nasıl kullanacağımı bana öğretmiş olan daha önceki deneyimlerim tarafından sağlanmıştır (Merleau-Ponty, 2016, ss. 38-43).

Analitik gelenek ve fenomenolojik yaklaşım arasında konuyu tekrar toparladığımızda, Analitik felsefenin temsilcilerinden Wittgenstein'ın ifade ettiği gibi nesneleri uzam ve zaman ile bağıntıları dışında algılayamayız nesnelerin kanıtlanma yeri tam da burasıdır ve nesneler birbirine eklenerek bir dünya oluşturmaktadır. Kant'ın felsefesinde ise uzay ve zaman görünün apriori formlarıdır. Zihnimizin alma yetisine aittirler ve Wittgenstein, gerçekliğin zemini olarak nitelendirilen dünyanın ifadesindeki yanılgının dilin muğlaklığı olduğunu kabul etmektedir. Kant'ın belirlenimlerin de ise nesnelerin kanıtlanma yeri zihin olarak gözükmektedir. Kant sonrası Alman idealistlerine geldiğimizde ise algının, düşüncenin diyalektik süreci ile temellendirildiğini görmekteyiz. Nesneye yönelen algı, Fichte'de içe yönelen ve dışa yönelen algı olarak, Hegel'de ise nesneye yönelen algının ona özdeş olup olmadığı, nesneye ait gerçeklik zeminin yanılgısından pay alanın özne olduğu sonucuna varılmıştır. Yine Husserl ve Merleau-Ponty, algının sade bir bakışta görünen ifadesinin aksine, onun aşamalı bir şekilde gerçekleştiği bilgisini vermişlerdir. Tüm bu tartışmaların ışığında algının çözümlenmesinde form sorunsalının öncelikle irdelenmesi gerekecektir.

1.2 Estetik Beğenide Form Sorunsalının Çözümlenmesi

"Maddeyi çeşitli özellikleri ile somutlaştırarak, onu anlaşılır kılan halidir form, sanat ise içeriklerin tersine, sanat eserinin, kesin yönlerini ifade ederek duyguları aşmaktadır" (Runes, 1942, ss. 110-111). Runes'nin bu ifadesi ile estetik beğeni ve form arasındaki ilişkinin, bir sanat objesinin estetik beğeni üzerindeki etkisinin, o objenin özne tarafından anlamlandırılması açısından matematiksel, (ölçülebilir/formel) olan kısmı olduğu sonucunu çıkartıyoruz. Yine biçim [Alm. *Form,* Lat. *Forma,* Yun. *Morphe, Eidos*, İng, *Form*] "özdek ve içeriğin karşıtı, "Ne" olana karşıt olarak "nasıl" olandır ve kaos durumunda, düzensiz ve belirlenmemiş olana karşılık "sınırlanmış", "düzenlenmiş olan"ı ifade eder. Estetik olarak da nesnenin duyularla algılanan görünüş biçimini ifade eder (Akarsu, 1988, ss. 33-34). Formu bu tanımlar ışığında en genel biçimiyle nesnenin niceliksel yapısı olarak tanımlayabiliriz. Estetik tarihi açısından formun sorunsallaştırılması, estetik nesnenin niteliklerinin yanı sıra niceliksel

özelliklerinin, öznenin beğenisi üzerinde ne denli etkili olduğunun araştırılmasını sağlamıştır.

İlk olarak Pisagorcu felsefe, kesin bir yargı ile her şeyin sayılabilir olduğundan bahsetmişti. "Tüm şeyler sayılabilirdirler ve pek çok şeyi sayısal olarak anlatabiliriz" (Copleston, 1990, s. 35). Buna göre şeylerin kesin yargı bildiren özelliklerinden de bahsedilebilir olduğu söylenebilir. Sayısal olarak ifade edilen şeyler, üzerinde kesin olarak yargı bildirilebilir, ortak bir dil olarak kullanılan matematiksel ifadede anlam bulabilir "Böylece, bağıntılı iki şey arasındaki ilişki sayısal orana göre anlatılabilir: belli bir sayıda düzenli nesne arasındaki düzensayısal olarak anlaşılabilir vb." (Copleston, 1990, s. 35). Pisagorcu felsefe yine bu düşüncesini sanatta müzik alanına uygular.

> ...[O]nlara özellikle çarpıcı gelmiş görünen şey, lirdeki notalar arasındaki müziksel araların sayısal olarak anlatılabileceğinin bulunuşuydu. Müziksel perdenin uzunluklara bağlı olduğu ölçüde sayı üzerine bağımlı olduğu söylenebilir, ve gamdaki aralıklar sayısal oranlar tarafından anlatılabilir. Tıpkı müziksel uyumun sayı üzerine bağımlı olması gibi, Evrenin uyumu da sayı üzerine dayanmaktadır (Copleston, 1990, s.35).

Müzikte özellikle notalararası aralıkların sayılabilir oluşu, Pisagorcu felsefenin matematik ve müzik ile kurduğu bağıntıyı haklı çıkarmaktadır. "Anaksimender her şeyi Sınırsızdan ya da Belirsizden üretmiş, ve Pisagoras bu kavramı Sınırsıza biçim veren *to πέραϛ* kavramı ile birleştirmişti. Bu müzikte örneklendirilmekte, çünkü onda oran ve uyum aritmetiksel olarak anlatılabilmektedir" (Copleston, 1990, s. 36). Naturel olarak do majör gamını incelediğimizde ses aralıklarının, iki tam bir yarım ve yine iki tam bir yarım sesten oluştuğunu görmekteyiz. Bu aralıklar duyulan sesin yani niteliğin, matematiksel formunu bulması olarak ifade edilir. Ses aralıklarının dışında nitelik olarak değerlendirilen seslerin, matematiksel ifadeleri de mevcuttur. Pisagorcu bakış ile farklı alanlardaki sanat objelerini değerlendirdiğimiz de form (biçim) matematiksel özelliklerinin de öznenin algısı üzerindeki etkisinden bahsetmemiz mümkün olabilir. Nesnenin boyutları, şekli, hoşlanmanın konusu olabilmektedir.

Sokrates öncesi filozofların algı-form ile ilgili olarak geliştirdikleri düşüncelerden yine göze çarpanlardan biri de Empodokles'e aittir. Düşünce ve algı arasında ayrım yapmayan düşünür, şeylerin bize kendisini olduğu gibi açtığını ifade etmektedir. "Duyusal-algıda bizdeki bir öğe ile dışardaki benzer bir öğe arasında bir karşılaşma bulunmaktadır. Tüm şeyler sürekli olarak dışa akılar, bilgi vermektedirler ve

duyu örgenlerinin gözenekleri uygun büyüklükte oldukları zaman bu akılar içeri girmekte ve algı yaratmaktadır" (Copleston, 1990, s. 79). Bu halde Empodokles'in algı ile ilgili söylediklerini değerlendirdiğimizde, dış dünyada bulunan şeylerin form bilgisi, o şeyin kendisinin bizzat kendi hakkındaki bilgisini özneye açtığı ve öznenin duyular yolu ile onu algılarken düşündüğü sonucuna ulaşabiliriz. Bu halde şeyler, form bilgisini kendisinde taşır ve niteliksel özelliklerinin yanı sıra niceliksel özelliklerini de doğrudan algıya iletmektedir. Sokrates öncesi filozoflar özellikle doğa bilimleri üzerinde tartışmalarını sürdürmüş, oluş-bozuluş ve evren konularında fikir yürüterek, duyum-algı-düşünüm üzerinden dünyayı değerlendirmişlerdir ve kesin bilgiye ulaşmaya çalışmışlardır.

> Erken Yunan filozoflar nesne ile ilgilenmişlerdir ve tüm şeylerin en son ilkesini belirlemeye çalışmışlardır. Buna ek olarak Herakleitos ve Parmenides'in öğretileri (…) duyusal-algının geçerliliği konusunda kuşkucu bir tutum ile sonuçlanıyorlardı. Eğer varlık duruk ve devimin algılanışı bir yanılsama ise, ya da eğer, öte yandan her şey sürekli bir değişim durumunda ise ve hiçbir değişmezlik ya da kararlılık ilkesi yoksa, duyusal-algımız güvenilmezdir ve böylece evren bilimin temelleri kendilerini zayıflatmış olmaktadır (Copleston, 1990, s. 103).

Copleston'un bu yorumu konumuz ilgisi ve tartışması içinde, algılanan estetik objenin niteliksel ve niceliksel özelliklerinin gerçeklik zemininde geçerliği ve gerçersizliği konusu bakımından önemlidir. Bu noktada da form bilgisinin, özenin algısı dâhilinde, öznel mi, yoksa nesnel mi olduğu, bu tartışmalar ekseninde şekillenmektedir.

Platon'un gerçek bilgi hakkındaki görüşlerine baktığımızda, idealar öğretisi kapsamında gerçekliğin var olduğu fikrini taşımaktaydı. "Bilginin erişilebilir olduğu, ve bilginin (i) yanılmaz ve (ii) *olgusalın* olması gerektiği görüşündeydi (…) Plato *Theaitetus*'da ne duyusal algının ve ne de doğru inancın bu iki özelliği taşımadığını göstermektedir; ikisinden hiçbiri o zaman gerçek bir bilgi ile eşitlenmeyecektir" (Copleston, 1985, ss. 35-36). Platon döneminde gerçeğe ilişkin güvenilir dayanağın öznenin duyum ile ilişkili algı yetisini aştığı kesindir. "Plato Protogoras'ın duyusal algının göreliliklerine inancını benimsemektedir" (Copleston, 1985, s. 36). Gerçek bilgi geçici değil, kalıcı nitelik taşımalıdır. Bu halde Platon, gerçek bilgiden edinilen algıyı duyumlardan değil, öznenin bilişsel süreçleri sonucunda elde edebileceği bilgi olduğunu düşünmektedir.

Copleston *Plato* adlı çalışmasında Platon'un *Biçimler Öğretisi* bölümünde özetle şu belirlenimlerde bulunur: Eğer şeyler özneler tarafından ortak şekilde adlandırılıyor ise bu şeylerin idealarına karşılık birer de biçimleri vardır. Platon evrensel geçerlilikte olan kavramların sadece öznel olmadığını düşünüyordu. Güzel kavramı üzerinde duran Platon, güzelden tek bir evrensel kavram oluşturmaktaydı. "Böylece duyusal algıya karşıt olarak, düşüncenin nesnesi, e.d. evrenseller, olgusallık taşımalıdır" (Copleston, 1985, s. 55). Diğer yandan Platon şeyleri sayılar ile özdeşleştirmekteydi:

> Biçimler Sayılardır; (ii) Şeyler sayılara katılarak var olurlar; (iii) Sayılar birden ve büyük-ve-küçük ya da " belirsiz ikilik''ten (*aoristos duas*) oluşurlar, Pisagorcuların düşündükleri gibi, (*apeiron*) ve sınırdan (*peros*) değil; (iv) *Ta matematika* Biçimler ve şeyler arasında ara bir konum doldurmaktadır" (Copleston, 1985, ss. 92-93).

Platon, formun sayısal biçimler olduğunu kabul etmiştir. Bu ifadeler kapsamında şeyler, sayılara katılma özelliği ile sayılardan, sayılar ise şeylerden pay alarak matematiksel bir ifade taşıdığını söyleyebiliriz. Copleston'un ise Platon'un sayı ve biçim arasında kurduğu ilişki hakkındaki yorumu düşünürün, "biçimleri sayılar ile özleştirmedeki güdüsü gizemsel ve aşkınsal Biçimler dünyasını usallaştırma ve anlaşılır kılma güdüsü olarak görünmektedir. Anlaşılır kılmak *düzen ilkesini* bulmaktır şeklindedir (Copleston, 1985, s. 93).

Platon, *Theaitetos* diyaloğunda, şeylerin algılanmalarına ilişkin olarak, bazı imkânsızlıkları dile getirmiştir:

> (1)Bir şey algılanmaksızın bilinen ve ruhta hatırası olan bir şeyin; bilinen, keza izine sahip olunan ve algılanmayan başka bir şey ile karıştırılması; (2) bilinen bir şeyin bilinmeyen izine de sahip olunmayan bir şey diye alınması; (3) bilinmeyenin aynı şekilde bilinmeyenle karıştırılması; (4) bilinenin bilinmeyenle karıştırılması (5) algılanan bir şeyin algılanan başka bir şey ile karıştırılması; (6) algılanmayan bir şeyin algılanmayan başka bir şey ile karıştırılması (7) algılanmayan bir şeyin algılanan bir şey ile karıştırılması; (8) algılanan bir şeyin algılanmayan bir şey ile karıştırılması; [(9) bundan başka: algılanan ve algının karşılığı izine sahip olunan bir şey ile karıştırılması] hele bu, bundan öncekilerin hepsinden daha imkansızdır. (10) bilinen, algılanan ve izine iyice sahip olunan bir şeyin bilinen başka bir şey ile karıştırılması, (11) ve bilinen, aynı koşullarla algılanan bir şeyin başka bir şey ile karıştırılması; (12) bilinmeyen ve algılanmayan bir şeyin bilinmeyen ve algılanmayan bir şey ile karıştırılması; (13) ve bilinen, aynı koşullarla algılanan bir şeyin, bilinmeyen bir şey ile karıştırılması; (14) ya da bilinmeyen ve algılanmayan bir şeyin, algılanmayan bir şey ile karıştırılması. Bütün bu hallerde yanlış sanısı olmak doğrudan doğruya imkânsızdır. Yanlış sanının mümkün olduğu yalnız şu durumlar geriye kalıyor. (…) 1-Bilinen şey, bilinen ve algılanan şey ile karıştırılırsa; (2) bilinmeyen fakat algılanan bir şey, bilinen ve algılanan başka bir şey ile karıştırılırsa: (3) veya bilinen ve algılanan bir şey, bilinen ve algılanan başka bir şey diye alınırsa (Palton, 2013, ss. 515-516).

Platon, verili olanın algısının yanılgı payını özneye vermekle birlikte, özellikle bilinmeyen fakat algılanan nesnenin daha önce bilinen ve algılanan herhangi bir şey ile karıştırılması konusunda yapmış olduğu belirlenim, o nesnenin formuna ait gerçeksizliğin özne tarafından yanlış şekilde gerekçelendirilebildiği konusunda uyarı niteliği taşımaktadır. Öznenin, estetik obje ile ilk karşılaşmasında onun duyum ve algıya ilişkin sürecinde bulunacağı yargı, daha önce algılanmamış bir nesnenin değerlendirme süreci ile aynı gözükmektedir. Buna göre, Platon'un bilinmeyenin ilk olarak algılanmasına ilişkin yaptığı açıklama öznenin eseri bilişsel süreçlerinde daha önce bildiği ve algılamış olduğu başka bir nesnenin izi ile karşılaştırma ve yargıda bulunma olasılığını göz önüne sermiştir. Bu olasılık estetik objenin geçerli form ve içerik verilerinin de değerlendirilmesinde olgusaldır:

> Algısı var olan bir izlenimle, algısı var olmayan bir izlenim yan yana getirilirse, düşünen ruh, doğaldır ki hataya düşer" (Platon, 2013, s. 518). Platon, bilgi öğretisi açısından bakıldığında, algı-form ve özellikle güzel hakkında belirlenimlerde bulunmuştur. Dönemin de "güzel'i matematik olarak belirlemeye girişenlerin başında (…) Platonu görmekteyiz" (Tunalı, 2012, s. 209).

Güzel belli oranlara sahip, ortak kabul gören, üzerinde güzel olduğuna dair fikir birliğinde varılmış olması gerekendir. Bu açıdan güzel kavramına ilişkin bu belirleme,

onun genel geçer olana tabi oluşu ortak olarak algılanan bir de formunun olduğunu bize anlatmaktadır. Bu halde güzel göreli bir bilgi olmaktan çıkarak nesnel bir bilgi haline gelmiştir.

Tüm bu tartışmalar sonrasında, Aristoteles, *Metafizik* adlı çalışmasında Pythagorasçılar ve Platon üzerine bir incelemede bulunarak çarpıcı sonuçlara varmıştır:

> Matematiğe kendilerini veren ilk insanlar olan, Pythagorasçılar diye adlandırılan kişiler, sadece bu disiplini geliştirmekle kalmamışlar aynı zamanda onun içinde yetiştiklerinden matematiğin ilkelerinin her şeyin ilkeleri olduğunu düşünmüşlerdir. Bu ilkeler arasında sayıların, doğaları gereği ilk (şeyler) olmalarından var olan veya varlığa gelen şeylerle, sayılar arasında birçok ve onlarla Ateş, Toprak ve su arasında olduğundan daha fazla benzerlikler bulunduğunu gördüklerini düşünmelerinden (…) ayrıca müziksel skalaların değişim ve oranlarının sayılarla ifade edilebilir olduklarını gördüklerinden, böylece tüm diğer şeylerin doğaları bakımından sayılara benzer görünmesi, sayıların ise kendilerine doğanın bütününde ilk şey olarak görünmelerinden dolayı Pythagorasçılar sayıların öğelerinin, her şeyin öğeleri olduğunu ve bütün göğün bir ahenk ve sayı olduğunu düşünmüşlerdi (Aristoteles, 2017i ss. 130-131).

Pythagoras ardından Platon ve ardıllarının idealar öğretisi hakkında ise, Aristoteles, Platon'un "duyusal şeylerinin bir tanımının olmayacağını (…) çünkü duyusal şeylerin sürekli değiştiğini böylece, (…) bu diğer türden şeylere idealar adını verdiğini söyler" (Aristoteles, 2017, s. 139). Platon'da duyulur nesneler pay almak sureti ile var olmaktaydı.

> Burada sadece pay "alma" yeni idi. Çünkü Pythagorasçılar şeylerin sayıların "taklit edilmesi" ile var olduklarını söylemektedirler Platon ise yalımca bir ad değişikliği yaparak onların "pay alma" yoluyla var olduklarını söylemektedir (…) Ayrıca Platon, duyusal şeyler ve İdeaların dışında matematiksel nesnelerin varlığını kabul etmektedir (…) Ona özgü olan diğer bir nokta, sayıların duyusal şeylerin dışında var oldukları görüşüdür. Oysa Pythagorasçılar sayıların şeylerin kendileri olduğunu ileri sürmekte ve matematiğin nesnelerinin, idealarla duyusal şeyler arasında "aracı varlık" olarak ortaya koymaktadırlar (Aristoteles, ss. 141-143).

Platon, Aristoteles'in de ifade ettiği gibi matematik nesneleri duyusal alanın dışında bırakmaktaydı. Ancak Platon ideasından pay almış duyulur bir güzeli matematiksel olarak oranlayarak, idealar dünyası ve duyulur olan arasında matematik nesneleri aracı olarak kullanmış gözükmektedir. Aristoteles ise, tözün doğasını inceleyerek "Töz,

formdur" sonucuna varmaktadır (Aristoteles, 2017, s. 406). Aritoteles, töz ve formun birlikteliğini şu ifadeler ile anlatır:

> Töz, bir ilke ve nedendir: Hareket noktamız bu olmalıdır. Şimdi niçin'i sormak her zaman, bir niteliğin niçin bir özneye ait olduğunu sormak demektir. Çünkü müzisyen bir insanın niçin müzisyen insan olduğunu araştırmak, ya biraz önce dediğimiz gibi, insanın niçin müzisyen olduğunu araştırmak veya bundan başka bir şeyi araştırmaktır. Bir şeyin niçin kendisi olduğunu araştırmak, hiçbir şeyi araştırmamaktır. (…) Ancak bir varlığın kendi kendisi olması, "insan, niçin insandır" veya "müzisyen niçin müzisyendir" türünden her doruya cevap verilebilecek tek açıklama, tek nedendir; meğerki insan her varlığın kendi kendisinden ayrılmaz olması bir neden, bir açıklama olarak vermeyi tercih etmiş olmasın. Ancak bu onun birliğini tasdik etmekten başka bir şey değildir (…) Sorulması gereken doğru soru insanın niçin filanca yapıda bir hayvan olduğu sorusudur. Bu durumda bir insanın neden bir insan olduğu araştırılmamaktadır; bir şeyin niçin başka herhangi bir şeye ait olduğu araştırılmaktadır (Aristoteles, 2017, s. 407).

Aristoteles, duyulur olanın yani öznenin karşısında olanı "nedir?" sorusu ile araştırmaktan çok, onun yapısının araştırılmasının daha yerinde olduğu görüşünü savunarak özne ve duyulur objeler arasındaki gerçeklik ilişkisini idealar alanından koparmıştır. Aristoteles *Metafizik* kitabında özetle maddeyi, (i) bir kuvve olarak belli bir varlık olan şey, (ii) form ve biçim olan şey (iii) madde ve formdan oluşan bileşik varlık olarak ifade eder. Madde ve forma tabi olan varlık aynı zamanda oluş ve bozuluşa da tabidir. Bu halde madde niceliksel değişimlere de sahiptir (Aristoteles, 2017, s.414). Aristoteles nicelik ve nitelik hakkında ayrımda bulunmuştur; nicelik sayılabilir özellikteyse çokluğu, ölçülebilir özellikte ise büyüklüğü ifade etmektedir. Büyüklük kapsamında ise, boy, en, darlık ve derinliği ifade eder. Aristoteles, bazı şeyleri de özleri gereği nicelik olarak nitelendirmektedir; örneğin, ona göre, doğru, özü gereği bir niceliktir. İlineksel anlamda da nicelikleri -örneğin beyazlığı- ele alan düşünür, beyazlığın kendisine ait olduğu şeyin bir nicelik olduğunu ifade eder. Diğer yandan hareket ve zaman da niceliktir. Bunun sebebi, onların nitelikleri oldukları şeyin sürekli bölünebilir olmasıdır. Aristoteles bu ifade ile hareket eden şeyin kendisinden değil, uzayın bölünebilir olduğunu kasteder "çünkü, hareketin bir nicelik olması, uzayın bir nicelik olmasından ötürüdür ve zamanın bir nicelik olmasından da hareketin bir nicelik olmasından ötürüdür" (Aristoteles, 2017, s. 300). Nitelik ise; (i) tözün ayrımını ifade etmektedir düşünür insanın iki ayaklı, at'ın dört ayaklı belli bir nitelik olduğu örneğini verir. (ii) Diğer yandan nitelik matematiğin hareketsiz varlıkları için de kullanılmakta

buda sayıların belli bir niteliğe sahip olduğu anlamına gelmektedir. Sayının özünde niceliğin dışında kalan şey niteliktir "çünkü her sayının özü, onun bir defa olduğu şeydir" (Aristoteles, 2017, s. 302). (iii) Sıcaklık, soğukluk, ağırlık, hafiflik, beyazlık, değişen cisimlerin her türlü özel halleridir. (iv) Erdem ve erdemsizlik de birer niteliktir (Aristoteles, 2017, ss. 299-301-302).

Aristoteles nicelik ve nitelikler hakkında net tanımı ise, *Kategoriler* kitabında vermiştir: Bir insan, "beyaz bir renk karşısında bulunduğu zaman önünde bulunanın ya da beyaz veya bir renk olduğu söylendiği vakit onun ne olduğu söylenir ve bir nitelik ifade olunur (…) bir diresek büyüklüğü karşısında bulunduğu zaman, önünde bulunan bir dirsek büyüklüğü olduğu söylenirse, onun ne olduğu gösterilecektir; ve bir nicelik ifade olunur" (Aristoteles, 2007, ss. 118-119). Bir nesneyi veya bir sanat objesini düşündüğümüzde, onun maddesel yapısı haricinde formunun sahip olduğu niceliksel ve niteliksel özellikleri de duyusal olarak algılamaktayız. Bu objeye ait formun aynı zamanda ölçülebilir olduğunu göstermektedir. Aristoteles, ölçü ve ölçülebilir olanlar hakkında şunları ifade eder:

> Büyüklükler büyüklüklerle, daha özel olarak uzunluk, uzunlukla, genişlik, genişlikle, sesler sesle, ağırlık ağırlıkla, birimler birimlerle ölçülürler (...) sayıların ölçüsünün bir sayı olduğunu söylemek gerekmektedir. (…) Duyum ve bilimin de aynı şekilde şeylerin ölçüsü olduğunu söyleriz; bunun nedeni biraz önceki neden, yani bir şeyi bizim bunlar sayesinde bilmemizdir. Aslında bilim ve algı diğer şeyleri ölçmekten ziyade, kendileri ölçülen şeylerdir. Onların durumu gerçekte bizim bir başkası tarafından ölçülmemize benzer: Boyumuzun ne olduğunu biliriz; çünkü biri kaç kulaç olduğumuzu anlamak üzere, birçok kez üzerimize kulaç ölçüsünü uygulamıştır. Oysa Protogoras, insan her şeyin ölçüsüdür dediğinde bundan *bilen insanı ve duyan insanı* kastetmektedir. (…) Çünkü onlar yukarda söylediğimiz nesnelerin ölçüsü olan duyum ve bilime sahiptirler. O halde bu öğreti olağanüstü hiçbir şey söylememektedirler. O ancak görünüşte dikkate değerdir" (Aristoteles, 2017, s. 467).

Aristoteles, burada, bilim ve algının ölçülebilir olduğunu ifade ediyor gibidir. Öznel farklılık ve değerlendirmeler, Aristoteles öğretisinde ölçülebilir ve nesnel olana bırakılmıştır. Nicelik ve niteliğin değerlendirilmesi ve ölçülebilir olanın nesne ile ilişkisini estetik obje üzerinden tekrar değerlendirdiğimizde, öznenin beğenisi (hoşa gitmesi) dışında sanat objesine yönelik olarak objektif, nesnel, genel geçer değerlendirmelerin de yapılabileceğinin işaretlerini görmek mümkün olabilir.

Sanat objelerinin çeşitli formlarının nesnel özellikleri, niceliksel değerleri sayesinde, mimarlık, müzik, heykel, resim, dans gibi eserlerin uygulama ve bu biçimleri destekleyen çeşitli ortamlar da bu niceliksel değerler ile orantılı olarak düzenlenebilir. Bu ortamların sanat objelerine göre oluşturulabilmesi onların matematiksel birer forma sahibi olmalarının bir sonucudur. Örneğin, bir müziğin icrası, onun akustik, açık hava veya herhangi bir salonda gerçekleşmesine göre değişebileceği gibi, enstrüman seçimi ve çevresi ona göre de düzenlenebilir. Ortaçağ dönemini irdelediğimizde, sanatın biçimsel formunu, mimariye en verimli şekilde uyarlayan, Romalı yazar mimar ve mühendis olan Vitruvius (İ. Ö. 90-20), sanatın niceliksel özelliklerini uygulamalı olarak, *Mimarlık Üzerine* adlı kitabında anlatmıştır. Vitruvius, armoni bilgisi ile mekân arasında ilişki kurarak müziğin matematiği ile mekân matematiği arasında bağlantı kurmuştur. Eserinde ilk önce armoni bilgisini ele almıştır:

> Görünen o ki doğa sesi ton ve tetrakortlar oluşturacak şekilde aralıklara ayırmış, bu aralıkların büyüklüklerine göre perdeleri belirlemiş ve genişliklerini sabitleyerek aralıklara özelliklerini katmış. İşte çalgıları imal eden ustalar da doğanın kurduğu bu düzenden yararlanarak aralıkların uyumuna göre kusursuz tasarımlar yaratmaktadır (Vitruvius, 2017, s. 185).

Vitruvius, çeşitli makamları tanımlar ve tasarlayacağı tiyatro ve ses ile bağlantısını kurar:

> O halde matematik oranlara ilişkin bu araştırmaları göz önünde bulundurarak, tiyatronun genişliğine uygun büyüklükte tunç çanaklar (ses güçlendiricileri) yapılmalıdır. Bu çanakları, dokunulduğunda kendi aralarında dörtlü, beşli, ve sonra çift oktava kadar sırasıyla uyumlu diğer aralıklarda ses çıkarabilecek şekilde imal edin. Sonra tiyatronun oturma sıralarına göre nişler oyun ve bu çanakları müzikal derecelerine göre o nişlere yerleştirin (Vitruvius, 2017, ss. 187-188).

Vitruvius, çanaklar ile makamlar arasında ilişki kurmuş ve sesin tınlama özelliğini duyulur biçimde korumayı ve arttırmayı hedeflemiştir. "İşte bu sistem sayesinde sahneden, bir merkezden çıkıyormuş gibi dalga dalga yayılan ses, çanakların iç kısımlarına tek tek çarparak, hem netliğini arttırır hem de kendisiyle uyumlu bir seda yaratır" (Viruvius, 2017, s. 189). Vitruvius'un kaleme aldığı bu bilgiler, Pythagorasçıların savlarının bir *uygulama niteliği*ni de taşıyor gözükmektedir. Matematiksel ifadelerin sanat nesnesi ile ilişkisi, öznenin onu tanımlayabiliyor olmasının da yegâne özelliğidir. Sanat objesinin formu aynı zamanda hoşlanmanın

konusu olabilmektedir. Objenin niceliksel özellikleri, farklı objelerin duyumları ile kurduğu ilişkide genel geçerliliğini korusa da beğeni farkları oluşabilmektedir. Son olarak Vitruvius, hoşlanma ve biçim ile ilgili olarak resim sanatı ve mimari (duvar resimleri) arasında da bağlantı kurar.

> Havadar bölümlerin duvarları geniş olduğu için, buralara tregedya, komedya ve yergi konularını betimleyen tiyatro binasının ön cephesini resmettiler. Üstü kapalı galerileri mekânın uzunluğundan yaralanıp belirli yörelerin karakreristik manzaralarından seçtikleri çeşitli sahnelerle donattılar; (…) mesela tanrıların heykelleri, mitolojik hikâye serilerini, hatta Troya savaşlarını (…) Ne var ki bilinen olaylardan çıkarılmış bu örnekler günümüzün yoz bakış açısıyla hakir görülmekte. Çünkü artık duvar kaplamaları belirli şeylerin temsilleri yerine ucubelikler resmediliyor. (…) Eskilerin çok çalışıp ter dökerek elde etmeyi başardıkları sanatsal mükemmellik, şimdilerde, renklerle ve renklerin yarattığı büyüleyici manzarayla elde ediliyor; sanatçı duyarlılığının esere kattığı itibar, şimdilerde işverenin hesapsız kitapsız harcamalarına kurban gidip arzu edilen bir değer olmaktan çıkıyor (Vitruvius, 2017, ss. 279-283).

Burada Vitruvius'un sanat objesinin formuna ilişkin belirlenimlerde bulunmuştur. Öncelikle resimde mekân ve boyut ilişkisini kurmuş; içerik olarak ise, eserin anlatısını ele almış ve son olarak da onun arzu edilebilirliği ve değer ilişkisini kurmuştur. Form konusuna yönelik olarak resmin geniş duvarlar üzerine çizilmesi onun içeriksel olarak anlatısını da desteklemektedir. Bu o eserin biçimsel bir ifadesidir. Görüldüğü gibi eserin biçimsel yapısı, aynı zamanda arzu edilebilirliği yani değeri ile de ilişkilendirilmiştir. Vitruvius'un ifadelerinde biçim bu ilişkileri birlikte barındırmıştır.

Bu aşamaya kadar form irdelemesinde öznenin bir obje karşısındaki bilme koşullarının farklı bir yönü gösterilmiştir. Bu bilme koşulları net bir ifade ile niteliksel ve niceliksel ayrımı içermektedir. Öznenin duyum ve algısı aracılığıyla elde ettiği obje bilgisi, belirgin bir biçimde ayrıma tabidir. Nesnel ve öznel ayrımı ise belirginleşmeye başlamıştır. Bu ayrıma dair bir başka yaklaşım Descartes'a aittir. *Aklın Yönetimi İçin Kurallar* kitabının onikinci kuralında konuyu ayrıntılı olarak açıklamıştır. Ona göre bilmede öznel ve nesnel koşullar birbirlerinden farklılaşırlar:

> Anlağın, imgelemin, duyumun ve belleğin tüm yardımını kullanmalıyız, çünkü böylelikledir ki, ilkin yalın önermelerin seçik bir sezgisini elde edebilir, sonra bilinmeyeni onun bulunmasını sağlayacak olan bilinenle doğru olarak karşılaştırabilir ve son olarak, birbirleri ile insan çabasının hiçbir parçası atlanmadan karşılaştırılması gerekenleri bulabiliriz" (Descartes, 2011, s. 52).

Düşünür, öznenin bilişsel süreçler yardımı ile öncelikle nesnenin seçik algısını elde etmesini istemektedir. Öznenin nesne karşısında onu anlamlandırmasına ilişkin söylemlerini hatırlayacağımız üzere Platon'un *Theaitetos* diyaloğunda, algının imkânının mümkün olmadığı durumlar ve yanılsamalara ilişkin olarak vermiş olduğu tanımların, Descartes tarafından nasıl seçik olacağına dair bir formülünün verildiğini görmekteyiz.

> Şeylerin bilgisi söz konusu olduğunda, yalnızca iki nokta irdelenmelidir: bilen biz ve bilinecek şeylerin kendileri: Bizde bu amaçla kullanılabilecek yalnızca dört yeti vardır: anlak, imgelem, duyu ve bellek. Hiç kuşkusuz, yalnızca anlak, imgelem, duyu ve bellek. Hiç kuşkusuz, yalnızca anlak gerçekliği algılama sığasındalardır, ama gücümüzün içinde olan hiçbirşeyin atlanmaması için imgelem, duyu ve bellek tarafından desteklenmelidir. Bilinecek şeyler yanında üç noktayı yoklamak yeterlidir.; ilk olarak kendiliğinden açık olan, ikincisi bir şeyi nasıl başkasından öğrendiğimiz, ve üçüncüsü neyin neden çıkarsanacağı. Bana öyle görünüyor ki bu sıralama tamdır ve insan güçlerinin uzanabileceği hiçbirşeyi atlatamaz (Descartes, 2011, s. 53).

Descartes, zihin ve nesne arasındaki bağıntıyı kurduktan sonra nesnenin niceliksel ve niteliksel özelliklerinin bilgisi üzerinde irdelemede bulunur. "Örneğin rengin ne olduğu konusunda nasıl bir sayıltı getirirseniz getirin, uzamlı ve dolayısıyla betili olduğunu yadsıyamazsınız" (Descartes, 2011, s. 54). Düşünür bir renk niteliğini öznenin tahmininin sonucuna teslim edebilse de uzamı konusunda aynı görüşte değildir:

> Böylece, ilk olarak belirtmemiz gereken nokta tekil şeyleri bilgimiz ile ilişki içine alırken, onları gerçek varoluşlarında irdelerken olduğundan başka düzende görmemiz gerektiğidir. Örneğin eğer uzamlı ve betili herhangi bir cisimi irdelersek, hiç kuşkusuz şeyin kendisi açısından onun bir ve yalın olduğunu kabul edeceğiz; çünkü bu anlamda onu cisimsel doğa, uzam ve betide birleşmiş olarak göremeyiz, çünkü bu öğeler hiçbir zaman birbirlerinden ayrı olarak varolmuş değillerdir. (…) Bu nedenle burada şeyleri yalnızca anlağımızın onları algılaması ile ilişki içinde ele aldığımız ölçüde yalnızca bilgileri anlık tarafından daha seçik olarak bilinen başka bilgilerle çözümlenemeyecek denli saydam ve seçik olanlara yalın diyeceğiz; beti, uzam, devim vb. bu türdendir; geri kalan tüm başkalarını belli bir yolda bunlardan birleşmiş olarak tasarlarız (Descartes, 2011, s. 59).

Descartes, *seçik* bilginin ne olduğunu tanımlamış ve ölçülebilirlik özelliğini nesnenin seçik belirlenimi haline getirmiştir. Buna karşılık form bilgisinin uzam ile ilişkisi ve öznenin formu uzam ile ilişkilendirmesi de, objenin değerlendirilmesinde etkilidir. Sanat felsefesi tarihine baktığımızda 20. yüzyılda, sanat tarihinde biçimcilik

(*formalism*) akımı sanatçıları, "resimlemeden kaçınıp, tuvallerini temsili olmayan şekil ve renk öbekleriyle oluşturdular. Amaçları, dünyanın algısal görünümlerini yakalamak değil, görüntüleri görsel düzenleme, biçim ve etkileyici tasarımla kayda değer hale getirmekti" (Carrol, 2016, s. 162). Biçimciliğin başlaması ile ilgili olarak sanat eserlerinin gerçekliği tasvir etmeye çalışmasının dışında, başka bir kavrayış getirerek, biçimsel olarak matematiksel özellikleri (örn. simetri gibi) ön plana çıkartmaya çalışması, sanat objesine dair getirecek yorumun keskin ve öznel olmayan yanının tersine nesnel olan yanının ortaya çıkarılmasının bir çabası olarak düşünebiliriz.

> Clive Bell, bir resmin sanat olup olmadığını belirleyen şey onun bir önemli (belirgin) biçme sahip olmasıdır; yani bir resim ancak ve ancak çarpıcı bir tasarımı varsa sanattır. (…) Belirgin biçim; çizgiler, renkler, hacimler, yöneyler (vektörler) ve boşluğun düzenlenmesinden oluşur (İki boyutlu alan üç boyutlu mekân etkileşimleri). Bu görüşe göre gerçek sanat, Gestalt psikolojisinin biçimleri gibi hayal gücüne hitap eder; izleyici sanat yapıtını çizgilerin, şekillerin boşlukların, yöneylerin düzenlenmesi olarak algılamamızı sağlayacak şekilde harekete geçirir (Caroll, 2016, s. 164).

Matematik özelliklerin resim ve mekân arasında kurduğu bağ, öznenin algısında farklı bir etki yaratmaktadır. Tıpkı Descartes'in de ifade ettiği gibi, uzam, nitelikten ayrı düşünülemeyeceği gibi nitelik hakkındaki öznel yorum, nicelik yorumunun nesnelliğinden farklıdır. Biçimcilik akımı, sanat objesine ait etkiyi öznenin algısını dikkate alarak nesnel zeminde değerlendirmeye çalışmış gözükmektedir. Aynı zamanda psikoloji kuramı olan Gestalt psikolojisi "fizik elementlerin analitik olarak psikoloji ile bağlantısını ortaya çıkarmıştır. Parça bütünü öncelememektedir fakat bütünü oluşturmaktadır. *Gestalt* kavramı, fizik ve fizyolojinin yanı sıra psikolojik olarak duyumun organizasyon sürecini zihinsel olarak inceler" (Runes, 1942, s. 117). Açıktır ki sadece nitelikler değil, geometrik düzenlerin sanat objelerinde varlığı ve niceliksel özellikleri, uzam ile ilişkileri o objenin algıya etkisi ve nesnel yanıdır. Biçimcilik akımına içerik eksikliği yüzünden eleştirilerde bulunulmuş ve Yeni Biçimcilik Akımı başlamıştır. Yeni biçimcilere göre biçimciliğin sanatsal ifadesi içerikten yoksun gözükmesiydi.

> Yeni-Biçimci kuramcı, bir şeyin sanat yapıtı sayılması için biçim ve içeriğin tatminkâr ve uygun bir şekilde ilişkili olması gerektiğini dile getirir. Yani yeni-biçimcilik için: Ancak ve ancak (1) x'in içeriği varsa (2) x'in biçimi varsa ve (3) x'in biçim ve içeriği tatminkâr ve uygun bir şekilde ilişkiliyse; x bir sanat yapıtıdır (Caroll, 2016, s 188).

Yeni-biçimci düşünce, sanat objesinin biçimine *tatminkârlık* ifadesini katarak, sanat eserinin öznel yanını tekrar harekete geçirmiş, özneyi ölçünün bir merkezi konumuna getirmiştir. Bir heykelin mat görünümü veya bir müzik parçasının coşku dolu duyumu yeni biçimciler tarafından o objenin bir içeriği olarak düşünülürken, biçimcilere göre mat görünüm, coşkulu veya sönük tavırlı bir müzik parçası biçimin bir değerlendirilmesi değildir. "Yeni biçimci "x ancak içeriği varsa, anlamı, hakkında oldu bir şey varsa sanattır der" (Caroll, 2016, s. 196). Oysa konumuz doğrultusunda bir estetik nesne üzerinden algı, anlamlandırma ve çözümleme kapsamında, yeni-biçimciliğin bu ifadesini değerlendirmemiz pek mümkün değildir. Birçok sanat eseri, karmaşık algı ve anlamları bir arada eser üzerinden yansıtmaktadır. Özne bir sanat eseri ile ilk kez karşılaşarak ve onu ilk defa duyumsayarak anlamlandırmaya çalıştığında önceki tecrübelerine ait olana bir kategoride değerlendiremeyebilir. Bu halde nesnenin formu ilk önce özneye niceliksel özelliklerini aktaracaktır. Bu özellikler onun biçimsel özellikleridir. Özne, daha önce karşılaşmadığı bir içeriği, ilk önce biçimsel özellikleri kapsamında değerlendirmektedir. Bu değerleme, Gestalt kuramının da ifade ettiği gibi bütüncül bakış açısı şekil-zemin ilişkisidir. "Biçim, içeriği oluşturan şeyin üzerinde çalışır. Yine bu 'bir sanat yapıtının biçimi' kavramımıza bağımlı hale getirir; yani neyin düzenlendiğini bilmeden, nasıl düzenleneceğine karar veremeyiz" (Caroll, 2016, s. 205).

Teknik olarak öznenin fiziksel ve psikolojik süreci içerisinde biçimi nasıl algıladığını ele alırsak; bu konuda, Rudolf Arnheim'in "Art and Visual Perception" adlı çalışmasında belirttiği üzere psikolojik bir süreci de tartışmaya katmak gerekecektir: "Fizikçiler optik süreci açıkça belirtmektedir buna göre; Çevresel ışığı objeyi görünür hale getirir, gözün retinası, objeyi yansıtır ve beyine mesaj olarak iletir. Fakat buradaki sorun psikolojik süreçte neler olduğudur" (Arnheim, 1954, s. 42). Fiziksel süreci tamamladıktan sonra nesneye ait form ise, "tamamen objeye ait olan görsel deneyimimiz tarafından belirlenir veya bu obje ile hayatımız boyunca karşılaştığımız objeleri karşılaştırırız. Örnek vermek gerekirse, oyuk bir kavun ile karşılaştığımızda onun bütününü görürüz, bize gözükmeyen kayıp parçasını değil" (Arnheim, 1954, s. 47).

Bu belirlenimler sanat felsefesi tartışmaları içerisinde algının rolü kapsamında biçimci bakışa yeni bir perspektif getirmektedir. Sanat objesinin içeriğinin

değerlenmesinden önce, algılanmasına ilişkin olarak fiziksel ve psikolojik süreçler göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat eserinin form yapısı onun nesnel olarak geçerli kılan özelliği olarak gözükmektedir. Diğer yandan form, sanat eserlerine göre değişkenlik göstermektedir birbirinden farklı sanat alanlarının objelerinin formu bir diğer ile aynı şekilde algılanamaz ve değerlendirilemez. Bir müzik parçası, iki boyutlu bir resim objesinden, bir heykel üç boyutlu olarak diğerlerinden, performatif sanatların canlı objelerini biçimi ve yazın alanındaki biçimden ve tümünden ayrılmaktadır. "Biçim, araca ve bunun sunduğu olanaklara bağlıdır. Bu olanaklar, bir araçtan diğerine çeşitlilik gösterir" (Townsend, 2002, s.101).

20. yüzyılda Kurt Wenner'in (1958) biçim ve içeriğe yönelik, sokak sanatı olarak başlattığı üç boyutlu çalışmaları ile aynı zamanda sanatsal algıya da nicelik açısından farklı bir boyut kazandırdığını görüyoruz. Kaldırım Sanatı (*Pavement Art*) nitelendirilen, resimlerini insanın beden algısı boyutlarına taşıyan sanatçı, uzama içerik yükleyerek ilgi çekici hale getirmeyi başarmıştır. Uzam ve perspektifin bir araya gelmesi ve renklendirmenin bir aradalığı, biçimsel ve niteliksel özelliklerin bütünlüğü hakkında ipucu vermektedir. Kaldırım sanatı öncellikle sanatçının, mekân arayışı ile başlar, uygun mekân bulunduktan sonra öncelikle çevrede nelerin olduğu ne kadar alan olduğu sanatsal tasarıma uygunluğu belirlenir. Diğer yandan güneşin doğuşu ve tasarımın üzerine düşecek olan gölgeler de hesaba katılır. Daha sonra öznenin çeşitli açılarda ayaktayken ve oturduğu yerden tasarımı nasıl gördüğü tespit edilir. Taslak ölçümü yapıldıktan sonra ölçüm aleti aracılığı ile resim çizilmeye başlar ve son olarak, renkler perspektif olarak kullanılır (Jones, 2012).

Resmin, nitelik ve nicelik özelliklerinin üç boyutlu olarak görselleştirilmesi, onun form olarak niteliksel ve niceliksel özelliklerini de farklılaştırmaktadır. Estetik tartışmalarında uzam ve içerik birlikteliği bu sanat tarzında tekrar düşünülmelidir. Bir sanat nesnesinin, niteliksel ve niceliksel özeliklerini göz önünde bulundurduğumuzda, John Locke'un nesnenin bu özelliğine dair ayrımı akla gelmektedir. Locke nesnelerdeki niteliklerin üç tür olduğunu ifade eder. Buna göre:

> Katı parçaların oylum, şekil, sayı, durum ve devim ya da durgunluğu. Bunlar, biz algılasak da algılamasak da cisimdedirler ve bizim gözlemleyebileceğimiz boyuttaysalar, bunlar yoluyla, yapay şeylerde açıkça görüldüğü gibi, cismin, kendinde olduğu biçimiyle bir idesini edinebiliriz. Bunlara *birincil nitelikler* diyorum (Locke, 2013, s. 127).

Kaldırım Sanatının uzam ve perspektif sorunu bağlamında yaklaşımını anımsayarak, Locke'un birinci niteliklerini tekrar değerlendirdiğimizde, yine niceliğin, sayısal ifadelerin cisim ile bir bütün olduğu görüşü ile karşılaşmaktayız. Buna göre, şekil ve matematiksel yapının biçimin cisimden ayrılmadığı sonucunu çıkartabiliriz. Diğer yandan düşünür duyulur nitelikleri "cismin birincil nitelikleri nedeniyle onda var olan ve duyumlarımızdan herhangi birini özel biçimde etkileyerek bizde değişik ses, koku, tat ve benzeri ideleri üreten güç" ve "bu gücün ürettiği idelere genellikle duyulabilir nitelikler" olarak tanımlar (Locke, 2013, s. 127). Locke, duyumsanabilir niteliklerin birinci nitelikler tarafından taşındığını ifade etmiştir. Buna göre, objenin, özneye ilettiği bilginin kesinliği konusunda da yorumda bulunarak, matematiksel bilginin kesinliği konusunda görüş bildirmiştir. "Matematiksel doğrular üzerindeki bilgimizin yalnızca kesin değil, fakat gerçek bilgi olduğunun ve bunun, beynin içeriksiz ve anlamsız düşlemlerinin boş saplantıları olmadığının kolayca kabul edileceğinden kuşku duymuyorum" sözleri ile ifade etmiştir (Locke, 2013, s. 390). Biçim başlığı altında, sanat objesinin dış algısını ve içeriğini oluşturan ifadelerin ölçümünden bahsetmek bu halde mümkün olabilir. İster iki boyutlu, ister üç boyutlu bir resim, dört dörtlük veya altı sekizlik yazılmış bir müzik parçasının, bir heykelin, matematiksel yapısının içeriğini de oluşturduğunu söylemek mümkün olabilir. Bu halde bu matematiksel yapı, kesinlik taşıyan ifadelerin de kaynağı durumundadır.

Murielle Gagnebin'in *Psikanalitik Bir Estetik İçin* adlı çalışması düşünme ve yorumlama açısından sanat eserlerini psikanalitik yönde değerlendirmiştir. Formun niceliksel yapısına ilişkili olarak Escher ve eserlerini inceleyen Gagnebin, onun eserlerinin "her zaman sağlam bir matematik ilkelerine dayandığını (…) Escher'in buluşu olan, uç, yüzey, hacim, neden-sonuç arasındaki benzersiz ilişkileri (…) Özenli çizgisi ve günlük hayat sahneleriyle beliren, bilimsel katiyetin ta kendisi yorumunda bulunmuştur" (Gagnebin, 2011, s.132). Bilimsel katiyet ifadesi, psikanalitik bir bakış ile sanat eserinin formunun nesnel yanından bahsetmektedir. Gagnebin: "Düşünce ve duygulanımları keyfince yönetme isteği temel olarak sarfiyatla damgalanmış eserler oluşturuyor. Nasıl yüzeyleri düzenli bir şekilde doldurmak gerekiyorsa, izleyicinin de tek başına düşünmesini engellemek gerekiyor. Ayrıca "doldurma" işlemi son derece özenli bir çizgiyle gerçekleşiyor. Saf realizme uygun nesnel resimleme endişesiyle hareket eden Esher'in yapılandırmasının kısa olduğunu belirtiyor" (Gagnebin, 2011, s.

128). İzleyicinin tek başına düşünmesini engellemek, izleyiciyi o sanat objesinin form bilgisine tabi kılmaya çalışmak demektir. İzleyicinin eser karşısındaki öznel yaklaşımlarını, hayallerini objeye yüklediği veya eksilttiği anlamın engellenişi demektir. Bu tavrı ile Esher, eserleri ile izleyici arasındaki bilgi alışverişinin sabitlemiş gözükmektedir. İzleyicinin eserin formuna ilişkin beğenisi, kendi hayal dünyasından çıkıp, objektif olarak değerlendirme sonucu oluşacaktır.

> Geometri, cebir, aritmetik bilimleri ve kısaca sezgi ya da tanıtlama yoliyle kesin olarak her ifadede ilk cinstendir. Hipotenüs'ün karesi iki kenarın karelerinin toplamına eşittir önermesi, bu şekiller arasındaki bir ilişkiyi dile getiren bir önermedir. Üç kere beş. Otuzun yarısına eşittir önermesi, bu sayılar arasındaki ilişkiyi dile getirir. Bu çeşit önermeler, evrende var olan herhangi bir şeye dayanan, sadece düşüncenin işlenmesi ile ortaya çıkabilir (…) EUKLİDES tarafından tanıtlanan hakikatler kesinliklerini ve apaçıklarını sonsuza dek koruyacaklardır (Hume, 2010, s. 378).

Hume, matematiğin yapısı ve düşünce işleyişi arasında ilişkiyi ifade etmiştir. Evrende varolanları düşünen öznenin, başka bir deyişle evrende varolanların formunu düşünen öznenin o nesneler hakkındaki apaçık bilgisi matematik ile gerekçelendirilmiştir. Hume'un bir başka belirlenimi ise "uygulamalı matematiğin, her bölümü, doğanın kendi işlemlerine belirli kanunlar koyduğu sayıltısından hareket eder; soyut akıl yürütmelerin kullanılması ise; ya tecrübeye bu kanunları bulmada yardım etmek için, ya da bu kanunların belirli durumlarında belirli uzaklık ve niceliğe etkilemelerini belirlemek için olur" söylemi ile düşünür, soyut akıl yürütmenin de açıklamasını yapmıştır" (Hume, 2010, s. 387). Bu açıklamada soyut düşüncenin uygulamalı matematik ile bağlantısının yine matematik ve doğa bilgisi ile bağıntısından çıktığı sonucuna varabiliriz. Nitekim soyutlama, yine duyusal olarak tam olarak algılanan bir obje'den yapılarak elde edilmektedir. Form açısından yine çeşitli soyut sanat eserlerinin formunun da nesnel olarak izini sürmek mümkün olabilir. Pablo Picasso'nun *The Bull* adlı yapıtı bu nesnel soyutlamanın genel geçer örneklerinden bir tanesidir. Picasso, canlı renklere yapılmış bir boğa resmini, birkaç aşamada soyutlamıştır. Olabildiğince aynı ölçüler takip edilerek soyutlanan boğa resmi, birkaç çizgi ile ifade bulmuştur. Herkes tarafından tanınmış bir objeyi soyutlayarak ilk bakışta tanınmayacak bir veya üzerinde öznelerce farklı fikir ve yorumlara sebep olacak bir sanat objesi haline getirmiştir. Bu tür soyut bir resim ile karşılaşan izleyici alışkanlıklarının dışına çıkmış olmaktadır. Hume, öznenin düşünsel süreçlerinde alışkanlığın önemli olduğunu söyler; çünkü ona göre "belirli bir edim ya da

işlemin tekrarlanması, herhangi bir akıl yürütme ya da anlama süreci tarafından gerektirilmeksizin, aynı edim ya da işlemi yeniden yapma eğilimini doğruyorsa, her zaman bu eğilimin alışkanlığın etkisinin olduğunu söyleriz (…) Alışkanlık, öyleyse, insan hayatının yüce kılavuzudur" (Hume, 2010, ss. 398-399).

Sanat objelerinin soyut ifadeleri, izleyenlerin bu alışkanlığını değiştirmektedir. Bilinen bir sanat objesinin (resimde bilinen bir nesne, müzikte sık duyulmuş bir dörtlük, veya bilinen bir kişinin heykeli, benzer bir dans, biçim olarak çeşitli örnekleri olan bir yazın) alışılmış olan alışkanlığını değiştirerek, yeni formu anlama sürecini tekrar aktif hale getirmektedir. Nesnenin değişimi ve soyut hal alması niceliksel ve niteliksel değişimin sonucudur. Estetik beğeni, estetik objenin form bilgisinin yargısı sonucu olumlu veya olumsuz olarak gerçekleşmektedir. O halde estetik beğeniyi estetik yargı ile iki farklı konu olarak değil, bütün olarak ele almak gerekli gözükmektedir. Algı, anlamlandırma ve çözümleme, bir estetik objeyi tanımlamak üzere başlatılan zihinsel süreçlerdir. Bu süreçler sonucunda objenin tanım yargısı verilerek, formun, beğeni sonucu belirgin hale geleceğini Kant bir şeyin güzel olup olmadığının belirlenmesi kapsamında şu şekilde ifade eder:

> Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt edebilmek için tasarımı anlak yoluyla bilgi için nesneye değil, ama imgelem yetisi yoluyla özneye onun haz ve hazsızlık duygusuna bağıntılarız. Beğeni yargısı öyleyse bir bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil estetiktir ki, onunla belirlenim zemini öznel olmaktan başka türlü olmayanı anlarız. Ama tasarımların tüm bağıntısı, giderek duyumlarınki bile nesnel olabilir; ancak haz ve hazsızlık duygusu ile bağıntı nesnel olamaz; bunla nesnede hiçbir şey belirtilmez, ama onda özne tasarım yoluyla etkilendiği gibi kendi kendisini duyumsar (Kant, 2011, ss. 53-54).

Kant, sadece ve sadece beğeni yargısını özneye ait bir ifade olduğunu söylemekte ve bu ifadenin nesnel olmadığını da yine tasarımdan etkilenen öznenin ancak ve ancak kendisinde duyumsandığını belirtir. Bu ifade formun çözümlenmesinde verilen yargının nesnel olan yargı ile karıştırılmaması gerektiğini anlatmaktadır. Bir sanat objesinin duyumsanması, algılanması, anlamlandırılması ve çözümlenmesi sonucu öznel yargıların nesneye atfedilmesi beğeni probleminin kaynağı olarak gözükmektedir. Öznel yargıların nesnel yargılarmış gibi ifade edilmesi nesnel anlamlandırma yanılgısının bir sonucudur.

> İmgelem yetisi büyüklük tasarımı için gerekli olan birleştirme işleminde engelleyici hiçbirşey olmaksızın kendiliğinden sonsuza dek ilerler; ama anlak onlar için şema sağlamak zorunda olduğu sayı kavramları aracılığıyla ona yol gösterir; ve bu işlemde mantıksal büyüklük hesaplamasına ait olarak, hiç kuşkusuz bir erek kavramı ile uyum içinde (bu her tür ölçme gibi) nesnel bir ereksellik vardır, ama estetik yargı yetisi için ereksel ve haz verici hiçbirşey yoktur (Kant, 2011, s. 112).

Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde, estetik olarak derin düşünmenin çözümlemesini yapmıştır. Form (nesnenin tasarısı) ve hoş olan veya olmayan olarak öznenin beğenisine sunulmuş objenin, ayrımını yapmıştır.

> Hoş olan, isteğin güdüsü olarak, baştan sona tek bir türdendir, nereden gelirse gelsin, ve tasarım (duyunun nesnel olarak görülen duyumun) özgül olarak ne denli ayrı olursa olsun. Buna göre anlık üzerindeki etkisinin yargılanmasında yalnızca çekiciliklerinin (eş zamanlı ya da ardışık) çokluğu ve bir bakıma yalnızca hoş duyumun kütlesi dikkate alınır; ve bu ise nicelikten başka hiçbirşey yoluyla anlaşılır kılınmaz. (…) Güzel ise, nesnenin anlaşılır kılınabilen ve kavramlara indirgenmeye izin veren belli bir niteliğin tasarımını ister (Kant, 2011, ss. 128-129).

Hoş ve güzel hakkında verilen yargıların geçerliğinin kişisel olduğunu belirten düşünür şunları söyler: "Beğeni yargısı duyu nesneleri ile ilgilidir, ama onların bir kavramını anlamak için *belirleyebilmek* için değil; çünkü bir bilgi yargısı değildir. Buna göre haz duygusu ile bağıntılı sezilebilir tekil bir tasarım olarak, salt kişisel bir yargıdır" (Kant, 2011, s. 215). Bu sonuca göre bir nesne ile özne arasındaki beğeninin oluşması nesnenin değil, öznenin bir özelliği olmaktadır. Ancak nesnenin formuna ve tasarımına ilişkin bilgi, nesnenin bir özelliğidir. Beğeni yargısı özneler arası nesnel olarak iletilebilir mi? sorusuna yanıt aradığımızda yargı bildiren ifadeler dilsel olarak ifade bulsa da öznellik içerdiğinden nesne hakkındaki bir bahisten başka bir konuşmayı içermiyor gözükmektedir:

> *Sensus communis*, ile bir ortak duyu ideası, e.d. bir yargılama yetisi anlaşılmamalıdır ki, kendi-derin düşünme ediminde tüm başka insanların tasarım yolunu düşüncede (a priori) dikkate alır, öyle ki bir bakıma yargısını toplu insan-usu ile karşılaştırabilsin ve bu yolla kolayca nesnel diye alınabilen öznel kişisel koşullardan doğan yanılsamanın yargı üzerinde zararlı bir etkide bulunması önlenebilsin (Kant, 2011, s. 160).

O halde bir sanat objesi formu hakkındaki beğeni yargısının, öznel olduğu sonucuna varıyoruz. Kant yine, sıradan insanın düşünme düzenini inceler ve insanın: "1.Kendi

için düşünmek; 2. Başka her birinin yerine düşünmek; 3. Her zaman uyumlu olarak düşünmek. Birincisi *önyargısız*, ikincisi *genişletilmiş*, üçüncüsü *tutarlı* düşünme yoludur (...) birincisi anlağın, ikincisi yargı yetisinin, üçüncüsü usun bir düzgüsüdür birleşimini gerçekleştirdiğini ifade eder" (Kant, 2011, ss. 161-162).

Kant'ın yargı anlayışı, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde belirttiği üzere, öznellik beğeniyi öncelemektedir ve başka her birinin yerine düşünme gibi bir işlevi bulunmaktadır. Kant'ın öznenin evrensel bir duruş noktasından (ki bunu ancak kendini başkalarının duruş noktasına koyarak belirleyebilir) düşünmesi onu geniş düşünme yolu olan biri olduğunu belirtir" söylemi, öznenin aslında bir bakıma beğeni konusunda nesnel ifadeye sahip olabileceği görüşü içermektedir (Kant, 2011, s. 162). Son ifadesi ile de bu söylemini destekler "beğeniye sağlam anlaktan daha büyük bir hakla *sensus communis* denilebilir" (Kant, 2011, s. 132). Kant yargılama yetisinin nesnel geçerliğini savunmuştur.

Ancak Kant, beğeni çözümlemesi bağlamında başka bir problem karşımıza çıkmaktadır. Öznel beğeni yargılarının, nesnel yargı haline gelmesi nasıl engellenecektir? Bir sanat eserinin özne tarafından verilmiş olan beğeni yargısı, (başka birinin yerine düşünmek) o yargıyı evrensel yargı haline getirmede problemli olabilir. Beğeni, çözümleme sonrasında gerçekleşen bir yorum niteliği taşıyor gibi gözükmektedir. Ancak nesnenin formuna ilişkin olarak verilen yargılarda nesnel niceliksel özellikler bir başka özneye aktarılabilir olmaktadır. Form bilgisine dair nesnenin, şekilsel özellikleri ve eserin içerik olarak taşıdığı şekilsel özellikler, beğeni dışında nesnellik taşır. Bu halde ortak olarak ölçülebilen üzerinde formun yapısı hakkında ortak bir duyumun oluşması daha çok geçerli gözükmektedir. Kantın ifadesi ile beğeninin yani duygunun iletilmesi ise ancak *empatinin* bir konusu olabilir.

Schelling'in, Kant öncesi ve sonrası eleştirel yaklaşımı sanatın evrenselliği ve sanatın geçerliliği üzerinedir:

> Birçok kimsenin *Estetik Yargı Gücünün Eleştirisi'ni* ezberlemiş ve hem derslerinde hem yazılarında bunu estetik olarak sunmuşlardır. Kant sonrasında birkaç seçkin akıl, sanatın hakiki felsefi bilimi için ve böylesi bir bilime çeşitli katkılarda bulunarak bizlere kimi takdire şayan hareket noktaları bırakmışlardır, fakat hiç kimse bilimsel olarak inşa edilmiş bir bütünü ya da evrensel olarak geçerli olacak ve tutarlı, kesin bir formda sunulmuş mutlak prensiplerin kendilerini ortaya koymamışlardır (Schelling, 2017, s. 55).

Buna göre Kant'ın insanın yargı ve beğenisini evrensel olarak alması Schelling için kabul edilebilir gözükmemektedir. Schelling "Müzik ve resim sanatları aritmetik ve geometri bilimleriyle karşılaştırılabilir. Geometrik figür ona dışsal olan mekâna ihtiyaç duyar, çünkü onun realite üzerinde iddiası yoktur ve sadece ideal alanı mekânda tasvir eder" (Schelling, 2017, s. 2012). Düşünüre göre kesin yargı üreten aritmetik ve geometri ile resim ve müzik nesnelleştirmektedir. Diğer yandan aynı şekilde heykel sanatı ve dansın harekete tabi olan yasası buna benzer olarak öne sürülebilir. Schelling "her sanat formu belli bir boyuta karşılık gelir ve her sanat formundaki bu özel unsur onun özü ve boyutuna en iyi karşılık gelen tözdür açıklamasını yapar" (Schelling, 2017, s. 233). *Empirik* (deneyci) bir sanat nesnesinin kurgulanışı Schelling'e göre şu şekilde ifade edilmektedir:

> *Empirik* hakikat sanattan beklenen son şeydir, çünkü her şeyden önce sanat duyular üzerine yükseltilmiş bir hakikati resmeder (…) (renklerle ilgili olamayan çizgisel perspektif evrensel uzam yasalarına dayanır ve büyüklük cismin genel belirlenimleriyle ilgilidir). Hatta uzaysal perspektifin gözetildiği bir resmin gözetilmediği bir resme göre bize kendisinin bir sanat eseri olduğunu daha az hatırlattığı doğrudur. Fakat eğer bu prensip evrenselleştirilirse ortada sanat kalmaz (Schelling, 2017, s. 231).

Düşünür, aritmetik ve geometrik nesnel gerçekliği yadsımamasının yanı sıra bir sanat eserinin sadece form yapısına bağlı olarak çözümlenmemesi gerektiğinin altını çizmektedir. Yukarıda bahsetmiş olduğumuz Kaldırım Sanatı kapsamında Schelling'in söylediklerini düşündüğümüzde niteliksel özelliklerin özelikle renklerin kullanımından önce uzam, boyut, şekil çizimlerinin sanatın tamamlanmamış yönleri olduğunu düşünebiliriz. Bununla birlikte, sadece niteliksel özelliklerin renklerin belirlenen ve hedeflenen uzam boyut şekil dışında olması bir lekeden ibaret olacaktır. Aynı şekilde bir müzik parçasının da ölçülendirilmemiş olması herhangi başka bir şey olacaktır. Bu halde nitelik ve nicelik hakkında verilen yargı, bütünlük taşıyor gözükmektedir.

Hegel, Kant'ın öznellik ve nesnellik çözümlemesinde, nesnelliği öznenin zihninde aradığını ifade etmektedir:

> Kant (…) öznel Akıl ideleri biçimi içinde ifade etmekten başka alternetiv bırakmadı. Böylelikle de Kant, aslında uzlaşmış çelişkiyi zihinlerimizin önüne getirdi, ama yine de ne onun hakiki özünü geliştirebildi ne de onu gerçekten tek başına edimsel olan şey olarak gösterebildi. Gerek duyulan birliği, görüsel anlama yetisi *(intuitiven Verstand)* diye adlandırdığı şeyde bulduğu ölçüde Kant'ın daha ileriye yürüdüğü doğrudur; ama burada da o, yine öznellikle nesnelliğin karşıtlığında durup kaldı; öyle ki Kant, kavram ve gerçeklik, tümel ve tikel, anlama yetisi ve duyu arasındaki soyut çözümlemeyi ve dolayısıyla da ideayı olumlarken,; bu çözümün ve uzlaşımın kendisini tekrar tamamen öznel bir şey haline dönüştürür, mutlak olarak hakiki ve edimsel bir şey haline değil (Hegel, 2012, s. 57).

Bu halde bir öznenin, nesneye ilişkin tüm açıklamaları ve o nesnenin hakikati öznel yapı sergiliyor gözükmektedir. Diğer yandan Hegel, "Schelling ile birlikte, felsefe mutlak bakış açısına ulaşmıştır, sanat en yüksek insan ilgileri ile bağıntı içerisinde kendi öz doğasını ve öz değerini zaten ortaya koymaya başlamış (…) halis uğraşı bakımından onay görmüştür" (Hegel, 2012. S. 62). Hegel sanat objesi hakkında şu saptamalara yer vermektedir:

> Sanat öğesi (…) bizzat görünüş için özseldir. Eğer kendisini göstermese ve görünüşe çıkmasaydı, ve genelde tin olduğu kadar, birisi için ve kendisi için hakikat olmasaydı, hakikat hakikat olmazdı. Bunun sonucunda, genel olarak saf görünüş değiş, ancak sanatın, içerisinde varoluşa getirdiği saf görünüş değil, ancak sanatın, içerisinde asıl hakiki olan şeye gerçeklik kazandırdığı özel türden bir kınama konusu olabilecektir. Bu bağlamda, sanatın kendi kavrayışlarını içerisinde var oluşa getirdiği saf görünüş, "aldatım" betimlenecekse eğer; bu kınama, anlamını, ilkin, kendi duygu dünyamızda, yani içsel duyu dünyasına onun dolayımsız maddiliğine kıyasla kazanır (Hegel, 2012, s, 9).

Hegel nesneye yönelik kavrayışta gerçekliğin kendisi için bir hakikat olmasından ziyade öznenin bir hakikatinin olduğunu ifade etmektedir. Buradan çıkabilecek tüm yanılsamalar yine özneye ait bir yanılsama olmaktadır. Buraya kadar bir sanat objesi formuna ilişkin değerlendirmenin faklı yönleri ile karşılaşmış bulunmaktayız. Öznenin sanat nesnesi hakkındaki yargısının, beğeni ile ilişkisinin ne kadar öznel ne kadar nesnel olduğu tartışması ve formun bilgi aktarıp aktarmadığı sorunu farklı görüşler açısından ele alınmıştır. Bu değerlendirmeler sonucunda sanat objesi formunun nesnel yapısının olduğu kabul edilebilir. Formun gerek dış (biçim), gerek içerik olarak aritmetiksel yapısı formun beğeni konusunun dışında nicelikleri gereğince genel geçer ve nesnel gözükmektedir. Buna göre estetik beğeni çerçevesinde öznenin algısının sanat eserinin

formu ile nasıl ve ne tür bir etkileşimde bulunduğu estetik beğenide algı ve form etkileşiminin bir konusudur.

1.3. Estetik Beğenide Algı-Form Etkileşimi

Algı-form etkileşimi sadece öznenin nesne ile etkileşimden ibaret olmayıp, aktarılabilir ve yeniden tasarlanır özelliktedir. Sanat objesi bakımından algı ve form etkileşimini ele aldığımızda özenin algısının farklı sanat dallarının nesnelerine göre şekillenerek değiştiğini görmekteyiz. Müzik, resim, dans, tiyatro, sinema vb. farklı sanat dalları ve eserleri ile karşılaşan öznenin duyum ve algısı yine bu sanat eserlerine göre değişim gösterecektir. Buna göre, farklı sanat dallarının ürünlerinin formlarının fizik ile ilişkisi de farklı olmaktadır. Estetik sanat objesi, algı ve form etkileşimini göz önünde bulundurduğumuzda matematiğin bu objelerle yani fizik nesneler ile ilişkisi, gerek beğeni gerekse objenin başka bir forma aktarımı açısından dikkate alınmalıdır. Matematik, bir nesnenin fizik özelliklerini başka bir fizik nesneye tasarım ve modelleme yaparak aktarılabilmektedir. Bu halde herhangi bir fizik nesnenin formunun algısı, matematik sayesinde başka bir fizik nesneye aktarılabilmektedir. Örnek olarak, üç dörtlük bir müzik parçasının ritmik olarak dansta vals figürüne dönüşmesini gösterebiliriz.

Algı ve form etkileşimi kapsamında nesnenin biçimsel özelliklerinin fizik ve matematik kesinlikleri dışında bir diğer incelenmesi gerekli olan konu, algı ve form'a ilişkin yanılgıdır. Nesnenin form bilgisine yönelen algının bir yargı ile sonuçlanıyor olması, o yargının dolayısıyla algının, kesinliği konusunda çözümleme yapmayı gerektirir. Algı aracılığıyla nesne ve onun form bilgisi yeniden gerçeklik kazanıyor görünmektedir. Nesnenin gerçekliği, algının nesnenin gerçekliğine upuygunluğu, yine düşünürler tarafından tartışılmıştır. Öznenin nesne üzerinden elde ettiği bilginin kaynağının ne olduğu özellikle araştırma konusu olmuştur. Bu çerçevede nesnenin gerçekliği tartışılmış, özneler arası bilgi aktarımı gibi konular sorgulamıştır.

Bilginin deney yolu ile kazanıldığını ileri süren John Locke, "Yargı bilgi eksikliği karşılar" diyerek (Locke, 2013, s. 450), adeta algıyı nasıl önceliğini anlatmıştır. Duyumla birlikte algı, şeylerin bize nasıl gözüktüğü hakkında bilgi

vermektedir. Yargı vermek ise, duyumsanandan ve algılanandan farklı bir zihinsel etkinliktir. Locke bu konu hakkında şunları ifade etmiştir:

> Açık ve kesin bilginin bulunmadığı yerde onun eksikliğini karşılamak üzere Tanrı'nın insana verdiği yeti *yargıdır*; zihin bununla kanıtlarda tanıtlayıcı bir apaçıklık algılamadan, ideleri arasında uyuşma ya da uyuşmamayı ya da aynı anlama gelmek üzere bir önermenin doğru ya da yanlış olduğunu varsayar. Zihin kimi kez bu yargıyı zorunluluktan, tanıtlamalı kanıtların ve kesin bilginin olanaksız olduğu yerde yapar; kimi kez de tanıtlamalı ve kesin bilginin bulunabilecek olmasına karşı tembellikten, beceriksizlikten ya da ivecenlikten yapar. Zihnin bu yetisi dolaysız olarak nesnelere uygulandığında buna yargı denir (Locke, 2013, s. 450).

Locke'un yargı hakkındaki belirlenimi, yargının yanılgı taşıdığının işaretlerini veriyor gözükmektedir. Açık ve kesin bilginin verilmediği yerde zihnin, duyum ve algı sonrasında bir nesne hakkında yargıda bulunması, ya kesin bilginin olanaksızlığından ya da öznenin aceleciliğinden buna benzer olarak çeşitli hallerinden olmaktadır. "Yargı algılamadan şeylerin öyle olduğunu varsaymaktır" diyen düşünür, özne ve nesne etkileşiminde ki yanılsamayı da açıkça dile getirmiştir. (Locke, 2013, s. 450). Locke, yargı hakkındaki söylemlerinden sonra, *olasılık* üzerinde de durmuştur. "Olasılık, yanlış olabilir türden kanıtlar üzerine uyuşma görüntüsüdür" (Locke, 2013, s. 451). Nesnenin formu ile etkileşim içinde olanda öznenin, o nesnenin gerçekli dışında gerçekleştirmiş olduğu kanaatler dizisi olarak da olasılıktan bahsetmemiz mümkün olabilir.

> Örneğin, bir üçgenin üç açısının iki dik açıya eşit olduğu doğrusunun tanıtlamasında, bir kimse, bir üçgenin açısı ile bunların iki dik açıya eşitliğini kanıtlamaya yarayan ara ideler arasındaki kesin ve değişmez bağıntıyı görür; böylece çıkarımın her basamağında, kullanılan ara ideler arasındaki uyuşma ya da uyuşmamanın sezgisel bilgisi yoluyla, bundan sonrada üç açıyla iki dik açının uyşma ya da uyuşmamasını açıkça belirten bir apaçıklık kazanır ve o kimse böylece bunun kesin bilgisini elde edinmiş olur. Fakat tanıtlamanın gereğini yerine getirme sıkıntısına katlanamayan bir başkası, inanılan bir kimse olan matematikçinin, bir üçgenin üç açısının iki dik açıya eşit olduğunu söylediğini işiterek bunu benimser, yani doğru kabul eder. Bu durumda onun onayının dayandığı o şeyin olasılığıdır (Locke, 2013, s. 451).

Bu halde algıya ve sonrasında yargıya ilişkin olarak bir başka kanaatin belirleniminin sonucunun yanlışlık olasılığı taşıyabileceğini söyleyebiliriz. Matematikçi örneğinde olduğu gibi bir bilirkişinin herhangi bir nesne hakkında varmış olduğu yargı, benzer bir nesne için geçerli olmayabilir, bu geçersizliği aktaran özne ise, yanlış yargıda bulunarak yanlış olasılık ihtimalini kuvvetlendirebilir. "Olasılığın kaynakları ikidir: kendi

Deneyimimize uygunluğu ya da başkalarının deneyinin Tanıklığı" (Locke, 2013, s. 453). Bu ifadeleri, öznenin bir sanat objesinin formunu değerlendirirken ki durumunu göz önüne alarak düşündüğümüzde, kendi deneyimleri çerçevesinde veya objenin kendisine bilgi vermediği durumlarda olasılık içeren kanaatlerini kullanabileceği göz önünde tutulmalıdır. Bu ise özneyi form karşısında yanılsamaya götürebilmektedir. "Sonunda yorumlama ve yanılsamaya götüren, hep bildirimin temelinde yatan olası niyete ilişkin geçici yargılar (…) tutarlılık sınamalarıdır" (Gombrich, 1992, s. 227). Algı ve yorumlama özelliğinin, nesne ile ilişkisinde yanılgı payının özneye ait olduğu açıktır. Sanat objesini ne olduğuna içeriğinin nasıl olduğuna ilişkin belirlenimlerimizde, olasılık içeren yanılgı payını dikkate almak durumda olduğumuz açıktır, çünkü bir sanat objesi aynı zamanda eleştirilendir.

Form ise içeriklerden bağımsız olabilir. Hume, *Zorunlu Bağlantılar İdeası Üzerine* incelemesinde, matematik ve bunları takip eden bilimlerin idealarının diğerlerinden her zaman açık seçik olduğunu savunmaktadır. "Aralarındaki en küçük ayrım hemen algılanabilir, çok anlamlılığa veya anlamdan sapmaya düşmeksizin aynı terimler gene aynı ideaları dile getirir" (Hume, 2010, s. 411). Hume, matematiksel formların ne ise o olduğunu söyler buna göre bir kare asla bir dikdörtgen değildir. Duyumsanan form, açık bir şekilde öznenin karşısındadır. Duygular ise belirsizdir, tam olarak form kadar açık seçik olduğu söylenemez. Bu durumda bir nesne hakkında birden fazla yargı üretmeye başlayabiliriz "Çok anlamlılık akıl yürütmelerimize kerte kerte sızar: Benzer objeler kolaylıkla aynı diye görülür ve en sonunda sonuç öncüllerin çok berisine düşer" (Hume, 2010, s. 411).

Sanat objesinin formunun matematiksel yapısı ve diğer yandan onun duygulara etki eden yönünü ele aldığımızda, birincinin ikinciden daha fazla kesinlik taşıdığını savlayabilir. Duygular olasılık taşıyan yargılar üretmeye açık olarak değerlendirilebilir. Hume'un zorunlu bağlantılar ideası hakkında yapmış olduğu neden-etki açıklamasını da, yine öznenin form etkileşimi açısından değerlendirmemiz mümkün olabilir:

> Bir nesnenin ilk görünüşünden, ondan ne gibi bir etkinin çıkacağını tahmin edemeyiz. Oysa, herhangi bir nedenin kuvvet ya da erkesi zihin tarafından bulunabilir olsaydı, tecrübe olmadan da etkiyi önceden bilebilir ve en başından, sadece düşünce ve akıl yürütme yoluyle, bu etki üzerinde kesinlikle karara varabilirdik (Hume, 2010, s. 414).

Buradan hareketle, sanat objesinin öznenin subjektif yanı olan duygularına etkisi, neden-etki bağlamında düşünülebilir. Bu etki öznenin önceden öngörebildiği bir etki değildir. Örneğin, bir sanat izleyicisinin ilk defa Mozart'ın *Requiem* adlı eseri dinlemesi ile ikinci kez dinlemesi arasında fark vardır. İlk dinleyiş ilk karşılaşmadır ve müzik parçasının etkisi özne tarafından yeni tanımlanmıştır. Özne ikinci kez parçayı dinlediğinde, melodinin onu duygusal anlamda hüzünlendirdiği veya neşelendirdiği kararının bilinciyle tekrar karşılaşır. Hume'un neden-etki bağlamında söylediklerini izleyici-sanat objesi karşılaşmalarına uyarladığımızda aynı sonuca varmamız mümkün olabilir. Karşılaşılan ilk formun etkisi özne tarafından bilinmezlik taşımaktadır.

Yine bu konuda Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde niteliklerin kavramlar yolu ile bilgiye dönüştüğünü şu örnekle ifade eder: "Bir koninin şeklinin sezgisini deneyim yardımı olmadan ve yalnız kavramına göre oluşturabiliriz. Bu koninin rengi daha önce deneyimde verilmiş olmalıdır" (Kant, 1998, s. 631). Kant, kavramların bilgi taşıdığını söylemektedir. Deneyim olmaksızın özne de, nesneye ilişkin bir tasarım da olmamaktadır. Daha önce özne üzerinde kavramı olmayan nesneleri düşündüğümüz de yine yargıda olasılıktan bahsetmek mümkündür. Olasılıktan bahsettiğimiz her yerde ise yanılsamadan bahsedebiliriz. Algılanan formun algı ile özdeş olup olmayacağı, ya da nesnenin bilinip bilinemeyeceğine dair birçok tartışma gerçekleşmiş, bu tartışmaların zihne, dolayısı ile algıya yönelik gerçekleştirdiği çalışması ile 18-19. yy Alman filozof Kant halen günümüzde de tartışılan fikirler ortaya koymuştur. Algı ve form açısından etkileşim bağlamın da Kant'ın belirlenimlerine baktığımızda, öznenin duyu ve zihinsel işlevlerinin nesne karşısında ondan daha reel olduğunu görmekteyiz:

> Bir bilgi, her ne biçimde ve her ne araçla nesnelerle ilişkili olursa olsun, nesnelerle dolaysızca ilişkiye giriş tarzı ve bütün düşüncenin bir amacın aracı gibi bu ilişki üzerinde toplanması görüleme ya da sezgidir." […] "Nesneler bize duyarlık (Sinnlichkeit) vasıtasıyla verilir, görüler (sezgiler) yalnızca duyarlıktan gelir; ama bu nesneleri düşünen anlıktır ve kavramlar anlıktan doğar." (K.d.d.V., 1,1) (Kant, 2014, s. 9).

Görüleri sağlayan yetimiz, bilgiyi oluşturmaktadır. Nesneler üzerine düşünülüp, kavramlar oluşturmayı özneye bırakmıştır. Ancak özne, duyularla sadece görünen şeyleri bilebilmektedir. Ancak görünen şeylerin ardında olan kendinde şey (*Ding an sich*) bilemez. Bu halde deneyin konusu fenomenler olmaktadır. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi'*nin birinci önsözünde bu belirlenimi net olarak dile getirmiştir. "Uzay ve

zaman yalnız duyusal sezginin formlarıdır ve şeylerin varoluşları için koşulları sağlamaktadırlar. Kavramlara karşılık düşen sezginin verilebilir oluşu haricinde şeylerin bilgisinin hiçbir öğenin ve zihin kavramımızın öğesi olmadığı, buna göre bir nesnenin kendinde şey olarak değil, ancak duyusal sezginin nesnesi olarak bir bilgisini" taşıyabiliriz (Kant, 1998, s. 115). Kant aynı zamanda, "matematik ve fizik nesnelerin apriori belirlemeleri gereken iki teorik bilimdir. Birincisi tamimiyle saf iken, ikincisi ustan başka bilgi kaynaklarına dayanmaktadır" ayrımını yapar (Kant, 1998, s. 107). Fiziğin ustan başka kaynağa dayanıyor oluşu, özne dışındaki "kendinde şeylerin" özellikleri gibi gözükmektedir. Matematik bilgisi ise us'a dayalı olduğundan fizikten ayrılık göstererek kavramların bilgisini veriyor olarak düşünülebilir. Algı ve form karşılıklılığı olarak ele almış olduğumuz, özne-nesne ilişkisi bağlamında formun matematik yapısı ve fiziksel durumunun ilişkisi açısından değerlendirilmelidir. Matematik ve fiziğin karşılıklılık ilişkisi ve tartışmaları, algı ve form tartışmaları kapsamında tekrar ele alınabilir. Kant açısından değerlendirdiğimizde, algı özneye ait olan matematik bilgisi ile zihinsel işleme tabi olmaktadır. Nesne kendi bilgisini kendinde barındırdığından dolayı başka bir deyişle kendinde şeyi özne bilmeyeceğinden, nesnenin fiziksel durumu, usun onun hakkındaki belirleniminden ibarettir.

Kant'tan sonra Hegel'e baktığımızda özne ve nesnenin kendisi ve kavramının ölçütünün ne olduğu ve arasındaki diyalektik sürecin nasıl bir bilinç ile gerçekleştiğini ifade ettiğini görmekteyiz:

> Öyle ki, bilinç kendi kendisini sınarken, bize yalnızca seyretmek kalır. Çünkü bilinç bir yandan nesnenin bilinci, öte yandan kendisinin bilincidir; onun için gerçek olanın bilinci ve gerçeğin bilgisinin bilinci. İkisi de bilinç için olduklarından, bilincin kendisi onların karşılaştırmasıdır; nesneye ilişkin bilgisinin nesneye karşılık düştüğünü bilmek bilinç içindir. Nesne hiç kuşkusuz bilinç için yalnızca bilincin onu bildiği yolda görünür. (…) Bir yandan bilinç birşey için 'kendinde'dir, ama öte yandan bilgi, ya da nesnenin bilinç için varlığı, bilinç için bir başka kıpıdır. Sınama var olan bu ayrım üzerine dayanır. Bu karşılaştırmada iki kıpı bağdaşmıyorsa, öyle görünür ki, bilinç nesneye uygun kılmak için bilgisini değiştirmelidir; ama bilginin değişmesinde onun için gerçekte nesne kendisini değiştirir, çünkü var olan özünde nesnenin bilgisi idi; bilgi değişirken nesne de bir başka nesne olur, çünkü özünde bu bilgiye aitti (Hegel, 2011, s. 63).

Hegel, kavramların bilgi sağlaması için nesnenin bilgisi ile tam olarak örtüşmesi gerektiğini ifade etmektedir. "Kavram ve nesnenin, bir-başkası için-varlığın ve kendinde-varlığın incelediğimiz bilginin kendisinin içerisine düşmeleridir" (Hegel, 2011, s. 63). Bu halde öznenin nesnenin formunu belirlerken, ondan duyum ve algı yolu ile elde etmiş olduğu bilgiyi kendi zihnindeki kavramların kategorisi altında tanımlayacak, nesnenin uymadığı hallerde ise yanılgıya düşecektir. Hegel, deneyim süreci hakkında şunları ifade eder:

> İlk nesneden ve onun bilgisinden üzerine deneyim edinildiğini söyleyen öteki nesneye geçiştir; bu geçiş üzerine söylenenlere göre, ilk nesneye ilişkin bilgi, ya da ilk 'kendinde'nin bilinç-için-varlığı ikinci nesnenin kendisi olmalıdır. Buna karşılık genellikle görünen ise şudur: İlk kavramımızın gerçeksizliğine ilişkin deneyimi rastgele ve dışsal olarak bulduğumuz bir ikinci nesne üzerinde yaparız (Hegel, 2011, s. 64).

Öznenin nesne ile etkileşimi onun duyularından gelen bilgisinin algıya dönüşmesinden ziyade, birçok farklı etkileşimi de içermektedir. Formun ne olduğuna ilişkin olarak belirlenimde bulunan öznenin bilişsel süreci, edinmiş olduğu kavramlar ve deneyimleri, Kant ve Hegel çerçevesinde incelediğimizde akıllara birçok soruyu da beraberinde getirmektedir. Deneyim, bir nesnenin formunu veya içeriğini değerlendirirken o nesnenin gerçekliğinin ne kadarını tam olarak sağlayabilmektedir? Nesneler üzerinden edinilerek aktarılmış, öğrenilmiş kavramlar nesne ile ne kadar özdeştir? Deneyimin bize sağladığı bilgiler göz ardı edilemezken, özellikle sanat objeleri algısına ilişkin olarak farklılaşabilmektedir. Deneyimlenen birinci nesne bir sonraki deneyimlenecek olan ile benzerlik taşısa bile bire bir özdeş olmayabilir.

Arthur Schophenhauer (1788-1860) özne ve nesne ilişkisini *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* çalışmasında, "dünya benim tasarımındır" şeklinde ifade eder (Schophenhauer, 2009, s. 8). Bu söylem ile dış dünya ve nesnelerin gerçekliğini duyum ve algıya yüklemiştir. "Her şeyi bilen hiç kimse tarafından bilinmeyen öznedir. Buna göre de o dünyanın taşıyıcısıdır, bütün görüngülerin bütün nesnelerin koşuludur" (Schophenhauer, 2009, s. 10). Özne ve onun nesneye ilişkin algısı ölçü niteliği taşımaktadır.

> Öyleyse, tasarım olarak dünyanın, bizim, dünyanın şimdilik göz önüne aldığımız tek yönünün, özünde iki zorunlu, ayrılmaz yarısı vardır. Onun bir yarısı nesnedir. Nesnenin kalıpları uzam ile zaman, bunlar aracılığıyla da çokluktur. Tasarım olarak dünyanın öteki yarısı öznedir. O, uzamla zamanda değildir, çünkü özne, algılayan her varlıkta bütündür, bölünmemiştir. Öyle ki, algılayan biri, var olan milyonlarca kişinin tam olarak yaptığı gibi, nesneyle birlikte, tasarım olarak tüm dünyayı bütünler (Schophenhauer, 2009, s. 11).

Düşünüre göre algı dünyayı bütünlemektedir. Algının form ile etkileşimi, formun öznel algıdan bağımsız olduğu düşünülmeden tasarlanmıştır. Ancak Schopenhauer, dünyanın öteki yarısına atfettiği nesneler dünyasının dayanağı olarak uzam ve zamanı göstermektedir. Düşünür, Kant'ı olumlayarak; öznenin, uzam ve zamanda değil; algısı ile dünyayı bütünleyen bir varlık olarak belirlenmesi gerektiğini söyler:

> Bütün nesneleri özünde olan, dolayısıyla da genel geçer olan kalıpları uzam, zaman, nedensellik nesnenin bilgisi yokken bile özneden yola çıkarak ortaya koymamız, tam olarak bilebilmemiz bu sınırlamanın karşılıklı olduğunu gösterir. Açıkçası, Kantçı dilde, bu kalıplar bilincimizde a priori (deneyden önce) bulunurlar. Bunu bulup ortaya çıkarması Kant'ın temel başarılarından biridir (Schopenhauer, 2009, s. 11).

Bir sanat objesi ile karşı karşıya kalmak o sanat objesini algılamak, anlamlandırmak ve çözümlemek, günlük hayat deneyimimizden oldukça farklıdır. Günlük hayat deneyimimiz alışılagelmiş olanı tekrarlamaktır. Ancak karşılaşılan sanat objesi anlamlandırma ve yeniden anlamlandırılıp çözümleme gereğini taşır. Sanat objesi, görünen, yani formunun ötesinde anlam içerebilmektedir ve bu anlamın çözümlenmesi sanat izleyicisine düşen payıdır. Özne ve form etkileşimi öznenin formu tanımlaması, tanımlarken bu objenin ne kadarının gerçeklik zemininde matematiksel kesinlik içerisinde aktarılabileceği veya ne kadar sübjektif olduğu, öznenin tasarladığı ve tasarlanan dünya içerisinde anlam dünyasına ait iletişimsel kesinliği ne kadar sağladığı tartışılmıştır.

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı çalışmasında şeyleri alışılagelmiş algılamanın dışına çıkarak algılamanın felsefi dayanaklarını açıklamaktadır. Özne, usu alışılan algılamadan kurtararak daha kapasiteli hale getirebilmektedir. Bunun için yeter sebep ilkesi gibi belirleyici koşulları bir yana bırakması gerekmektedir. Çünkü bu ilkeler neden-etki gibi koşullu çıkarımları özneye dikte edecektir. Nesnelerin bulunduğu uzam ve zamanı bir yana bırakır. Özne sadece nesnenin ne olduğunu araştırır. Kendi zihninde bulunan kavramlar ve onun ürettiği

soyut düşüncelerin onu yönlendirmesine izin vermez. Bu halde zihnin tüm potansiyeli nesneyi algılamaya yönelir.

> Bütün bilincini, gerçekten var olan doğal bir nesnenin sessizce derin derin düşünülmesiyle doldurur. (…) Kişi kendini nesnede yitirir. Açıkçası kendi bireyliğini, isteğini unutur; salt, saf özne olarak; nesnenin tertemiz bir aynası olarak var olmayı sürdürür. Öyle ki sanki algılayan bir yoktur, yalnızca nesne vardır. Kişi, algılayanı, algıdan ayıramaz bundan böyle ikisi bir olur (Schophenhauer, 2009, s. 122).

Algılama sırasında kişi tüm isteklerini unutmuş, uzam ve zamanın dışında kalmıştır. Özne bilgide kendisini kaybetmiştir. Schopenhauer'in öznesinin etkilenmemiş duru bir zihin ile objeye dalması ve onun ne olduğunu çözümlemeye çalışması, aynı zamanda ön yargılardan uzak olmak anlamındadır. Öznenin bir nesneyi çözümlerken onu nasıl algılayıp anlamlandırdığı birçok faktöre bağımlıdır. Bu faktörler genel olarak ifade edilirse; Fizyolojik özellikler, kültürel özellikler, alışkanlıklar, genel kabul görmüş olanın meydana getirdiği yanılsamalar olarak sıralayabiliriz. Günlük deneyimler, bu ilişkilerden pay alsa da, sanat objesi tıpkı düşünür ifade ettiği gibi, nesneyi izleyen saf bir bilinci gerekli kılmaktadır.

> Düşünür, nesneye bağımlı olan uzam ve zamandan özneyi bağımsız tutmaktadır: Matematik yalnızca kalıplanan uzam ve zamanı göz önünde bulundurur. Bu kalıplarda çokluğa yayılan idealar, birey olarak öznenin bilgisi için ortaya koyulur. Ortak adı bilim olanların tümü değişik kalıpları içinde, yeter sebep ilkesine göre ilerler. Onların izlediği her zaman görüngülerdir, görüngülerin yasaları, bağlamı, sonuçta ortaya çıkan ilişkilerdir (Schophenhauer, 2009, s. 131).

> Sanat her yerde amacına ermiştir. Çünkü, o seyre dalışının nesnesini dünyanın gidişindeki akıştan koparıp alır, bu nesneyi önünde yalıtılmış olarak tutar. Bu akıntıda küçücük bir şey olan bu bir tek şey, sanat için bütünün temsilcisine dönüşür, uzamla zamandaki sonsuz çokluğa eşdeğer olur. Böylece sanat bu özel şeyin üzerinde durur, zamanın çarkını durdurur. Sanat için, ilişkiler ortadan kalkar; onun nesnesi yalnızca özsel olandır, ideadır. Öyleyse, sanatı, doğru biçimde şeyleri yeter sebep ilkesinden bağımsız görme yolu diye tanımlayabiliriz. Bu yol, yeter sebep ilkesine göre ilerleyen, deney ile bilimin yöntemi olan görme yolunun tersidir (Schophenhauer, 2009, s. 132).

Bu söyleme göre öznenin sıradan zihinsel aktiviteyi bir yana bırakıp nesneyi seyre dalması, onun formu ile ilgili olarak matematiksel ve uzamsal, yani niceliksel bilgilerinin algılaması dışında kalması onun, bilgi nesnesi olma özelliğini bir yana bırakması anlamına gelebilir. Oysa formun matematiksel yapısı bilgi taşıyabilir. Örnek

olarak; yarım ses aralıkla dört dörtlük ölçüde çalınmış iki ses, bir sinema filminde koku sahnesinde kullanılabilir. Nitekim Steven Spilberg'in yönetmenliğini yaptığı 1975 yapımı *Jaws* adı film sahnesi bu ikili aralıkları tehlike sahnelerinde uyarı amacı ile kullanmıştır. Belli bir zaman ve uzama yayılan bu tartım ve sesler, form açısından bilgi taşımaktadır. Sanat, düşünürün aktardığı üzere, öznenin objeyi izlerken farklı bir algı süreci içerisinde olmasını gerektirmektedir. Yine ifadelere göre özne, uzam ve zaman da form açısından değil, ancak içerik açısından farklı bir algılama süreci geçirebilir. Ancak dilin sentaktik yapısı gibi forma dair niceliksel özellikler gerçeklik taşır ve ifadeye dayalı ortaklık içerebilir. Schopenhauer aslında ideaların bu yol ile kavranabildiğini ifade eder böylece kendinde şey de kavranabilir olmaktadır. "İdealar yalnızca (…) saf seyre dalış aracılığı ile kavranır nesne bu seyre dalışı bütünüyle soğurmuştur" (Schophenhauer, 2009, s. 133). O halde düşünürün anlattıkları bağlamında, şeylerin ideasını kavramak için zaman ve mekân soyutlanır böylece ideal bir dünya oluşur. Oysa sanat objesi form ve içerik bağlamında ideal dünya (zihinde tasarımlanan) ve reel dünya arasında bir köprü konumundadır. Öznenin tasarladıkları reel dünyaya obje olarak yansır, objeden elde edilen izlenimler ise tekrar ideal dünyaya geri döner. Obje ile ilgili reel dünyadan gelen öznel olmayan bilgi ise onun reel dünyada ki niceliksel özellikleridir.

Reel dünya ve özneye ait alan hakkında kayda değer çalışmalardan biri de Henri Bergson'a (1859-1941) ait *Madde ve Bellek* adlı eseridir. Bergson maddeye ait olan ile alan ve özneye ait olan alanı belirler. Düşünür, özne-nesne probleminde idealist tutuma karşıdır. Nesneler bizden bağımsız varoluş özelliği taşımaktadır. Nesneler özneden bağımsızdır ancak öznenin bedeni nesneleri harekete geçirmektedir. Beden nesneye etki etmektedir. Bergson "nesneleri harekete geçirmeye yönelik nesne olan bedenim, demek ki, bir eylem merkezidir" der (Bergson, 2007, s. 18). Bergson algı kavramına *beden hareketi* fikrini getirerek farklı bir boyut kazandırmıştır. Nesnelerin konumundan ziyade, bedenin nesnelere karşı konumu algı için farklı bir boyuttur. Özne ve form etkileşimi açısından beden açısının nesne ile etkileşimi de o nesneyi algılama, anlamlandırma ve çözümleme açısından gereklidir. Bergson "imgelerin, bedenime döndürdükleri yüzlerine bedenimin onlardan sağlayabileceği yararı herhangi bir şekilde belirtmesi gerekir. Aslında, dışsal nesnelerin boyutunun, biçiminin, hatta renginin bile bedenimin onlara yaklaşıp uzaklaşmasına bağlı olarak değiştiğini; kokuların gücünün,

seslerin yoğunluğunun mesafeyle birlikte çoğalıp azaldığını" ifade eder (Bergson, 2007, s. 18). Düşünürün söylediği üzere bir nesneye bedenin aldığı mesafe üç boyutlu olan nesnenin uzamda var olan tamamından az bir boyutudur. Beden, bir heykeli izlemek üzere ona yöneldiğinde duyuları o heykelin belli kısmını algılayacak ve sadece o kısmı hakkında çözümleme yapma durumunda kalacaktır. Bergson şu sözleri ile bedenin algısını maddenin algısına yükler: "İmgeler bütününü madde olarak adlandırıyorum ve belirli bir imgenin, yani bedenimin olası eylemine mal edilen bu aynı imgeleri maddenin algısı olarak adlandırıyorum" (Bergson, 2007, s. 19). Düşünür aynı zamanda algının sabit olmadığını, beyinin işlevine göre yani fizyolojik olarak da değiştiğini böylece imgelerinde bu hareketle değiştiğini şöyle ifade eder: "benim evren algım" dediğim ve ayrıcalıklı belli bir imgenin -bedenimin- hafifçe değişimleriyle tepeden tırnağa altüst olan bir imgeler sistemi! (Bergson, 2007, s. 21). Bergson öznenin algısının nesneyi nasıl değiştirebileceğini göstermeye çalışmıştır. "Bedenim uzay içinde yer değiştirdikçe, tüm diğer imgeler de değişir; bedenim ise, tersine, değişmeden kalır. Dolayısıyla bedenimi, elbette, tüm diğer imgelerimi bağlayabileceğim bir merkez yaparım" (Bergson, 2007, s. 36). Beden aynı zamanda da değişen şeyler arasında sabit kalabilendir. "Önce, imgeler bütünü vardır; bu bütünün içinde ise, ilginç imgelerin yansıdığı "eylem merkezleri" bulunur; algılar böyle doğar ve eylemler böyle hazırlanır. Benim bedenim bu algıların ortasında beliren şeydir; bu eylemlerin atfedilmesi gereken varlık, benim kişiliğimdir" (Bergson, 2007, s. 36). Bergson'un bu ifadelerini sanat objeleri formları ile karşılaşan özne üzerinde düşündüğümüzde, nesneler karşısında bedensel olarak algı çabasının bir başka gayretli yönünü görmekteyiz. Bir müzik parçasını duyan özne sesin geldiği merkeze bedensel olarak ne kadar yakın ise o kadar yüksek ne kadar uzak ise o kadar sessiz duyuma sahip olacaktır veya bir dansçıyı izleyen özne, bedeninin sabit kalmasının yanı sıra, hareketli olan dansçının benden formunu değişik açılardan algılayacaktır. Yine, bir resmi algılayan izleyici, bedeninin durduğu noktadan ışığın resme yansıması ile o resmi algılayacak ve değerlendirecektir. Tüm bunları yanılsama olarak da adlandırmak mümkün olabilir. Beden konumu ve objenin algısının değişimi dışında o objenin varlığı mutlaktır. Bir müzik parçasının sesinin yüksek veya alçak oluşu, onun formu ve içeriğinden yani varlığından bağımsızdır.

> Yanılgılar, ayrıca, gerçek olgulara bağlıdırlar. Doğru yorumlanmaları için bunları şimdiden belirtebiliriz. Bu olguların ilki, duyulanınızın eğitime ihtiyaç duyduğudur. Ne görme ne de dokunma kendi izlenimlerinin yerini derhal belirleyebilir. Bir dizi koşutluk ve tümevarım zorunludur (Bergson, 2007, s. 37).

Bergson bedeni merkez konuma getirmiştir. "Demek ki, canlı bedeni bir tür merkez olarak kabul ettik. Çevredeki nesnelerin bu merkez üzerindeki etkisi, bu merkezden çevredeki nesnelere yansır: Dışsal algı bu yansımadan ibarettir" (Bergson, 2007, s. 43).

Nesne tamamen pasif değildir, bedene etki etmektedir. Bedenden yansıyan algı ise nesnelerin birer algısı haline gelmektedir. Düşünür iç ve dış duyumu da ayırt etmiştir. Duygular, iç duyuma, duyular ise dış duyuma aittir "benim algım bedenimin dışındadır, duygulanımım ise tersine bedenimin içindedir (…) duygulanım, dışarıdaki beden imgelerini bedenimizin içine katmamızdır; duygulanım, imgenin saflığına yeniden kavuşmak için, öncelikle algıdan çekilip çıkarılması gereken şeydir" (Bergson, 2007, s. 44). İmgeyi saf bir şekilde algılamak için de duygulanımdan ayırt etmemiz gerekmektedir. Duygulanımın öznel yanının imgenin saf algılanışını tahrip ettiği sonucunu bu ifadelerden çıkartabiliriz. Buna göre beden merkez olarak hem imgenin oluşturucusu, hem de dönüştürücüsü olabilir.

> Saf haldeki algımız, gerçekten de, şeylerin parçası olacaktır. Ve kelimenin tam anlamıyla duyum, bilincin derinliklerinden kendiliğinden fışkırarak, uzay içinde zayıflamak bir yana, her birimizin kendi bedeni olarak adlandırdığı bu özel imgenin, onu etkileyen imgeler ortasında maruz kaldığı zorunlu dönüşümlerle çakışır. Dışsal algı hakkında duyurmuş olduğumuz basitleştirilmiş, şematik teori budur. Bu, saf algı teorisidir. Buna kesin gözüyle bakarsak, algının içinde bilincimizin rolü, bizden ziyade şeylerin parçası olan anlık görüntülerin kesintisiz dizisini belleğin sürekli ipiyle birbirine bağlamakla sınırlanır. Dışsal algıda bilincimizin rolünün özellikle bu olduğu, canlı beden tanımından zaten a priori çıkarsanabilir. Çünkü, bu bedenlerin amacı uyarılar almak ve bunlar öngörülemeyen tepkiler halinde hazırlamak olsa da, yine de, tepki seçiminde tesadüfe yer yoktur. Bu tercih, esinini, hiç kuşku yok ki, geçmiş deneyimlerden alır; ve benzer durumların arkalarında bıraktıkları anıya bir çağrı yapmadan tepki oluşmaz (Bergson, 2007, s. 49).

Düşünür algıya belleği de dâhil ederek, deneyimin algılamadaki varlığını da göstermiştir. Yargıya ait öngörülmemiş tepkilerin bile tesadüf olmadığını savunan Bergson, bu tepkilerde geçmiş yaşantı deneyimlerinin olduğunu da ifade etmiştir. Bu halde bellek, öznenin formu değerlendirirkenki zihinsel süreçlerinden biridir.

Bergson'un algıya ilişkin olarak en önemli belirlenimlerinden biri de zamana ilişkin olanıdır. Zaman, zihin ve mekân'a göre şekillenmektedir. Düşünür, "somut

zaman, şuurumuzun bir oluşu yaratıcı tekâmüldür. Matematikçi ve geometricinin zamana bakışı farklıdır" (Bergson, 2013, s. 74). İnsanın belirlediği zaman ve gerçek zaman arasında fark bulunmaktadır. Bergson *süre* kavramını ortaya atar:

> İnsan ruhu ve şuurunda cereyan eden zaman kavramı için kullanılırken; insan dışında maddi evrende geçen zaman için kullanılmamaktadır. Çünkü maddi evrendeki zaman işleyişi ile ruhumuzda geçen zaman işleyişi arasında fark vardır. Maddi evrende zaman, çizilmiş bir çizginin noktalarını takip ederek tekdüze bir şekilde ilerlerken, hiçbir yaratma, hareketlilik ve oluş ifade etmez. Oysa asıl zaman dinamiktir ve sürekli yaratmadır (Bergson, 2013, s. 75).

Sanat objesi kapsamında süre kavramını değerlendirdiğimizde, zamanın algıya etkisi özne-form etkileşimi bakımından sanat objesinin alımlanmasında etkili olabilmektedir. Örneğin bir müzik parçasının ölçülebilen zamanı ve hissedilen zamanı birbirinden farklı olabilmektedir. 13 Haziran 2017 tarihli *Language Alters Our Experience of Time* adlı bir makale dilin zaman algısını değiştirdiği sonucu hakkında önesürümde bulunmuştur:

> Bu yeni çalışma ise dil farklılıklarının çift dilli zihinlerde belli psikofiziksel etkilerinin olduğunu gösteriyor. Bu kişiler, aynı deneyimleri dilin içeriğine bağlı olarak farklı şekilde yaşayabiliyorlar. Mesela İsveççe ve İngilizce konuşanlar olay sürelerini fiziksel mesafeleri vurgulayarak söylemeyi tercih ediyorlar (Athanasopoulos, 2017).

Dilin semantik yapısı zaman algısına etki etmektedir yine buna göre makalede yazar şöyle bir örnek verir:

> Aymara dilini konuşanlar için (Peru'da konuşulan bir dil), ileriye (öne) bakmak geçmişe bakmak anlamına geliyor. Gelecek için kullanılan kelime (qhipuru), "zamanın gerisinde (arkasında)" anlamına geliyor. Böylelikle uzaysal eksen ters çevriliyor: Gelecek arkamızda, geçmiş ise önümüzde. Aymara dilindeki mantık şu: Arkamızı göremediğimiz gibi, geleceğe de bakamayız. Geçmişi ise biliyoruz, onu görüş alanımızda, önümüzde duran herhangi bir şey gibi görebiliriz (Athanasopoulos, 2017).

Nitekim Bergson da, zaman ve buna ilişkin iki gerçeklik alanı kurmuştur. Bu iki alan birbirinden farklıdır.

> Psikolojik olgular-fizik olgular, içsel olanlar-dışsal olanlar, ruhsal ve şuurumuza ait olanlar-maddi dünyaya ait olanlar. Bu ikililikler arasında gerçek zamanın kendini gösterdiği yer, birinci gerçeklik alanıdır. Birinci gerçeklik alanı niteliksel olan değişme, oluş ve hareketliliğe sahip iken ikinci gerçeklik alanı niceliksel olan mekânsal bir durumu ifade eder (Bergson, 2013, 75).

Dil ve zaman algısı ile ilgili olan makaleyi Bergson'un süre kavramı ile ele aldığımızda, dilin sentaktik yapısını fiziksel alan, semantik yapısını ise psikolojik alan olarak düşünebiliriz. Dilin niceliksel yapısı, uzunluk ve kısalık ile ilişkisi, onun ölçülebilen zaman ile ilişkili olduğunu, semantik yapısının ise, içsel zaman ile etkileşim içinde olduğunu düşündüğümüzde Bergson'un belirlenimi konu ile ilişkilendirilebilir. Bu örneğin öncülüğünde herhangi bir sanat objesinin formu da aynı şekilde özne ile etkileşim içerisine girebilir. Bir heykeli algıladığımızda onun mekânsal olarak zamana tabi oluşu niceliksel özelliklerini belirlememizi sağlarken, formun içeriği, anlamsal olarak öznel zamana tabi olabilir. Bergson konuya ilişkin olarak suya kattığı şeker ve limonun eriyip limonata oluşunun dışsal zamana bağlı olduğunu söyler: "Benim dışımda geçen gerçek fizik süre, şekeri eritip suyu şerbet veya limonata haline getirecektir. Ama benim iç dünyamda geçen süre, artık maddenin bir olgusu olamaz, belki maddenin akışına karşı giden hayatın bir olgusudur" (Bergson, 2013, s. 76). Süre özneye ait olan içsel bir durumdur, niceliksel olmayandır, mekâna bağlı olan her şey sayılabilen ve ölçülebilendir. Bergson içsel zamanı şu şekilde örneklemektedir: "Gözlerimizi kapayıp sadece melodinin kendisini dinlediğimiz anda, harici dünyanın sınırları dışına çıkıp, tamamen iç dünyamıza ait canlı ve akıcı olan bir süreyi yaşıyoruz. Burada, haller arasında devamlılığı ve geçişi sağlayan da hafızadır. Bundan dolayı süre, 'hafızadır'" (Bergson, 2013, s. 80). Düşünür göreli olan içsel zamanı son olarak hafıza ile tanımlar vermiş olduğu örnek de ise bir müzik parçasının içsel olarak nasıl algılandığını belirtir. Diğer yandan bu müzik parçası mekâna bağımlıdır, ölçülebilendir. Sanat objelerinin veya sıradan nesnelerin özel zaman algısının dışında bir de mekâna tabi ölçülebilen algısı vardır. Yine bu özellikleri ile objeler, aktarılabilme imkânı taşır.

Bir sanat objesinin psikolojik zamanı Bergson felsefesine göre hafıza ile ilişkili olduğundan, psikolojik etkisi, öznenin o obje ile her karşı karşıya kaldığında aynı olabilir. Ancak fiziksel alanı olan obje, fiziksel olarak mekân değiştirdiğinde psikolojik algısı da farklılaşabilir. Örneğin bir müzik parçasını bir evin köhne bodrum katında duymak ile bir konser salonunda dinlemek o parçanın psikolojik etkisini, hafızadaki etkisini dolayısı ile içsel zamanını da değiştirebilir. Diğer yandan bir heykelin bina içinde ya da binanın dışındaki mekânsal konumu yine özneyi psikolojik zaman açısından etkileyebilir. "Bergsona göre psikolojik hayatımızı dokuyan kumaş ancak ve ancak zamandır (…) gerçek zaman şuur halleridir" (Bergson, 2013, ss. 80-81). Yine

Bergson, ruh halinin hafızaya bağlı olarak da değiştiğini söyler "en az değiştiğini düşündüğümüz bir ruh halinin dışardan algılanmasında bile ilk algım ile daha sonraki algım arasında muhakkak fark olacaktır. Bunun nedeni, ilk algıma ikinci algımda hafızam muhakkak bir şeyler katmıştır (Bergson, 2013, s. 83). Süre, hafıza ile ilişkisinde durağan değil aktif bir süreç olmaktadır.

Sonuç olarak; Bergson'un zamanı, öznenin iç dinamikleri ile ilişkilendirmesi, onun sadece mekâna bağlı değerlendirmeler yapmasının da önünü kesmiş, öznel olarak objeler üzerinde aktif ve belirleyici olmasının yolunu açmıştır. Bergson'un ortaya çıkardığı zamanın göreliliği konusunda, Gılles Deleuze (1925- 1995) *Sinema, Hareket-İmge*'de öznenin algısı; özellikle sinema karşısındaki algısının nasıl olduğunu inceler:

> Şeyler ve şeylerin algılanımları kavrayışlardır [prehensions]; ama şeyler bütünsel nesnel kavrayışlarken, şeylerin algılanımları kısmi, taraflı öznel kavrayışlardır. Sinemanın modeli hiçbir şekilde öznel doğal algılanım değilse, bunun nedeni merkezlerinin hareketliliğinin, çerçevelerinin değişkenliğinin onu her zaman yeniden merkezsiz ve çerçevesizleştirmiş uçsuz bucaksız alanlar kurmaya götürmesidir (Deleuze, 2014, s. 92).

Deleuze'ün de bahsettiği üzere öznel algıdan bağımsız olarak sinema, niceliksel olarak özneyi belirli bir zamana tabi tutar. Tıpkı bahsetmiş olduğumuz diğer sanat objelerinin mekân ve zamansal olarak nesnellik içeriyor oluşu gibi Deleuze, Bergson'un ifade ettiği içsel ve dışsal zamanı sinema üzerine örneklerken, öznel algılanımın şey üzerinde çeşitli eksiltmeler yaptığını ifade eder. Öznenin obje ile etkileşimini düşündüğümüzde, içsel ve dışsal zaman farklılıklarının algıya olan etkisinin nesnel ve öznel değerlemelerdeki farklarını görmemiz mümkün olabilir.

> O halde, sinema hareket-imgenin birinci rejimine, evrensel varyasyona, bütünsel ve nesnel yayılmış algılanıma katılma eğilimindedir. Aslında, sinema yolu her iki yönde de kat eder (…) ondan basit eksiltmelerle ya da çıkartmalarla ayrılan öznel bir algılanıma doğru gidiyoruz (Deleuze, 2014, s. 92).

Özne-form etkileşiminde nesneye yönelen öznenin, bu süreçten bağımsız olarak tartışılmayan zaman hakkında Edmund Husserl'in de zihinsel sürece ilişkin olarak bir içsel zaman bilinci fikri oldukça kayda değerdir. "Husserl'e göre deneyimin en dolaysız formu duyumlardır ve duyumlar, belirli bir duyusal deneyime sahip olmaktan mantıksal olarak ayrı bir nesneyi temsil etmezler (…) Husserl deneyimi doğrudan duyum içindeki kaynaklarına geri götürür" (Husserl, 2010, s. 78). Deneyimin doğrudan duyum içindeki

kaynaklara uzanması nesnelerin zamansal olarak düşünülmesini gerekli kılar. Öznel olarak nesnelerin zamansal olarak düşünülmesi, "bilinç yaşamının olayları anlamında, entelektüel deneyim ve edimlerin ardışıklık ve devamlılığına aittir (…) öznel ve özel bir karaktere sahip olduğu için, dünyevi zamanla ölçülmez" (Husserl, 2010, ss. 79-80). Husserl'in bahsetmiş olduğu içsel zaman bilinci ise bilinç yaşamına ait sürecin bilincidir. İçsel zaman bilinci, "dünyanın karşısında durarak, dünyanın zuhuruna izin veren *noetik* yapıları sağlar" (Husserl, 2010, s. 80). Düşünür içsel zaman bilinci ile geçmiş ve gelecekte olmuş ve olacak olan olguları *şimdi*de deneyimlendiğini öne sürer. "Dolayısı ile geçmiş olaylar, geçmişteki bir *şimdi*de deneyimlenmemiş olaylar, gelecektekiler ise, şimdi halini alması beklenir" (Husserl, 2010, s. 81). Husserl, geçmiş ve geleceğin şimdide bağlanmasını bir sanat formu olan müzik üzerinden örnekler:

> Her ne kadar melodi farklı notaların birbirini takip etmesinden müteşekkil olsa da o, bir bütünlük ve harmoni içerisinde algılanır. Örneğin, verili bir zamanda, şimdi içerisinde oluşan 9 notasının asli izlenimine sahip oluruz, 8 notasının asli izlenimine ise sahip ise sahip olmasak da onu alıkoyarız, yani onun henüz geçmiş olarak farkındayızdır. Aynı şekilde 10 notası oluştuğundaysa, henüz geçmiş olarak 9'un ve daha önce geçmiş olarak 8'in farkındayızdır. Melodi ilerledikçe, 8 notası geçmiş içerisinde geriye çekilir ve her değişen alıkoyucu modifikasyon içerisinde zuhur eder. Böylelikle de biz melodinin yalnızca bireysel notalarını değil, aynı zamanda onların oluştuğu düzeni de alıkoyarız. Benzer bir biçimde herhangi bir verili zamanda, biz onun gelecek akışını da bekleriz (Husserl, 2010, s. 81).

Husserl'in müzik notaları üzerinden vermiş olduğu örneğe baktığımızda, bilincin içsel zaman yönelimselliğine yardım eden hafıza edimini gözlemlememiz mümkün. Zaman olarak geride kalan notaların hafızada tutularak şimdiye taşınması ve devam eden melodide şimdi de seslendirilen bir notanın geçmişteki nota ile birleşerek gelecek akışını takip etmekteyiz. Hatta güçlü bir belleğe sahip yetkin bir müzik adamı birkaç ölçü melodiyi hafızasında tutarak şimdiye taşıyabilir ve armoni bilgisi ile gelecek akışını tahmin edebilme potansiyeline sahip olabilir. Bir sanat izleyicisi açısından baktığımızda ise, Husserl'in belirtmiş olduğu gibi zamansal yönelimsellik ile melodiyi algılayabilir ve bu durumda, "bilinin "kurucu ya da başka bir ifadeyle inşa edici karakterini açığa çıkarır" (Husserl, 2010, s. 82). Husserl felsefesinde bilinç de kurulan hakikat bir dünya oluşturuyor gözükmektedir.

Estetik beğenide özne ve form etkileşimi formun, niteliksel ve niceliksel özelliği, kendi gerçeklik zemini, öznenin onun duyumsayış ve algılayış sorunu, formun

matematiksel yapısı, zaman ve mekân ile bağlantısı, öznenin ise bu bağlantıyı nasıl algıladığı anlamlandırma ve çözümleme süreci bakımından etkili olabilmektedir. Özne form etkileşimi, öznenin aktif olarak bilişsel süreçlerinin bir parçası olmakla birlikte, bilincin nesne karşındaki yanılma payı yine bilinç ve onun içeriklerine aittir. Gerek sanatçı gerek bir sanat objesini izleyen kimse, bilincin farkındalık düzeyini aşan durumlarda sanat objesinin estetik beğeni, algı anlamlandırma ve çözümleme süreçlerine etki etmektedir. Bilincin farkındalık durumu dışında bilinçdışının da etkisinden söz etmemiz mümkündür.

BÖLÜM 2. ESTETİK BEĞENİ VE BELİRLEYİCİLİĞİ BAKIMINDAN KARŞILIKLILIK

Doğanın sunduğu bilgi tatlıdır;
Bizim mücadeleci zihnimiz,
Şeylerin biçimlerinin güzelliğini bozar:
İncelemek için katlederiz.
(W. Wordsworth, "The Tables Turned" 1798)

Estetik beğenide bilinç ve bilinçdışının işlevlerinin ve rolünün araştırılması, estetik öznede beğeninin belirleyiciliğinin araştırılması açısından gerekli gözükmektedir. Öznenin bilinçli hallerinin dışında, bilincine etki eden ancak farkında olmadığı haller genel olarak bilinçdışı olarak ifade edilmektedir. Öncelikle halen araştırma konusu olan bilincin işleyişi ve buna bağlı olarak bilinçdışının nasıl oluştuğu incelenmelidir. Düşünce tarihinin başlangıcından bu yana öznenin zihinsel yaşamının ürünü olan felsefe etkinliği, yine kendi gözünden bilincin ne olduğuna dair çözümlemelerde bulunmuş, yine kendi davranışını diğerleri ile ilişkileri bağlamında inceleme konusu yapmıştır. Psikoloji ve tıp biliminin kendi alanlarında özerk araştırmalarını geliştirmesiyle birlikte, yine birçok araştırmacı felsefenin bilinç ve içeriklerine dair tartışmalarından yararlanmış ve halen yaralanmaya devam etmektedir. Kişinin bilinci, onun benliğini kurduğu gibi bedenini de yönetmektedir. Bireyin kararları, bu kararlar doğrultusunda eylemde bulunması onun bütünsel olarak bilinç içeriklerinin bir ürünüdür. Bu halde estetik beğeni kapsamında bilinç ve onu etkileyen bilinçdışının bir sanat objesini değerlendirirken ne kadar etkili olduğu araştırılmalıdır. Bilinç içeriklerinin ve deneyimlerin öznenin eylemlerine etkisi ve bilinçdışı süreçlerinin nasıl oluştuğu ve bilince etkisi ve estetik beğeni de olduğu gibi genel olarak algı ile ilişkisi de araştırılması gereken konulardır.

> Bilinç genellikle tarifsiz bir kavram olsa da iç gözlem yolu ile bilincin deneyimleri olarak tarif edilmiştir. Bilinç ilk olarak Sir William Hamilton tarafından ne olduğunu tam olarak tanımlayamayacağımız ancak, belki de kendimiz de tamamen farkındalık olarak tarif edebileceğimiz neyi tam olarak kavradığımızı iletebileceğimiz bir kavram olduğu ifade edilmiştir. Bilinç bütün bilgimizin kökünde yer alır. Analistler, bilincin içerikleri ve bilincin eylemlerinin birbirinden ayrı olabileceği kanısına varmışlardır. Diğer yandan bilinç üç prensibe ayrılmaktadır. Algı, eğilim, arzu (Runes, 1942, s. 64).

İlkçağ düşünürlerine baktığımızda Sokrates öncesindeki filozoflar, karşılarındaki doğayı anlamaya çalışmış ve bu doğada erdemli yaşayışın yollarını aramak üzere tartışmalar yürütmüşlerdir. Yine bu dönemlerde ruh ile ilgili çeşitli belirlenimler yapılmış, doğada mevcut olan maddelere indirgenmiştir. Ruh, ateş, hava, atom gibi maddelere dayandırılmıştı. Platon, ruhbilimine düşünceleri ile yeni bir bakış açısı kazandırmış, bu sayede bilinci toplum yaşayışı üzerinden irdelemiştir. "Plato ruhu "kendini- başlatan, devim" ya da "devimin kaynağı" olarak tanımlamaktadır. Bu böyle olunca, ruh bedenden üstün olması anlamında bedenden öncedir" (Copleston, 1985, s. 110). İlkçağ döneminde bilincin yapısının tam olarak açıklanamaması ve insan hayatının değeri açısından ruhun ölümsüzlüğü fikri, ruhun da bilincin bir üyesi olduğu fikrini getirmiştir. "Plato der ki; gerçek olarak anlığa iye var olan biricik bir şey ruhtur, ve bu görünmez birşeydir, oysa ateş, su, toprak ve hava tümü de görülür cisimlerdir" (Copleston, 1985, ss. 110-111). Presokratiklerin ruhu, doğanın içeriklerinden pay aldığını düşünmesi, insanın doğanın bir parçası olduğu fikrini getirmesi ile birlikte, Platon'da ruh bilincin tüm işlevlerini taşıyan ve görünmeyen bir şey olarak tasarlanmıştır. Sokrates'e göre "ruh bedeni ve onun isteklerini yönetebilir" (Copleston, 2010, s. 111). Copleston, Sokrates'in ruh bedeni ve onun isteklerini yönetir ifadesi için, "oysa salt bir uyumun kendisinin uyumu olduğu şeyi düşünmek saçmadır" şeklinde bir yorumda bulunur (Copleston, 2010, s. 111). Nitekim bu belirlenim, öznenin bilinci hakkında düştüğü ikilemi de ifade etmektedir. Öznenin kendisine dair kontrolü zaman zaman yönetilmektedir. Bu belirlenim, düşünürlerin bu tartışmayı yürütürken bilinçli bir yanın yanı sıra bilinçsiz bir yanın da mevcudiyetine, diğer bir deyişle söz geçirilemeyen bir yapısına işaret ediyor gibidir. Platon *Phaidon*'da ruhu, bedenden ayrı olarak gösterilmiştir. Erken dönem yunan filozoflarından Simmias'ın deyimiyle, "ruhun yalnızca bedenin uyumu olduğunu, ve uyumu olduğu beden yok olduğu zaman yok olduğunu öne sürerek ruhun ölümsüzlüğünü reddeder" (Copleston, 1985, s. 111). Bu argümanını ise şu örnekle destekler: Ruh ve beden bir lir ve armonisinin uyumuna benzemektedir. Armoni kutsal ya da çok daha güzeldir (çünkü biz notların aralıkları ve notalardan ziyada, harmoniyi duyarız) Lirin yok edilmesi haricinde armoni de lir de yok olur (Corrigan, 2010, s. 148).

Platon ruhu bedensel olarak ayırmış, bedenin fiziksel çevreden aldığı etki sayesinde etkilenebileceği görüşünü de ortaya atmıştır. Günümüzde bilincin fiziksel

çevre ve koşulları arasındaki ilişkisi düşünüldüğünde ve fiziksel koşulların bilinç üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulduğunda bu belirlenime hak verebiliriz.

> ‘Beden ve ruh diye iki şey var ya, bu iki şeye uygun düşen iki de sanat vardır’ diyen Platon, Gorgias’ta, beden eğitimi ile hekimliği bedene ilişkin, siyaset sanatının kuşattığı yargılama ile yasaları da ruha ilişkin sanatlar olarak ortaya koyar. Burada sözü edilen ilk iki sanat bedenin iyiliğiyle, (yani sağlıklı olmasıyla), son iki sanat ise ruhun iyiliğiyle (yani ölçülü ve doğru olmasıyla) ilgili olup, onları düzgün/ düzenli ve uygun/ uyumlu kılmak için vardır (Kutlusoy, 2014, s. 341).

Bu belirlenimler çerçevesinde bilişsel yapının gelişim ve yapısal eğilimlerinden söz etmek mümkün olabilir. Çeşitli sanatların algısının birbirinden farklı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bilincin yapısı da o sanatlara göre şekillenebilir. Mühendislik ile uğraşan bir kişinin nesneleri algılayışı, tam tersi sosyal bilimler ile uğraşan bir kişinin algısından farklı olabilmektedir. Nitekim Platon’da çeşitli meslekleri bu yapılara göre ayırmıştır. Platon ruhu üç kısma ayırır: “ussal “parça” *(to logistikon*), yürekli ya da canlı “parça” (*to tumoeides*) ve iştahsal “parça” (*to epitumatikov*). (…) To logistikon insanı hayvandan ayırt eden şeydir, ve ölümsüz ya da tanrısala yakın olarak ruhun en yüksek öğesi ya da biçimselliğidir. Öteki iki biçimsellik, to tumoeides ve to epitumatikov yok olabilirler (Copleston, 1985, s. 112). Platon *Devlet*’te ruhun üç ayrı kısmına göre ayrımlarda bulunmuştur:

> ‘Dördüncü kitap’ın sonlarına doğruysa, ‘hesaplayan düşünen yan’ ile ‘düşünmeyen sade arzulayan yan’ı birbirinden ayıran Platon’a göre bunlardan ilki ‘akıl yanımız’ iken diğeri ‘istekler’ yanımızdır. Ancak bunlardan başka ‘akıldan yana olup dinleyerek, isteklerle savaşan’ bir azgınlık kızgınlık yanımız da vardır. Toplumdaki bölümlerin insanın içinde de olduğunu söyleyen Platon, böylece Phaidros ile Timaios’ta ele alacağı –üç kısımlı/işlevli bir doğaya (yani akla, öfkeye ve isteğe) sahip olan –ruh fikri ile toplumun üç yurttaş sınıfı (yani sırasıyla, yöneticiler, savaşçılar ve üreticiler) arasında paralellik kurar. Her bir kısmıyla ayrı, ayrı ilişkilendirdiği ruhun üç erdemi de sırasıyla bilgelik, yüreklilik ve ölçülülük (…) olarak belirtir (Kutlusoy, 2014, s. 344).

Bilince ilişkin tanımlamalara tekrar döndüğümüzde analistlerin bilinci; algı, eğilim ve arzudan oluşan bir yapının toplamı olarak düşünmesi, Platonun ruhun parçaları hakkındaki bahsiyle uyumlu gözükmektedir. “Platon için ruhun düşünme, duygulanım ve fiziksel gereksinim kısımlarından oluşmuş üçlü bir yapısı vardır; yani canlılığa ilişkin birbirinden ayrı bu üç edim/işlev biçiminin ya da üç tür etkinlik alanındaki devimlerin kaynağı ruhtur. Ruhun ölümsüz kısmı yalnızca logos ya da nous (düşünsel,

ussal, bilen) kısmıdır" (Kutlusoy, 2014, ss. 344-345). Böylece, bilinç kavramını tekrar ele aldığımızda, komplex bir yapı ile karşı karşıya kaldığımız muhakkaktır.

Bilinç öznel deneyimimiz sayesinde tanımlanmaya çalışılan bir olgudur. "Öznel deneyimlerin akışı, bildiğimiz bilinçli yaşamımızı oluşturur" (Revonsuo, 2010, s. 23). Bu yönü ile bilinç üzerine yapılan güncel araştırmalar, önceki felsefi tartışmaların bilinç üzerine yaptığı çözümlemelerle işbirliği içerisindedir. Özellikle felsefe tartışmalarında zihin beden problemi, fiziksel ve psikolojik olguların birbiri ile etkileşimi, bilinç üzerine tartışmalara kaynak niteliğindedir. Diğer yandan estetik, sanat felsefesi kapsamında özne-nesne ilişkisi bilincin araştırılması üzerine elverişli bir alan olmuştur:

> Batı felsefesinin en genel anlamıyla yürüttüğü zihin soruşturmalarını, modern felsefede Descartes'la değil de Antik çağ ile başlatmak, üstelik sistematik bir biçimde zihni ele alan Platon'u bu soruşturmaların öncüsü saymak hiç de yanlış olmayacaktır (…) zihni sorun/konu edinen felsefe dalındaki iki ana yaklaşımın, yani ikicilik (düalizm) ve özdekçilik/maddecelik (materyalizim) yaklaşımlarının başlangıçlarının ve kökeninin aslında Antik düşüncede yakalanabileceğildir (Kutlusoy, 2014, s. 341).

Platon'dan sonra Aristoteles'e baktığımızda, Platonun, ikici ruh anlayışının terk edilerek, tekçi bir ruh anlayışına evrildiğini görmekteyiz. Aristoteles: "sonuç olarak düşünürler, ne ruhun bedensiz, ne de bir bedenin [ruhsuz] olmadığını sanmakta haklıdırlar: Çünkü ruh bir beden değil; fakat bedenin herhangi bir şeyidir. Bu nedenle ruh bir bedende ve belirli nitelikteki bir bedende bulunur" (Aristoteles, 2007, s. 196). Aristoteles'in bu anlayışı zihnin bilimsel olarak da araştırılması için kapı aralamış gözükmektedir. Buna göre; ruh, beden ile birlikte araştırmaya tabidir. Ruh, zihin, bilinç kavramlarına yaklaşmaya başlamıştır. Aristoteles, zihne dair şu belirlenimleri yapar:

> Bir taraftan ruhu iki farklı şeyin ilkesi, önce yerel hareketin ilkesi ve ardından düşüncenin, yargının ve duyumlamanın ilkesi diye tanımlamıştık; diğer taraftan düşünceyi ve zekayı, duyumlamaya benzer bir şey gibi düşünmüştük (çünkü her iki durumda ruh, var olan şeyi seçer ve tanır) ve eski filozoflar en azından yargı ile duyumlamayı özdeşleştirirler (Empedokles şöyle der : "İnsanlarda zeka, gerçekte duyuya verilen şeye göre gelişir; fakat başka bir eserde de şöyle denemektedir: "Onların her zaman değişen idealara sahip olmalarının da nedeni budur"); ve Homeros'un da sözü aynı şeyi belirtme eğilimindedir "Çünkü zeka böyledir" (…) – tersine biz diyoruz ki, duyumlama ve zeka özdeş değildir; şu açıktır: Gerçekte duyumlama bütün hayvanlarda da vardır, zeka ise pek az hayvanda vardır (Aristoteles, 2007, ss. 213-214).

Aristoteles'in buradaki önemli belirlenimi, duyum ile zekânın, yani bilincin oluşmasındaki süreçte bulunan iki olgunun bir birinden farkını ortaya koymasıdır. Duyumlamak bilişsel bir süreç dışında tek başına yeterli değildir. O halde bilişsel süreçler içeriğine bulunan anlamlandırma ve yargı süreçleri bilincin farklı birer bileşenleri oluyor gözükmektedir.

Ruh ve bedeni iki ayrı töz olarak kabul eden Descartes'a baktığımızda, estetik beğeni ve algı üzerine belirlenimlerimizde, Descartes'in algı ve fiziksel nesneler arasındaki etkileşimini tekrar incelediğimizde, fiziksel nesnelerin bilişsel süreci harekete geçirdiğini görmekteyiz, Descartes *Duygular ya da Ruh Halleri* incelemesinde nesnelere ilişkin algılar hakkında şunları ifade eder: "Dışımızdaki nesnelerin algıları olarak gördüğümüz algılar, yani duyu organlarımızın nesnelerinin algıları, bizzat bu nesnelerden kaynaklanır (en azından bu nesneler hakkındaki kanaatimiz yanlış olmadığı sürece)" (Descartes, 2015, ss. 40-41). Bu yaklaşımı ile bilinci, bilimsel olarak ölçümleyen ve fiziki veriler ortaya koyan, Gustav Fechner (1801-1887), "psikofizik olarak adlandırılan (…) öznel psikolojik gerçekliğin çeşitli yönlerini (duyusal deneyimleri) fiziksel ölçümlerle ve niceliklerle ilişkilendirmeyi başardı" (Revonsuo, 2010, s. 99). Descartes'in de belirttiği üzere nesnelerin etkisi ile bilişsel sürecin başlaması artık ölçülebilir olmuştur.

> Fencher, bir gözlemciye bir takım fiziksel uyaranlar verildiğinde öznel deneyimin belirli içeriklerinin üretilebileceğini fark etti. Deneyci, uyaranların fiziksel özelliklerini dikkatli bir şekilde, değiştirdiğinde, gözlemcinin bilinç içeriklerinden dolayı bir şekilde düzenleyip kontrol edebiliyordu. Fencher, özellikle uyaranın şiddetini ve bu şiddetin, ondan sonra meydana gelen öznel duyumlarla olan ilişkisini merak ediyordu. Şiddet, fiziksel uyaranı karakterize eden bir özelliktir. Bir ses tonu, diğerinden daha gürültülü olabilir. (sinyalin daha fazla fiziksel enerjiye sahip olması gibi) veya bir ağırlık, fiziksel olarak diğerlerinden daha ağır olabilir. Uyaranın şiddeti nesnel olarak kesin bir şekilde ölçülebilir. Aynı zamanda, uyaranla oluşturulan öznel deneyim şiddetin boyutuyla orantılı değişir. Sesler daha yüksek veya daha alçak, bir yük daha hafif hissedilebilir (Revonsuo, 2010, ss. 99-100).

Bu ifadeler doğrultusunda konumuz olan estetik ve bilinç üzerinden değerlendirme yaptığımızda, bir obje karşısındaki öznenin bilincini uyaran sanat objesinin, onun fiziksel yapısı karşısında şekillendiğini söylememiz mümkün gözükmektedir. Fencher'in de ifade ettiği üzere, objenin fiziksel niteliklerinin ve niceliklerinin şiddeti, öznenin nesne ile ilgili deneyimi süresince onun bilişsel durumunu değiştirebilir.

Fencher, "Fiziksel uyaranın çok düşük şiddette olduğu durumlarda, zihinde herhangi bir öznel deneyimin ortaya çıkmadığını fark etti. Bunlara negatif duyumlar adını verdi (…) öznel deneyim fiziksel uyaran şiddetinin logaritmik bir fonksiyonuydu" (Revonsuo, 2010, s. 100). Sonrasında, yapısalcılık, bütüncül kuram, davranışçılık gibi birçok bilinç kuramı ortaya atılmış, psikolojinin ekolleri halline gelmiştir. Ancak Fencher'in elde etmiş olduğu veriler, özne-obje ve bilinç ilişkisini somut hale getiriyor gözükmektedir.

İlkçağ felsefe tartışmalarından bu yana güzel kavramının tartışılması, özellikle sanat felsefesinde beğeninin öznel veya nesnel olup olmadığının irdelenmesi güzel kavramının nesnelliğinin araştırılmasına yöneliktir. Güzel kavramının bilişsel olarak araştırılmaya başlanması aynı zamanda bir algı problemini de beraberinde getirir ve bu problem, bilincin yapısı, bilincin içerikleri ile ilgili gözükmektedir. Günümüzde nörobilim, bilince dair yapılan çeşitli çalışmalar gerçekleşmektedir. Bu alan alt dallara ayrılarak, nöroestetik alanında da çeşitli araştırmalar yapmaktadır. Estetiğin öznel yanı, felsefi alanda araştırılmaya değer bir problem olmakla birlikte nöroestetiğin de problemidir. Nöroestetik bilincin estetik aktivitesinin ölçülmesi konusunda, Fencher ve bu doğrultuda çalışma yapan diğerlerinden yararlanmaktadır. Amprik araştırma ve epistemolojik araştırmanın nöroestetik açısından zorlukları ise Roney tarafından şöyle ifade edilir:

> Nöroestetiğin, 'aşağıdan hareketle (ampirik bir) estetik' öne sürmüş, 19. Yüzyılın Alman Psikoloğu Gustav Fencher'in Deneysel Psikofizikine hala çok şey borçlu olduğu malumdur. Fencher göre estetik, katılımcılardan elde edilen, içsel olarak onların öznel deneyimlerinde temellenmiş raporlarla, 3. Kişinin perspektifinden estetik davranışın gözlemleri arasında, bir bağ kurmaya teşebbüs eden deneysel psikolojinin bir kolu olarak anlaşılmıştı. (N 28) Diğer yandan estetik yanıt sadece, herhangi biri tarafından bir içsel durum olarak deneyimlendiği ölçüde meydana gelir ve böylece sadece 1. Kişinin ontolojisi yoluyla ulaşılabilirdir. Bilinçli bir durum olarak bir duygulanım deneyimi sadece 1. Kişinin bakış açısından var olur, bu nedenle ona sadece o kişinin ne hissettiğini sorarak erişim sağlayabiliriz ve bundan dolayı epistemolojik nesnellik içeren bir estetik bilimi kurma düşüncesi, başlangıcından itibaren mahkum olmuş görünür. Oysa epistemolojik nesnellik erişilebilir olsa, ampirik psikoloji kanalıyla değil, daha ziyade bilinç için kendilerini açığa çıkaran bilinç yapılarına dair fenomenolojik bir soruşturma gibi bir şey yoluyla olabilir. Estetik yanıta dair ampirik bir teorinin tehlikesi şudur: Eğer estetiğin sadece içsel deneyim düzeyinde mevcut olduğu doğruysa, o zaman hoşlanma gibi bir duygulanımın temsilini çözümlemek amacıyla herhangi bir girişim, estetik deneyimi anlamından yoksun bırakan temsile neden olan beyin durumlarına dair bir şeyi sezer (Roney, 2013, s. 85).

Roney, bu ifadeleri ile aynı zamanda, bilince dair olanın ne olduğunu estetiğin payına neyin düştüğünü düşündürmektedir. Yine belirlenimleri kapsamında vermiş olduğu dip not da şunları belirtir:

> Bu konu literatürde kabul edilmiş ve ayrıntılı olarak tartışılmıştır. Chatterjee bunu az ama öz olarak şu şekilde özetler: 'Eğer amaç estetiği anlamaksa (beyni anlamaya karşıt olarak), nöroestetik ne önermelidir? Eksik olan, eksik olan soruyu cevaplayabilecek daha gelişmiş bir psikofiziktir, "nöroestetik, sadece davranışsal incelemelerle keşfedilmeyecek olan estetik psikolojisini anlamaya ne zaman bir şeyler katar?' (Chatterjee s. 60) (Roney, 2013, s. 85).

Roney, makalesini yine Chattejee'nin sorusu ile bitirmektedir. "eğer amaç estetiği anlamaksa, nöroestetik ne önermelidir? Uyarıcıyı duyuma, nöral durumu zihinsel duruma bağlayan bilim, estetik deneyimin doğasına dair kavrayışımıza katkıda bulunur mu?" (Roney, 2013, 92). Nörobilim kapsamında bilince dair yapılan ölçümler özneyi konu edinmektedir. Diğer yandan bir estetik obje, sadece bir obje değil, sanatçısı tarafından, bilinçli bir yapının sabit hali olarak gözükmektedir. Bu durumda özne ontolojik olarak birinci kişi durumunda sadece kendi bilinci ile başbaşa değil, obje üzerinde sanatçısı tarafından sabitlenmiş bir başka bilinç ile etkileşim halindedir. Diğer yandan, tez boyunca, estetik obje üzerinden ayırt etmiş olduğumuz, bazı niteliksel ve niceliksel özelliklerin, genel geçerliliği de ölçülebilir olan olarak ampirik deneye kapı açabilen özelliklerdir. Öznel bilincin bir başka bilinç (sanat objesi) ile etkileşim haline girmesi, öznel alana ait bir diyalektik süreç olarak gözükmektedir. Şeylerin biçimlerini bozan, diğer bir deyişle dönüştüren şeylerden (things) ziyade zihnimizdir. Ampirik ölçümlerin hesaba katmadıkları şey özneye ait bilincin kültürel olarak da farklı farklı şekillenmesi olabilir. Bu halde farklı kültürden gelerek bilişsel süreçleri farklı şekillenmiş bilinçlerin estetik obje karşısındaki duygu ve düşünce tarzları aynı olmayabilecektir. Diğer yandan nesnenin inanç ve kanılardan bağımsız saf özellikleri kendindedir. Bu halde nesne üzerinde sanatçısının sabitlemiş olduğu bilinç (sanatçının kendi bilinci, nesneyi yaratırkenki tüm bilişsel süreçleri, algı ve yargı gibi içerikleri) niceliksel ve niteliksel özellikleri ile nesnelleşebilir. Bir başka öznenin bilincinin ise nesne karşısındaki diyalektik süreçleri o nesneyi dönüştürebilir.

Fenomenoloji, bilinç yapılarına dair çeşitli açıklamalar getirmiştir. Bu bağlamda, gerçeklik ve öznel bilinç üzerine, Hegel'in şu ifadeleri dikkat çekicidir.

> Bilinç (…) sınırlı doyumunun bozuluşuna kendi elinden uğrar (…) gerçeklik korkusu kendini şu görünüş arkasında kendilerinden ve başkalarından saklayabilir: Sanki gerçek için ateşli isteğinin kendisi kendini beğenmişliğin biricik gerçeğinden, yani ne olursa olsun kendisinden ya d a başkalarından alınan her düşünceden daha açıkgöz olma gerçeğinden daha başka bir gerçek bulmayı oldukça güçleştirir, giderek olanaksız kılar; bu kendini beğenmişlik – ki kendi içine ger dönerek kendi anlağı üzerinde otlayabilmek için her gerçeğin nasıl boşa çıkarılacağını anlar, tüm düşüncelerini her zaman çözmeyi ve tüm içerik yerine salt kuru bir Ben bulmayı bilir – bir doyumdur ki, kendi kendine bırakılmalıdır; çünkü evrenselden kaçar salt kendi-için- olmayı arar (Hegel, 2011, ss. 60-61).

Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde yaptığı bu belirlenim bilincin, şey'den ziyade kendi gerçekliğini oluşturduğudur. Şey, karşısındaki bilinç, diyalektik süreç sonucunda yine kendi ben'ine ait bilgiyi oluşturacaktır. "Bilinç algıda ortaya çıkan gerçeksizliğin ona düştüğünü bilir. Ama bunu bilmekle bilinç aynı zamanda bu gerçeksizliği ortadan kaldırma yeteneğindedir; gerçek olanı ayrımsamasını algısının gerçeksizliğinden ayırt eder" (Hegel, 2011, s.82). Düşünürün bilinç üzerine yapmış olduğu bu belirlenim, estetik beğeni alanında bilincin aktivitesinden ve estetik biliminin olanağı açısından da önemli gözükmektedir. Bilinç, algı yanılsamaları, bilinçdışı gibi bilince özgü süreçlerin ayırt edilebilmesinin kaynağıdır.

Bir estetik objenin özne tarafından duyumsanması, algılanması ve çözümlenmesi gibi bilinçli faaliyetinin yanı sıra, bu bilinçli faaliyet sürecinde algı ve anlamlandırmaya etki eden diğer etmenler de araştırılmıştır. Özellikle, 19. ve 20. yüzyılda belirginleşmeye başlayan bilinçdışı tartışmaları algıya yeni bir boyut kazandırmıştır. İlk dönemlerde yapılan estetik tartışmaları algıyı bilinçli bir faaliyet olarak ele almıştır. Ancak insan zihninin karanlıkta kalan ve halen bu konuda çalışmalar sürdürülen bilinçdışının, algıya ve çözümlemeye etkisi araştırılmalıdır.

> Bilince dair ilk bilimsel yaklaşım özetle, Fencher'in bilincin nesnel ölçümünün yapılabileceği öngörüsünden devir aldığı miras ile Wilhem Wundt (1832-1920) tarafından yapılmıştır. Wundt, psikolojiyi bilinçli bir deneyim olarak ele almış, içebakış yöntemini devre dışı bırakmıştır. Bilinç tüm deneyimsel alanın içeriği olarak belirlenmiştir. Wundt, bilincin bütüncül bir yapı sergilediğini düşünmekteydi. (Revonsuo, 2010, ss. 100-102).

Diğer yandan Sigmund Freud (1856-1939) psikoloji alanına yeni bir tartışma getirir. Revounsuo'nun aktarımıyla, Freud bilincin psikoloji dışına çıkarılmasına bir katkıda bulunur:

> Freud aslında bilincin, psikolojinin dışına çıkarılmasına büyük katkı sağlamıştır" Onun etkileyici kuramı bilince çok küçük bir rol verir ve açıkça, zihnin bilinçli zihinle özdeşleştirilmesini içebakışçı düşünceye ve "bilinçdışı zihinsel yaşamın" bir çelişki barındırdığını ifade eden Wundtçu düşünceye karşı çıkar. Freud bunun yerine, anormal zihinsel durumların veya psikopatolojinin, salt bilinçli zihin kavramına dayanarak hiçbir zaman açıklanmayacağına inanmıştı (Revonsuo, 2010, s. 114).

Anormal, zihinsel durumların açıklamasından yola çıkan Freud, bilinçdışı kavramını sadece patolojik bozukluğu olan bireyler üzerinden tanımlamamıştır. Freud çarpıcı bir biçimde Aristoteles üzerinden yola çıkarak, sahnedeki psikopatolojik kişiliklerden söz etmiştir:

> Eğer Aristoteles döneminden beri varsaydığı gibi, tiyatro oyunun amacı "korku acıma" uyandırmak ve böylece, "duyguları boşaltmak"sa bu amacı tıpkı zihinsel etkinlik sırasında espri yapma ya da eğlencenin, çoğunun bu etkinliği ulaşılmaz kıldığı, benzer kaynakları açması gibi coşkusal yaşamımızdaki haz ya da hoşlanma kaynaklarını açma sorunu diye daha ayrıntılı olarak betimleyebiliriz (Freud, 1999, s. 113).

Freud, Aristoteles'in Katharsis, kavramını *Sahnedeki Psikopatik Kişilikler* başlığı altında kullanarak, Revonsuo'nun belirttiği gibi bilinçdışı kavramının yine bu kişilikler üzerinden tanımlamış, sanat ile ilişkisini kurmuştur. Aristoteles, Poetika'da Tragedyayı tanımlarken şu ifadeleri kullanır: "Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla bu tür duygulanımların arınmasını sağlayarak yapar" (Aristoteles, 2007, s. 533). Aristoteles'in bu belirlenimi 19 ve 20. yüzyılda, Freud'un tartıştığı bilinçdışı kavramının temeli gibi gözükmektedir. Tragedya ve diğer sanat dalları üzerinden bir değerlendirme yaptığımızda sanatsal içerikler, sanat izleyicilerinin çeşitli duygularını harekete geçirebilmektedir. Sanat objesinin içeriksel yapısı özne tarafından bilinçdışı içeriklerine göre şekillendirilebilir. Freud "insanın istim boşaltarak kendi duygularından kurtulmasından söz eder" (Freud, 1999, 115). Buradaki duygulardan kurtulma ifadesi tam da bilinç yüzeyinde, hâlihazırda bulunmayan bir obje veya durum tarafından tetiklenmiş, bir duygunun bilinç düzeyine çıkarak erimesi durumu olarak gözükmektedir. Aristoteles'in bahsetmiş olduğu duygu arınması tam olarak bu noktaya işaret ediyor gibidir. Bilinçdışı, öznenin kendi kendisine apaçık tanımlayabildiği bir olgu değildir. Ancak, bilinç yardımı ile eylemlerinin izlerinin bilinçdışı oluşumlarına dayandırabilme yeteneğine sahip olabilir. Freud'a göre "bilinç sadece pastanın kremasıdır" (Revonsuo, 2010, s. 114). Diğer yandan, Freud,

bilinçdışının ikili yapısından söz eder: "Psikolojik anlamda her ikisi de bilinçdışıdır; fakat bilinçdışı dediğimiz birincisinin, bilince ulaşma şansı yoktur. İkincisi ise, uyarımları belli kurallara rivayet ettikten sonra bilince ulaşabildiği için bilinç-öncesi diye adlandırılır… İki sistemin birbirleriyle ve bilinçle olan ilişkilerini, bilinç öncesinin bilinç ile Bilinçdışı arasında bir ekran gibi olduğunu" ifade eder. (Alıntılayan, Revonsuo, s. 115). Bu halde Freud'un bilinçdışının ikili yapısındaki bilinç öncesi bilinçdışı ve bilinç arasındaki kurduğu bağlantıda bir kör nokta görevi görerek işlev kazanmıştır. Ancak bilinçdışı, bilinçten bağımsız bir yapı olarak değerlendirmeye kalktığımızda bilinçdışının içeriklerini oluşturabilecek bilinçli yapıyı kaybetme durumu ile baş başa kalabiliriz. Bilinçdışının oluşabilmesi için bilinçli bir yapının adeta onun için kayıt yapması da gerekli gözükmektedir. Bu durumda bilinç ve bilinçdışının etkileşimci yapısından bahsetmek mümkün olabilir.

Bu bağlamda, Carl Gustav Jung (1875-1961), bilinç ve bilinçdışının etkileşimci bir yapısının olabileceğini şu ifadeleri ile destekler:

> Bilinçdışının aralığını yani hangi içerikleri kapsadığını belirlemek de imkânsızdır. Bu konularda ancak deneyim karar verir. Bilincin içeriklerinin enerji değerini kaybederek bilinçdışı hale gelebildiğini deneyimle biliyoruz. Bu normal "unutma" sürecidir. Bu içeriklerin bilinç eşiğinin altında basitçe kaybolmadığını deneyimle biliyoruz, onlarca yıl sonra uygun koşullarda bunlar ara sıra (…) unutulan içeriğin çağrışımlarının canlanmasıyla battıkları yerden ortaya çıkabilir (Jung, 2016, ss. 14-15).

Bilinçdışı verileri 20. yüzyıl psikoloji bilimi ve 21 yüzyıl nörobilim çalışmalarında nasıl oluştuğu halen sorgulanmaktadır. Bilinçdışının, bilinç'den ayrılarak eylemlerde kendini gösteriyor olması, ancak kaynağının bilinemeyeceği bir kör nokta oluşu hakkındaki öne sürümler, Locke'un bilinç üzerine söylemlerini ifade ettiği, Tabula Rassa kavramını anımsatmaktadır. Locke, "bir şeyi zihne, zihnin onu algılamadığı biçimde kazımak bana anlaşılmaz görünüyor" ifadesi ile adeta Jung'ı destekler (Locke, 2013, s. 73). İnsan zihnini doğduğu andan itibaren boş bir levhaya benzeten Locke, zihindeki idelerin deneyim gibi bilişsel süreçleri içerdiğini savunmuştur. Yine us'a oldukça önemli işlev yükleyen düşünür, "bilinen ilkelerden ya da önermelerden bilinmeyen doğruları çıkarsama yetisinden başka bir şey değilse, bu kişiler nasıl oluyor da doğuştan olduğu var sayılan ilkeleri keşfetmek için de usun kullanılmasının gerekli olduğunu söylüyorlar?" (Locke, 2013, s. 75). Burada konu her ne kadar doğuştan ilkelerin bilinip

bilinmeyeceğine dair olsa da bu ilkelerin belirmesinin koşulunun bilinç olması bakımından bilinçdışı teorisine benzediğini söyleyebiliriz. Bu hali ile bilincin, bilinçdışına ait verileri itme kuvvetinden bahsedebiliriz. Jung'un da yukarıda sözünü ettiği gibi bilincin içeriklerinin enerji değeri bu defa onları kaybetmek yerine bilinçli düzeye itebilir gözükmektedir.

Bilinçaltı verileri hakkında Jung, "kişisel yaşamda elde edilen her şeyi, unutulan, bastırılan, bilinçli algı eşiğinin altında algılanan, düşünülen, hissedilen her şeyi içeren kişisel bilinçdışını ayırtedebiliriz" demektedir (Jung, 2016, s. 16). Bu halde kişisel bilinçaltı yaşamın nasıl oluştuğuna dair iz sürmek mümkün gözükmektedir. Bilincin deneyimlerini dikkate aldığımızda, duyumsanan her verinin, bilinç yüzeyinde herhangi bir unutma süreci yaşanmadan sürekli olarak yüzeyde tutulduğunu söylemek yanlış olur. Jung'ın ifade ettiği unutma olgusunun bilinçaltı öğelerinin sebebi olduğunu bilmekteyiz. Unutma olgusundan önce, tekrar Locke'un *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* adlı çalışmasında idelerin kaynağının Duyum nesneleri diğer kaynağının da zihnimiz ait işlemler oluşu, sadece bilinçli süreçlerin değil, bilinçaltının da nesnelerden edindiği duyumların sonrasında ki süreçlerin, "algılama, düşünme, kuşkulanma, inanma, uslamlama, bilme (…) kaynağı herkesin kendindedir (…)ve buna içsel duyu denmesi uygun olur" ifadelerini hatırlamalıyız (Locke, 2013, s. 98). Buna göre bilinçaltı verilerini nasıl oluşturduğunu çözümleyebiliriz. Özellikle farklı öznelerin nesneler karşısındaki duyum ve algıları, o nesneye ilişkin anlamlandırma sürecini içerisinde birçok farklılaşan anlamlandırma etkinliğini belleğe kaydederek unutabilir. Öznenin nesne karşında anlamlandırmaya yönelik olarak yaşadığı diyalektik süreç, nesne hakkında farklı yargıların da oluşmasına sebep olabilir.

Öznenin tam da karşısında duran ile (nesne) ilişkisi onun duyum algı ve anlamlandırma sürecine bağlı gözükmektedir. Karşıda duran nesneyi bilişin yönettiği epistemolojik bir süreç olarak belirlediğimizde, bilincin bu süreçte gerçekleştirdiği faaliyete yakından bakmak, bilinçdışı kavramını tekrar değerlendirmek açısından yararlı olabilir. Özellikle *Tinin Görüngübilimi* adlı eserinde bilinç, özbilinç ve us konusunu ayrıntılı bir biçimde ele alan Friedrich Hegel, öznenin nesne ile olan bilişsel sürecini yakından irdelemiştir. Farkındalık sahibi bilincin nesne karşısında yapmış olduğu işlemi irdeleyen düşünürün tespit ettiği belirlenimler bilinçdışı verilerine ışık tutar niteliktedir. Bilinçli olma (farkındalık) durumunda nesneden elde edilen verilerin işlem süreci,

bilinçdışı verilerini oluşturabilir. Bilincin nesneyi duyu ve anlamlandırma aşamasındaki diyalektik sürecini Hegel şu şekilde betimler: "Bilinç birşeyi kendinden ayırdeder ve aynı zamanda onunla ilişkiye girer; ya da söylendiği gibi bu bir şey bilinç için vardır; ve bu ilişkinin ya da birşeyin bir bilinç için varlığının belirli yanı bilgidir" (Hegel, 2011 ss. 61-62). Buna göre bilincin aktivitesi bilgi oluşumuna kaynaklık etmektedir ve bir şeyin varlığı bilinç için bilgiye dönüşmektedir. Bilinç belirlemesinden sonra düşünür, nesneyi daha yakından belirler ve şunları ifade eder:

> Nesnenin ilk ilkesi, evrensel yalınlığı içinde dolaylı bir evrensel olduğu için nesne bunu kendi doğası olarak kendisine anlatmalıdır; nesne bunu kendini birçok özellikli Şey olarak göstererek yapar. Duyusal bilginin varsıllığı algıya aittir, dolaysız pekinliğe değil (…) çünkü olumsuzlamayı, ayrımı ya da çokluğu özünde taşıyan yalnızca algıdır (Hegel, 1986, ss. 77-78).

Nesne kendisini birçok özellikli şey olarak gösterirken, özne tarafından duyumsanarak algı yolu ile dolayımlanacaktır. Bu süreç içerisinde dolaysız nesne öznenin dolayımlaması ile diyalektik süreç içerisinde anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Ancak bu aşamada, öznenin hızlıca gerçekleştirdiği bilişsel süreci yavaşlatarak incelersek, nesneye ait belirlenim ve değerlendirmelerin hafıza ile ilişkisi önemli olduğu sonucuna varabiliriz. "Beyin nesneler ile ilişki içindedir ve bu ilişki içerisinde nesnelere reaksiyon gösterir. Varlığın bütünlüklü yapısını kayıt etmekten ziyade, varlığın çoklu özelliklerini kayıt eder" (Damasio, 2012 s.141). Nesneden özneye ve özneden nesneye bilgi geçişi aşamasında, öznenin algısı ve anlamlandırma farklılıkları nesnenin kendisi ile özdeşleşme çabasına girebilir.

> Öyle ki bilinç kendi kendisini sınarken, bize yalnızca seyretmek kalır. Çünkü bilinç bir yandan nesnenin bilinci, öte yandan kendisinin bilincidir; onun için gerçek olanın bilinci ve gerçeğin bilgisinin bilinci, İkiside bilinç için olduklarından, bilincin kendisi onların karşılaştırılmasıdır; nesneye ilişkin bilgisinin nesneye karşılık düşüp düşmediğini bilmek bilinç içindir (…) Bir yandan bilinç için bir şey 'kendinde'dir, ama öte yandan bilgi, ya da nesnenin bilinç için varlığı bilinç için başka bir kıpıdır. Sınama var olan bu ayrım üzerine dayanır. Bu karşılaştırmada iki kıpı bağdaşmıyorsa, öyle görünür ki bilinç nesneye uygun kılmak için bilgisini değiştirmelidir (…) bilgi değişirken nesne de bir başka nesne olur, çünkü özünde nesnenin bir bilgisi idi (Hegel, 2011, s.63).

Bu söylem çerçevesinde bilincin, nesneyi algılama ve anlamlandırma aşamasında kendisine dönerek sınaması sadece kendi hali ile nesneyi algılamanın ve hafızaya

göndermesinin dışında, nesnenin sınanma aşamasındaki anlamlandırılmış ve değerlendirilmiş görüntülerinin de hafızaya kayıt edilebileceğini de gösterebilir. "Hegel'in algı konusunda yaptığı bir başka çarpıcı belirlenim ise; bilincin kendisinin nesne karşısında yaptığı ekleme ve çıkarmalar ile hakikati değiştirebileceği yönündedir ki bu belirlenim bilinçaltı verilerine kaynaklık edebilir" (Ölçener, 2016, s.46). Öznenin nesne karşısında gerçekleştirdiği duyu yolu ile yaptığı değerlendirmeler silinip yok olmanın aksine bellekte yer alabilir. Aristoteles'e göre: "Bellek ne algı ne varsayımdır, tersine birinin ya da diğerinin zaman geçtikten sonra ortaya çıkan garip bir modifikasyonudur (…) Bellek sadece dolaylı düşünmenin bir yeteneğidir ve aslında merkezi algı gücünün bir yeteneğidir (Aristoteles, 2007, 450a-450b ss. 228-229). Zaman içerisinde ortaya çıkan modifikasyonlar hâlihazırda farkındalık dışı olan bilinçdışı verilerini canlandırabilir.

> Uyumsuz psikolojik unsurların bastırılmaya maruz kaldıkları ve bu yüzden bilinçdışına itildikleri kolayca anlaşılabilir. Fakat öte yandan bu bastırılan içeriklerin bir kez fark edildikten sonra bilinçli hale gelebileceği ve orada tutulabileceği anlamına da gelmektedir (Jung, 2016, s. 158)

Tıpkı Carl Gustav Jung'un (1875-1961) ifadesinde olduğu gibi, uyumsuz psikolojik unsurların bastırılması, bilinç düzeyine tekrar çıkabileceği yönündedir. Öz-benin nesneyi anlamlandırma sürecinde gerçekleştirdiği ekleme ve çıkarma hareketi esnasında gerçekleşen, tam olarak nesneye ait olmayan onunla uyumsuz farklı görüntüler de öznenin hafızasında yerini alabilir ve bilinç düzeyine tekrar çıkabilir. Kısacası:

> 'Nesneyi anlamakta başarısız olmak' bilinç aracılığı ile elde edilen algıların, nesne ve bilinç açısından özdeşlik sorunu çıkardığını söyleyebiliriz. Ancak yine bu başarısızlık bilinçdışını oluşturan yegâne algı yansımaları olarak karşımıza çıkabilir. Nesne ile ortaya çıkan özdeşsizlik, algılayanın yeni hakikat üretmesine sebep olabilir. Bu ise karşıda olanın veya nesnenin bilinçdışında yeni hakikatinin kurulmasına sebep olabilir (Ölçener, 2016, s. 47).

Buna göre bilinçdışının aktif yapısından bilinç ile olan işbirliğinden söz edebiliriz. Jung bu aktif yapının bilinç ile nasıl birleştiğini şu sözleri ile açıklar:

> Mevcut deneyimlerimiz ışığında, bilinçdışı sürecin bilinçli zihinle telafi edici bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Burada "karşıt"ı değil, özellikle "telafi edici" sözcüğünü kulandım, çünkü bilinç ile bilinçdışının birbirine mutlaka karşıt olması gerekmediği gibi, tersine, birbirlerini tamamlayarak bir bütün, yani kendiliği oluşturmaları da mümkündür (Jung, 2016, s. 201).

Bu belirlenime bakarak bilinçdışı yapılanmasının, sadece bilinçten tamamen bağımsız bir yapılanma olmadığını düşünmemiz mümkündür. Bu da bilinçdışı verilerinin insanın yapıp etmelerinde edilgen ve bastırılmış durumda olmadığının aksine etken ve eylem döngülerinde söz sahibi olduğunun bir göstergesi olabilir. Nitekim bilinçdışı Jung'ın belirttiği üzere bilince karşıt değil, tersine, onunla tamamlanarak kendiliği oluşturmaktadır. Ona göre kendilik her bir özne için eylem dünyasında var olan ve ötekiler tarafından izlenebilendir. Bilincin nesne ile olan ilişkisi ve bu sayede elde edilen bilinçdışı verilerinin ise gözlenebileceği yegâne alan sanat olduğunu söylemek ise yersiz olmayacaktır. Nesneye ait farklı duyum ve anlamlandırmaların somutlaşması sanat nesnesi ile mümkün olabilir.

Bilincin, bilinçdışı verilerine ilişkin farkındalığı sanatçı ve onun yaratıcılık özelliğine ilişkin gibidir. Freud, Psikanalistler hakkında, "Bilinçdışındaki geriye itilmiş malzemeyi seslenebilmek için hassas kulaklar gerekir. Herkesin kulağının da aynı ölçüde hassaslıkla donatıldığını söyleyemeyiz" ifadesinde bulunmuştur (Freud, 1992, s.52). Bir psikanalist nasıl hassas kulakları ile bilinçdışı verilere seslenebiliyor ise, sanatçı kendi bilincini izleyerek bilinçdışı verilere rahatlıkla ulaşabilir ve onu sanat nesnesi haline dönüştürebilir. Sanatçıda bilinçdışı verilerine erişim, öznenin nesneyi tanımlama aşamasında, onun bilgisi ile özdeş olma süreç aralığında edindiği farklı görünüm ve algıların hafızaya kayıt edilmesi ile ilgili olabilir. Buna göre nesne veya varlıkların farklı tanımlanma ve anlamlandırma süreçleri eğer sanatçı tarafından sonradan hatırlanmak üzere fark edilir ise, eser oluşturma esnasında bu verileri rahatlıkla bilince tekrar taşıyarak kullanabilir. Bu sürece yakından baktığımızda algının tekrar irdelenmesi gerektiğini ve önemini görebiliriz.

G. W. Leibniz (1646-1716), *Monodoloji*'sinde algı konusunda şu belirlenimlerde bulunur:

> Algının farkındalıktan veya bilinçten özenle ayrılmalıdır. Kartezyenler işte bu noktada büyük hataya düştüler, farkına varmadığımız algıları yok saydılar (…) Algıdaki değişimi, yani bir algıdan diğerine geçişi sağlayan iç ilkenin faaliyeti iştiha olarak adlandırılabilir. Gerçi iştiha yöneldiği algıya her zaman tam olarak erişemez, fakat ondan daima bir şey elde eder ve yeni algılara ulaşır (Leibniz, 2011, s.17).

Nesnenin tanımlanma ve anlamlandırılma öncesi algı safhası bilinçdışı verisi için önemli bir kaynak olabilir. Farkına varılmayan algıların yok sayılmasının hata olduğunu

ifade eden düşünür, bir algıdan diğerine geçişin, iç ilkenin faaliyeti olan istek olduğunu ifade etmiştir. İsteğin her zaman yöneldiği algıya tam olarak ulaşamaması ise, hafıza ile ilişkili olabilir. Varlıklardan elde edilen farklı algıların tam olarak hatırlanamaması ancak Leibniz'e göre daima ondan bir şey elde ederek yeni algılara ulaşması yine, sanatçının eser yaratma sürecinde etkili olabilir. Buna göre arzu (iştiha) ile fantezinin Jung'ın bahsettiği gibi, etken ve edilgen olmaları bakımından birbirinden ayrılırlar:

> Etken fanteziler sezginin ürünüdür, yani bunlar bilinçdışı içerikleri algılamaya yönelmiş tutum harekete geçirir (…) Etken fantezi psişik faaliyetlerin en üst formlarından biridir. Zira burada öznenin bilinçli ve bilinçdışı kişiliği olarak bir ürüne beraberce akarak birleşir. Böyle bir fantezi insanın bireyliğinin en üst ifadesi olabilir (Jung, 2016, ss. 24-25).

Etken fantezinin bilinçdışı içerikleri bilince taşıma faaliyeti olduğundan bu çerçeve içinde söz etmemiz mümkün olabilir. Bu durumda bilinçdışı verilerinin etken fantezi yolu ile sanat eserinde bilince taşınarak fiili olarak var edilmesinden bahsedilebilir. Etken fantezi bu yol ile sanatta bilinçdışının bir imkânı olarak düşünülebilir. Düşünme, bilinçdışı verilerinin sanatsal ortama aktarılmasında en etken faaliyetlerden biri olarak gözükmektedir.

> Duyuların işi görmek anlama yetisininki düşünmektir. Düşünmek ise, tasarımları bir bilinçte birleştirmektir (…) Tasarımların bir bilinçte birleştirilmesi yargı ile olur. Demek ki düşünmek, yargıda bulunmaktan veya genel olarak tasarımları yargılarla ilgi içine sokmaktan başka bir şey değildir (Kant, 2000, ss. 55-56).

Immanuel Kant'ın (1724-1804) düşünme hakkındaki belirlenimi ile birlikte Jung'un etken fantezi edimini birlikte ele aldığımızda, bilinçli düşünsel faaliyet esnasında, sanat eseri üretirken nesnelerin veya var olanların farklı değerlendirilmesi sonucu elde ettiğimiz verileri şimdi'ye taşıyarak, yargıda bulunduğumuzu söyleyebiliriz. Buna göre etken fantezi bilinçdışı verilerinin faklı görünümlerini sanat eserine yansıtma olanağı taşıyabilir. Kant'a göre düşünmek hâlihazırda öznenin bütün tasarımlarına eşlik etmektedir bu yolla bilinçdışı verilerinin de daha önce düşünüldüğünü ve yargı içerdiğini söylemek mümkün olabilir. Bu yargıların nasıl oluştuğuna yakından bakarsak yine Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde, zihnin nitelikleri, düşünmenin yapısı konusundaki belirlenimlerinde oluşturmuş olduğu kategoriler sisteminin yine bilinçdışı ile ilişkisini kurabilmemiz mümkün olabilir.

> Önceleri kategoriler, evrenin yalnızca zihnimizde yansıma bulan niteliklerini anlatırdı. Kant felsefesi ile birlikte bunlar zihnimizin, evrenin herhangi bir biçimde zihnimize girebilmesine yönelik niteliklerini anlatmaktadır. Bu nedenle evrenin doğrularına hiçbir zaman ulaşılamamakta ve kategoriler karakterlerini evrenin yapılarından bilişin yapılarına doğru değiştirmektedirler (…) Kant'ın deyişiyle "zihnimiz doğayı kendi yasalarına göre yazdırmaktadır" (Kant 1783, A 113) (…) Kant (…) Kant için biliş, deneyim ile onun zihindeki formel koşulları arasındaki bir dengedir (Spitzer&Maher, 1998, s.341).

Evrenin herhangi bir şekilde zihnimize girebilmesi ve zihnimizin doğayı kendi yasalarına göre yazdırması ifadesini sanat nesneleri açısından tekrar değerlendirdiğimizde, var olanların görünümlerinin tekrar zihnin kendi yasası ile nasıl değiştiğini görebilmemiz mümkün olabilir.

> Doğa'nın bize nesnenin kendisini asla bahşetmeden, belirli bir nesnenin algısında olabilecek bütün çeşitlemeleri sunduğunu görebiliriz. Elde edebileceğimiz biçim düşüncesi, bütünün yalnızca bir yönüdür, yani farklı görsel algılarımızı kıyaslayarak yaptığımız bir soyutlamadır, rastlantısal öğelerden gerekli olanı ayırarak elde edildiğini söyleyebileceğimiz bir yönüdür. Bu düşünce sadece tek bir algı değildir, belirli bir bakış açısının benimsenmesiyle elde edilen çok sayıda algının üzerine çalışılmış halidir (Hildebrand, 2016, s.16).

Sanatçının farklı görsel algılamalar sonucu yaptığı soyutlamalar yine bilinçdışı verilerini oluşturan bir edim gibi gözükmektedir. Öznenin nesneden elde ettiği niteliksel veya niceliksel düşünsel soyutlamaları, sanat nesnesi tasarım ve oluşum sırasında düşünsel eylem ile buluşarak yargıya dönüşebilir. Buna göre Kant'ın belirlemiş olduğu, anlama yetimizin kategorileri altında "1.Niceliğe göre: Birlik, Çokluk, Tümlük 2.Niteliğe göre: Gerçeklik, Olumsuzlama, Sınırlandırma 3. İlişkiye göre: Töz, Neden, Birliktelik 4. Kipliğe Göre: Olanak, Varoluş, Zorunluluk" altında tekrar ele alınarak düşünsel olarak kurgulanabilir. (Kant, 2000, s.54). Soyutlama yoluyla var olanlardan edinilen bilinçdışı verilerinin, etkin fantezi eylemi ile kategoriler altında tekrar düşünülerek nesneleştirilmesi sanat nesnesinde mümkün olabilir.

Sanat dallarından, ressam ve heykeltıraşın düşünsel etkinliğini değerlendirdiğimizde, eser tasarım süreci öncesi duyu, algı, düşünsel ve anlamlandırma aşamalarının, farklılıkları ve benzerliklerini ele alabiliriz:

> Heykeltraşın özgül zihinsel malzemesi kinestetik düşüncelerden oluşur (…) Ressamın etkinliğini ele aldığımızda, zihinsel malzemesinin, doğrudan bir yüzey üzerine dile getirdiği görsel düşüncelerden oluştuğunu, dolayısıyla görsel yansıtma anlamında bir resim yarattığını görürüz. Ressamın sorunu, bir nesnenin biçimini sadece düzlem üstündeki görsel izlenimler aracılığıyla dile getirmektedir. Bunu yapmak için söz konusu üçüncü boyut duygusunu gerçekte neyin uyandırdığını keşfetmelidir. Öyleyse hem heykeltraş hem de ressamın görsel izlenimlerle kinestetik düşünceler arasında var olan bağıntı ile uğraştığını görmüş oluyoruz. Heykeltraş düz görsel izlenim vermesi amacıyla üç boyutlu bir şey biçimlendirirken, ressam üçboyutlu bir biçimin görsel izlenimini düzlem üzerine aktarır (Hildebrand, 2016, ss.26-27).

Resim ve heykel sanatında, uzam algısı ve sanat nesnesine aktarımı farklılık göstermekle birlikte, bu iki sanatın ve nesnelerinin izleyenlerinde uyandırdığı algı açısından farklılık göstermektedir. Resim ve Heykel sanatçısının dış dünyada var olanları nesneleştirmesi görüş farklılıklarını da beraberinde getirebilir. Hareket eden veya durağan varlıkların, resim sanatında aktarımı, örneğin ressamın "resminde uzamın hacmini ne kadar vurgularsa, resmin algılanmasında yer alan uzamsal göndermeler ne kadar olumluysa, resmin meydana getirdiği yanılsama da o kadar canlı ve inandırıcı olacaktır" (Hildebrand, 2016, s,38). Buna göre resimde görme duyusu gerek sanatçı gerek izleyen açısından önemlidir. Düzlem üzerine aktarılan üç boyutlu görüntü, görme yetisi yardımı ile izlenebilecektir. Heykel sanatında ise yine dış dünyada hareketli veya hareketsiz var olanların benzer şekilde üç boyutlu aktarımı ile karşımıza çıkmaktadır. Resim sanatından farklı olarak öznenin beden hareketi ile heykele yaklaşması görme ve dokunma duyularını da içermektedir. Resme göz ile yaklaşabilirken, heykele bedensel olarak görme ve dokunma duyularımız ile temas edebiliriz. Yine duyu çerçevesinde değerlendirdiğimizde, bilinçdışı verilerinin birbirinden farklılaşan bu sanat nesneleri üzerinde de farklı kullanıldığını düşünebiliriz.

Duyularımızın yaşamımızı sürdürmemiz için veri sağlamasının dışında, düşünsel süreç ile birleşerek sanatsal alanda tasarım yapabilme yetisinin ham maddesi olması ve bu sayede dünyayı yeniden tasarımlayabilmekteyiz. Duyular yolu ile oluşan bilinçaltı verileri sanatsal üretim anlamında fantezinin zenginin kaynağı olarak düşünülebilir. Yine Jung ve Freud çerçevesinden bilinçdışını ele aldığımızda, Freud'a göre bilinçdışı "iki temel görünüm almıştır. Birinci topikte bilinçdışı sistemi bilincin dışında tutulan, bastırmayla bilinçten radikal biçimde ayrı olan ve onu tanınmaz kılan bir çarpıtmaya maruz kalmadan bilince geri gelmeyendir. İkinci topikte ise bilinçdışı ayrı duran bir yer

değildir" (Clero, 2011, s. 31). Buna göre Jung, "Bilinçdışı içeriğin bilince dâhil olmadan fiili biçimde var olmasına (…) bilme yetisi ile ilgili her ihtimalden kendini kurtardığını" ifade etmiştir (Jung, 2016, s.14). Böylece bilince dâhil olmayan bilinçdışı, sanatsal üretim faaliyeti esansındaki etkinleşen bilinçdışı hareketinden farklılık gösterir. Jaques Lacan (1901-1981) ise: "Freud ile birlikte hiçbir ruhsal üretimin, bilinçdışından kaçamayacağını kabul eder "Bilinçdışı eylemlerimizin hiçbirini alanı dışında bırakmaz." (…) "Bilinçdışı doğrusunu söylemek gerekirse öznenin ilişkisinde onu oluşturan bu anlamı-olmayan kısımdır [SXI,326]" (Clero, 2011, ss. 31-32). Burada Lacan'ın bilinçdışının özneyi oluşturan kısmının olduğunu ifade etmesi önemli gözükmektedir. Nitekim düşünüre göre "Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır (…) Bilinçdışını yalnızca eklemlenen kelimelere dökülen şey aracılığıyla kavrayabiliriz" (Clero, 2011, s.32). Aynı söylemi sanat açısından değerlendirdiğimizde bilinçdışını tıpkı kelimelerde olduğu gibi, sanat eserlerinde de gözlemleyebiliriz. Diğer yandan Amerikalı varoluşçu psikolog Rollo May (1909-1994), "Belli bir bilinçdışı yoktur; bilinçdışı daha çok yaşantının bilinçdışı kalan boyutlarıdır (ya da kaynakları, çehreleri). Bilinçdışını, bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizil güçleri olarak tanımlıyorum. Bu gizil güçler "özgür yaratıcılık" diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağıdır" ifadesinde bulunur. (May, 2012, s.77). Bilinçdışı verilerinde yaratıcılığın gizil güçlerinin var olduğunu düşünen May, bu konuda haksız gözükmemektedir. Gerek sanat alanında gerek teknik alandan yaratıcılığın nasıl gerçekleştiği araştıran birçok alan çeşitli araştırmalar bu soruya yanıt aramaya devam etmektedir.

Her ne kadar içinde yaşadığımız dünyayı öznelerin bilinçli düşünsel etkinlikleri sonucu varmış olduğu yargıların bütünü olarak düşünüyor olsak da, tüm yukardaki açıklamalar doğrultusunda sadece bilincin gerçeklik ile birebir örtüşmesinden doğan yargıların yaşamı ve bileşenlerini şekillendirdiğini söylememiz güç gözükmektedir. Buna göre; bilinçdışı öznel bir kavram olarak gözükse de tümeli etkileyebilecek güce sahip olabilir. Nitekim sanat nesnelerinin yüzyıllar boyunca tarihsel süreçlerde etkili olduğunu düşünürsek ve sanatçının bilinçdışının nesneye nasıl aktarılmış olduğunu görebilirsek kavramı anlamak, anlamlandırma ve çözümlemek mümkün olabilir. "Bilinçli ve kişisel ruhun, aslında bilinçdışı olan, geniş tabanlı ve evrensel bir ruhsal eğilime dayandığını ve tıpkı bireyin toplumla olduğu gibi kişisel ruhumuzun da kolektif ruha bağlantılı olduğunu var sayarak muhtemelen gerçeğe yaklaşmış oluruz" (Jung,

2016, s. 169). Nasıl ki "analiz kişisel bilinçdışını bilinçliliğe yükseltmek sureti ile özneyi, başkalarında fark ettiği ama kendisinde kesinlikle fark etmediği şeyler konusunda haberdar eder. Dolayısıyla bu keşif onu bireysel olarak daha az benzersiz ve daha fazla kolektif hale getirir" (Jung, 2016, s. 171). Sanat nesnesinin, sanatçı ve izleyeni tarafından tekrar bilinçli bir şekilde anlamlandırılması, bilinçdışı verilerinin öneminin de farkındalığını ortaya serebilir. Freud, *Sanat ve Edebiyat* adlı çalışmasının "Michelangelo'nun Musası" bölümünde şunları ifade eder:

> Benim görüşüme göre bizleri bu denli güçlü bir biçimde etkileyen şey yalnızca yapıtında dışa vurmayı ve bizimde bunu anlamamızı sağlamayı başardığı sürece, sanatçının niyeti olabilir. Bunu yalnızca entelektüel bir kavrama sorunu olmayacağının ayırdındayım; amaçladığı şey bizlerde aynı duygusal tutumu, kendisinde yaratma itkisi yaratanla aynı zihinsel düzenlemeyi uyandırmaktadır. Ama neden sanatçının niyeti zihinsel yaşamın diğer durumlarında söz konusu olduğu gibi sözcüklerle iletilmeye ve anlaşılmaya uygun olmasın? Belki de büyük sanat yapıtları söz konusu olduğunda bir ruh çözümlemesi uygulamaksızın asla olası olmayacak. Eğer eğer bu sanatçının niyetlerinin ve duygusal etkinliklerinin etkin bir anlatımı ise ürünün kendisi bu tür bir çözümlemeye olanak vermelidir. Sanatçının niyetini bulmak için ilk olarak yapıtında temsil edilen şeyin anlamını ve içeriğini bulmalıyım; bir başka deyişle onu yorumlayabilmeliyim. O halde, bu türden bir sanat yapıtının yorumlama gerektirdiği ve bu yorumu tamamlayana dek neden bu denli güçlü etkilendiğimi bilememem olasıdır. Onu böyle çözümlemeyi başardıktan sonra yapıtın etkisinin hiçbir azalmaya uğramayacağını ummaya bile cesaret ediyorum (Freud, 1999, s.240).

Sanatçının zihinsel yaşamı, niyetinin izi Freud'un da belirttiği üzere, ruh çözümlemesine dayanmaktadır. Ancak bu şekilde, sanat yapıtının farklı bir bakış ile yorumlanması mümkün olabilir. Sanatçının, öznel olarak bilinçdışına ait verileri, "tek bir bireye değil, aynı zamanda birçok kişiye, yani topluma, halka veya genelde insanlığa ait bütün psişik içeriklere kolektif" olarak dönüşebilir. (Jung, 2016, s. 49). Buna göre sanat nesnesi bilinçdışı imkânlı hale gelebilir ve özneyi ve onun edinimlerini ve beğenisini bu açıdan değerlendirebiliriz.

2.1. Estetik Kuramları Açısından Estetik Beğeninin Karşılanması Sorunu

Önceki bölümde belirttiğimiz üzere estetik, duyumlar ile ilişkili bir kavram olduğundan, öznenin beğenisi ile de yakından ilgilidir. Algının yapısını oluşturan tüm etmenler, öznenin beğenisinde etkili olabilmektedir. Bilinç durumu, bilinçdışının etkisi,

biyolojik yapı, fiziksel ihtiyaçlar "beğeni" olarak adlandırdığımız kavramın yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu hali ile beğeni basit bir kavram olmaktan ziyade, bizleri algı ve süreçlerinin araştırılmasını zorunlu kılmaktadır. Estetik beğeni, öznenin algı dünyası kapılarını sadece bireysel anlamda değil, sosyo-kültürel, sosyo-psikolojik anlamda da aralamaktadır. Algı, çözümleme ve yargı süreçlerinin sanat objesinin sanatçısı ile olan özdeşliği, aynı zamanda multidisipliner alanlarda (teknoloji ve sanat, yapay zekâ, farklı iki sanat objesinin birbiriyle etkileşimi vb.) bakımından günümüzde önem taşımaktadır.

Felsefe tarihinde, estetik obje çözümlenmesi ile ilgili olarak birçok düşünce ortaya çıkmıştır. Fenomenolojik, ontolojik, Marxist estetik, enformatif estetik, alımlama estetiği, yapısalcı estetik gibi akımlar, öznenin estetik objeyi nasıl algıladığı ile ilgilidir. Fenomenolojik yaklaşım, ile ilgili olarak, Dufrenne, "estetik algının estetik obje ile koreleasyon içinde olduğunu ve estetik objeden ayrı olarak değerlendirebildiğini, estetik objeyi incelediğimizde, bu objelerin üzerindeki refleksiyon açıkça göstermektedir ki özneye ait refleksiyon algı içindir. Objenin kendisi algıyı talep eder (Dufrenne, 1973, s. 16). Bu ifadeler, fenomenolojik çözümlemeyi gerekli kılmaktadır. Bilindiği üzere Husserl'in "şeylerin kendisine dönelim" ifadesi ve fenomenolojik yaklaşımı, bizi objelere geri döndürmüştür. Hâlihazırda Dufrenne'nin de belirttiği gibi objenin taşıdığı refleksiyonu algılamaya çalışmak şeylerin kendisine dönmenin bir yoludur. Fenomenolojik yaklaşım, algı ve beğeni problemi açısından tekrar çalışılması gerekli olan bir felsefi düşünsel sitem olarak gözükmektedir. Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* yapıtında şunları ifade eder:

> Reel içkin, kendinden başka hiçbir şeyi göstermediği, kendi "dışında" hiçbir şeyi "kastetmediği" ve burada kastedilen şey de tam olarak kendi kendine verilmiş olduğu için kuşku dışı sayılır. Reel içkinliğin kendinde verilmişliğinden başka bir kendinde verilmişlik henüz ufukta görülmemektedir (Husserl, 2003, s. 37).

Açıktır ki, bu yaklaşım, kuşkuyu dışarıda bırakmayı hedeflemektedir ve şeylerin bu halde bilimin de yapılmasına olanak vermektedir. İlerleyen bölümlerde konumuz ile ilgili olarak fenomenolojik yaklaşım tekrar ele alınacaktır. Ontolojik yaklaşım; Sanatçı elinden çıkmış bir estetik objenin varlık alanına katılması ile birlikte, onun estetik varlığını irdeleyen bir düşünce sistemidir. Tunalı'nın ifadesi ile "yaratma dediğimiz bu gizemli ve bilinmez etkinliğin dışında, süje'nin akt'larından, obje, değer ve değer

yargısına kadar ele alacaktır" (Tunalı, 2012, s. 50). Ancak, değer ve değer yargılarına gelmeden önce, Tunalı'nın ifadesi ile yaratma denilen bu gizemli sürecin, hem sanatçı ve objesi hem de izleyeni açısından aydınlatılması gerekmektedir. *Ontolojinin Işığında Bilgi* adlı çalışması ile Nicolai Hartmann (1882-1950), nesneye ilişkin tartışmaları irdeler varlık alanındaki nesneler, sanat objeleri ontolojik açıdan farklı gözükmektedir. "Nesneleştirilen (*objectum*), nesneleştirilebilen (*objiciendum*), bilinmeyen (*transobjektive*) ve bilinemeyen ya da nesneleştirilmesi mümkün olmayan (*irrational* ya da *transintelligible*) (Hartmann, 2010, s. 10). Obje (*Object*), çevremizdeki nesnelerden meydana gelir ve algılamak yargı için özel bir çaba harcamayı gerektirmez "Algının en geniş öğeleridir. Bilincin doğrudan olarak algıladıklarıdır" (Runes, 1942, s. 217). Tunalı'nın ifadesi ile "objektion karakteristik bir bilgi fenomenidir: Var olan bir şey bir süjenin objesi olur ve var olan şeyde ise, hiçbir değişiklik meydana gelmez" (Tunalı, 2012, s. 53). Nesne hakkında bir diğer tartışma nesneleştirilebilenlerdir. Objectivation (*Objektivize*), "zihinsel sürecin işlediği, duyum ve algının transformu sonucu bir nesnenin ortaya konulmasıdır" (Runes, 1942, s. 2017). Tanımdan anlaşıldığı üzere öznenin yaratıcı yanını konu edinir. Varlık alanındaki sıradan nesneler özneler tarafından belli kesinlik içinde kavranır. Öte yandan objektivize edilmiş nesneler, onları algılamaya çalışan zihinler tarafından özel bir çaba istemektedir. "Var olan, olduğu şey olarak süje tarafından kavranır ve bilinir. O halde, süje, bu bilme süreci içinde var olan' da hiçbir değişiklik meydana getirmez, onu olduğu gibi, olduğu şey olarak kavrar. Bu bakımdan, objektion sürecinde süje tamamen pasiv bir rol oynar. Şimdi, objektivition'a gelince, bu durumun tamamen aksini görüyoruz (Tunalı, 2012, s. 53). *Objektivition* kavramı, bir sanatçının zihinsel ve düşünsel süreçlerini içerdiğinden çözümlemeye ihtiyaç duyar. Bu sanat objesinin çözümlenme sürecidir. "Her objektivation, bir üçüncü varlığa, objektivation'un dışında kalan bir varlığa ihtiyaç gösteriyor. Madde içine konmuş ve onun içine sokulmuş olan şey, tekrar ortaya çıkarılmalı, kurtarılmalı canlandırılmalıdır; tekrar canlı tin tarafından kavranılmalıdır (Tunalı, 2012, s. 57). Burada yine konumuz açısından önemli olan sanat objesinin "madde içindeki şey"in nasıl algılandığı, anlamlandırıldığı ve çözümlendiğidir. *Objection* ile *objektivition* arasındaki farkın objelerin algılanmasındaki kesinlikten farklı olarak bir zihnin objesini, obje algısına ne kadar yaklaştırabiliriz sorusudur.

Bu temel sorunsal çerçevesinde fenomenolojik estetik dışında Marksist, enformatif, yapısalcı ve alımlama estetiği yaklaşımları bağlamında çeşitli yanıtlar geliştirilmiştir. Marxist Estetik ve obje düşüncesine gelince; obje, emek ürünü olduğundan bir üretim aktivitesidir.

> Marx, Critical of Politic Economy adlı çalışması üzerine yoğunlaştığı sırada, Charles Dana'nın New American Encyclopedia' yayınlanması üzere, Estetik problemi için makale yazmasını istedi ve ansiklopedi de bir sayfa ayırmayı teklif etti. Fransız ve Alman ansiklopedistler, estetik konusunda fikirler öne sürüyordu. Aynı kitapta (1857-1858), Meyer's Coversation-Lexicon, makalesi, Frederic Thedor Vischers'in yazmış olduğu, estetik hakkındaki detayları içeriyordu. Birçok ekspert, doğal nesneler (natural things) ve estetik değerleri arasındaki ilişkinin önemini savunuyordu. Bahsedilen doğal şeylerin kalitesi değil, maddenin içinde güzele dair bir şey yok. Marx, güzel'in bilinç'de meydana geldiğini, bu yüzden madde ile bağlantılı olabileceğini ifade etti. Bu yüzden, güzel' insanlığın malı haline gelmiştir ancak yine de doğadaki şeylerin güzelliği gibi gözükür. Ancak bu estetiğin tamamen saf bir şekilde öznel olduğu anlamına gelmez. Bilindiği üzere, Marx'ın ekonomik-felsefi bakışı çerçevesinde, özne-obje aktivitesinde, oynanan üretim ilişkisi rolünü rolünü, Vischer tarafından not düşülen Schiller'in pasajında görebiliriz: " Temas ettiğimizde, güzel aynı zamanda bir obje ve öznel bir durum, yargıladığımız form, ayrıca canlılık, bizim başlangıçtaki yaratıcılığımız (Lifshitz, 1938, ss. 95-96).

Böylelikle Marx güzel kavramına yeni bir bakış açısı getirir. Estetik obje doğal objeden farklı olarak insan etkinliğinin bir ürünüdür. Marx'ın ekonomi felsefesi sınırlarını aşmaz ve estetik objenin belirtildiği gibi tüketim konusu olduğunu düşünür.

Bir diğer akım olarak enformatif estetik, bir matematik olasılık teorisi olan ve kavramı olan Enformasyon estetik teorisi "*information theory*"den hareketle estetik düşüncelere de ilham vermiştir.

> Bu olasılık, bireyler arasında ya da birey ile çevre arasında meydana gelen bir 'mesaj iletimi'nde ortaya çıkan bir sorunu gösterir. Bir mesajın iletimi, iletimden ileri gelen bir takım bozulmalara, yabancı öğelerin etkisine uğradığında, kendiliğinden bir 'olasılık' sorunu karşımıza çıkar. Bu sorun mesajın iletilme olasılığının ne olduğu sorunudur. A'dan B'ye giden bir mesajın B tarafından kavranma olasılığı nedir? Ve bu olasılığın ölçümü nasıl olur? (Tunalı, 2012, s. 85).

Enformasyon *(information)* teorisi estetik alanında, sürekli geliştirilmeye ve interdisipliner çalışmalarla desteklenmelidir. Psikoloji, sosyal bilimler, matematik, nörobilim ve felsefe alanları bu teoriye katkısı ile öznenin algısı konusuna ışık tutabilir. "İnformation estetik'i bir bilimsel estetik'tir, bir matematik, bir teknolojik estetik'tir"

(Tunalı, 2012, ss. 85-86). Mesajın bozulmadan alıcıya ulaşması burada önem taşımaktadır. Konumuz kapsamında da estetik sanatçı tarafından gerçekleştirilen estetik objenin mesajının alıcıya eksiksiz ve tam olarak ulaşması yine karşılıklılık kapsamındadır. İnformation Estetik çalışmalarını sürdüren, Max Bense (1910-1990) semantik ve estetik bölümlemesi yapar

> Bir tiyatro parçasında içerik, eylem ve öykü semantik information'a girer, aynı şekilde gramatik yapılar ve mantıksal belirlemeler de. Oyuncuların oyunu, seslerin sıcaklığı, renginin ifade ve zenginliği estetik information'a girer. Bu iki information, maddi olarak birbirine bağlı olmakla beraber, onlar birbirlerinden bağımsız kurallara bağlıdırlar. (Bkz. Max Bense Aesthetica) (akt. Tunalı, 2012, s. 87).

Bu belirlenim aynı zamanda birinci bölümde bahsettiğimiz üzere, sanat objesinin niceliksel ve niteliksel özelliklerini tekrar hatırlatmaktadır. Bense'in yaptığı gramatik ve mantıksal yapıların da belirttiğimiz üzere ölçülebilir olup, bilgisayar sistemlerinde kullanıldığı gözden kaçırılmamalıdır. Birinci bölümde bahsetmiş olduğumuz Athanasopoulos'un Dil ve zaman makalesi ile Bergson'un zaman ile ilgili düşüncelerini karşılaştırdığımızda, dil ve zaman algısının niceliksel yapısının etkisinden söz etmiştik. Enformatif estetik, konumuz kapsamında, özellikle fenomenolojik yaklaşım ile birlikte ele alınarak, estetik beğeni, algı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Yapısalcı Estetik (*structuralist*) yaklaşım Çek estetik Profesörü Jan Mukorowski (1891-1975) tarafından ortaya teoridir. Mukorowski: "Standart dil ve şiir dili arasındaki ilişki problemi iki farklı noktadan ele alınabilir. Şiir teoristleri şu sorulara dikkat çeker: Şiirin standart kuralları var mıdır? Ya da bu formların şiirde olduğu nasıl öne sürülmektedir?" (Mukorowsky, 2014, s. 41). *Semiolojiyi* çalışmasında kullanan düşünürün sanat konusundaki fikirleri ile örtüşmektedir. Ona göre sanat "dil gibidir. Dilin bir göstergeler sistemi olduğu düşünülürse, dile benzeyen sanatın da bir göstergeler sitemi olacağı anlaşılır" (Tunalı, 2012, s. 99). Bu sisteminde dilin biliş ile birlikteliğini düşündüğümüzde ise, sanatın dil gibi oluşu onun bilişsel özelliğine dolaylı olarak dikkati çekmektedir ancak, Mukorowsky "Sanat objesi bir şeyi işaret etmesi ile karakterizedir. O ne eseri gerçekleştirenin ne de izleyeninin bilinci ya da bir madde olarak değerlendirilir ifadesinde bulunur" (Mukorowsky, 1978, s. 171). O halde sanat objesi neyi işaret etmektedir? Düşünüre göre "sanat eseri estetik bir obje olarak varlık

gösterir estetik obje toplum bilincidir" (Mukorowsky, 1978, s. 171). Bu belirlenim estetik obje üzerinde kolektif bir bilinç olduğunu işaret etmektedir. Dilin kavram ve kelimelerin özneler arası eşdeğerliliğini düşündüğümüzde, düşünürün sanat objesi değerlendirmesini rahatlıkla anlamak mümkün. Sanat objesi bireysel veya alıcının bilinç durumu olmaktan çıkarak, tıpkı ortak bir dil gibi anlaşılması gerektiği ifade edilmektedir. Bu teori yine, kolektif bilince işaret etmesi ile estetik objenin aslında ortak bir dile ait olduğu dil gibi bir kesinlik içermesinden yola çıkıyor gibidir.

Alımlama (*reception*) teorisi öznelerin duyu organları ve farklılaşan özellikleri açısından objeyi çözümlemede nasıl etkili olacağının üzerinde durarak sanattaki alımlamayı inceler. "Receptivitiy genel olarak algı ya da duyu organlarını algıladığı ve zihnin motor faaliyetlerini aktif eden fonksiyon olarak bilinmektedir" (Runes, 1942, s. 265). Burada estetik objeyi alımlayan özne duyusal ve bilişsel olarak aktiftir. Duyu verilerinin kesinliği, öznelerin duyu organları ve farklılaşan özellikleri açısından objeyi çözümlemede nasıl etkili olacağı sorularını da bu teoride beraberinde getirmektedir. Diğer yandan alımlama estetiğinde, estetik özne olmadan, eser de olmaz Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar hayati önem taşır." (Eagleton, 2014: 87). Alımlama estetiğinde özne-obje arası bir kavrama ilişkisi bulunduğu, muhakkaktır. Diğer yandan alımlama sürecinde aktif rol oynayan öznenin, kavrama edimine giden fizyolojik, biyolojik süreçleri ile bir bütün olarak kabul edilen insanın yargı süreçlerinde etkili olduğu da muhakkaktır. Kavrama edimi ile sanat objesini çözümlemeye çalışan öznenin Deleuze'nin bahsettiği gibi, ondan eksiltme ve çıkartma yaparak öznel algılama yoluna gittiğini tekrar edebiliriz. Bahsetmiş olduğumuz bu yaklaşım ve tartışmalar estetik obje ve özne arasındaki iletişimin, neliğini belirlemeye çalışırken nasıl gerçekleştiği konusunda da fikirler öne sürmektedir. Estetik objenin özne tarafından algılanması ve çözümlenmesi önemli olmakla birlikte, izleyen özne sadece öznesi (sanatçı) olamayan bir estetik objenin algısı ile baş başa değil, onun öznesinin algı ve anlamlandırması ile de baş başadır. Kelimeler ve kavramlar toplumlarda üzerinde anlaşılan ortak şeylere (*things*) işaret etmektedir. Oysa estetik bir sanat objesi anlamlandırılmaya ihtiyaç duyduğundan bundan fazlasıdır. "Sanat yapıtları ya da sanat yapıtlarının bazı kısımları bakış açıları sayesinde ruhsal özellikleri barındırabilirler" (Carroll, 2016, s. 1499). Bu hali ile sanat objesi algılanması basit bir obje olmaktan muaftır. Biçimsel, Carrol'un deyimi ile ruhsal, niteliksel-niceliksel öğelerin bütünü olan sanat objesi algılanması ve

anlamlandırılması açısından, özne-obje (dolaylı olarak estetik özne ve estetik objeyi gerçekleştiren sanatçı arası karşılıklılık problemini göz önüne alarak) süreçlerinin incelenmesi bu sorunun yanıtlanması açısından gereklidir. Özellikle bahsetmiş olduğumuz, fenomenolojik yaklaşım ve enformatif teori kapsamında, estetik özne-estetik obje, öznelerarasılık (sanatçı-estetik özne, sanatçı-sanatçı) arasında nasıl gerçekleştiği ayrıca incelenecektir.

2.2 Estetik Öznenin Hazır Bulunuşluk Durumu

Estetik özne, estetik obje üzerinde yargı gerçekleştirecek ve onun ne olduğu hakkındaki fikri ile yargıda bulunacak olan kişi olarak bunun sonucunda beğeni eylemini gerçekleştirecek olan kişidir. "Estetik özne, genelde estetik nesne, özelde sanat yapıtı karşısında estetik tavır alabilen kişidir" (Soykan, 2015, s. 41). Bu tavır elbet bir yargı ile sonuçlanmaktadır. Ancak bizim bu başlıkta inceleyeceğimiz tavrın sonucu değil, tavrın süreçleridir. İnsan bilinç sahibi olan bir varlık olarak, çevresindeki nesnelerle etkileşim içerisindedir. Bu etkileşim süresinde beyin, farkındalıklı veya farkındalıksız olarak birçok algı edinir. Ancak estetik tavır sıradan bir tavırdan farklılık göstermektedir. Estetik özne, "bir estetik objeyi algılayan, onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı, 'ben' anlamına gelir" (Tunalı, 2012, s. 23). Bilinç varlığı benin estetik obje karşısındaki tavrından önce hazır bulunuşluğunun ne anlama geldiği incelenmelidir.

Ben, "[Alm. *ich*] [Fr. *moi*] [İng. *myself*] [Lat. *ego*], Bilinçli bireyin kendini başkalarından ayırmasını dile getiren sözcük. 2-Bilinç edimlerinin taşıyıcısı anlamına gelmektedir." (Akarsu, 1988, s. 31). Bilinç, "bir uyanıklık durumunu, deneyim veya zihin olarak, ve ayrıca benlik bilincinin kendini tanıma ve kendini bilme gibi yönleri olarak düşünülebilir" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 193). Bu tanıma göre, ben sadece, estetik objeye değil kendisine de yönelen bir varlıktır. Bu fenomenal bilinç anlayışını da beraberinde getirmektedir.

> Fenomenal Bilinç kavramı öznel deneyimi ifade eder. Fenomenal olmak, deneyimlenmiş olmak demektir; dolayısıyla deneyimlenmiş olmak, öznel psikolojik bir gerçekliğe dâhil edilmelidir (…) Fenomenal bilinç, bir bütün olarak, belirli bir anda sahip olduğumuz tüm öznel deneyimlerimizi veya "hisler"imizi içerir. (…) Aydınlığın ve karanlığın, seslerin ve renklerin, bedensel hislerin, duyguların, arzuların ve isteklerin, içsel zihinsel imgelerin ve zihnimizden geçen iç konuşmanın duyumlarını içerir. Bütün bunlar birlikte düşünüldüğünde, en azından normal uyanıklık halimizde bize, merkezinde beden imgemize bağlı kendi benliğimizi bulduğumuz yekpare dinamik-duyusal algısal dünya verir (Revonsuo, 2010, ss. 128-129).

Bu dinamik algısal-dünyanın oluşması, nitelikler ile karşılaşma sonucu oluşmaktadır. Bu fikri, "bilinçli olmak nicellere sahip olmaktır" (Stubenberg, 1998, s. 12). Bu ifade niteliklerin yokluğunun bilinçli olma durumunu da yok edeceğini ifade etmektedir. Revonsuo'da bu konuda aynı fikirdedir.

> Zihnin diğer yönleri, hatta belki bilincin diğer yönleri bilim tarafından açıklanabilir; ancak görünen o ki nitelceler fiziksel açıklamaya gelmez. Nitelceler açıklanamıyorsa fenomenal bilinç de açıklanamaz. Çünkü fenomenal bilinç, nitelcelerin içine yerleştiği beyin zihin sisteminden veya belki de nitelcelerden oluşan kapsamlı, organize bir sistemden başka bir şey değildir. Her halükarda nitelceler yoksa fenomenal bilinç de olmaz (Revonsuo, 2010, s. 130).

Bu halde estetik obje üzerinden, birinci bölümde, bahsettiğimiz nitelceler'in estetik obje ile karşılaşan öznenin bilincine etkisi fenomenal bilincin açıklanması için de gerekli gözükmektedir. Nitelcelerin, yapısı özne ile etkileşim içinde olduğundan bu yapıların etkileri de çözümlenmesi gerek bir diğer sorun olarak karşımızda durmaktadır. Revonsuo'nun bahsettiği, zihin sisteminin nitelcelerden oluşabileceği yargısı, öznenin estetik obje karşısında hazır bulunuşluluğu ile yakından ilgilidir. Öznenin, nesnelere ilişkin niteliksel ve niceliksel bütünden oluşan dünyası, onun estetik obje karşısındaki yargısını, fiziksel, biyolojik farklılığına göre değiştirebilir. Kısacası nitelceler dünyası bu belirlenim ışığında deneyimle ilişkilidir diyebiliriz. Öznelere özgü deneyimsel farklılıklar nesneleri, estetik objeleri farklı bir bakış açısı ile kavramasına olanak verebilir. Özenenin kendi bilişi üzerine düşünebilme yetisi normal düşünme yapısından farklı olarak, mantıksal diyalektik süreçleri içermektedir. Nitelcelerle dolu dünya, insan bilgisinin de temelini oluşturmaktadır. Bu sayede özne mantıksal çıkarım, düşünme, sanat ve bilim aktivitelerinde bulunur.

Nitelcelerin düşünceden soyutlanarak deney yapma girişimini Descartes'ın yaptığını söyleyebiliriz. Öncelikle bir bilincinin olduğuna (*myself*) kendiliğine ulaşmaya

çalışan insan bilindiği üzere, düşünürün, cogito'sunda bilindiği ve sık tekrar edildiği gibi, kendi benliğinin bilgisine, her şeyden şüphe ederek başlamıştı. Descartes, Stubenberg'in nicellere sahip beyninden nicelleri arındırarak işe başlamıştı, IV. ve V. *Meditasyon*da şu ifadeleri kullanır:

> Bu günlerde anlığımı duyularımdan uzaklaştırmam bir alışkanlık oldu cisimsel şeyler konusunda gerçekte çok az şey anladığımızı [percipo] ve insan anlığı konusunda daha çoğunu ve Tanrı konusunda ise daha çoğunu bildiğimize öylesine açıkça gördüm ki, şimdi düşüncelerimi hiçbir güçlük olmaksızın imgelemin şeylerinden uzaklaştırarak özdekten bütünüyle ayrılmış salt anlaşılır şeylere çevirebilirim (…) Uzunluk, genişlik ve derinlikte uzamı seçik olarak imgeliyorum; dahası onda birçok değişik parça sayabilir, bu parçalardan her birine her tür büyüklük, beti, konum ve yerel devim yükleyebilir, ve bu devimlerden her birine belli bir süre verebilirim. Ve yalnızca böyle genel olarak irdelediğim şeyler benim için bütünüyle açık ve tanıdık olmakla kalmaz, ama biraz dikkat eder etmez sayılar, betiler, devimler ve böyle başka şeyler açısından gerçeklikleri açık ve doğama uygun sayısız bir tikeller çokluğu görürüm ki, onları ilk kez keşfetmeye başladığımda bana sanki yeni hiçbir şey öğrenmiyor, ya da önceden bildiklerimi anımsıyormuşum gibi gelir; başka bir değişle bende çoktandır bulunan ama henüz kendilerine anlığımın bakışını hiç yöneltmediğim şeylere ilk kez dikkat ediyormuşum gibi gelir. (Descartes, 2011, ss. 65-78)

Descartes düşünen ben (*myself*) çekirdeğine ulaştıktan sonra aslında bu iki meditasyonun vardığı yargıya varmadan önce önemli ipuçları geriye bırakmıştır.

Sonuçta, iki temel eksende tartışmanın geliştiğini söyleyebiliriz. İlkin, düşünen zihni (anlık) duyularından uzaklaştırarak yani duyuların algıladığı dış cisimlerden başka türlü bir düşünsel yapıya ulaşmaya çalışmak, Descartes'in Tanrı bilgisi olarak ifade ettiği bu yapı imgelemden uzak, duyu ile algılanabilir olmayan bir düşünce sistemini gerektirmektedir. Bu bakımdan soyut düşünceye ulaşmak isteyen düşünür, bir bakıma yine var olanları yanlışlayarak, yok sayarak soyutlama bilgisine yani var olandan hareketle soyutlamaya ulaşmış gibidir. Maddesiz olan ve kutsal olarak nitelendirilenlere ulaşmak, şeylerin ötesinde bir düşünce yapısı ile adeta Platonun idealar dünyasına ulaşmayı çabalamaktır. İkinci olarak Descartes, 'deneyim'e farklı bir bakış açısı sunmuş gibidir. Buna göre; Tikeller çokluğunun açıklığından ve öznenin doğasına uygunluğundan bahseder. Daha önce seçik olarak irdelediği ve zihinsel olarak ekleme çıkarmalar ile işlem yaptığı, niceliksel özellikleri, doğadaki diğer uygun şeyler ile karşılaştırdığında aslında hali hazırda biliyor oluşudur. Sadece o şeylere dikkatini ilk kez yönelttiğinden, ilk defa karşı karşıya gelmiş gibidir.

Bu ifadeler bizi deneyimin başka bir boyutuna götürmektedir. Tikel nesnelerle ilk kez karşılaşan insanın daha önce karşılaştığı uzamsal, devinimsel vb. içeriklerleri unutarak, tekrar ve tekrar o nesneyi deneyimlemesiyle kavrayış gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Öznenin sanat eseri karşısında hazır bulunuşluğu konusu kapsamında bu bilgi önem taşımaktadır. Öznenin deneyiminin ne türden bir deneyim olduğu, sanat objesi ile karşılaşmasında önemli rol oynayabilmektedir. Birinci maddede ise yine, öznenin, sanat eseri ile karşılaştığında, duyumlarından aldığı bilgiyi yanlışlayarak veya yok sayarak sanat objesine karşı yaklaşımıdır. Bu yaklaşım adeta ontolojik sanat objesinin ideasını arama çabası olarak adlandırılabilir.

Fenomenolojik yaklaşım açısından, Descartes teorisi ile birlikte yaptığımız irdeleme şeyin kendisine dönen öznenin o şeyi nasıl kavradığı açısından önemlidir. Yukarıda belirttiğimiz üzere, Husserl'in ifadesiyle reel içkin, kendinden başka hiçbir şeyi göstermediği, kendi "dışında" hiçbir şeyi "kastetmediği" görüşü, öznenin şey karşısında hazır bulunuşluğunda, Descartes'in şeylerle karşılaştığındaki açıklığı söylemi ile birlikte ele alındığında, şeylerin açıklığının deneyimle ilişkisi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Tüm bu belirlenimlerin ardından Benedict de Spinoza (1632-1677) "her algı ya da mevcut addedilen bir şeyi ya da salt bir şeyin özünü kendine nesne alır" ifadesi ile olanaklı algıdan bahsetmektedir (Spinoza, 2017, s. 56). Spinoza; "zihin daha fazla şeyi algılarken ne kadar az anlıyorsa; hayaller oluşturma kapasitesi de o kadar fazla olur; ve ne kadar çok anlıyorsa hayaller oluşturma kapasitesi azdır" ifadesi ile de öznenin algı haricinde, anlama yetisine de dikkat çeker. Şeyler karşı yapılan ekleme ve çıkartmalar öznenin o şeyi ne kadar anladığı ile ilgilidir. Bir sanat objesi karşısında duran öznenin o objeyi algılaması, o obje ile ilişkili deneyim dünyası dışında, anlama sorunu da öznenin o objeyi, çözümlemesinde etkilidir. Daha önce Descartes'in belirttiği gibi, var olan nesnelerden sıyrılarak, özdekten sıyrılan salt anlaşılabilir şeyleri kavrama noktasında, Spinoza nesnesinin doğada karşılığı olmadığı ancak zihnimizde nesnesi olan düşünceyi irdeler:

> Sözgelimi bir küre kavramı oluşturmak için, isteğime göre bir neden uydururum ve bir yarım dairenin kendi çevresinde döndüğünü ve küreyi oluşturanın bir bakıma bir dönüş olduğunu söylerim. Şüphesiz doğru bir fikirdir bu; Doğada hiçbir kürenin bu yolla meydana gelmediğini bilmemize rağmen, bu gene de doğru bir algıdır ve bir küre kavramı oluşturmanın son derece elverişli bir

> yoludur (…) Burada bütün yanlışlık, bir şeye ilişkin olarak, o şeye dair oluşturduğumuz kavrayışta içerilmeyen başka bir şeyin olumlanmasından kaynaklanmaktadır (…) Buradan çıkan sonuca göre, basit düşünceler mutlaka doğru olmak durumundadır. örn. Yarım daireye, harekete, niceliğe, vs. ilişkin basit düşüncede olduğu gibi. Basit düşüncelerde olumlama adına her ne içeriliyorsa, kavramıyla uyumludur ve kavramın ötesine uzamaz. Bu yüzden hata riski olmaksızın basit fikirler oluşurabiliriz (Spinoza, 2017, s. 65).

Spinoza özneye ait basit düşüncelerin nasıl oluştuğuna dair bir inceleme gerçekleştirmiş, kavramın ötesine uzamayan onu içeren düşüncelerin hata riski olmadan üretilebileceğini ifade etmiştir. Descartes'tan yana ele aldığımız kavram altında üretilen düşüncenin, kavramı aşmaması halinde özne için gerçek kabul edilebileceği fikri, Spinoza öğretisinde de devam etmektedir. Sanatsal yaratıcılık alanında, düşünürün basit düşünceler olarak adlandırdığı zihinsel eylem, özne için gereklidir. Yine bu düşünsel eylemin özne tarafından bilinmesi de, sanatsal yaratıcılık sonucu ortaya konulan objenin anlaşılması açısından önemlidir. Ancak bu düşünüş yapısı özneler arası ele alındığında farklı algı, anlam ve yargı açısından konumuz çerçevesinde riskli gözükmektedir. Spinoza'nın belirttiği gibi kavramın ötesine uzanmayan basit düşünce, kavramı karşılasa da, nesnesini tam olarak karşılayamayabilir.

Spinoza *Ethica* adlı eserinin üçüncü bölümünde insan zihni ve duyguları üzerine yaptığı irdelemede zihin-beden etkileşimini irdelemiş ve şunları ifade etmiştir:

> Sonucu sırf kendisiyle açık ve seçik algılanabilen nedene birebir neden diyorum. Sonucu sırf kendisi ile anlaşılamayan nedene ise birebir olmayan ya da kısmi neden diyorum (…) İçimizde ya da dışımızda olagelen bir şeyin birebir nedeni bizden kaynaklandığında bizim etkin olduğumuzu söylüyorum. Dışımızda olagelen herhangi bir şey bizim doğamızdan kaynaklanıyorsa, o şeyin sadece bizim doğamız sayesinde açık ve seçik anlaşılabileceğini söylüyorum (Spinoza, 2014, s. 198).

Spinoza *Ethica*'nın ikinci bölüm, ondördüncü önermesinde, "insan zihni pek çok şeyi algılama yetisine sahiptir; Beden dıştaki cisimleri farklı şekillerde etkilemeye yakınlaştıkça da bu yetisi artar" (Spinoza, 2014, s. 136) ifadesini kullanarak insanı sadece zihin olarak değerlendirmemiş beden ile bütünlüğüne de dikkat çekmiştir. Algı konusu çerçevesinde öznenin zihin dışında bedeninin de algı ya olan katkısı Spinoza tarafından açıkça ortaya konulmaktadır. "Çünkü insan bedeni dıştaki cisimlerden çok değişik şekillerde etkilenir ve dıştaki cisimleri çok değişik şekillerde etkileyecek hale gelebilir (…) insan zihni pek çok şeyi algılama yetisine sahiptir ve bedenin söz konusu

imkânı arttıkça, zihnin de pek çok şeyi algılama yetisi artar" (Spinoza, 2014, s. 137). Bu halde bedensel faktörler de algı konusunun içerisindedir. Bir estetik obje karşındaki özne sadece ve sadece zihinsel etkinleri ile değil, bedensel devinimi ile de o objenin karşısındadır. "İnsan zihni hem birçok cismin doğasını hem de kendi doğasını algılar" (Spinoza, 2014, s. 138). Spinoza bu yaklaşımı ile de Descartes'in zihin-beden problemine bir açıklık getirmektedir. "Onun çözümü zihin ve bedenin birbirini değişik görünüşleriyle, tamamen ve karşılıklı olarak taklit eden, fakat aynı özden paralel olarak kaynaklanan olgular olduğudur. Kesin bir kararla aklın bedenin nedeni olmadığını ve aynı şekilde bedenin de aklın nedeni olmadığını düşünüyordu" (Damasio, 2018 s. 214).

Spinoza, insanın cisimlerin doğasını algılarken, kendi doğası ile etkileşim içinde olduğunu ifade eder. Bu etkileşim ve içerdiği duygular elbet deneyimin birer parçası haline gelecektir. Bundan sonra bir nesne ile karşılaşan özne nesne hakkında anlamlandırma çabasında bulunurken o nesnenin ona ne hissettirdiği konusunda da fikir sahibi olacaktır. Bu durumda zihin sadece obje ile karşılaşmasında nesnenin niceliksel ve niteliksel özelliklerini değil, ona anımsattığı ve hissettiği ile de karşı karşıyadır. Bu halde Ethica'nın üçüncü bölümüne tekrar döndüğümüzde, duygu konusunda şu ifadelerle karşılaşırız:

> Duygu derken, bedenin etki gücünü çoğaltan ya da azaltan, bu güce yardımcı olan ya da onu engelleyen bedenin değişik hallerini ve aynı zamanda bu haller hakkındaki fikirleri kastediyorum (…) Zihnimiz bazı durumlarda etkindir, bazı durumlarda da edilgin; başka değişle birebir fikirlere sahip olduğu sürece zorunlu olarak etkindir, birebir olmayan fikirlere sahip olduğu sürece de zorunlu olarak edilgindir (Spinoza, 2014, s. 199).

Spinoza'nın bu belirlenimi fikrin gerek obje gerek öznenin kendisi hakkındaki upuygunluğunu da vurgulamaktadır. Objelerin yansıttığı duyguların obje ile birebir oluşu veya olmayışı, o obje hakkında şüphe kavramını da beraberinde getirmektedir. Spinoza, *Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme* adlı çalışmasında, şunları ifade eder:

> Ruhta şüphe hiçbir zaman şüphenin nesnesi olan şeyin kendisinden kaynaklanmaz. Yani, bilincimizde sadece tek bir fikir varsa, bu fikir ister doğru ister yanlış olsun, ortada ne şüphe ne de kesinlik olacak, bunun yerine bir tür bilinçlilik olacaktır. Çünkü fikir kendi içinde belli bir bilinçlilikten başka bir şey değildir. Şüpheyse başka bir fikirden kaynaklanır; şüphe edilen şeye ilişkin herhangi bir kesinliğe varamayacağımız ölçüde açıklık ve netlikten uzak bir fikirdir. Yani şüphe duymamıza yol açan fikir açık seçik değildir. Sözgelimi, kişi deneyim yoluyla veya başka herhangi bir yolla, duyuların aldatıcılığı üzerine düşünmeye hiç yönelmemişse, güneşin göründüğünden daha büyük ya da küçük olduğu konusunda hiçbir zaman şüphe yaşamayacaktır. Taşrada yaşayanların güneşin yerküreden çok daha büyük olduğunu duyduklarında bunca şaşırmalarının nedeni budur (Spinoza, 2017, s. 68).

Spinoza'nın yaptığı bu belirlenim anlama yetisinin düzeltilmesi adına, öznenin nesneler karşısında nasıl tavır takınması gerektiğinin bilgisini içermesi açısından önemlidir. Konumuz itibari ile sanat objesi karşısındaki öznenin, obje ile etkileşim içerisine girmesi sonucu, sadece objeyi tanımlamak (*identify*) değil, objenin onun duyguları ile etkileşimi ve öznenin bu duygular üzerindeki yargısı da önemlidir. Sanat objesinin taşıdığı nicelik ve niteliklerin analitik olarak kavranmasının yanı sıra, hali hazırda sanatçının objesinin içine gömdüğü duyguyu ne kadar birebir algıladığı yine o objenin doğru değerlendirilmesi için gereklidir. Spinoza, "Bir tanımın eksiksiz olması için, şeyin en içsel özünü açıklaması ve şeyin başka herhangi bir özelliğini bunun yerine koymamaya özen göstermesi gerekir" diyerek tanımın saf olması gerektiğine dikkat çekmiştir. (Spinoza, 2017, ss. 73-74). Düşünüre göre fikirler nesne ile uygun olmalıdır. Diğer yandan eserinin son sayfalarında anlama yetisinin tam olarak anlaşılmadan nesnelere ilişkin duyguların da anlaşılamayacağını şu sözlerle ifade eder: "Düşünceye atfedilen sevgi, neşe, vb. diğer şeyler tartışmakla vakit harcamayacağım, çünkü bunlar amacımızla alakalı olmadıkları gibi, anlama yetisi anlaşılmadan kavranmaları da mümkün değildir. Zira yetkinlik ortadan kalkarsa ki bunlarda bütünüyle ortadan kalkar" (Spinoza, 2017, s. 79). Bu sözlerle açıkça öznenin nesneyi kavramasının duygularla ilişkisini ortaya koymaktadır. Bir sanat objesinin özne tarafından kavranması, beraberinde objenin yansıttığı uygun duyguyu ortaya çıkartabilecektir. Örneğin, savaşın yıkıcılığını konu edinmiş ve seyirciye aktaracağı duygunun hedefinde hüzün, utanç gibi duyguları barındırıyorsa, objeyi değerlendiren öznenin bu tablo karşısında, mutluluk duyması, o objenin kavranamamasının bir sonucudur. "Yanlış ve hayali fikirler, (fazlasıyla göstermiş olduğumuz gibi böyle adlandırılmalarına yol açan hiçbir olumlu

özelliğe sahip değildir; bunlar sadece bilgimizin noksanlığından ötürü böyle addedilir" (Spinoza, 2017, ss. 79-80).

Spinoza'nın duygular hakkındaki fikrinden tekrar Descartes'a geri döndüğümüzde, "duygulara algılar da diyebiliriz" ifadesiyle karşılaşırız. (Descartes, 2015, s. 44). *Duygular Ya da Ruh Halleri* çalışmasında düşünür, nesne izlenimlerinden yola çıkarak duyguların oluşumunu açıklar. "nesnelerin izlenimlerinin beyinin ortasındaki guddede ne şekilde birleştiklerini örnekledikten sonra, duyguların ruhta nasıl meydana geldiğini anlatır" (Descartes, 2015, s. 51). Görülen nesne elbet bir duyguya sebebiyet verecektir. Görülen şeklin yapısı, öznenin deneyimine göre farklı bir duygu oluşturacaktır "bu şekil çok tuhaf ve ürkütücü bir şekilse (…) daha önceleri bedene zararı dokunmuş şeylerle çok büyük benzerlik taşıyorsa, ruhta Evham hissinin uyanmasına neden olur (Descartes, 2015, ss. 51-52). İnsan hâlihazırda çeşitli duygulara sahip, bir uyaran olmadığında da onları hatırlayabilen bir varlıktır. Descartes altı temel duyguyu ele alır bunlar; Hayret, Sevgi, Nefret, Arzu, Sevinç ve Keder diğer duyguların ise bu ana duygulardan türediğini düşünmektedir.

> Hayret duygusu bedensel olarak bir değişime sebep olmamaktadır:
> Bunun nedeni, hayret ederken söz konusu neşeyle ilgili iyi ya da kötü bir yargımızın olmaması, yalnızca hayretimize konu olan nesnenin bilgisine sahip olmamızdır. Bu yüzden hayretin bedenimizin sağlık kaynağı olan kalple ya da kanla alakası yoktur, sadece kendisi hakkında bilgi edinmemize yardımcı olan duyu organlarının yer aldığı beyinle ilgisi vardır (Descartes, 2015, ss. 79-80).

Bu ifadelerden hayret duygusu ile ilgili olarak, Descartes'a göre, yalın olarak nesnenin bilgisini anlamlandırmaya çalışan bir özne ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Sevgi ve Nefret duygusu, nesnelerden kaynaklanabileceği gibi bedende devinim yaratabilen duygulardır. "sevgi ruhsal bir heyecandır; ruhun gördüğü şeylere kendi isteğiyle katılmasına olanak tanıyan zerrelerin hareketlerinden doğar. Nefret de zerrelerin doğurduğu bir heyecandır ve ruhun kendisine zararlı görünen şeylerden kurtulmasına neden olur (Descartes, 2015, ss. 85-86). Bu iki devim elbet birbirinden farklıdır söz konusu algılanan objenin, özne tarafından kendisine çekilmesine veya itilmesine sebep olur. Bedensel devinime sebep olan bu duygu objenin algılanmasında, fikir sahibi olunmasına salık verir. Ancak duygunun ortaya çıkardığı devinim, yine objenin tam olarak anlamlandırılmasını Spinoza'nın da dikkati çektiği üzere engelleyebilir.

Arzunun sebep olduğu duygu: Descartes, bu tarz duygunun bedende yaratacağı devimi hareketten ziyade çalkantı olarak tanımlar. "Bu çalkantı sayesinde ruh gelecekte kendisine uygun gördüğü şeyleri istemeye koyulur" (Descartes, 2015, s. 82). Arzu özne için diğer duygulardan farklı gözükmektedir. Özne arzu yolu ile objeyi kendisi için nesneleştirme potansiyelini taşıyabilir.

Ona göre sevinç duygusu, "ruhun tatlı bir heyecanıdır ve beyindeki zerreler tarafından ruhun kendisininmiş gibi gösterilen bir iyiliğe sahip olmasından kaynaklanır" (Descartes, 2015, s. 96). Descartes sevinç duygusunu açıklamasında, özellikle ruhun kendisininmiş gibi oluşuna dikkat çekmektedir. Bu duyguların sınıflandırılmasında bedenin devinimsel farklılığı açısından da önemlidir.

Keder duygusunu "ruhun karşılaştığı bir kötülükten duyduğu rahatsızlıktan ya da beyindeki zerreler tarafından ona kendisininmiş gibi sunulan bir kusurdan ileri gelir" ifadesiyle tanımlar (Descartes, 2015, s. 97). Burada düşünür bir uyarandan ya da zihnin kendisininmiş gibi sunduğu bir yanılsamadan bahsederek, keder duygusunun ikili yapısını sunar.

Descartes'ın *Duygular ve Ruh Halleri*'nde gerçekleştirmiş olduğu, duyguların tanımı ve özellikle beyindeki zerreler olarak adlandırdığı ve beden ile ilişkisi bakımından irdelemesi, günümüz nörobilim çalışmalarından çok önce, duygu yapısına ilişkin anahtar sunmuştur. Felsefe, psikoloji, nörobilim alanında interdisipliner çalışma sürdüren Antonio Damasio, *Self Comes to Mind* yapıtında, duygular (*emotions*) ile hisler (*feeling*) ayrımını ortaya koyar:

> Duygular, evrimsel davranışa uyumlu olarak geniş çaplı otonom programdır. Bu eylemler kognitif program tarafından kesin fikirleri ve algı modlarını içerir. Fakat, duygular dünyası, bedenimizin taşıdığı ve dışa vurduğundan, yüz ifademizin tasvir ettiği ve bedensel duruşumuzdaki, iç organlarımızdaki değişikliklerden fazlasıdır. Diğer yandan duyguları hissetmek ise, bize bedenimizde ve zihnimizde duygu hissetiğimizde ne gibi değişiklikler olduğunun algısını ileterek betimler (…)

> Duygular nasıl tetiklenir? Oldukça basit, bir objenin görüntüsü ya da şimdi gerçekleşmiş bir olaydan veya geçmişte gerçekleşmiş şimdiki zamanda hatırlanan bir olaydan (…) Eğer 'canlı' olan hafızada tekrar kurgulanıyorsa ya da birilerinin hayalgücünün ürünüyse, bu görüntüler olaylar zincirini başlatır. Bu sinyaller beyinde birçok bölgeyi uyarır ve süreci başlatır. Bu bölgelerin bazıları, dili içerir, bazıları hareketi, diğerleri, akıl yürütmeyi baskılar. Bu bölgelerin aktiviteleri, çeşitli sonuçlar üretir: objeyi nasıl sınıflandırdığın, diğer benzeri objelerden hızlı çağrışımla obje hakkında sonuca varmak; En önemlisi nesneyi kesin olarak temsil eden sinyallerin beyin bölgesinde, spesifik duygu zincirini başlatmasıdır (Damasio, 2010, s. 116-119).

Descartes'tan Damasio'ya uzanan beden ve duyguların bağıntısının açıklanması ve özne tarafından doğru bir şekilde tanımlanması önemlidir. Nesneler, sanat objeleri, özneye kendi bilgisini iletmektedir. Özellikle sanat objeleri, sanatçısının duygu durumuna ve nesneye yüklediği duyguyu da bilgi olarak iletebilmektedir. Estetik obje karşısında hazır bulunan özne, sadece o objenin niceliksel ve niteliksel özellikleri ile yalın olarak karşı karşıya değil, duygunun bilgisiyle de (*information*) karşı karşıyadır. Sanat objesi karşısında hazır bulunan özne, duygu varlığı olması sebebiyle, objeye karşı tamamen nötr değildir az sonra onunla duygu-bilgi *(emotion-information)* alışverişine girecek olan aynı zamanda kendine dönük duyguların da taşıyıcısıdır.

Duygu konusunu ilerleyen bölümlerde tekrar ele almak üzere, öznenin estetik objeye yönelik algısının ne şekilde olabileceği teorilerine geri dönelim. Felsefe tarihinde algıya ilişkin birçok filozof derinlemesine çalışma gerçekleştirmiştir. Algı psikologları da algıya ilişkin bilinen iki teori geliştirmiştir. Yapısal algı ve doğrudan algı olmak üzere: "yapısal algı (constructive perception) (…) insanların uyaranları aktif olarak seçerek ve duyumları bellek ile birleştirerek algıları "yapılandırdığını" savunur. Diğer teori ise doğrudan algı (direct perception) teorisidir. Buna göre algı, çevremizden elde ettiğimiz doğrudan bilgiden oluşur" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 125).

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere yapısal algı, zihnin, objesini seçtiği etkin olduğu ve belleğin işbirliği ile yargı sürecine giden yolu başlatmasıdır. Bu teori ışığında yine Descartes ve Spinoza'nın çağdaşı Leibniz'in Monodoloji'si yapısal algı konusunda bizlere ipucu vermektedir.

> Bellek ruhlara bir tür sıralama yetisi bahşeder; bu yeti aklı taklit eder, ancak ondan ayrı tutulmalıdır. Nitekim gözlemlendiği üzere hayvanlar çarpıcı bir şey algıladıklarında, daha öncede benzer bir algıları oluşmuşsa, belleklerindeki temsiller sayesinde önceki algılarıyla birleşmiş şeyi umarlar ve daha önce yaşadıklarına benzer duygular yaşarlar. Örneğin sopa gösterilen köpek sopanın verdiği acıyı hatırlayarak inler kaçar (Leibniz, 2011, s. 25).

Belleğin, olay veya objeyi yapılandırması, onun hakkındaki yargısını da getirir. Bu bir şeklin hatırlanması olabileceği gibi, Damasio'nun da ifade ettiği şekilde bu, duygu da olabilir. Böylece hem şeyin ne olduğu hem de duygusu hakkında bir obje yapılandırılabilir. "Yapısal algı teorisi, algı (perception) esnasında hem aldığımız duyumlara hem de daha önce bilgilere dayanarak algılarla ilgili hipotezler üretip test ettiğimiz fikrine dayanır. Böylece algı, dünya hakkındaki deneyimlerimizle duyusal sistemimizin etkileşiminin bir sonucudur" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 125). Yine yapısal algı kuramından geriye Leibniz'in görüşlerine döndüğümüzde ruhun algı sahibi bir özne olduğunu görürüz.

> Duygu/his [sentiment], yalın algı ile farkındalık diye adlandırılan bilinç arasında kalan orta noktadır. Duygu hafızanın, yani ruhta uzun süre kalan bir algının yankısının eşlik ettiği algıdan ibarettir. Hafıza aklı taklit eder, zira önceden sezmeye ve uygun biçimde davranmaya imkân tanır; fakat akılla aynı eminlikte değil. Hafıza içsel tabiatıyla, akıldan radikal olarak farklıdır, çünkü bir tek olgular tarafından bırakılmış intibaların üzerine temellenir. Oysa akıl nedenlerin bilgisine dayalıdır (Akt, Boutroux, 2017, s. 75).

Leibniz, yukardaki yapısal algı ile özdeşim kurduğumuz ifadelerinde önemli bir başka kavrama dikkat çekmiştir. Bu kavram sezgi'dir. Düşünürün ifadelerine dayanarak, sezme kavramını yine hafıza ile ilişkilendirdiğini söylememiz mümkün, Yapısalcı teoriyi incelediğimizde sezgi, ediminin tanım içinde olmadığını görüyoruz. Ancak sezgi, hafızanın bir işlevi ise, hatırlama ve deneyimle bağlantısını tekrar bir parantez açarak irdeleyebiliriz.

Sezgi, epistemolojik bir problem olmakla birlikte düşünürler tarafından çeşitli fikirlerle yorumlanmıştır. Estetik bir obje ile karşılaşan özne, onu tanımlarken sezgilerine ait verileri de bilişsel olarak işleme koyabilmektedir. Örnek vermek gerekirse, estetik özne gün batımı manzaralı bir yağlıboya tablo karşısında, onu hem biçimsel hem de içeriksel olarak, sezmeye başlayacaktır. Sanatçısının, hangi ruh halinde bu eseri yaptığı, yaşadığı dönemi vb. düşünceler hakkında yargıda bulunacaktır. "Sezgi (İntuiton) zihnin nesneyi veya konunun kendisini, hemen ve uslamlama yapmadan

dorudan kavramasıdır" (Runes, 1942, s. 149). Burada, doğrudan aracısız bir kavrayıştan bahsedilmektedir. Sezgicilik "Sezginin bize mutlak bilgiyi ya da gerçekliği sağladığını öne süren öğreti" (Timuçin, 2004, s. 433). Bu düşünceye göre, deneysel olmayan sonuca akıl ile ulaşılabilmektedir. Bu hali ile gizemli bir öğretiymiş gibi gözüken sezgi, adeta deneysel ve çıkarımsal süreçlerden muaf olarak bir bakışta kavrama edimini gerçekleştiren bir yeti gibidir. Bu halde, sezgiyi akıl yürütme kategorisinde değerlendirebilir miyiz? Sezilen şeyin, zeminini kendisini gerçekte olan ile upuygun bilebilir miyiz? "Akıl yürütürken ve düşünürken beynin nasıl çalıştığını bilmek, felsefenin bu eski problemlerini ele alan günümüz psikolojisinin nasıl olduğu konusunda ciddi sorular bulunmaktadır" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 525).

Leibniz'in ruhun algı sahibi bir özne olarak, hatırlama, deneyim gibi öğelere sahip olduğunu düşündüğümüzde, akıl yürütme ilkeleri ile hakikatin bilgisine giden yolu kurduğunu görmekteyiz. Leibniz akıl yürütmeye ilişkin Monodoloji'de şunları ifade eder:

> Akıl yürütmemiz iki ana ilkeye dayanır. Bunlardan birincisi çelişme ilkesidir ki, bunun sayesinde çelişki içeren şeyin yanlış, yanlışın karşıtının veya çelişiğinin ise doğru olduğuna hükmederiz. İkincisi yeterli zemin ilkesidir: Buna göre, başka türlü değil de öyle olmasının yeterli zemini yoksa hiçbir olgunun hakikatine veya mevcudiyetine, hiçbir beyanın doğruluğuna hükmedemeyeceğimizi düşünürüz. Gelgelelim çoğu zaman bu zemin bilgimiz dâhilinde değildir. Keza iki tür hakikat vardır: Akli hakikatler ve olgusal hakikatler. Akli hakikatler zorunludur ve karşıtları olanaksızdır; olgusal hakikatler ise muhtemeldir ve karşıtları olanaklıdır. Bir hakikat zorunluysa zeminine analiz yoluyla ulaşabiliriz; yani onu daha basit idealara ve daha basit hakikatlere ayrıştırıp en nihayet ilk hakikatlere erişebiliriz. Şu halde muhtemel ve olgusal hakikatler yani mahlûkat âlemine yayılmış şeyler dizisi içinde yeterli zemin bulunmalıdır. Bu dizide, tikel nedenlerin analizi, doğadaki şeylerin muazzam çeşitliliği ve cisimlerin sonsuza kadar bölünebilirliği sebebiyle sınırsız bir detaya ulaşabilir. Şu an yazı yazışımın müessir sebebine dâhil olan, geçmiş ve geçmekte olan bir devinimler ve şekiller sonsuzluğu vardır; aynı şekilde ruhumda nihai sebebe katılan, geçmiş ve geçmekte olan küçük eğilimler ve yönelimler sonsuzluğu vardır (Leibniz, 2011, ss. 29-31).

Olgusal hakikatlerin karşıtlarının olması, sezgi kapsamında ele alığında, kararlarla ilişkisi açısından önemlidir. Günlük yaşamımızda çoğu kararımız, olasılık üzerine kuruludur, bu seçimler ise sezgi ile bağlantılı gözükmektedir. Örneğin, zor bir matematik problemini çözebileceğine inanma, polisiye bir film henüz ilk

sahnelerindeyken katilin kim olduğunu sezme yolu ile bilme veya bir kişinin görünümüne bakarak yaşantısını sezmek. Araştırmacılar bu tarz bilgilerin kullanılmasındaki hataları açıklamak üzere deneyler gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan biri "ulaşılabilirlik hipotezi"dir (*avaliability hypothesis*). "Bir çalışmada Slovic, Fischoff ve Lichtenstein (1977) insanlardan 41 ölüm sebebinin göreceli olasılığını tahmin etmelerini istemişlerdir. Katılımcılara iki ölüm sebebi verilmiş ve hangisinin ölüme sebep olma olasılığının daha fazla olduğuna karar vermeleri istenmiştir. Ciddi bir şekilde yanlış yapılan seçimler, daha fazla duyulan ölüm sebepleriydi" Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, ss. 527-528). Bu deneyin sonucuna göre, deneyim ve hafıza olasılık durumunda zihinsel işlemin bir parçasıdır. Kişiye sorulduğunda öyle seziyorum ki, şeklinde başlayan bir cümle, Leibniz ifadesi ile "muhtemel veya olgusal hakikatler" dizisi içerisindendir.

Bilgi teorisinde sezgiye yer veren özellikle estetik alanda yoğun çalışmaları bulunan bir diğer düşünür, Benedetto Croce'dir (1866 - 1952). Croce, tinin teorik ve pratik yönünü ele alır. Teorik olarak tin, bilmeye yönelik bir aktivitedir, pratik olarak ise isteme ile ilgilidir. Burada ele alacağımız özellikle teorik tindir. "Tinin teorik, biçimi ile insan nesneleri kavrar, tinin pratik biçimi ile onları değiştirir; birisi ile evrene yaklaşır; öteki ile evreni yaratır." Bu iki ana tin etkinliği de, kendi içlerinde bazı alt basamaklara ayrılırlar. Öyle ki; teorik etkinlik, bilme etkinliği, bir yandan bir sezgi (*intuition*), bilmesini, ifadeyi (*expression*) gösterir, Öbür yandan, da zihinsel; kavramsal bilmeyi gösterir (Tunalı, 2018, s. 26). Tinin teorik biçiminin nesneleri kavraması ve sezgi ile nasıl bir ilişkisi vardır?

> Sezgi bilgisine gelince, bu, doğrudan doğruya sezgiye (intuition)dayanan bir bilgi olup, kavramsal bilgiden tamamen bağımsız, autonom bir bilgidir. «Gündelik hayatta devamlı olarak sezgi bilgisine dayanılır. Kesin hakikatlar hakkında tanımlar verilemiyeceği, bu hakikatlerin tasımlarla kanıtlanamıyacağı, onların sezgi ile kavranması söylenir. (…) Sezgiler olmadan hiç bir kavram mümkün değildir.» Sezgi bilgisi kavram bilgisinden bağımsız ve autonom olduğu halde, kavramsal bilgi sezgi bilgisine dayanır. 'Genellikle su kavramsal bilgisi, bu su sezgi bilgisi olmadan meydana gelemez (Aktaran, Tunalı, 2018, ss. 27-28).

O halde, sezgisel bilginin kavram ile ilişkisinin deneyimsel bağıntısından bahsetmemiz mümkündür. Özne deneyim ve bu deneyimin neticelerinin hafızasında olmasının dışında -son verilen örnekte olduğu gibi eğer hiç su görmediyse- kavrama ilişkin

sezgisel bilme tarzını öne süremeyecektir. Ancak yine kavramı bu (örn. su) olmayan ancak aynı görünümlü bir başka nesne ile sezgisel iletişim kurabilecektir. Algının deneyim aracılığıyla sezgi ile birleştiğini Croce de benzer biçimde ifade eder:

> Algı, şüphesiz sezgidir; içinde yazı yazdığım odanın, mürekkep hokkasının, önümde duran kâğıdın ve yazı yazdığım kalemin, elimle kendilerine dokunduğum ve yazı yazan ve bunun için de var olan şahsımın âletleri olarak kullandığım obje'lerin algıları; bütün bunlar sezgidirler (…) Bir başka odada, bir başka şehirde, bir başka kalemle, bir başka kâğıt üzerinde ve bir başka mürekkep hokkası ile yazı yazıyormuşum gibi kendi hakkımda bir başka ben'in imgesi aklımdan geçerse, bu da aynı şekilde bir sezgidir. Realite (gerçeklik) ve non-realite (gerçek-olmayış) arasındaki ayrılık, sezginin asıl özüne tamamen yabancıdır, bu, ikinci dereceden bir şeydir. Tinsel varlığa sahip bir insanın ilk defa hayatında bir sezgiye sahip olduğu bir hal kabul edilirse, o zaman öyle görünür ki, bu insan sadece fiilen var olan gerçekliği sezgi yoluyla bilebilir ve bunun için de yalnız gerçeklik ile ilgili sezgilere sahip olur. Fakat gerçeklik bilinci, real ve irreal tasarımlar arasındaki ayrılığa dayandığına ve böyle bir ayrılık da ilk bakışta var olmadığına göre, bu adı geçen sezgiler hakikatte ne real ile ilgili sezgilerdir ne de irreal ile ilgili sezgilerdir, onlar algı da olmayıp salt sezgilerdir (Aktaran Tunalı, 2018, s. 29).

Croce, estetik alanına sezgi kavramı ile yeni bir bakış getirmiş, onu tam anlamı ile insan bilişsel özelliklerinin bir parçası olarak irdelemiştir. “Sezgide biz, kendimizi, empirik bir varlık olarak dış gerçeklik karşısına koymayız, daha çok, hangi çeşitten olursa olsunlar, izlenimlerimizi şartsız olarak objektivleştiririz” (Akt.Tunalı, 2018, s. 31). İzlenimlerin objektifleşmesi ise, bir ifade ediştir, bu ifade sadece dil ile değil, sanat nesneleri ile de gerçekleşmektedir. “Buradan anlaşıldığı gibi, sezgide tin, izlenimlere, duyum ve duygulara biçim verir, böylece de onları maddeden, eylemsizlikten kurtarır. Tin, bu anlamda, bir biçim verme varlığı ve prensibidir” (Akt. Tunalı, 2018, s. 31). Bu durumda sezgide tin olarak nitelendirilen, bilişsel işlem, duyum ve duygulara biçim vermektedir anlatımıyla, yukarıda bahsetmiş olduğumuz, hafıza-deneyim özelliğini de bu süreçten ayrı düşünemeyiz. Beynim kompleks yapısı, çıkarımsal işlemler süresince gerek, hız, gerek birinci bölümde de açıkladığımız üzere bellek üzerinde geri-ileri yönelimi ile tek bir öğeden muaftır. Nitekim, Croce, gündelik sezgi ve sanat sezgisini birbirinden ayırmaz.

> Aynı şekilde, bir büyük sezgi bilimi yanında küçük sezgilerin bir bilimi de yoktur, bir sanat sezgisi bilimi yanında bir gündelik sezgi bilimi yoktur; tersine, estetik ve sanat olgusunun kendisinden ibaret olduğu sezgi veya ifade bilgisinin bilimi olarak sadece ve yalnız biricik bir estetik vardır. Bu estetik, en yalın ve en alelade kavramların meydana gelişini olduğu gibi, en karmaşık bilimsel ve felsefî sistemlerin konstruktion'larını da ele alan mantığa benzer, zira her ikisi de bir ve aynı özdedir (Akt. Tunalı, 2018, s. 34).

Croce, estetiği, duyu bilimi öğretisine yakışır şekilde incelemiş, gündelik sezgi ve sanatsal sezginin birliğini vurgulayarak, onun biliş açısından önemine işaret etmiştir. Şimdi bu veriler ışığında bir estetik objeyi değerlendirecek olan öznenin, 'sezgi' aktivitesini anlamlandırma ve çıkarımlarının dışında değerlendirmeyeceğimiz açıktır. Ancak sezgi, öznenin estetik obje ile ilk karşılaşmasında, o objeyi tanımlamasında belleği ile ilgili etkileşim olduğunu söylememiz mümkün. Gerek objenin dış görüntüsü, gerek anlamca en yakın olasılık ve tahminlerin beyin tarafından gerçekleştirildiği bir süreç. Bu durumda bir kimsenin yüksek bir duvardan atlayabileceği ve kendisine bir şey olmayacağı düşüncesi ki buna *sezgi* diyebiliriz. Geçmişte benzeri faaliyet ve işlemleri bire bir olmasa bile deneyimlemesi ile ilgilidir. Sezgi açıklamalarımız dâhil olmak üzere, yapısal algı kuramının tanımını tekrar göz önüne aldığımızda, öznenin karşısındaki objeyi yapılandırmadan önceki zihinsel duruşu ve süreçlerinin o objeyi yapılandırmasındaki önemini görebiliriz. Tekrar, öznenin hazırbulunuşluğu konusunda bahsettiğimiz Doğrudan Algı, objenin kendisini doğrudan göstermesi bakımından deneyimin konusudur.

> Optik alanın zenginliği dünyanın zenginliği ile aynı şeydir (…) uyaranın doğru bir algı için yeterli bilgiyi içerdiği ve algı için içsel temsillerin gerekli olmadığı üzerinde durulur. Algı sırasında algılayıcı çok az iş yapar, çünkü dünya çok fazla bilgi sunarak algının oluşması ve sonuç çıkarma konusunda geriye çok az iş bırakır. Algı, çevredeki bilginin doğru kazanılmasıyla oluşur (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 125).

Doğrudan algı teorisinde şeyler, hali hazırda kendi zenginliklerini özneye sunmaktadır. James Gibson (1966, 1979) konu ile ilgili işitsel bir örnek verir:

> G anahtarından piyanoda bir parça dinlediğinizde ve aynı parçayı C anahtarından dinlediğinizde, muhtemelen ikinci dinlediğinizin birinciye benzediğini fark edersiniz. Eğer yorumlamalar arasında yeterli zaman varsa bunların aynı olduğu kararını verebilirsiniz. Bir parçadaki notalar diğer parçadaki notalardan farklı olduğunda bile bunlar arasındaki ilişki sabit veya değişmezdir. Benzer değişmezler görsel algıda da görülebilir Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 127).

Doğrudan algı teorisini felsefi açıdan ele açıdan ele aldığımızda, fenomenolojik yaklaşım ile doğrudan olmasa da dolaylı bağıntısını izlememiz mümkün, bu yolla her iki yaklaşımın (yapısal ve doğrudan) olmak üzere, aralarındaki ilişkiyi tekrar düşünmek mümkün.

Husserl fenomenolojik yöntem ile nesnel bilgiye nasıl ulaşılacağı üzerinde çalışmıştır. Onun hedefi, "bilginin nesnel geçerliliğinin, onun temel ilkelerinden hareketle nasıl kavranabileceğidir" (Husserl, 2017, s. 14). Bu halde, nesnenin kendisini olağanca zenginliği ile bize göstermesi, onu algılayabilmemizin ilk koşuludur. "Kendisinden anlamlı bir şekilde söz edeceğim her şeyin bana verilmiş olası lazımdır. Algılama, duyumsama, arzulama, sevme, inanma, edimlerinde bilinç işlemleriyle kendisiyle bağlantı kurabileceğim, şey bana bir biçimde verilmiş olmalıdır" (Husserl, 2017, s. 14). Böylece, doğrudan algı kuramının da ifade ettiği gibi, algılanan şeyin kendisi aslında bilincin de yöneldiği şey olması bakımından, bilinci dışarda tutmamalıdır. "Bilincin bir şeyin bilinci olabilmesi için, öncelikle onun söz konusu "şeyi" görüsel olarak görülebilir hale getirebilme gücünün bilincinde olması gerekir. Bilincin bir nesneye yönelimi, şey ile kurulan durağan bir ilişki değildir" (Husserl, 2017, s. 15). Doğrudan algı kuramının göz ardı ettiği nokta, bilincin şey ile kurulan durağan bir ilişkiymişçesine hareket ettiğini ifade etmesidir. Nitekim müzik örneğinde de bu ilişkinin sadece anlık algıyla ilişkili olduğunu ifade etmemiz mümkün. Şöyle ki, C (do majör), G (sol majör) akorları arasında, belirgin olarak ton farkı vardır. Herkesin bildiği Do natürel notasından başlayan Si' ye kadar uzanan notalar tizleşerek ilerler. Sol anahtarından dinlediğimiz bir parçayı Do anahtarına transpoze ettiğimizde (notları üç buçuk ses pesleştirdiğimizde), algısal olarak aynı notalarmış gibi duysak da, aynı değildir. Notaların tonları niteliksel olarak ve niceliksel olarak (ses aralık frekansları) değişmiştir. O halde doğrudan algı kuramının bu örneğinin, özne de anlık yanılgı olduğunu görmekteyiz. Örnek içinde "Eğer yorumlamalar arasında yeterli zaman varsa bunların aynı olduğu kararını verebilirsiniz" ifadesi de bu düşüncemizi destekler

niteliktedir. Doğrudan algı kuramı fenomenolojik yaklaşımın birinci basamağı gibi gözükmektedir. "reel içkin ile apaçıklıkta kendini kuran kendiliğinden verilmişlik anlamındaki içkin birbirinden ayrılır. Reel içkin, kendinden başka hiçbirşeyi göstermediği, kendi "dışında" hiçbirşeyi "kastetmediği" ve burada kastedilen şey de tam olarak kendi kendine verilmişliğinden başka bir kendinde verilmişlik henüz ufukta görülmemektedir" (Husserl, 2017, s. 3). Bu halde şeyin kendisini olduğu gibi açmasında bir problem yoktur, yanılgı ise, öznenin payıdır. Husserl, nesnelerde doğrudan karşılaşma yanılgı payı için ise, ideleştiren soyutlamanın hala bize yardım edeceğini söyler. " O bize açık genellikleri, türleri nelikleri verir (…) Biz bilginin neliğini gören açıklığı arıyoruz. Bilgi, cogitationes alanına aittir, yani biz görmeyle bilginin genel nesnelerini genellik bilincine yükseltemeyiz ki bilgiye ilişkin bir nelik öğretisi olanaklı olsun (Husserl, 2017, s. 6). Fenomenolojinin üçüncü basamağında, yine fenomenlerin açıklık seviyeleri irdelenir. Husserl, doğrudan görme ve kavramının nasıl olduğunu açıklar: "En alt bakış düzeyinde, yani naif bakışta apaçıklık, ilkin yalnız bir görmeymiş, tinin özsüz bir bakışıymış, daima bir ve aynı olan, kendi içinde bir örnekmiş gibi görünür" (Husserl, 2017, s. 9). Doğrudan algı kuramının Sol (G) notasından Do (C) notasına transpoze örneğini hatırlarsak, neden aynı algılandığı ile ilgili düşünceyi Husserl'in sözlerinde yakalamamız mümkün. İki şeyi özde farklı olduğu halde görünüşte aynı algılamak "alt bakış olarak" ifade edilmiştir. "Görme sadece şeyleri görür, şeyler yalın olarak orada ve bilinçteki hakiki açık görmede durmaktadır ve görme sadece bilinçte bulunan şeyleri görür. [Görme] öylesine orada bulunan ve orada duran şeyin doğrudan kavranması veya alınması ya da ona işaret edilmesidir" (Husserl, 2017, s. 9). Tüm bu basamaklardan şeylerin, kendisini ortaya koymasının, algılanmalarının ilk basamağını oluştursa da sadece altbakış seviyesinde kalmaması gerekmektedir.

Doğrudan algı kuramını sezgi ile birlikte düşündüğümüzde, nesnenin kendisini bize olduğu gibi açması ve öznenin onu olduğu gibi algılayabilmesi, Croce'nin de deneyim-kavram ilişkisi ile tanımladığı fikri ekseninde uygundur. Ancak, özde iki farklı tonda çalınan aynı müzik parçasının farklı oluşu ama yine de doğrudan algı kuramına göre aynıymış gibi kulağa gelişi sezgi'ye dair öznenin payına düşen olumsal sonuçtur. Estetik öznenin estetik nesne karşısında hazır bulunuşluğu ve obje ile ilişkisi oldukça dinamik bir yapıdır. Bir estetik objenin değerlendirilmesinde değindiğimiz üzere birçok faktör, öznenin bilişsel süreçleri ile birlikte ele alınmalıdır. Elbette, her öznenin

fizyolojik özellikleri ve deneyim dünyası birbirinden farklılık göstermektedir. Bu halde doğrudan algı kuramını öznelerin bir estetik objeyi algılamasının birinci basamağı, sezgisel özellikleri dâhil olmak üzere duygu-deneyim, nesne-deneyim gibi bileşenleri içeriğinde barındıran yapısal algı kuramını da ikinci basamağı olarak düşünebiliriz. Doğrudan algı kuramı ile bağlantılı olarak, estetik nesnenin hazır bulunuşluğu konusunu, Objeye ait özelliklerin, öznenin hazır bulunuşluğuna etkisini ve son olarak aralarındaki diyalektik süreci incelememiz. Estetik beğeni de karşılıklılık problemi konusunu irdelememize yardımcı olacaktır.

2.3 Estetik Nesnenin Hazır Bulunuşluk Durumu

Estetik öznenin karşı karşıya kalmış olduğu estetik nesne, tüm zihinlerden bağımsız olarak varlık alanında, yine bir zihin tarafından, tanımlanmak için oradadır. Estetik obje, sıradan bir nesnenin fizik özelliklerine sahip, ancak bir sanatçı elinden çıktığı için öznesini içinde barındıran nesne diyebiliriz. Bu hali ile ona "canlı obje" dememiz mümkün. Klasik estetik gelenek, objektivist ve sübjektivist tavırla estetik nesneyi incelemiş daha sonra modern gelenek bu iki yaklaşımın birleşmesinden estetik nesne değerlendirmesine gitmiştir. "bizi burada asıl ilgilendiren şey sanat yapıtının ne olduğu sorusu, estetik öznenin tavrı ile ilgili olmakla birlikte, yapıtın başlı başına ele alınmasını gerektirir" (Soykan, 2015, s. 39). Estetik nesne, varlıksal özellikleri ile ilgili olarak daha önce de belirttiğimiz üzere birbirinden farklılık göstermektedir. Nesne olarak; ses, heykel, resim, şiir, dans gibi nesneleşen nitelik ve niceliksel tasarımlar, nihayet bir algı ile buluşacaktır. Ancak algı her zaman nesnenin ne olduğu kesinliği hakkında nesnesi ile upuygun bir yargıya varamayabilir. Bu durumda estetik nesneyi bir algı ile birlikte değerlendirmeksizin incelemek eksik olacaktır. Buna göre Descartes'in şüphe yöntemine benzer bir yöntemi algılarımız için kullanabiliriz. Estetik nesne karşısındaki özne öncelikle nesne ile ilişkideki algısını ondan şüphe yöntemi ile ayırdığında nesneyi yargılardan bağımsız olarak irdeleyebilir. Her şeyden önce öznenin karşılaştığı şey bir maddedir (matter) : "madde uzayda kapladığı alan, hacmi, devim, hareket ettirebilirlilik, durağanlık, dayanıklılık, delinmezlik, itme kuvveti, ya da bunların bir kombinasyonudur (…) Zihin dışındaki öğeler öznel deneyimin de sebebidir (Runes, 1942, s. 191).

Maddenin devim sahibi olması, kapladığı alana ve yer değiştirme özeliği ile algıda değişim yaratabilmektedir. Metafizik çalışmasıyla madde konusunu irdeleyen Aristoteles, şunları ifade eder:

> Maddenin kendisinin bir töz olduğu aşikardır; çünkü bir zıttan diğerine giden değişmeler içinde bu değişmelerin dayanağı (öznesi) olan bir şey vardır. Örneğin yer değiştirmeler de şimdi burada olan, daha sonra başka yerde olacak olan şey; niceliksel değişmeler de şimdi şu büyüklükte olan, ancak daha büyük veya daha küçük olacak olan şey; niteliksel değişmeler de şimdi sağlıklı olan, daha sonra hasta olacak olan şey; nihayet aynı şekilde köksel değişmeler de de şimdi oluş içinde olan, daha sonra yokoluş içinde olacak olan şey, şimdi form tarafından belirlenen bir özne olan, daha sonra formdan yoksun olma (privation) tarafından belirlenen bir Özne olacak olan şey. Ve töz bakımından değişme, diğer değişmeleri içerir. Buna karşılık Tözsel değişmeyi diğer değişmeler (onların ne biri, ne ikisi) içermezler. Çünkü yalnızca yer değiştirme maddesine sahip olan şeyin, oluş ve yokoluşunun da maddesine sahip olması zorunlu değildir (Aristoteles, 2017, ss. 414- 415).

Aristoteles, madde kavramını algıda şüpheye yer bırakmaksızın irdelemiş, "özne ve madde olan cisim" düşüncesiyle, meta-fizik bakışı gerçekleştirmiştir. (Aristoteles, 2017, s. 415). Sanat nesnelerinin birbirinden farklılık göstermesi maddeleri ile de ilişkilidir. Örneğin ses'in niteliği, heykelin niteliğinden farklıdır. Tanımdan da anlaşılacağı üzerine, bir nesne uzamı olan uzayda yer kaplayan ve zamanla ilişkili olandır. Nicelik ve nitelik yükü ile var olan estetik obje, algılanmak üzere olandır.

Henri Bergson *Madde ve Hafıza* yapıtında, öznenin madde olan ilişkisini irdelemiştir. "Madde mekânın hayat ise, zamanın ortaya çıkardığı bir şey olduğundan madde uzay içinde vardır. Bunun içindir ki madde üzerinde egemen olan sadece zekâdır. Çünkü madde olduğu gibi kalır veya dışarıdan gelen bir kuvvetin etkisiyle değiştiği için zekâ, bu değişmeleri değişmeyen parçaların yer değiştirmeleri gibi tasarlar" (Bergson, 2013, ss. 52-53). Maddenin uzayda var olması onun zorunlu olduğunun bir ifadesidir. "Maddenin zorunluluğunun gevşediği yere ise şuur yerleşir" (Bergson, 2013, s. 53). Buna göre zihin madde üzerinde dönüştürücü faaliyeti ile özgürdür diyebiliriz. "Şuurun genişlemesi, bir bakıma hayatın genişlemesidir demektir ve bu genişlemenin nedeni de şuurun zaman ile iş görmesi ve zamanı emrinde kullanmasıdır (Bergson, 2013, s. 53). Madde, bilinç ve zaman kavramları, estetik objelerin varlık tarzları ile ilgili olarak özne karşısında hazır bulunuşu açısından göre de farklılık gösterebilir. Bu bakımdan, sanatları ayrı ayrı ele almak uygun gözükmektedir.

Müziğin Hazır Bulunuşluğu: Madde ve enerjinin nesnelerin temelini oluşturması ve birer fenomen olarak öznenin karşısında yer alması onların ne türden birer madde veya fiziksel olarak ne olduğu sorusunun sorulmasını sağlamıştır. Özellikle, müzik ve onu oluşturan ses'in ne türden bir nesne olduğu onu algılamak açısından önemlidir. Ses diğer nesnelerden hareket kabiliyeti olarak (Fizik açısından) farklı gözükmektedir. "Fizik, postulat-temelli bir girişimdir. Bunun anlamı, şeylerin temellerin varsayımlarının postulat olarak anlamlandırılmasıdır. Ya da (verilmiş) olanı doğru olarak anlamamız ve (varsaymamız) için, bir model oluşturup dünyanın nasıl bir süreç içinde işlediğini anlamamız içindir" (Rogers, 2012, s. 9). Dinlediğimiz müziğin öncelikle fizik özelliklerini araştırmak felsefi açıdan bir bütünlük içinde ele almak onu kavramak adına gereklidir. Fizik ve müziğin anlaşılmasında ulaşılacak sonuç; "1- Fiziksel bir fenomen olan müzik, fiziğin prensibi altında anlaşılabilir ve 2- Müziği fizik prensiplerinin ardında nasıl çalıştığının anlama ve değerlendirmek onun daha zengin anlaşılmasına yol açar" (Rogers, 2012, s. 11). Fiziğin matematiksel formülünden yararlanan Pythagoras, fiziksel nesneler ve sayılarla ilgiyi kuran ve bunu felsefesine taşıyan, özellikle müziğin bu ilgisini felsefi düşünceye taşımış bir filozoftur. Pythagoras, ses düzenini keşfetmiş akort düzenini bulmuştur. "Ancak problem, müzik enstrümanı üzerinde tonların nereden bölüneceği idi. Müzikal aralıkları "yaratmak" nasıl mümkün olacaktı? Çözüm elbette, limitli sayıların gücünü içinde yapılandırmaktı (…) garip bir tesadüf ile kopmuş bir tel üzerinde fenomen gerçekleşti. İlk tel birinciyle adeta birlik içindeydi. Sonra iki, üç, dördüncü teller uyum sağladı telin vibrasyonun küçük bir bölümü yüksek bir ton üretti ve bu armonik ton serisi olarak adlandırıldı" (Guthire, 1988, s. 37). Pythagoras, enstrüman üzerinde seslerin birbiri ile uyumunu kullanarak akort sistemini oluşturmuştur fiziksel yapı matematiksel ifadesini bulmuştur. "Müzikal armoni araştırmasıyla Pythagoras, felsefi soruşturmasının yönünü de geleneksel materyalist kozmolojinin form anlayışından den uzaklaşarak çevirmiştir (Guthire, 1988, s. 43). Bu buluş, maddenin forma dönüştürülmesini benzetilebilir. Ses, uçsuz bucaksız boşlukta tınlayan şey olmaktan çıkarak, matematiksel formüllerle artık armonik bir yapıya dönüşmektedir.

Sesin ontolojik yapısına yakından baktığımızda, onun boyutsal özellikleri ile karşılaşırız. "Bütün fiziksel niceliklerin "boyutları" vardır. En basitinden "uzunluk", "kütle" ve "zaman" (…) Boyutları çözümlerken sadece onları cebirsel değişkenler

olarak ele almak önemlidir" (Rogers, 2012, s. 18). Bu bilgiyi notaların niceliklerinin değişimi üzerinde kullanırsak, "Örneğin, bir ses dalgası varsa t1 zamanında x1 pozisyonundan başlayarak ve x2 pozisyonuna ulaşarak bir konumdan diğerine hareket eder" (Rogers, 2012, s. 18). Bu ses dalgasının hareketini göstermektedir. Öznenin zaman algısının olmadığı yer de, ses ve zamanın bu özelliğinin algılanmaksızın var olduğunu gösterir. Sesin fiziksel nesnesine uygun bu bulgu onun nesne olarak hazırbulunuşluğu açısından farkını da ortaya koymaktadır. Özellikle nesnenin zaman ile işbirliği, onun algılanmasındaki işleyişi de belirgin hale getirmektedir. Bir zaman diliminde melodinin başlangıç veya sonraki notaları bir özne ile karşılaşıyorsa, özne melodinin herhangi bir zamanından itibaren o melodinin tonal yapısı, zaman içindeki vuruşu, ses yüksekliği, gibi niceliksel özellikleri ile karşılaştıktan sonra, armonik yapısının dinleyiciye iletmeye çalıştığı yapı ile karşılaşır. Bu durumda müziğin bir kulak ve bilinç ile karşılaşmasını, Husser'in fenomenolojisi çerçevesinde açıklayalım.

Husserl, ses fiziğinin, zaman ile ilişkisinden yola çıkmış, fenomenoloji üzerine vermiş olduğu derste örneklendirmiştir bu örnekle Husserl, görünen (Erscheinung) ve görünen şeyin (Erscheinendes) arasındaki ayrımını yapmayı hedefler. "Ses biraz devam eder; biz de sesin açıkça verilmiş birliğine ve onun şimdi ve geçmiş zaman evreleriyle birlikte süresine sahip oluruz" (Husserl, 2017, s. 8). Melodinin ilk bakışta sahip olunan yönü henüz üzerinde zihinsel refleksiyon yapılmamış, zihinsel olarak melodi aynı anda bütünmüş imajına sahip oluruz. Öte yandan, refleksiyonda bulunduğumuzsa, kendisi zamansal bir fenomen olan sesin belli bir süre sürmesi fenomeni, kendi şimdi evresi ile geçmiş evrelerini kendisine taşımaktadır. Bu fenomenin ele alınan herhangi bir evresinde, yalnızca nesnel olarak sesin kendisinin şimdisi yoktur, aynı zamanda sesin şimdisi (*tonjetz*) bir ses süresindeki (*tondauer*) bir noktadır sadece (Husserl, 2017, ss. 8-9).

Husserl görünüş ile görünen şey ayrımını yapmış, nesnenin aslında görünüşün bir parçası olmadığını ifade etmiştir "yani sürmekte olan sesin geçmiş evreleri şimdi hala nesneldir; ama görünüşün şimdi evresinde reel olarak içerilmiş de değillerdir" (Husserl, 2017, s. 9). Bir müzik nesnesi özne karşısında hazır bulunduğunda, özne tarafından onun her hangi bir zaman parçasında algıladığı nota, sonrakileri içermediğinden, eksikli bir yapıdadır diyebiliriz. Müzik parçası görünüşe çıktığında, tüm zamanlarını tamamlamadığı için özne karşısında bütün değildir. Zamanını

tamamlayan bir müzik parçası ancak bütün olarak kendisini gösterebilir ve zamanı sona erdiğinde özne tarafından algılanmaz durumdadır.

Heykelin Hazır Bulunuşluğu: Görme ve dokunma duyumunun etkin olduğu heykel sanat objesi, hazır bulunuşluk ve algı açısından elbette ses objesinden farklıdır. Heykel yapına elverişli madde aracılığıyla özne tarafından verilmiş form ontolojik olarak varlıklar dünyasında yerini zaman içerisinde, tahribata ve yok edilmeye maruz kalmadığı sürece ses objesinden farklı olarak uzun süre yer alabilme potansiyeline sahiptir. Heykel üç boyutlu özelliğe sahiptir. "Algılama açısından resim ile heykel arasında bir ayrım yoktur. Nesneler ister iki, ister üç boyutlu olsun, biz onları daima iki boyutlu görürüz" heykel ve resim görme olarak iki boyutlu ancak algı birbirinden farklılık göstermektedir. (Soykan, 2015, s. 264). Çünkü heykelin bir özelliği de "zaman ve hareket boyutunun da katıldığı (…) mekânın kendisini heykel haline getirebilen" bir eser olma özelliği taşır (Huntürk, 2015, s. 17). Resim ve heykel arasındaki görme ve algı farkının bilinmesi aynı zamanda sanatçının eserinin etkisini bilmesi bakımından ve ona şekil vermesi bakımından da önemlidir. Resim algısı bedenimizi harekete teşvik etmezken, heykel algısı üç boyutlu olması sebebiyle bedenimizi heykelin diğer boyutlarını görmek için harekete teşvik eder. Örneğin kitap üzerinde gördüğümüz bir resmin arkasında ne olduğunu merak etmeyiz ancak üç boyutlu bir heykelin ardında ne olduğunu merak ederiz. Bilişsel psikoloji kuramına göre de, "ister iki boyutlu siyah beyaz bir biçim isterse kompleks, üç boyutlu bir biçim olsun örüntünün tanınması retinada her zaman iki boyutlu olarak temsil edilir. Retinadaki bu iki boyutlu temsillerden, üç boyutlu illüzyonun dâhil olduğu üst- düzeydeki algı mümkün hale gelir" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 129). Ancak bu kurama düşülen önemli bir not daha vardır "Retina üzerine düşen imge belli bir zaman oluştuğu için bazıları bir başka boyut kabul edilir" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 129). Retina üzerine düşen imgeler yine zaman ve an faktörüne bağlı olduğundan, görme verileri yine anlamlandırma sürecine bağlı olmadan dağınık olabilir. Bu noktada, Hume'un bağlantı ya da çağrışım ilkeleri: "Benzerlik, Yakınlık ve Nedenlilik (…) düşüncelerimizi birbirine bağlayan ve bütün insan soyunda az veya çok görülen, düzenli konuşma veya karşılıklı konuşma zincirini ortaya çıkaran biricik bağlardır" (Hume, 2010, s. 405). Böylece özne zaman anların da görüntüler arası bu ilkelerin bağıntısını da

düşünsel olarak sağlayarak görme yorumunu tamamlayabilir. Nitekim görsel örüntü tanıma modelleri de Hume'un teorisini destekler niteliktedir. Örneğin:

> Gestalt teorisi: (…) şeklin parçaları, anlamlarını, bütündeki üyeliklerinden çıkartır. Aşağıdan- Yukarı ve Yukarıdan-Aşağı işleme: (aşağıdan-yukarıya tarafından başlatılır; alternatif olarak bütünün tanınması (yukarıdan-aşağıya) parçaların tanınmasını sağlar (…) Şablon Eşleme: Örüntü tanıma, duyusal uyaran ile uyaranın karşılığı olan içsel zihinsel biçim arasında bir eşleştirme yapıldığında meydana gelir. (…) Özellik analizi: Örüntü tanıma, gelen uyaranlar basit özelliklerine göre analiz edildikten sonra meydana gelir (…) Prototip Teori: Örüntü tanıma, idealleştirilmiş veya soyutlanmış bir zihinsel örüntü ile algılanan bir örüntü arasında bir eşleştirme yapıldığında meydana gelir. Biçim algılama: Örüntü algılama, değişik teorik açıdan gözden geçirilir (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, ss. 128-129).

Tanımlardan anlaşılacağı üzere, görme fiziksel etkinliği, görüntünün zihinsel olarak işlenişi iki boyutlu görme'nin alanını da geliştiriyor gibidir. Öznenin resmi ve heykeli iki boyutlu görüyor oluşu ancak bu görmeler arasındaki ayrımı algılaması, zihinsel süreçler arasında kuracağı ilişkiler sayesinde gözükmektedir. Üç boyutlu illüzyonun hâkim olduğu algı, görmeler arası ayrımın yapılmasına bağlıdır. Heykel sanatçısı üç boyutlu eserinin izleyenin bedenini yönlendirdiğini bilmelidir. Heykel, öznenin bedenini yönlendirebilecek güce sahip olabilir. Öznenin heykelin etrafında gezinmesine hareket etmesine veya dokunmasına olanak verir. Aristoteles Metafizik eserinde 'Değişme ve Hareket' konusunda şunları ifade eder:

> Her harekette, yakın hareket ettirici vardır, hareket eden şey vardır ve ayrıca hareketin kendisinde gerçekleştiği şey, yani zaman vardır. Nihayet bir hareket noktası ve varış noktası vardır. Ama formlar, etkilenimler (affections) ve hareket eden şeylerin kendisine yöneldikleri yer, hareketsizdirler: (…) hareket olan sıcaklık değil, ısınmadır (Aristoteles, 2017, s. 523).

Yıllar sonra Bergson ise hareketi, öznenin merkezine koyacaktır. "Maddenin yeniden sunumu bedenler üzerinde yapabileceğimiz olası hareketlerin ölçümüdür" (Bergson, 2002, s. 38).Aristoteles ve Bergson, şey'in bedeni nasıl hareket ettirdiğini ortaya çıkartmıştır. Heykel sanatçısı, objesinin durağan olduğunu ama bir o kadar öznelerde hareketi sağlayacağını etkiden yola çıkarak bilebilirler. Yeni bir ifade ile belirtmemiz gerekirse heykel sanatı durağan değildir. Aksine hareket ve devimi sağlaması ile çevresini hareket ettirebilme gücüne sahiptir.

Heykelin zaman ve mekânda hazır bulunuşluğu, özne ile ilk karşılaştığında görme açısından eksikli olmasına rağmen bu eksiklik hareket sayesinde kolayca telafi edilebilir. Heykel, müzikten farklı olarak durağan yapısı ile her zaman yeniden hazırdır. 'Yeniden hazır olmak' ifadesi, öznenin hareketi ile birlikte tekrar algılanıyor ve yorumlanıyor olabilirliğidir.

Resmin Hazır Bulunuşluğu: Bir sanat objesi olarak resim, tamamlanmış bir bütün olarak izleyicisinin karşısındadır. Sanatçı, esere yüklediği biçim ve içeriği alıcıya iletmek istediği kadarıyla yansıtmıştır. Bir müzik parçası tamamlanmak için zamana ihtiyaç duyarken, resim zaman diliminde bütünü ile ordadır. Resim, estetik özne ile buluştuğunda, estetik öznenin değerlendirme zamanında tamamlanacaktır. Yine Bergson'a döndüğümüzde, zaman, şuur ve ruh hallerinin sürekli bir akışı dolayısıyla yaşanan, somut bir gerçeklik, var oluşsal bir haldir" (Bergson, 2013, s. 74). Estetik öznenin değerlendirme süreci olarak bahsettiğimiz zaman, onun düşünce akışı ile ilerlediği zamandır. Daha önce bahsettiğimiz üzere Bergson zaman hakkında içsel ve dışsal olan olguları içsel ve mekânsal olarak değerlendirmişti. Bu bağlamda resim dışsal mekân zamanına tabi iken, özne karşısında hazır bulunuşluğu, öznenin içsel mekân zamanına tabi gözükmektedir. Bu halde sanatçının tamamladığı resmin bir özne tarafından tekrar tamamlanmasından bahsedilebilir. Bir başka düşünür Merleau Ponty, yine zamansallık hakkında önemli bir belirlenimde bulunur. "Zaman, zamanın görülmesini varsayar (…) gelecek zaman gözlemcinin arkasında bir yerlerde hazırlanamaz, onun önünde kendini önceden tasarlar, tıpkı ufuktaki fırtına gibi " (Merleau-Ponty, 2016, s. 551). Bergson görüşüne yakın bir şekilde Merlau Ponty'de zamanın, öznenin şeylerle ilişkisinden kaynaklandığını ifade etmiştir. Varılan sonuçta bilinç, zamanı kurmaktadır. O halde mekâna tabi tamamlanmış sanat objesi, farklı öznelere sunulduklarında tekrar ve tekrar zamana tabi olacaktır. Resim, önce formları ile daha sonra içerik olarak, hazırdır diyebiliriz. Göz öncelikle formu algılayacaktır.:

> Bir örüntüdeki belirli bir özelliğe nispeten uzun bir süre bakarsanız, gelişi güzel baktığınız zamankinden daha fala bilgi edindiğimiz varsayar. Yarbus, gözlerin özellik bakımından daha fazla bilgiye sahip olan şeylerin üzerinde daha uzun süre sabit kaldığını ileri sürdü. Aynı zamanda odaklanma noktalarının dağılımının, kişinin amacının bir işlevi olduğunu buldu (…) Böylece kompleks örüntülerin özelliklerinin algısı sadece fiziksel uyaranın doğasına değil, aynı zamanda dikkat ve amaç, gibi yüksek seviyeli bilişsel süreçlere de bağlı gibi görünüyor (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, ss. 150-151).

Özellikle gözlerin özellik bakımından daha fazla bilgiye sahip olması, öznenin algısının kesiştiği alan olması bakımından onun formsal olarak değerlendirilmesini içerebilir. Nitekim prototip eşleme kuramında, "örneğin, bir Volkswagen'in farklı bir renkte, şekilde veya kafamızda kurduğumuzdan çok farklıda olsa, onu yine tanırız. (…) prototip, bir uyaranlar setinin sadece soyutlanması değil, aynı zamanda örüntünün en iyi temsili ya da örüntünün ta kendisidir" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 151). Soyutlama daha önce bahsettiğimiz "The Bull" örneğinde olduğu gibi, içerik olarak niteliklerden ayrılmış bir formdur. (Bkz. s. 38). Boğalar birbirinden farklı olsa da bir resimde gördüğünüz boğa, boğa ad tümelinin altında olacaktır tıpkı Volkswagen örneğinde olduğu gibi. Bu özelliği ile de resim objesi, estetik öznenin görüntü tarama-tanımlama edimine ihtiyaç duyar.

Performatif Sanatlarda Hazır Bulunuşluk: Performatif sanatlar başlığı altında, dans ve tiyatro felsefi açıdan diğer sanat dallarından farklılık göstermektedir. Birkaç duyum öğesinin bir arada bulunduğu bu sanat dallarının objelerinin seyirci ile karşı karşıya gelişi, duyumların çeşitli oluşu, algı, anlamlandırma, çözümleme, konusunda da farklılık yaratabilir. Bu sebepten dolayı performatif sanatları ayrı ayrı ele alarak, hareket, mekan-zaman, izleyici olarak ayrıca incelenmesi gerekmektedir. Dans, tiyatro, yazın sanatı bu konular bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Performatif sanatlar başlığı altında bu dalları ayrı ayrı incelemek ve ilişkilendirmek gerekmektedir.

Dansta Hazır Bulunuşluk: Harekete tabii olan bir başka sanat dalı performatif sanat dallarının bir üyesi olan danstır. Zaman zaman müzik ile birleşerek insanın bedenini görsel ritim halinde objeleştiren sanat dalı, aynı zamanda yaşayan bir obje olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik özne (izleyen), hareket ile dahası, sanatçının duygularının bedene canlı bir yansıması ile de karşılıklıdır. "Sahnelemelerde "üreten" sanatçı ve üretilen madde birbirlerinden ayrıştırılamaz. Sanatçı kendi "yapıtını" (…) tamamen kendine özgü ve kendine ait bir maddeyle maddeden yaratır" (Ficher-Lichte, 2016, s. 131). Bu anlamda dans sanat objesi kendine oluşu ve bedenden ayrılmayışı ile farklı bir varlık yapısı özelliğindedir. Bu halde, bir resim iki boyutlu bir yüzey üzerindeyken, bir heykel üç boyutlu bir alandayken, müzik parçası, notaları itibari ile belirli bir niceliksel yapı içerisinde sunuluyorken, bedenin sunduğu sanat form olarak da farklıdır. Her beden birbirinden farklıdır. Bu durumda izleyenin karşı karşıya kaldığı dans objesi, "vücudun kendisidir, yani o vücut özneldir" (Ficher-Lichte, 2016, s. 131).

Dans sanatı, estetik öznenin aynı zamanda öteki ile karşılaştığı bir alandır. Özne, bu alanda ilk defa, dil haricinde bir paylaşım beklentisi içinde olabilir. Sanatçı bu paylaşımı, bedeni ile yaparken, izleyen ise seyir yolu ile iletişim kurmaktadır çünkü "bedensel eylemler biçiminde gerçekleşen performatif edimler önceden verili bir şeyle, içsel bir durumla, tözle veya ifade etmeleri gereken bir varlıkla ilişkilendirilmedikleri sürece, "göndergesiz" olarak kavranmalıdırlar" (Ficher-Lichte, 2016, s. 41). Bedensel eylemin taşıdığı bir gönderge, performatik estetik alanı olan dansın içeriğinde olmalıdır aksi halde göndergesiz bir beden objesi dans olarak nitelendirilemez.

İzleyici ve sanatçıların bir araya geldiği, mekânsal yer (topos) onların iletişim kurduğu biricik alandır ve yine sanatçı ile bir bütünlük teşkil eder.

> Oyuncular mekânda dolaşarak, el ve kol hareketleri yapıp yüzlerinin biçimlerini değiştirerek, nesneleri kullanarak, konuşarak veya şarkı söyleyerek farklı eylemlerde bulunurken, seyirciler bu eylemleri algılayıp onlara tepki vermektedir. Belki verilen bu tepkilerin bazıları salt "içsel" bir şekilde yaşanmış olabilir ama yine de burada birçok tepki bariz şekilde göze çarpar: Seyirciler gülerler, tempo tutarlar, inleyip iç çekerler, hıçkırırlar, ağlarlar (Ficher-Lichte, 2016, ss. 61-62).

Bu karşı karşıya kalma durumunda, obje, tüm bunları izleyenine yaşatmak için hazırdır. İzleyen ise bu alımlamayı yapmak üzere hazırdır. Önceden hazırlanmış bir koreografi tüm bu mesajların belirlenmesini ve seyirciye yaşatılmak istenen hedef duyguları içermektedir. Sanat objesi ve seyirci algı süreçlerine geçmeden önce yine, bir sanat objesinin hazır bulunuşluğundan bahsedecek olursak ilkin o objenin özne tarafından basit algısından söz etmeye devam edebiliriz. Bir dans objesinde, elbet yukarıda belirtildiği üzere, sanatçı çeşitli duyguları aktarmak, izleyende bu duyguları almak için hazırdır. Ancak yine izleyenin ilk karşı karşıya kalacağı öğeler, zaman, mekân, hareket öğeleridir. Bunun yanı sıra, eğer performatif sanat müzik eşliğinde sunuluyorsa, yine bahsettiğimiz üzere, öznenin müziğe özgü duyumu da beraber değerlendirilecektir. Müzik, beden görüntüsü, üç boyutlu figürün kendini açması, (heykel'in aksine bedenin hareket halinde bedeninin diğer bölümlerini sabit özneye sunması) izleyen için hazır durumdadır. Merleau-Ponty, Nesne olarak beden yorumunda, şunları ifade eder:

> Beden, dünyada-var-olmanın aracıdır ve bir bedene sahip olmak, bir canlı için belirli bir ortama katılmak, kimi tasarılarla iç içe geçmek ve sürekli olarak oraya bağlanmaktır. Hala elle tutulabilir nesnelerin göründüğü bu eksiksiz dünyanın apaçıklığında, ona doğru giden ve içinde hala yazı yazma ve piyano çalma tasarılarını barındıran hareketin kuvvetinde (…) kesinlik bulur. Ama dünya, tamda eksikliğini ondan sakladığı anda, ona eksikliğini açık da eder: Zira bedenimin bilincine dünyadan geçerek vardığım doğruysa, bedenimin, dünyanın merkezinde tüm nesnelerin yüzünü döndüğü fark edilmeyen terim olduğu doğruysa, aynı sebepten dolayı bedenimin dünyanın dayanağı [pivot] olduğu doğrudur: Nesnelerin bir çok yüzü olduğunu bilirim çünkü onların etrafında dönebilirim, ve bu anlamda dünyanın bilincine bedenim sayesinde varırım (Merleau-Ponty, 2016, s. 127).

Burada katılınan ortam sanat objesinin sunulduğu yerdir ve iç içe geçilen tasarım ise yine bir bedendir. Bu alanda özne nesne ilişkisi, nesne olması bakımından özne ve öznenin ilişkisine dönüşmüştür. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik bakışı ile ifadesini bulan bedenin bilincine öznenin kendi hareketlerinin eşliğinde, 'dünyada olma'sı ile varması, durağan nesnelere dönen bedenin aksine dönen, hareket eden sanat objeleri karşında sabit kalmasıyla da farklı bir anlam buluyor gibidir. Nesnelerin etrafında gezen bir beden ve zihnin aksine, nesnelerin hareketli olduğu bir alanda seyir halindedir. Dans, zamansal anlamda müzik gibi başlangıç ve bitişi içeren bir süreci içermektedir. Bu süreç, tamamlanması ile sona erer. Bu sebepten dolayı yine dans sanatının, bütününün şimdi ve şurada duran, olarak ifade edilmesi zorluk içermektedir. Bu sanat dalı seyircisi ile buluştuğu andan itibaren süreye tabidir.

Tiyatroda Hazır Bulunuşluk: Hareketin ve birçok duyuya mesaj iletecek olan dekoratif öğelerin mekânla buluştuğu Tiyatro, algı çokluğunu içermektedir. "Sahnelemenin meydana geldiği mekânı performatif bir mekân olarak düşünebiliriz. O, aktörle seyirciler arasındaki ilişkiye, düzenleyip yapılandırdığı hareket ve algı biçimlerine yönelik özel imkânlar sunar. (…) İnsanların, nesnelerin, ışığın bir hareketi, sesin her bir tınısı bu mekânı değiştirebilir. O sabit değildir ve durmadan dalgalanmalar gösterir. Sahnelemenin mekansallığı performatif bir mekanda meydana gelir ve o böyle bir mekanın koyduğu koşullar altında algılanır (Ficher-Lichte, 2016, s. 185). Mekân hakkında birçok farklı görüş vardır bu görüşe göre ise, sahnelenen oyun ile mekânın koşulları bütünlüğünde algıya sunulması olarak ifade edilmiştir. İlk etapta mekânın geometrik yapısı göze çarpsa da hareket ve oyunun kendi içsel zamanı o mekân ile sınırlıdır. İçsel zaman, sahnelenen oyunun ritmi olarak kabul edilebilir. Oyuncu mekân genişliği ve nesnelerin kuruluşu ekseninde, hareketlerini önceden kurgular. Sürekli

sahnelenen oyunlarda, Oyuncunun bir bardağı masadan ne zaman alacağı ve karşısındaki değer oyuncu ile ne zaman diyaloğa gireceği tiyatro metni sayesinde belirlenmiştir. Yine de mekânda oyuncuların hareketlerine ilişkin değişiklikler de mümkündür. Oyuncu/oyuncuların, seyirci ile karşılıklı aktif olduğu ve mekânı bu aktif yapıyla birlikte kullandığı çeşitli oyunlar da mevcuttur. Bu durumda;

> Mekânın performatif yapısını daha belirgin hale getiren üç farklı yöntemden bahsetmek mümkündür: 1) (Neredeyse tamamen) boş bir mekânın veya aktörlerle seyirciler arasında çeşitli hareketlere izin veren değişken bir mekânın kullanılması; 2) Seyirciler ve aktörler veya onların hareketleri ve algıları arasındaki ilişkilerin müzakeresine yönelik bu zaman kadar bilinmeyen veya kullanılmayan olanaklar sunan özgül mekânsal düzenlemelerin yaratılması; 3) Önceden bilinen ve farklı amaçlar için kullanılan mekanların özgül olanaklarının araştırılması ve denenmesi (Ficher-Lichte, 2016, s. 189).

Mekân, öznenin bir tiyatro oyunu ile karşı karşıya gelmesinde, hareketin olmadığı yerde, öznenin algısı ile karşılıklı duruma gelecek olan yerdir.

Diğer sanat objelerinden farklı olarak özneler tiyatro ile karşılaşmalarında, dünya yaşamına ait öykülerin canlı özneler tarafından nesneleştirilmesi ile karşı karşıyadır. Sahne, dünya yaşamının sunduğu algı çokluğunu, oyuncularla birlikte tekrar canlı bir şekilde izleyenlerine sunar. İzleyen özne fenomenolojik perspektiften baktığımızda, mekâna ilişkin şu kavrayışa sahip olabilir: "Mekan, içinde şeylerin konum aldığı (gerçek veya mantıksal) ortam değil, şeylerin koyulmasını mümkün kılan aracıdır. Yani onu, içinde şeylerin yıkandığı bir tür eter gibi hayal etmek ve şeylerin ortak özelliği olarak soyutça kavramak yerine, şeylerin evrensel bağıntı kuvveti olarak düşünmeliyiz" (Merleau-Ponty, 2016, s. 331). Öznenin mekâna dair bu görüşünü tiyatro mekânı açısından, yani mekânı izleyen bir özne açısından değerlendirdiğimizde, tiyatro sahnesine ait mekânın, oyun nesnelerinin konumlandırılmasının evrensel bağlantı gerçekliği içerisinde tekrar özneye sunumu, tiyatro sanatının özne ile karşılaşmasındaki gerçeğe yakınlığını arttırabilmektedir. Erica Ficher-Lihte *Performatif Sanatlar* kitabında seyirciye ait mekânsal algı hakkında şunları ifade eder:

> Mekânsal seyirci içinde her zaman birbirinden farklı algılama imkânı sunar. Mesela seyirciler bakışlarını, gün içerisinde sürekli olarak değişen parlak bir güneş ışığının altında tüm tiyatro alanının ve onu çevreleyen manzaranın üzerinde dolaştırarak sahnenin (skene) önündeki aktörlere, orkestradaki koroya veya diğer seyircilere yoğunlaştırabilirler; ya da onlar mumlarla aydınlatılan merkezi perspektifin ilkeleriyle kurulmuş kulisli bir sahneye bakabilirler. Onların burada mükemmel bir görüş açısına ya da perspektifin sadece parçalı bir algısına mı (…) sahip oldukları önemli farklar doğurur. Sonuçta tüm bu mekânsal düzenlemeler seyirciye her zaman farklı algılama olanakları sunar (Ficher-Lichte, 2016, s. 186).

Bahsedilen mekâna özneye ait algılama edimi, yine Merleau-Ponty'nin mekana dair belirlemeleri ile açıklanabilir, mekanın evrensel bağıntı kuvveti olarak düşündükten sonra:

> o halde ya refleksiyon yapmam ve mekanı belli belirsiz, bazen şeylerin ortamı olarak bazen de ortak özellikleri olarak düşünürüm, ya da refleksiyon yaparım ve mekanı kaynağında yeniden yakalarım (…) İlk durumda bedenim ve şeyler, onların yukarı ve aşağıya, sağa ve sola, yakına ve uzağa göre somut bağıntıları bana indirgenemez bir çokluk gibi görünebilir. İkinci durumda ise biricik ve bölünmez bir mekân betimleme becerisi keşfederim. İlk durumda karşımda olan, farklı farklı nitelendirilmiş bölgeleriyle fiziksel mekandır; ikinci durumda ise karşımda, boyutları birbirinin yerine geçebilir olan geometrik mekan vardır, homojen ve izotrop mekansallık vardır, en azından hareket edeni hiçbir değişikliğe uğratmayacak bir yer değiştirme düşünebilirim ve dolayısıyla nesnenin somut bağlamındaki durumlarından [situation] ayrı saf bir konum [position] düşünebilirim (Merleau-Ponty, 2016, ss. 331-332)

Merleau-Ponty, öznenin mekana bakışının bir fenomenolojik analizini yapmıştır. Böylece izleyen öznenin sahneye bakışı ve algısına bir yorum getirmek mümkün olabilir. Refleksiyon edimi gerçekleştirmeden mekânı algılamak, refleksiyon edimi gerçekleştirerek mekânı tekrar yakalamak konusundaki belirlenimler. Sahne mekânın ilk karşılaşmada algılanmasını da açıklık getirebilmektedir.

İzleyen öznenin ilk karşılaştığı yer olarak ve bir tiyatro eserinin ilk hazır bulunduğu yer olan mekân, kendisinin ne olduğu hakkında fikir vermesi açısından onun niceliksel özelliği olarak değerlendirilebilir. Nasıl ki bir resim belli bir mekânda, müzik belli bir zamanda, bir heykel objesi belli bir mekânda sunuluyor ise, tiyatro eseri de bir mekânda sergilenir. Bir benzetme yapmamız gerekirse, tiyatro için mekân, bir resmin çerçevesi gibidir. İkinci olarak, bir tiyatro oyunu, sahnelenmeye başladığı andan itibaren, seyirci ile etkileşim içerisindedir. Sahne (kaynak) sürekli olarak seyirciye (alıcı) sözlü veya sözsüz mesaj göndermektedir. Bu halde özne yeniden ve yeniden

hazır bulunuşluk içindedir. Tiyatro eserinin sergilenmesi' de zaman süreci gerektirmektir bu anlamada hazır bulunuşluk açısından zamana tabidir. Oyun süresinin tamamlanması ile eser tamamlanır.

Yazın Sanatında Hazır Bulunuşluk: Öznelerin kendilerini ifade etmelerinin biricik aracı olan dilin ses ile buluşmasından önceki halinin bir düzleme yansımış halidir diyebiliriz yazın sanatına. "Sözcüklerle aktarılan düşünceleri anlama ve kendi düşüncelerini başkalarına aktarabilme yeteneği olmasaydı insanın hayvandan farkı olmazdı (…) konuşmanın insan için önemi ve insan hayatında tuttuğu yer ne ise, sanatınki de odur" (Tolstoy, 2013, s. 51). Tolstoy'un bu belirlemesi genel olarak sanatın tüm dalları içindir. Konuşmanın insan için önemine değinen ve sanatı onunla bir tutan düşünürün söyledikleri, yazın sanatını düşündüğümüzde daha da önemli olmaktadır. İster düz yazı, ister roman, ister şiir, ister bir senaryo olsun yazı objesi, ses'in gerisinde olması bakımından dilin farklı bir hali olarak gözükmektedir. Düşüncenin ses ile buluşması dilsel ifade ile düşüncenin kalemle veya dışında bazı teknolojik olanaklar aracılığı ile buluşarak yazıya geçirilmesi öznenin bilişsel edimi açısından da ayrılabilir. Konuşma hızlı ve akıcı olabilirken, yazı üretimi süre açısından değişken olabilir. Yazı sanatı hazır bulunuşluk açısından sanatçısı tarafından tamamlanmış ancak tamamlanması açısından bir başka özneye ihtiyaç duyan sanat objesidir. Bu bakımdan yazın sanatı, onu okuyacak olan öznenin zamanına tabidir. Her sanat objesinde olduğu gibi edebi obje, karşılık bulması açısından bir özne ile temas etmelidir.

Yazın türlerini yine hazırbulunuşluk açısından irdelediğimizde, özellikleri bakımından farklar olduğunu görmekteyiz. Örneğin bir senaryo, eser olarak kendisini, sahnelendiğinde tamamlayabilmektedir. Senaryodaki diyalogların anlamını tam olarak yansıtabilmesi için, oyuncuların mimik ve hareketlerine de ihtiyacı vardır. Bir hikâye veya roman, yazarının mekân ve zamanı, kahramanlara ait mimik ve hareketleri yazıya dökmesi ile okura tam olarak aktarabilmektedir. Yazın türünün en özel ve düşünce tarihi boyunca üzerinde çokça tartışılan şiir sanat ise, diğer edebi türlerden farklılık göstermektedir. Şiir sanatı diğer yazın türleri ile "özsel olarak aynı doğaya sahip olmasıyla, mutlak bilgi ediminin doğrudan zihinsel bir edim olarak görünmesine izin verir. Şiir, sanatsal imgelemin kendisinde idealin, özün tümelin doğasını ve karakterini muhafaza etmesi bakımından biçimlendirici sanatların daha yüksek potansıdır" (Schelling, 2017, s. 324). Schelling'in bu ifadesi üzerinde düşündüğümüzde, şiirin,

tümelin doğasını ve karakterini koruyarak yansıtabilme özelliği, tümellerin adeta özün anahtarını sunması bakımından dilin de özünü, zihinler için objeleştirebilme ediminin olduğunu söyleyebiliriz. Bu edim şiiri hazır bulunuşluk açısından da diğer yazın türlerinden farklı kılmaktadır. Düz bir yazının bir özne ile karşılaşması dışında, idealin doğasını algılayacak ve anlamlandıracak bir zihin ile yani özel bir kognitif süreç ile algılanmayı bekleyecektir. "Şiir sanatı, değerlendirmemiz, biçimlendirici sanatlardaki gibi tümelden tikele doğru bir kurgu ile sürdürülemez, zira şiirde tikellik daha güçlü ve daha özgürdür. Şiirde ifade edilebilecek tümel, ancak büyük resimde ve toplu halde ifade edilebilir" (Schelling, 2017i s. 325). Buna göre bir şiirin algılanması, büyük resmin algılanmasını gerektirmektedir. Bu hali ile sanatçısı tarafından tamamlanan bir eser, algılayan özne tarafından, 'algı' ediminin tamamlanması için çözümlenmeyi de bekliyor gibidir.

Estetik nesnelerin içerik çözümlemelerine girmeden, özne ile karşılaşmalarındaki farklılıklara değindik. Çeşitli sanat objelerinin varlık alanında, zaman ve mekân açısından ve özne ile ilişkisi bakımından ele aldığımızda, bir sanat nesnesinin özneden bağımsız olarak, değerlendirilemeyeceğini görmekteyiz. Öznenin bir sanat nesnesi karşısında hazır bulunuşu, bir sanat nesnesinin özne karşısında hazır bulunuşu birbirini gerektirmektedir. Diğer yandan irdelemiş olduğumuz çeşitli sanat alanları, hazırbulunuşluk açısından birbirleri ile zaman zaman aynılık ve ayrılık göstermektedir. İlk olarak ele almış olduğumuz müziğin sonrasında, dans ve tiyatro, zaman tabi olduğundan ve bir süreç içerdiğinden özne ile zamanda tekrar karşılaştığını gördük. Bu karşılaşma aynı zaman tekrar hazır olmayı da beraberinde getirmektedir. Diğer yandan, heykel, resim ve yazın sanatını ele aldığımızda, sanatçısı tarafından tamamlanmış olan bu objelerin, algı süreçlerinin karşılaşmada sadece özne tarafından tamamlanması gerektiğini söyleyebiliriz.

BÖLÜM 3. ESTETİK BEĞENİ VE ALGI BİÇİMLERİ BAKIMINDAN KARŞILIKLILIK

Genel olarak estetik nesnelerin izleyenleri ile buluşmak üzere hazır bulunmasının en önemli öğelerinden biri de bir başka öznenin, o estetik nesnenin sanatçısı (yaratıcısı) olmasıdır. Bir estetik objeyi anlamlandıran özne sadece salt objeyi değil onunla birlikte, bir başka özne ile de karşı karşıyadır. Burada, özneler dil ile iletişimin dışında farklı bir iletişim süreci içerisindedir. Dilin yerini artık estetik obje almıştır ve tüm iletişim kodlarını üzerinde taşımaktadır. Dil ve objelerin çözümlenmesi, aynı zamanda bilinç probleminin de çözümlenmesi için önemlidir. Özellikle objeler ve algılar üzerinde yapılan çalışmalar kognitif çalışmalar için katkı sağlamaktadır. Felsefi açıdan Öznelerarasılık problemi ve tartışmalar, ötekinin bilincini anlamak açısından oldukça değerlidir. Dil-düşünce-dünya ekseni estetik öznelerarasılık probleminde artık yerini, estetik obje-düşünce-dünya'ya bırakmıştır. Sanatçı dünyayı artık objeleri ile resmeder ve izleyen bu resmi anlamak için objeleri çözümlemelidir.

3.1 Sanatta Öznelerarasılık Bağlamında Karşılıklılık

Başkası probleminin tarihsel olarak gelişim sürecine baktığımızda, problemin köklerinin çoğunlukla ve yoğun olarak öznel idealizme dayandığını söyleyebiliriz. Öncesinde, Gerçek dünyadan şüphe etme fikrini Platon'un idealar ve görünenler dünyası episteme ve doksa ayrımına kadar götürebiliriz. Tümel olanın ideal yapısını fenomenler dünyasında göremeyen özne, temas ettiği tüm nesnelerden şüphe etmeye başlamıştır. Bu fikir fenomenlerden şüphe etmeyi bir yöntem olarak kullanan Descartes'ı "ben sezgisi"ne ulaştırmıştı. Artık hakkında emin olunan tek şey ben sezgisiydi. "Bedenimden emin olmayabilirim, ya da uyanık olduğumdan, ya da aldatılıyor olduğumdan, ancak şüphe ettiğimden şüphe edemem" sözleriyle, bilinci sağlam temellere oturtturmuş gözükmektedir (Price, 2008, s. 50). Felsefe tarihinde gerçekleşen bu belirlenim daha sonra Berkeley'in felsefesi ile belirgin hale gelmiş ve onun felsefesinin temelinde görünür hale gelmiştir.

Bilindiği üzere George Berkeley "bilinçli varlıkların yaşantılayabileceği her şeyin, kendi bilinçlerinden ibaret olduğunu ileri sürdü. Bunun dışında bir şeyin olduğunu bilmek olanaksızdı" (Magee, 2000, s. 110). Bu oldukça iddialı bir teori idi. Ben bilincinin dışında bir başka bilincin bilinemeyeceği fikri, dünya üzerinde herhangi bir 'ben'i biricik kılıyordu. Berkeley, yine de dünyada olan bitenleri tümü ile reddediyor değildir özellikle özneler ve onların deneyimleri ve şeylerin nitelikleri algılanabilir. "Berkeley, şeyleri değil, renk gibi nitelikleri algıladığımızda ve bu niteliklerin algılayan özneyle ilgili olduğuna inanıyordu" (Magee, 2000, s. 111). Berkeley bakış ekseninde düşündüğümüzde, bir nesne üzerindeki niteliklerin kişiden kişiye değiştiği kanaatine varmaktayız. Berkeley özellikle niteliklerden bahsetmiştir. O halde objeden geriye kalan niceliklerin (uzam, boyut vb.) gibi algıların bilgisinin kesinliğinden emin olabilir miyiz? Sorusu akıllara gelmektedir.

George Berkeley *Beşeri Bilginin Prensipleri* adlı eserinden özetle, öznel fikirlerin nasıl genelleştiği hakkında örnek verir. Buna göre kara tahtaya bir çizgi çekilir. Bu çizgi her ne kadar tekilse de, bütün tekil çizgileri temsil etmektedir. Bu çizgi üzerinde gösterilen bütün çizgiler, artık genel çizgiler üzerinde gösteriliyor demektir. Böylece bu tekil çizgi sembol olarak gösterilince genelleşiyor demektir. Özel, renk ve tat gibi niteliklerin yalnızca zihinde olduğunu açıkça ispat etmiş ve düşünmüş kimse, (zihin dışında olmamanın) şekil ve hareket içinde aynı derecede kuvvetle var olduğunu görecektir. Düşünmeyen bir zihinde harici olan eşyanın niteliklerinin bilinemeyeceği açıktır. (Berkeley, 1935, ss. 22-42) Bu öğretide, bir şey algılandığında var ise algılanmadığı zaman yoktur. "fikirlerimizin örnekleri olan bu dış objeler, ya algılanabilirler, ya da algılanamazlar. Eğer algılanabileceklerini söylüyorsanız, onların bir takım fikirler olduğunu kabul etmiş olursunuz (çünkü fikir=algılanan şeydir)" (Weber, 1998, s. 275). Eğer algılanan şeyler fikirlerden ibaret ise, bilginin kaynağı da fikirlerden ibaret olmaktadır. Benim bir obje üzerindeki bilgim sadece o obje hakkındaki bilgim olacaktır. Ancak, objeleri algılayışımız ve ondan edindiğimiz bilginin sadece fikirlerden kaynaklanması ve gerçeklik zeminindeki keskinliğini yitirişi, benin tekrar sorgulanmasını beraberinde getirmiş ve bahsettiğimiz üzere, Condillac'ın duyum araştırması gibi nesnelerin gerçeklik zeminini sorgulaması "istisnasız bütün fikirlerimizin, bize duyulardan ve özellikle dokunmadan gelmesi" yine öznelliği ön planda tutarken dış dünyanın nesnelerini muğlaklaştırmıştı. (Weber, 1998, s. 281).

Ancak bu çalışmalar öznenin kognitif özelliklerin araştırılmasına yardımcı olmuş, bilişsel özellikleri hakkında bilgi toplamaya yardım etmişti. Condillac, " iç algı veya ben, şimdiki duyumlarımızla belleğin bize hatırlattıklarının toplamından başka bir şey değildir" diyerek, belleğin önemine dikkat çekmiştir. Tüm bu tartışmalar bizi aynı zamanda beyinin karmaşık yapısına dair sorularla karşı karşıya bırakmıştı. Dış dünyanın zihinde temsili, algı, bellek, düşünme, dış dünya nesnelerinin (fenomenlerin), öteki öznelerin, olduğu gibi bir özne tarafından nasıl algılandığı sorunu düşünürler tarafından irdelenmeye başlamıştır. Özellikle yine Alman idealizm akımı temsilcilerinin Descartes'ten bu yana süregelen 'ben'i araştırması öznelerarasılık problemine de değişik yaklaşımları beraberinde getirmiştir.

İnsan aklının kapasitesine yapmış olduğu vurgu bakımından I. Kant ile 'ben' ve 'öteki' araştırmalarına başlamak ve bu araştırmayı sanat objesi üzerinden değerlendirmek yerinde gözükmektedir. "Kant Hume ve empiristlerle, duyumlarımızın dış dünya algısı ile başladığı konusunda hemfikirdi yine, doğuştan getirdiğimiz duyu yeteneklerin dünyayı nasıl gördüğümüzü belirlediği hakkında da hemfikirdi. Diğer bir değişle zihnimiz pasif değildi, aklımız bize dünyanın bilgisini vermekteydi" (Price, 2008, s. 88). Ancak gerçekliğin bilgisine Kant'a göre nasıl ulaşıyoruz?

> Kant, şeylerin nasıl olduğuna yönelik eksiksiz bir resme hiçbir zaman sahip olamayacağımızı düşünmüştür…Kant'ın numen dünyası (bkz. 1. Bölüm), şeyler hakkında kesin bir bilgiye ulaşamayacağımızın da işaretini vermektedir. "Görebileceğiniz fenomenler dünyasıdır – çimenler, arabalar, gökyüzü, binalar vesaire (Warburton, 2015, ss. 169-170).

Buna göre var olanların öznelerce bilinemeyecek olan yönleri vardır. Kant kategoriler tablosu ile bize aklın ilkelerine dair bir belirlenim sunar buna göre: "1. Sezginin aksiyomları, 2. Algı beklentisi (önceleme) 3. Deneyim benzetmeleri, 4. Genel olarak empirik düşüncenin postulatları dır" (Kant, 1998, s. 285). Bunları konumuzla ilgisi bağlatışında özetlersek;

1. Sezgiler "uzamlı büyüklüklerdir, tüm fenomenler biçimine göre uzayda ve zamanda bir sezgiyi kapsar" (Kant, 1998, s. 286). Kant, şeylerin uzamına ait bilginin bir sezgiyi kapsadığını ifade ederek, algısal olarak zihnin fenomenlere ait bu bilgiye sahip olabileceğini ifade eder. "Tüm fenomenlerde, sezgi ya uzay ya da zaman olduğundan her fenomen sezgi olarak büyüklüktür" (Kant, 1998, s. 288). Böylece bir fenomenin algısını, deneyimi olanaklı kılan, nesnelerin uzamının bilinebilmesi, bir nesnenin

niteliksel özelliklerini bu bakımdan öncelemesi, ben dışındaki öteki/ötekilerin algısı için de ilk basamak olarak düşünülebilir. Bu belirlemeden yola çıktığımızda, öteki/ötekiler bir uzaman sahiptir ve aynı zamanı paylaşır.

2. Algı Beklentisi (Önceleme) Tüm fenomenlerde, olgusal olarak, baskın bir duyum nesnesi, yani bir büyüklüğü derecesi mevcuttur. " Algı fenomenal bir bilinçtir ve onda aynı zamanda duyum vardır. Fenomenler, uzay ve zaman gibi saf sezgiler değildir (çünkü uzay ve zaman kendi içlerinde algılamazlar) O halde fenomenler, sezgiden başka olarak, bir maddeyi de kapsarlar. (Uzay ve zamanda var olan bir şey bu yolla tasarlanır)" (Kant, 1998, s. 290). Fenomen, öznenin bilincini etkilemektedir. Burada uzay ve zaman sezgisinden farklı olarak fenomenlerden elde edilen duyum da eklenmiştir. " Fenomenal bilgiye ait olanı a priori bilebilmemi sağlayan tüm bilgiyi algı öncelemesi denebilir" (Kant, 1998, s. 291). Buna göre biz fenomenal dünya bilgisini a priori olarak biliyoruz ancak bu bir fenomenin algısına bağlı olarak gelişir. "Duyumun niteliği her zaman yalnızca deneyime aittir ve hiçbir biçimde a priori tasarımlanamaz (örneğin renkler, tat vb.)" (Kant, 1998, s. 295).

3. Deneyim Benzetmeleri Deneyim, önceki algıların bağlantısıdır ve "ancak algıların zorunlu bir bağıntısının tasarımıyla olanaklıdır, genel ilkeleri: Bütün fenomenler, varoluşlarına göre, bir zaman içinde birbirleri ile ilişkilerinin belirlenimi kuralı altında durmaktadır" (Kant, 1998, ss. 295-296). Buna göre, deneyim, fenomenlerin varoluş tarzı ve birbirleri ile ilişkisinin özne tarafından kurulması yolu ile oluşmaktadır. Algı kapsamında, şeylerin bilinebilmesinde deneyimin oldukça büyük bir rolü olduğunu söylemek mümkündür. "deneyim, nesneyi algılar yoluyla belirleyen bir bilgidir" (Kant, 1998, s. 219). Burada belleğin rolünü de düşündüğümüzde dış öznenin yine nesneler ve öteki özneler hakkındaki zihinsel bağıntısını gerekçelendirmemiz mümkündür. Kant, zamanın ve uzamın kedisinin kendi içinde bilinemeyeceğini söyler, Nesneler bu zaman ve uzamla bağıntı içindedir. "Zamanın kendisi algılanamadığı için, zamandaki nesnelerin var oluşu ancak zamandaki bağlantıları yolu ile bilinebilir ve ancak a priori ilişkilendiren kavramlarla bilinebilir" (Kant, 1998, s. 295). O halde nesneler zamanla bir bağıntı içindedir ve görünüşe göre bunu bilemeyiz ancak bağlantılı kavramlar yoluyla bilebiliriz ki, bu kavramların kendilerinde zorunlu olarak taşıdığı öğeler vardır. Bunlar; "zamanın üç kipi süreklilik, ardışıklılık ve eş zamanlılıktır o halde fenomenlerin zamansal ilişkilerinin üç kuralı olacaktır her bir fenomenin zamanın birliği açısından bu

fenomene göre belirlenebilir (…) Bu kurallar tüm deneyimden önce gelir ve onu olanaklı kılar" (Kant, 1998, s. 296). Bunlar öznenin deneyimini önceleyecektir. Bu kuralların deneyimden önce gelmesi ve kural oluşu, fenomenler hakkındaki bilgiyi de rastlantıya bırakmıyor gibidir. Fenomenlerden elde ettiğimiz, bilgi ve onlara ilişkin deneyimimiz bu yolla elde ettiğimiz algı sallantıda değil gözükmektedir. Çünkü, "fenomenlerin birbirini izlediğini şeylerin önceki zamanda karşıtı olduğu durumları algılarım. O zaman aslında iki algıyı birbirine bağlarım" (Kant, 1998, s. 304). Özne burada aktif olarak, şeyleri algılarken belleğin yardımı ile de algıya ilişkin sentetik bir birlik kurmaktadır. "o halde, biz, ayırsamanın öznel ardışıklığını görüngülerin nesnel ardışıklığından türeteceğiz çünkü ilki bütünüyle belirsiz olacak ve fenomenleri birbirinden ayırt edemeyeceğiz" (Kant, 1998, s. 307). Öznel ayrımsamaların, fenomenlere dayandığı Kant tarafından belirgin bir şekilde tekrarlanmaktadır. "Tüm deneyim ve olanağı bir anlama gücü gerektirmektedir ve bu anlama gücünün yaptığı ilk şey nesnelerin tasarımlarını duru hale getirmek değil, genel olarak bir nesnenin tasarımını olanaklı kılmaktır" (Kant, 1998, s. 310).

4. Genel olarak empirik düşüncenin postulatları: "1. Deneyimin biçimsel koşulları (kavram ve sezgiler bakımından) mümkündür. 2- Deneyimin maddesel koşulları duyum ile bağlantılı olanı aktüeldir (edimsel) 3. Deneyimin evrensel koşullarına göre Aktüel (edimsel) olana göre belirlenmesi zorunludur" (Kant, 1998, s. 321). Deneyimin kavram ve sezgiler bakımından mümkün olması, özellikle deneyimin evrensel koşulları altında zorunlu oluşu, onun mümkün kılmıştır. Çünkü, "şeylerin belirlenmesi, şeylerin genel olarak bir deneyimin biçimsel koşulları ile ilişkisini gerektirir (…) genel olarak deneyimin nesnel biçim, nesnelerin bilgisi için tüm sentezi içerir. Eğer bir kavram nesne ile ilişkili değilse (nesnenin sentezi ile) boş olarak görüşür ve hiçbir nesne ile ilişkili değildir" (Kant, 1998, ss. 322-323).

Kant'ın aklın ilkelerine dair bu belirlenimleri, aynı zamanda bir obje karşısındaki öznenin, algı ve anlamlandırma sürecinin içeriklerinin de belirlenmesi için işaret niteliği taşımaktadır. Kant sezgiye ilişkin olarak öznenin uzamlı büyüklükler hakkında verdiği yargının netliğinden bahsederken, Algı öncelemeleri, deneyimin bir fenomenle birlikte ortaya çıktığını ve hiçbir zaman a priori olarak ortaya çıkmayacağını söyler. Deneyim benzetmeleri ise, önceki algıların tasarımlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tasarımlar öznelerde önceki deneyimlerinin sonucu olarak mevcuttur.

Ancak, algı öncelemelerine geri döndüğümüzde yine de ilk karşılaşılan bir objeyi her ne kadar özne bu tasarımları ile anlamlandırsa da yine de her karşılaşılan nesne yeni bir deneyimin içeriğini oluşturacaktır. Son olarak Kant şeylerden elde edilen kavramların nesnesi ile uyuşmadığında boş olacağını ifade eder. Estetik özne ve özne ilişkisinde, diğer bir değişle, estetik özne ve sanatçı ilişkisinde hazır bulunuşluğu doğrudan özne (estetik özne), dolaylı özne (sanatçı) olarak ifade edebiliriz. Birincisinde, öznenin düşünsel süreçleri obje üzerinde aktif, ikincisinde ya bir süreç içerisin de ya da tamamlanmış olarak orada olandır. Burada pasif kelimesi yerine "orada" kelimesini seçmemizin nedeni, tam tersine, izleyenlerinin düşünsel süreçlerinin aktif hale getirdiği için durağan olmadığını düşündüğümüz içindir. Kant açısından bu tabloyu değerlendirdiğimizde, sezgisi, deneyim bağlantıları, algı öncelemeleri ve edindiği kavramlarla objeye yaklaşımı ile estetik özne, dolaylı özneye (obje), obje olarak sezgisi tamamlanmış, deneyimi aktarılmış, algı öncelemeleri ve kavramlarının tasarımlamış bir özne ile karşı karşıyadır.

Kant'ın sağlıklı bir zihne sahip tüm özneler için düşündüğü bu kategoriler, öznelerarası iletişimin de genel kuralları olarak gözükmektedir. Kavramların birer nesnesi olması, kişiler arası dil ile ilgili iletişimi de mümkün kılmıştır. Estetik özne açısından ele aldığımızda yukarıda belirttiğimiz üzere dil- düşünce -dünya ilgisini artık estetik obje-düşünce-dünya ekseninde ele alacağımızdan, estetik objeyi bir dil gibi düşünebiliriz. Bu şekilde düşünmemizin sebebi ise estetik objenin (sanatçı) bir özne ile iletişim kurmasıdır. Ancak bu iletişim, karşılıklı olmasından dolayı, aktif bir süreç olduğundan, algı, anlamlandırma ve çözümleme süreçlerinin tamamlanması için, öznenin obje ile ilgili yani (sanatçı ile ilgili olarak) diyalektik bir süreç içerisine girmesi gerekli gözükmektedir. "İnsan düşünmesi ve problem çözme, dili içeren süreçler olarak kavramlaştırılabilir. Hepsi olmasa da düşünme ve problem çözmenin birçok şekli içseldir ve dış uyaranlar olmadan yapılır. Öreğin yapbozların sözel semboller halinde soyutlanması, bu yapbozların nasıl çözüleceğini düşünmemiz için bir imkân yaratır" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 382). Bu sebeple öznelerarası iletişimde, dili dışarda tutamayız. Özne herhangi bir objeyi değerlendirirken öznel diyalektik süreçleri sırasında, görsel temalar dâhil olmak üzere dil ile ilişkilendirebilir. Yapboz örneğinde olduğu gibi resim'de bir deniz görüntüsü gördüğünde onun adını belleğinden çağıracaktır. Kant'ında genel olarak empirik düşüncenin postulatlarında da kavram

(adlar) ve nesne ilişkileri deneyim ilişkisi bu şekilde kurulmuştur. Ancak diyalektik sürece geçmeden önce bu diyalektik sürecin tarzının belirlenmesi açısından, estetik özne ve obje (sanatçı özne) arasındaki dil ilişkisinin nasıl olduğunun irdelenmesi gerekmektedir.

Aynı dili konuşan aynı kültüre sahip öznelerarası iletişimde, algı ve anlamlandırma çoğunlukla özdeş öğeler barındırmaktadır. Dilin semantik ve sentaktik yapısı ise farklı kültür ve dili konuşanlara göre farklılık gösterebilmektedir. Bu durumda, "dil, bilişin temel bileşenlerinden dolayı algıyı etkiler. Bazılarına göre dünyayı tasvir etmek için kullandığımız dil, onu nasıl algılayacağımızı da etkiler (…) algı dil süreci birbirine bağımlı süreçtir. Dil'in algıyı etkilemesi ve algı dilin bağımlı süreç olması onun öznelerarası ontolojik bağı kurmasınında biricik kanıtıdır. (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 382, 383).

Diğer yandan Noam Chomsky, dilde değişmez bir yapı vardır ve bu temel yapı, cümlenin yüzeysel özelliklerinden çok cümlenin anlamıyla ilgilidir, Dilin temel yapısındaki öğeler bütün dillerde ortaktır" (Alıntılayan, (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 390). Chomsky dilin genel özelliklerinden bahsetmiştir. Burada konumuz açısından önemli olan dilin yapısındaki öğelerin ortaklığı konusudur. Bir dilden bir başka bir dile çeviri yaptığımızda, genel olarak dilin yapısındaki öğelerin ortaklığından bahsetsek de sentaktik olarak, dizilim ve dil bilgisi kurallarında biçimsel olarak değişikliğe uğramaktadır. İki farklı dil yaklaşık olarak aynı anlam ortaklığında buluşturulur. Daha önce belirttiğimiz gibi, dil-düşünce-dünya ekseninden, estetik obje-düşünce-dünya eksenine geldiğimizde, estetik objenin bir dil gibi nasıl yapılandığına bakalım:

Birinci bölümde, bir obje üzerinde elde etmiş olduğumuz niceliksel ve niteliksel özelliklerin algı açısından kesinliğini araştırmış, niceliksel özelliklerin matematiksel olarak ifade edilebildiğini bu anlamda algı ve anlam açısından niteliksel değerlendirmelerin bazılarına göre bilinebilirlilik açısından daha fazla kesinlik taşıdığını ifade etmiştik. Bu halde, bir öznenin estetik obje ile karşılıklı olduğunda, bir düşünsel süreç olarak adlandırılan diyalektik süreci, matematiksel ifadelerin olduğu alanda farklı, niteliksel ifadelerin olduğu alanda farklı şekillenecektir. Matematiksel ifadelerin bulunduğu alan önceden belirlenmiş semboller aracılığı ile yargı vermek, niteliksel ifadelerle anlam yargısı vermekten kesinlik bildirmesi açsısından farklı olacaktır.

Nitekim Kant'ın sezgi ve deneyim benzetmeleri belirlenimleri altında objenin bu anlamda dilsel yapısını ve öznenin diyalektik sürecini değerlendirebilmemiz mümkün olabilir. Diyalektiğin geçmişi oldukça eskiye dayanmakla birlikte, Aristoteles ve Platonik diyaloglara kadar uzanmaktadır.

> Platon tarafından tasarlandığı üzere, iki farklı teorinin bir diğer ile başa çıkma alt etme prensibi olmuştur. Bu bilginin en üst ve en açık seçik haline ulaşmak için yapılmıştır. Aristoteles, genel olarak kabul görmüş, fikirlerin yıkımı için mantık ilkeleri için diyalektik yöntemi kullanmıştır (…) Modern felsefede, Saf Aklın Eleştirisinde, antinomi, paralojizm ve idealar gibi özel zorluklar ve bunlardan doğan transcendental illüzyonları önlemek için diyalektiği kullanmıştır (Runes, 1943, ss. 78-79).

Ondokuzuncu yüzyıl felsefesinde ise, diyalektik süreç, Fichte ile bilişsel araştırmalara da adeta kaynak olarak, öznenin, özgür eyleminin gerekçesi olmuştur. Fichte, bilgiyi bir bilim haline getirmiştir. "Düşünür iki basit varsayım yola çıkar birinci öne sürüm doğruyu betimleyen "ben" ya da –kendilik bilinci, ikinci varsayım, birincisine karşın doğruluk içeren ikili görünümdür bunun sonucunda da üç prensipten bahsedebiliriz" (Horstmann, 2006 s, 121). Bu üç prensip, Fichte'nin diyalektik düşünce sistemin kurulumu için gerekli öğelerdir. "Fichte'nin bu sitemini oluşturan üç temel önermesi olan, 'kendi varlığını ortaya koyan ben', 'ben'in karşısına koyulan ben-olmayan' ve 'ben de bölünebilir ben'e karşıt bölünebilir bir ben-olmayandır. (…) Ben ve ben-değil'in birbirlerini ortadan kaldırma ve yok etme eğilimine karşın, üçüncü önermesini formüle etmiş, "saltık 'Ben' kendi içerisinde birbirleri karşılıklı olarak sınırlıyor ve belirliyor olarak sonlu bir 'Ben' ve sonlu bir ' Ben-değil' koyar" (Copleston, 1990, s.59). Sonlu bir ben'in yani bölünemeyen bir benin konulması yargı sürecinin tamamlanması için gereklidir. Fichte'nin sistemini en iyi şekilde ifade edecek örneklerinden biri de şu ifadelerindedir: "Duvarı düşünün der. Sonra da, 'Duvar düşüneni düşünün', Her aşamada, bilince nesne olmaktan kaçan bir 'ben' vardır ve bu sonsuza kadar böyle devam eder. Sonunda bilince nesne olmaya direnen bir 'ben' kalır ki, 'transendental' ya da saf 'ben'dir" (Fichte, 2006 s,56). Düşünmeye ait bu aktif yapı öznenin problem çözme, yargı bildirme gibi süreçlerini de açıklıyor gibidir. Çünkü bilişsel psikolojide bilimsel olarak "düşünme, zihinde içsel bir şekilde oluşan; ama davranıştan çıkarılan bilişsel bir süreçtir" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 501). Fichte, Kant'tan farklı olarak bilincin ikili yapısını ortaya koymuştur. Bu yapı

yargının özneler tarafından nasıl verildiğini açıklamaya yöneliktir. Kanta göre nesnelerin çoklu görünümleri, yani sentetik birliği, analitik bir bilinç tarafından çözülmektedir. Kant "görüye tabi olmuş olanın Çokbiçimli'sinin bir tasarımda 'birleştirici bilinç' tarafından bir araya getirileceğini belirtiyor. Bir tasarımın değişik tasarımlarla bir ortaklığı paylaşabilmesi için, bilincin analitik birliğinden önce, öteki tasarımlarla birlik içinde düşünülmesi gerekir" (Armaner, 1998, s. 82). Fichte, bilinci farklı bir şekilde yorumlayarak onun diyalektik düşünme yetisine açıklık getirmiştir.

> Fichte'nin yorumuna göre, Kant'ın burada tasvir ettiği, "Saf Ben-Bilinci"dir. Bilincin tümünde aynıdır; yani bilinçle ilgili olumsal bir özellik yoluyla belirlenemez. Ben, yalnızca kendisi tarafından –mutlak olarak- belirlenmiştir. Bu tekilliğimizin bilinciyle aynı şey değildir; Çünkü tekilliğimizin bilinci hem başka bir bilince: Sen'in bilincine muhtaçtır (Armaner, 1998, s. 82)

Fichte'nin sen bilinci öznenin diyalektik yapabilmesi, çıkarım yaparak bir yargıya ulaşması bakımından gereklidir. Sanat objesi yaratım süreçleri dâhil olmak üzere, bir estetik nesnenin bu süreçleri obje üzerinden çözümlemesi (özne-nesne) ilişkisi bu süreçlere bağımlıdır.

> Fichte'nin kurduğu sistemde Ben'in bilincini dışarıdaki bir yere yöneltmesiyle kendi üzerine yöneltmesi aynı eylem değildir (…) Sanatçının sanat yapıtını düşünmesiyle, sanat yapıtını düşünen benini düşünmesi farklı eylemlerdir. Bilincin eylemlerini ve düşünmeyi dilden bağımsız ele alamayacağımıza göre, sanatçının oluşturduğu bir dilsel yapı içinde düşünmesi, gene oluşturma sürecinin içinde yer alır (Armaner, 1998, s. 82).

Bu önemli belirlenim çerçevesinde sanatçının, üretim sürecini özellikli bir dilsel yapının diyalektiğinde açıklayabildiğini söyleyebiliriz. Niceliksel ve niteliksel süreçlerin dilsel ifadesinin birbirinden farklı olabileceğini savunmuştuk. Buna göre bir müzik parçasının ifadesi, tıpkı matematiğin sembolleri gibi yine sembol aracılığı ile ifade edilir ve diyalektik süreçleri yoruma açık olmadan çözümlenir. Örnek olarak, yazılı bir solfej parçasının özne tarafından bire bir dikte edilmesini verebiliriz. Niteliklerden duyulara ulaşan kısmı (öznenin duyumdan elde ettiği hoşlantı veya hoşnutsuzluk) ise sembollerden farklı bir diyalektik süreç gerektirmektedir. Hoşlanma ve ya hoşnutsuzluk, öznenin objeye karşı tüm duygularının diyalektik ifadesini gerektirmektedir. Niceliksel özelliklerin sembolik ifadeleri söz konusu olduğunda özne, sembolik ifadeler arası bağıntı kurarak doğru veya yanlış yargıya varmaktayız. Ancak

beğeni, haz, hoşlanma, hoşnutsuzluk gibi yargılar öznel diyalektiğin bir sonucu olarak yine özneye özgüdür.

Düşünmenin sistemini oluşturan diyalektik süreçlere öznenin bir estetik obje karşısında hazır bulunuşluğu açısından ele aldığımızda, ben'in gerçekleştirdiği diyalektiğin temel yapısındaki öğeler de, öznenin objeyi anlamlandırma ve yargı süreçlerinin çözümlenmesi açısından önemlidir. Günümüzde, "düşünmenin, davranışın ölçülebildiği oranda var olup olmadığını ve bir iç süreç olup olmadığı hakkında tartışmalar devam etmektedir. Örneğin, bir satranç oyuncusu harekete geçmeden önce birkaç dakika boyunca bir sonraki hareketinin ne olduğunu düşünür. Oyuncunun hangi hareketi yapacağını düşündüğü sırada mı, düşünce meydana geliyor?" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, ss. 500-501). Bu davranışı açık bir şekilde gözleyemeyen bilim insanları bu konuda şüpheci yaklaşmıştır. Aslında burada gözlenmek istenen, Fichte'nin "ben" ve "ben olmayan" arasında kurduğu ilişki gibi gözükmektedir.

> Odaklanmış seçici dikkatin bilinç alanına yöneldiği ya da yönlendirildiği yer olarak tanımlanan bilincin merkezi, aynı zamanda bilinçli işlemenin üst düzeyleri için bir geçit görevi görür. Bilincin merkezindeki içerik, sadece arkaplandan daha açık bir şekilde deneyimlenmekle kalmaz, düşünümsel bilinç denilen şeyde gerçekleşen karmaşık bilişsel işlemeye dâhil olur. Düşünümsel bilinçte bilişsel işleyiş, fenomenal bilincin merkezindeki imgelerin girdi şeklinde alınıp bunların çok geniş bir çeşitlilik gösteren diğer bilişsel mekanizmalara ulaşmalarına izin verilerek gerçekleştirilir. Böylece fenomenal imgeler isimlendirilebilir, tanınabilir veya davranışı yönlendirmede kullanılabilir (Revonsuo, 2010, s. 141).

Elbette davranışlarımızı yönlendiren düşünümsel devimi altında olduğumuz öne sürülebilir. Eğer bu diyalektik süreçler olmasaydı, deneyimlediğim nesneleri kavram altına getirmemiz de mümkün olamazdı. Burada diğer bir soru diyalektik süreçler içerisindeki çeşitlilik gösteren diğer mekanizmaların ne olduğunun araştırılmasıdır. Revonsuo saf fenomenal bilinci düşünümsel bilinçten ayırmıştır. Buna göre:

> düşünümsel bilinç, saf fenomenal bilinçten farklıdır. Saf fenomenal bilincin geniş katmanı duyular, algılar, duygusal deneyimler, hisler ve duyusal-algısal imgeler olarak adlandırabileceğimiz nitelik örüntülerinden oluşur (…) Düşünümsel bilinç çoğunlukla fenomenal bir yüzeye (örneğin işitilmeleri veya hayali işitsel nitelikleri bakımından nasıl hissedildikleri) sahip işitsel-dilsel imgelerden oluşur. Ancak daha da önemlisi, bu imgelerin taşıdıkları semantik içeriktir (Revonsuo, 2010, s. 143).

Revonsuo'ya göre saf fenomenal bilinç içerisinde duyu, algı, duygusal deneyimler, hisleri barındırmaktadır. Düşünümsel bilinç, bir fenomene bağlı veya bağlı olmayabilir. Ancak saf fenomenal bilinç düşünümsel bilincin kaynağı olarak gözükmektedir. Buna göre aralarında etkileşim olduğunu ifade edebiliriz. Diğer yandan, sanat objesi, diyalektik süreçlerinin ayrımını sembolik dil ve sembolik olmayan dil arasında yapmıştık. Diyalektik süreçleri eğer düşünümsel süreç olarak kabul edersek, sembolik olmayan dilin kullanımında yani semantik içerikle yargı verme durumda, Revonsuo'nun fenomenal bilinç başlığında değerlendirdiği, hisler ve duygusal deneyimleri düşünümsel deneyimlerin altında değerlendirmemiz, bir sanat objesi diyalektiği için uygun olabilir. Bu halde, düşünümsel bilincin (diyalektik süreç), bellek, çağrışım yoluyla duygularla da iş gördüğü ifade edilebilir.

İçebakışın farklı biçimlerde gerçekleştirilebileceği, (konumuz açısından diyalektik edimin, farklı yönleri olabileceği savı) üç biçimin olduğu düşüncesiyle savunulmuştur. Bunlar analitik içebakış, yorumlayıcı içebakış, betimleyici içebakıştır. "Analitik içebakış, Edward Titchener'in "yapısalcılık olarak adlandırılan ekolünün kullandığı içebakış türüdür. (...) Amaç, bir deneyimi en basit fenomenal öğeleri olan saf, yalıtılmış duyulara ve nitelcelere kadar analiz etmektir" (Revonsuo, 2010, s. 145). Bu görüş farklı sonuçlar elde edildiği için reddedilmiştir. "(ancak ressamlar, bir manzaradaki ışık ve renk örüntülerini ayrıştırıp tuval üzerinde suluboya veya yağlıboya örüntülerine dönüştürerek, görsel deneyime benzerliği yakalamak için analitik içebakış gibi bir şey kullanıyor olabilirler)" (Revonsuo, 2010, s. 143).

Revonsuo'nun paranteze aldığı bu yorum, bu çalışma boyunca ele aldığımız, niceliksel ve niteliksel değerlerin, öznel diyalektik süreçlerin yardımı olduğuna verdiğimiz cevabı da destekler gözükmektedir. Nicelik ve bazı niteliklerin sembolik ifadelerinin diyalektik süreçlerinin ressam tarafından tuvale yansıtılması, gerçek görüntü ve tuval üzerindeki görüntünün de bir sağlamasıdır. Analitik bilinçte deneyim en basit fenomenal yapıya indirgenebilir gözükmektedir. Çünkü, "zihin eylemin olasılıklarıyla tanışık olmalıdır. Böyle bir tanışıklık, tüm eylemlere önsel olarak, tam da bir dürtü olmasından dolayı Ben'in iç etkinliğinin sınırlandığı bir dürtünün varlığını Ben içinde varsayarak açıklayabilir" (Fichte, 2006, s. 216). Bu halde sanatçı tarafından bir görsel deneyimin yakalanması, temel de ışık ve renk örüntülerini ayırt edebilmesi zihnin eylemin olasılıklarıyla tanışıklığından ileri gelebilir.

Diğer bir bakış şekli olan yorumlayıcı içebakış gündelik hayat bilgisi içermektedir. "duygularımızı ve diğer deneyimlerimizi yorumlamaya veya açıklamaya çalışırken, doğal olarak bu tür içebakışı kullanırız" (Revonsuo, 2010, s. 145). Gündelik deneyimlerimizde yine bu içebakış yönteminde duyguları da deneyimlemekteyiz. Bu tarz içebakış yöntemi yanılsamaları da beraberinde getirebilmektedir.

> Makul ve geçerli görünen gerekçelerimiz, çoğunlukla duruma hakim olduğumuzu ve neyi niçin yaptığımızı daima bildiğimizi gösterme amacıyla hem kendimiz hem diğerleri için kullandığımız post hoc* (*ondan sonra dolayısıyla, onun yüzünden) akılcılaştırmalarıdır. Belki de bu seçimlerimiz aslında hiçbir şekilde farkında olmadığımız etmenler tarafından belirleniyordur ve buna rağmen niçin belirli bir şekilde davrandığımızı veya hissettiğimizi bildiğimize inanıyoruzdur (Revonsuo, 2010, s. 146).

Buradan çıkan bir sonuç da yanılsamaya dayanan çıkarımın diyalektiğin ilk nedeninin yanlış temellendirilmesidir. Bir estetik öznenin hazırbulunuşluğunda, estetik objeyi yorumlayıcı içebakış (diyalektik) yöntemi ile çözümlemeye çalıştığında o obje hakkında muhtemel yanılsama yaşayabileceğini bize göstermektedir. Bir estetik öznenin estetik obje karşısında hazırbulunuşluğunda 'yanılsama' o eserin anlam ve çözümlenmesi bakımından önemlidir.

> Zihnimiz duyular aracılığı ile bir anının en hafif tınısını aldığında, harekete geçer ve anımsanması gereken her şeyi anımsamadan durmaz. Demek ki, aynı zamanda zihnimizin kapısı demek olan duyularımız bir şeyin ne kadarını algılayıp zihnimize sunmuş olursa olsun, zihnimiz bu parçayı alıp bütüne tamamlar. Nasıl uzun bir mızrağın alt tarafındaki küçük bir sarsıntı bütün sap boyunca ilerleyip mızrağın ucuna varırsa… zihnimizin bütünü algılaması için de küçük bir parça yeterlidir (Akt. Gombrich, 1992, s. 199).

Gombrich'in Maximus Tyrius'a atfen Francisus Junius'un *Painting of Ancients*'da yaptığı bu alıntı, bize, fenomenler karşısında, çağrışım ve belleğin anlamlandırma sürecinde etkili olduğunu göstermektedir. Ancak, Revonsuo'nun da ifade ettiği gibi, bu tarz post hoc yaklaşımlar, bir noktadan bütüne varmak zaman zaman yanılsamaya sebep olabilir.

Son olarak betimleyici içebakış "bilimsel bir yöntem olarak hala kullanışlı bir yöntemdir (…) fenomenal bilincinde gerçekleşen deneyimleri gündelik dil içerisinde kendi ifadeleriyle betimlemeye çalışmaktır. Betimleyici bakış açısı, dil ile ifade edilmesi bakımından algıların karşılıklarını iletmek için gerçekleştirilen bir diyalektik süreç olarak gözükmektedir. Sanat objelerinin yorumlanmasında, algılanan şeylerin

neler olduğuna ilişkin dilsel ifadenin el verdiği ölçüde betimlenmesidir. "Hiçbir şeyi dışarıda bırakmadan ve hiçbir ekleme yapmadan" (Revonsuo, 2010, s. 147). Estetik öznenin herhangi bir ekleme yapmadan bir sanat objesinin özelliklerinin ne kadarını aktarabileceği ise yine önceki bölümlerde irdelemiştik. Buna göre, estetik öznenin, eserlerin niceliksel özelliklerini niteliksel özelliklerinden daha net şekilde ortaya varacağını söylemiştik. Buna göre öznenin diyalektik süreçlerinin de kesin verilerin elde edilmesi açısından, matematiksel olarak sembolleştirilmiş, nota ölçüsü, çizgi uzunlukları, uzam, boyut gibi niceliklerin hakkında daha kesin yargıya varılabileceğini, obje hakkındaki yorumlamaların ise daha az kesinlik taşıyabileceğini yanılsamanın da pay aldığını söyleyebiliriz. Tüm bu verilerin ışığında bir sanat nesnesinin sanatçı tarafından tasarımı, bu tasarımın formel karşılığının, diğer öznelere nasıl yansıdığını araştırabiliriz.

3.2 Sanatta Nesnelerarasılık Bağlamında Karşılıklılık

> İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını canlı varlıkları" (Platon, *Devlet*, 596e).

Platon'un *Devlet* adlı eserindeki bilinen bu ifadelerini bir sanat objesinin formel tasarımı ve karşılıklılığı açısından ele alırsak, konumuz itibari ile bu söylemin bizim için gizli bir soru içerdiğini düşünebiliriz. Bu soru; Bir sanatçının eline bir ayna almış gibi nasıl oluyor da dört bir yanını sanat objesi haline getirebiliyor sorusudur. Sanatçı öznenin içinde bulunduğu dünyayı, eserine yansıtması, diğer öznelerin bu dünya ile karşılaşması ve onu algılayış biçimi bu ifade de cevaplanması beklenen bir soru olarak karşımızda durmaktadır. Sanatçı, hayal gücü ile iş gördüğü kadar aynı zamanda gerçeklik ile de iş görmektedir. Tıpkı Kant'ın kavramlarla, görüler arasında kurduğu ilişkiyi "duyusuz kavramlar boş, kavramsız duyular kördür" şeklinde ifade edişi gibi, (Kant, 1998) varlık alanında olanların bilgisi ve kavramları olmadan, hayal gücü verisiz kalacaktır. Platon yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi sanatçıların birer benzetmeci olduğunu düşünmektedir. Buna göre varolanlar sanatçı öznenin elinde

objeleşmektedir. Platon; "Resim, her şeyin nesini vermek ister? Olduğu gibi mi yapar bir şeyi, göründüğü gibi mi? Görünenin benzetmesi midir, gerçeğin kendisi mi?" Sorusunu sorar ve bu soru "görünenin" olarak cevaplanır (Platon, 2013, 598b, s. 339). Bu soruda da Platon aslında, bir benzetmeden bahsetse de bir resmin her şeyin nesini vermek istediği sorusunu da görünenin benzetmesi gerçeğin kendisi mi? sorularına eklemiştir. Her şeyin nesini vermek ister? sorusu, bir sanat objesinin tam bir (örneğin bir ağaç) gerçekliğin kesitini de yansıtabileceğini (Örneğin bir ağaç gövdesinin bir kısmı) ve bu kesit, gerçekliğin bir görünümü olabileceği için yine o şeyden pay aldığından, bu kısma o şey diyebilmemizi sağlayabilir. Bir başka örnek vermek gerekirse, bir resimde tamamlanmamış duvarlar gördüğümüz de onunla ilgili olarak gerçek hayatta gördüğümüz bir bina olabileceği tahminini sürdürebiliriz. Bu gerçeklik alanında yer alan şeyin tamam olmasa da onu bize çağrıştırabilecek bir parçasıdır. Platon ressamın "her şeyi benzetebiliyorsa; bu her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür; bu yön de gölgenin gölgesidir" der (Platon, 213, 598b, s. 339). Sanatçıların ustaca benzetmelerinin ve bu benzetmelerin ötekiler tarafından algılanması, bizi sanat eserinin bu kesinliği sağlayan formel yönün araştırılmasına götürmüştür. Platon benzetmenin gücünü öylesine kabul etmiştir ki şu ifadeleri ile bunu dile getirmiştir "Sence insan, bir şeyin hem kendini, hem benzerini yapmak gücünde olsa, benzer şeyler yapmakla uğraşır mı var gücüyle? Hayatın tek kaygısı, şerefi yapar mı bunu? Yapacak daha iyi bir şey yokmuş gibi" (Platon, 2013, 599a, s. 340). Platonun bu ifadesi, sanat objesinin bir açıdan inandırıcılık gücüne gönderi de bulunmaktadır. Bu hayli keskin gönderi temelinde bizleri, sanatın formel yönünün algı, anlamlandırma ve çözümleme gibi bilişsel edimlerin araştırmasına götürmektedir.

Platon'un soruları ışığında, "bir sanat objesinin benzeme özelliğinin formel olarak neleri diğer öznelere aktarabilmektedir" sorusu yanıt bekleyen bir sorudur. Diğer yandan bu çalışma kapsamındaki temel sorumuz ise: "gerçeklik alanından sanat objesine yansıyan bu özellikler nasıl karşılık bulmaktadır" sorusudur.

Her iki sorunun çözümlenmesi için gerçeklik alanından bize yansıyanların neler olduğunun açıklaması gerekmektedir. Günümüzde birbirinden farklı birçok sanat dalı ve sanatçı mevcuttur. Ancak tüm insanların yaşadığı fiziksel dünya ve şeylerin dünyası ortaktır. Sanatçı, hayal gücü yaratıcı edimi ile doğa ve şeyler dünyasını bir sanat objesine dönüştürme potansiyeline sahiptir. Bu dönüştürme elbet hayal gücünden

etkilense de gerçeklikten pay alacaktır. Schelling, "doğanın ve İdeal dünyanın tüm potansları – fakat yalnızca en üst potansta – burada yinelenir ve böylece sanat felsefesinin nasıl olup da evrenin sanat formunda kurgulanışı tamamen anlaşılır bir hal alır" ifadesinde bulunur. (Schelling, 2017, s. 181). Schelling'e göre, sanat formları reel ve ideal karşıtlıkta kurgulanmaktadır ancak "formlardan her ikisinin de kendini yeniden tüm diğer formlara ayrıştırdığını (…) her iki asli form da tüm diğer formları ya da birlikleri potans olarak alıp onları kendi sembolü ya da tikeli haline dönüştürür" diyerek sanat dünyasının reel yönü ya da biçimlendirici sanatlar başlığı altında bu ifadesini koşul olarak almaktadır (Schelling, 2017, s. 183). Schelling, burada gerçekten Platon'un taklit kuramının altındaki açıklamayı derinlemesine her sanat dalı için incelemeye başlamıştır. Bahsetmiş olduğumuz, reel ve ideal dünya alışverişi, Schelling'in iki dünyanın sembole ya da tikele dönüşmesi, reel alanın ideal alandaki bir bakıma dilsel ifadesidir. Schelling'in sanat dallarının formel öğelerini incelemesine geçmeden önce, bu sembollerin veya tikel öğelerin nasıl olabileceğini açıklamaya çalışalım.

Townsend, "insanın üretmiş olduğu ve bir anlam yüklediği her şey, biçim ve içerik ayrımını da beraberinde getirir" der (Townsend, 2002, s. 92). Bu ayrım haklı bir ayrım olarak gözükmektedir. Biçim genellikle insanlar tarafından içerikten ayrı tutularak ele alınmaktadır. Örneğin, bir resimde biçimsel olarak geometrik şekiller, özneler tarafından kolayca ayırt edilebilir ve resim içerik olarak ayrıca anlamlandırılarak çözümlenir. Burada formel olarak anlamlandırmanın içerik olarak anlamlandırmadan farklı, formel olanın, içerik olandan kesinlik derecesi olarak farklı oluşudur. Sözgelimi bir evin çatısı üçgen şeklindedir. Üçgen ise genel geçer ortak kabule dayalı bir şekildir. Ancak evin yanında taşın üzerinde oturan bir çocuğun, üzgün mü neşeli mi veya başka bir duygusal hal yaşayıp yaşamadığı içeriksel değerlendirme olarak öznel yorum ve çözümlemeye açıktır. "Biçim yapıta özgüdür. Resimde biçim, çizginin, rengin, görüntünün ve yüzeyin düzenlemesini içerir. Müzikte araç, kalıplara göre düzenlenmiş tempolu sestir" (Townsend, 2002, s. 179). Ancak, biçim içerikten her ne kadar ayrı da değerlendirilse, tamamen birbirinden bağımsız değildir. Çünkü biçim Townsend'in dediği gibi yapıta özgüdür. Örnek olarak Johann Sebastian Bach'ın "Erbarme dich mein gott" (Merhamet et tanrım) adlı eserini formu açısından incelediğimizde, biçimsel olarak 12/8 ölçülük, bir Fa minör parça ile karşı karşıyayızdır ancak içeriksel olarak parçanın minör biçimsel içeriği aynı zamanda onun içeriği ile

bağlantılıdır. Bu minör biçimsel yapı, duygusal olarak bir tanrıya yakarışı içeren sözlerle birleşmiş, duygu yüklü bir parça oluşturulmuştur. Bir başka örnek, Francisco Goya'nın "La lucha en la Venta Nueva" (1777) eseri üzerinden verilebilir formel olarak, esere baktığımızda, yaprakları dökülmüş, bir ağaç ve önünde iki tekerlekli bir at arabası ve arabadan ayrı üzerinde insanla bir at, devrilmiş bir ağaç, bir kilise, sarı bir gökyüzü, ve insanlar görmekteyiz Biçimsel olarak içeriği anlamlandırmadan önce bu öğelerle net olarak karşı karşıyayızdır. Diğer yandan içeriksel olarak tabloyu değerlendirdiğimizde, yaprakları dökülmüş bir ağaç ve sarı gökyüzünü sonbahar olarak, düşen ağaç önündeki at arabası ve kilise önüne yüzleri acı içinde yığılmış insanlar hakkında, bir felaket senaryosu çizmemiz olasıdır. Öznel olarak değerlendirmelerimizde, formel özellikler üzerinden özneler arası açık ve kesin bir dil ile tablodaki ağaç, kilise, insan vb. öğeler hakkında hemfikirizdir. Diğer yandan kilise önünde yerde yatan ve sağa sola dağılmış insanların başından geçen olay hakkında açık seçik olamayan çözümlemelerde bulunabiliriz. Ancak biçimin, içeriğe kazandırdığı açık seçik durumlardan biri ağacın kuru ve gökyüzünün mavi olmayan kasvetli görüntüsünün sağa sola dağılmış insanların başına kötü bir olay geldiği hakkındaki yargımızı güçlendirebilmesidir. Heykel üzerinden ise biçim ve içeriğe ilişkin olarak, Michelangelo' (1497–1499) nun pieta'sını verebiliriz. Bu figürde, biçimsel olarak genç bir kadın, yatan yetişkin bir erkeği yatay olarak kucağına almış, boynu hafif bir şekilde genç adama yönlenmiştir. Kadının, kıyafeti ve başındaki örtü heykeltraş tarafından ustaca işlenmiştir. İlk etapta, biçimsel olarak bu heykelin bakire Meryem ve oğlu İsa'yı temsil etmediğini bilmeyen biri, biçimsel olarak eser hakkında genel geçer bu yargıya sahip olacaktır. Yine İncil vasıtasıyla temsil edilmiş bu görüntüyü bilmeyen biri, genç adam ile kadının bağlantısı ve genç adamın yaralı mı ölü mü yoksa baygın mı olduğu konusunda çeşitli yorumlarda bulunacaktır. Ancak sembolleşmiş üzerinde genel geçer ortak kabule dayanan 'pieta' gibi eserler nerede görülürlerse görülsünler sembol haline geldiği için çözümleme sonrasında yoruma açık olmayacaktır. Yine bu eserde de biçim ve içerik birbiri ile ilişkili olarak olay hakkında bilgi vermektedir. "Biçim ve içerik çözümlemesi, tüm sanat alanlarında gerçekleştirilebilir. Bu çözümleme, hem sanat izleyicileri hem de eleştirmenler için önem taşıyan bir yetidir (…) Biçimi değerlendirmek, onu bir bağlam içinde görmeyi gerektirir" (Townsend, 2002, ss. 101-102). Buna göre aslında, her ne kadar biçimsel özellikleri, içeriklerden ayırsak da, içerik hakkında, biçimsel öğelerin

bizlere bilgi taşıdığından bahsetmemiz mümkün, Bu yüzden, özne, bir sanat eseri karşısında, biçimsel öğelerle karşı karşıya geldiğinde, içerik hakkında da anlamlandırma ve çözümleme süreçlerine başlayabilmektedir.

Bir sanat objesi, formel olarak içerik hakkında bilgi taşıyabilme potansiyeline sahipse, öznenin, geçmişten günümüze, yapmış olduğu sembolleştirmelerin de konuya dahil edilerek incelenmesi gerekmektedir. "Sembolizim tarihi her şeye sembolik bir anlam yüklenebileceğini gösterir; varlıklar (taşlar, bitkiler, hayvanlar, insanlar, dağlar ve vadiler, güneş ve ay, rüzgar, su ve ateş) ya da insan yapımı şeyler (evler gemiler ya da arabalar) ya da soyut formlar (sayılar ya da üçgen, kare ve daire). Aslında kozmosun tamamı potansiyel bir semboldür" (Jaffe, 2016, s. 228). Kozmosun potansiyel bir sembol oluşu, hali hazırdaki verilerin, dil gibi ortak kullanılabileceği anlamını da taşımaktadır "sembol oluşturma yeteneği olan insan bilinçdışı bir biçimde nesneleri ve formları (onlara büyük psikolojik önem bahşederek) sembollere dönüştürür; onlara hem dinin de hem de görsel sanatlarında ifade verir" (Jaffe, 2016, s. 228). Jung, daha önce de bilinçdışı bölümümüzde ifade ettiğimiz gibi, "bilinçdışı sürecin bilinçli zihinle telafi edici bir ilişki içinde olduğunu" (Jaffe, 2016, s. 201) ifade etmişti ve yine bilinçdışına ait verilerin kolektif bir bilince dönüşebileceğini yani sanatçının, "tek bir bireye değil, aynı zamanda birçok kişiye, yani topluma, halka veya genelde insanlığa ait bütün psişik içeriklere kolektif" olarak dönüşebileceğini ifade etmişti (Jung, 2016, s. 49). Tüm bu veriler göz önünde alındığında, biçimsel verilerin de bir dil gibi yapılandığını ifade etmemiz mümkün. Biçimin içerik ile bağıntısının ortak anlamlandırma ve çözümlemesini sembollerin kolektif hale gelmesi sayesinde, yapabiliriz. Akla gelebilecek sorulardan bir tanesi de özellikle, görsel sanatlardaki soyut çalışmalardır. Formel yapının içerikten daha fazla öne plana çıktığı bu çalışmalar, bir bakıma biçim ve içeriğin birlikteliğini özellikle formel yapının, içerik hakkında nasıl bilgi taşıdığını bizlere göstermek üzere uygun olabilir. Geometrik şekillerin sembolleşmesi, soyut resimlerin anlamlandırılmasına ve yorumlanmasına da yardım etmektedir. "Duyusal (sensory) tarz genellikle doğanın ya da resim konusunun dolaysız yeniden üretimidir. Hayal gücüne dayalı (imaginative) tarz ise sanatçının deneyimini ya da fantezisini "gerçekçi olmayan", dahası rüya benzeri ve bazen de "soyut biçimde sunar (Jaffe, 2016, s. 243). Doğayı ve ya her hangi bir şeyi doğrudan değil ancak dolaylı olarak üretmek, yine var olanların bilgisinin soyutlanmasıyla mümkündür. Bir insan doğrudan değil,

biçimsel özellikleri soyutlanarak dolaylı tuvale yansıtılabilir. Örneğin Wassily Kandinsky tarafından yapılan "The Bird" (kuş) resmi; kuşun formel yanının diğer özelliklerinden ayrılarak tuvale yansıtılması ile nesnelerin kısımlarının soyutlanması ile kompoze edilmiştir.

Sembolleştirme, biçim ve içeriğin aksi yöndeki açmazlarına baktığımızda ise, E. H. Gombrich'in (1909-2001) aslında ne Platon'un "idealar düzeyinde, ne de algılama düzeyinde genelleştirmeyi öğrenmemiz söz konusudur" yorumu ile karşılaşırız (Gombrich, 1992, s. 108). Gombrich aslında genelleştirdiğimiz bir sembolün, tekrar edilmesine karşı çıkmaktadır. Çünkü bir balık figürünün farklı görünümleri mevcuttur ve şu çarpıcı soruları sorar; Yaratma eylemimizde, Platon'un bir sedir ideasını kopya eden marangozu gibi, kendimizi ideanın yönetimine bırakmıyor muyuz? Bu metafizik anlayışı benimsediğimiz varsayalım; o zaman da kafamızda var olan bir insan tasarımını taklit etmiyor muyuz?" (Gombrich, 1992, s. 108). Buna göre, kavram altına aldığımız nesnelerin, tek bir görünümünün olmadığını, kavramı aynı olsa da birden fazla görünümü olacağını ifade etmektedir. Gombrich kardan adam örneği verir:

> Bir kar yığını, temel şemamızdır; bu şema üzerinden tanımlamamızın asgari koşulları yerine gelene kadar bir takım düzeltmeler yaparız. Böylece ortaya çıkan hiç kuşkusuz simgesel bir insandır, ama yine de insan türündendir. "kardan adam" diye bir alt-sınıfa veya alt-türe aittir. Simgeciliğin incelenmesi, bize düşünce dünyamızda kavramların içeriğinin katı değil, fakat esnek olduğunu öğretmektedir (Gombrich, 1992, s. 108).

Gombrich, bu yorumu ile aslında sanatı, sembolizmin tekdüzeliğinden kurtarmak istemiştir. Sanatın mekanik olmadığını aksine, dinamik olduğunu savunur. Ünlü Rorchach'ın mürekkep lekesi, Gombrich'in savunusunu haklı çıkartmaktadır. Birden fazla içeriği temsil eden şekil, farklı algı anlamlandırma ve çözümlemeye açıktır. Gombrich aynı zamanda sanat okullarında verilen resim derslerini de eleştirir "öğrenci ormanda ve tarlada çizmek istediği gerçek kuşları görmezden önce, ona böyle geometrik öğelerin yardımıyla bir kuşu nasıl oluşturacağını öğrenmesi örgütlenmektedir. Belli bir türün belirleyici göstergeleri ve hele tek bir hayvanın tümüyle kendine özgü özellikleri, en sonda gelmektedir" (Gombrich, 1992, s. 154). Bu eleştiri, biçimciliğin ön plana çıkması ve içeriği oluşturan özellikli öğelerin göz ardı edilmesine karşı yapılmış, sembolleştirmenin anlam kaybındaki riskine dikkati çekmiştir. Sanat objesinde formel karşılıklılık problemi, bu anlam kaybıdır.

Buraya kadar formel öğelerin, özneye aktarımı, özneler arası ortak bir dile sahip olduğundan anlamlandırılması kolay olduğunu söyleyebiliriz. Sanatta biçimcilik kuramı da, sanat dallarının formel yanlarının vurgulanması ile sanat felsefesinde yerini almıştır.

> Biçimciliğin ortaya çıkışıyla, özellikle ilişkili olan sanatsal uygulamalar modern sanat ya da modernizim olarak bilinen resim heykel alanında gelişmelerdi (…) Modern sanatçılar, resimlemeden kaçınıp (görsel öyküleme, illüstrasyon, resimleme, tuvallerini temsili olmayan şekil ve renk oluşturdular. Amaçları, dünyanın algısal görünümlerini yakalamak değil, görüntüleri görsel düzenleme, biçim ve etkileyici tasarımlarla kayda değer hale getirmekti (Carrol, 2016, s. 162).

Biçimcilik akımı, her bu anlamada, bir bakıma dünyanın algısal tasarımını alt üst etmiş ve tüm formel olanakları, renkleri resmin kendisi için kullanmıştır. Müzik alanından örneklemek gerekirse atonal müzik akımı, "notaların bilinen aralıklarından farklı olarak, bambaşka bir yapı içerisinde sunulması, yeni bir düzen içerisinde karakterize edilmesi ile elde edilmişti" (Forte, 1975, s. 1). Resim ve müzikte böylece, buluşan sanat objesi, izleyenlerine yepyeni bir algı sunmaktadır.

Noel Carrol, *Sanat Felsefesi* çalışmasında, modern sanatın evrimi ve biçimciliğin belli aşamalarda gerçekleştiğini anlatır. Özetle, önce, resimlerde nesneler belirgin olarak gözüktüğünden çözümlemeye girişmişler. Cezanne, ise nesneleri kare, küp, daire gibi şekillere indirgemiş neredeyse Kübizm'in temelini atmıştı ve 20. Yüzyılda soyut sanat dönemi başlamıştı. Modern sanat bu haliyle yeni bir kurama ihtiyaç duyuyordu ve Clive Bell, modern sanatın nasıl anlaşılacağına ilişkin Sanat adlı kitabında kılavuzluk ediyordu. Bell'e göre bir resmin sanat olup olmayacağını belirleyen şey onun belirgin bir biçme sahip olmasıdır. Bu biçim, çizgiler, renkler, hacim ve boşlukların düzenlenmesinden ibarettir. Bu görüşte gerçek sanat Gestalt psikolojisinin biçimleri gibi hayal gücüne gönderimde bulunur. İzleyen, sanat objesini tüm çizgi boşluk ve vektörel düzenlemesini algımızı oluşturacak şekilde hareketlendirir (Carrol, 2016, ss. 162-164).

Biçimcilik kuramı, Carrol'un da ifade ettiği gibi, sanat objesine ait formel yapının izleyen ile karşılaşmasıdır. Ancak Carrol gibi çoğu biçimcilik kuramı belirlenimlerinde, aslında, bu sanatın amacının "dünyayı göstermeye yarayan bir resim değil, resim için resim" olduğu fikriydi (Carrol, 2016, s. 163). Oysa, Bell'in de ifade ettiği gibi, bir izleyicinin Gestalt kuramı, kapsamında, formel biçimi anlamlandırması, o

resmi öznenin algısından ayrı tutamaz. Yine Carrol, "biçimcilik doğal yuvasını resim alanında buldu" (Carrol, 2016, s. 166) savunusundadır. Oysa diğer alanlarda da formel özelliklerin soyutlanması ile yapılan anlatımlarla karşılaşabiliriz. Carrol müzik hakkında ise, "bir besteyi, işitsel biçimlerin zamansal oyunları bakımından tanımlamak pek tartışmalı değildir" der (Carrol, 2016, s. 166) Oysa yine buna ilişkin olarak bahsetmiş olduğumuz atonel müzik yapısını örneklendirebiliriz. Ses tonlarını, herhangi bir zaman dilimi ile biçimlendirmediğimizde, örneğin sekizlik bir notayı, bize verildiği zamanın dışında yarısı kadar veya daha uzun bir enstrüman ile çalarsak biçiminin dışına çıkacak ve değişecektir.

Biçimcilik kuramının ardından yeni-biçimci kuram yani "bir şeyin sanat yapıtı sayılması için biçim ve içeriğin tatminkâr ve uygun bir şekilde ilişkili olması gerektiğini dile getirir" (Carrol, 2016, s. 188). Burada biçim içerikten bağımsız olmamalıdır. Bu kuramda sadece, algı anlamlandırma ile birlikte açık seçik olmalıdır. "O halde, bir sanat eserinin içeriği anlamıdır. – ne hakkında olduğudur; biçim de anlamın sunum şeklidir. Hakkında olduğu şeyin ortaya konuluş ve anlatılış şeklidir" (Carrol, 2016, s. 188). Bu durumda resim için resim, düşüncesi yeni biçimcilikte izleyici için resim fikrine dönüşmüş gözükmektedir. Bir bakıma yeni biçimci düşünüş sanatın bağını gerçeklikten koparmak istemiyor gibidir.

Biçimcilik kuramlarından sonra, Schelling ekseninde sanat formlarına bir bakış gerçekleştirebiliriz: "Sonsuzun sonluya şekillenişinin ayrımsızlığı, saf ayrımsızlık olarak ele alındığında tınıdır" (Schelling, 2017, s. 183). Başta, Schelling'in sanat felsefesinin, özel bölümü olarak nitelendirdiği, sanat dünyasının reel yönü ya da biçimlendirici sanatlar hakkında söylediklerine, sembolizm, biçimcilik kuramı bilgilerin ışığında tekrar değerlendirebiliriz. Schelling'in sonsuzun sonluyla şekillenişi hakkında söylediği bu söz, sanat eserinde formel yapının belirleyici özelliğinin vurgulanışıdır. Niteliklerin renk, ses, heykel hammaddesi, bir tiyatro oyunun diyalog zamanları vb. özelliklerin biçimlenişi, sonlu yapıya kavuşması o eseri karakterize etmekte o eserin ne olduğu hakkında bize bilgi vermektedir. Ayrıca burada kendisini gösteren ayrımsızlık form ve niteliklerin bir saf ayrımsızlığa doğallığa bürünüşüdür. Schelling, müzik, resim, heykel, mimari, şiir ve tragedyanın formlarını inceler. Buna göre:

Müziğin Formu: Schelling, öncelikle müziğin formel yapısını belirler "Sanat olarak müzik, kökensel olarak ilk boyuta tabidir (yalnızca tek boyutu vardır) Müziğin zorunlu

formu ardıllıktır, çünkü reelden soyutlanmış halde form olarak sezilmesi şartıyla zaman, sonsuzun sonluyla şekillenişinin evrensel formudur" (Schelling, 2017, s. 186). Scheling'in zaman belirlenimi, seslerin zaman ile şekillenişi dikkate alınması gereken bir belirlenimdir. Sadece müzikal oluşumların değil, nesnelerin doğada çıkardıkları sesler de zamana tabi birlik içerisinde oluşmaktadır. Örneğin bir trenin ray üzerinde gidişinin çıkardığı sesin zamansal olarak bir karakteri vardır. Dörtdörtlük bir ölçüde onaltılık notalardan oluşan bir ritim tren sesinin çağrışımını sağlayabilir. Algı açısından bu biçimsel yapının anlamlandırılması ve çözümlenmesi algı açısından açık gözükmektedir ve çağrışıma açıktır. "Müzikte, kendisi yeniden tikel bir birlik olarak kavranan /kuşatılan birliğin çokluğa şekillenişi ya da müzikteki reel birlik ritimdir" (Schelling, 2017, s. 187). Özellikle ritmin, müziğin karakteristik özelliğini belirlediğini ifade eden düşünür, ritme ilişkin belirlenimlerimizin sağlamasını yapan bir örnek vermektedir: Örneğin, bir müzik parçasının bütün olarak uyandırdığı his tamamen homojendir, tek biçimlidir. Mesela ya neşeli ya da hüzünlüdür. Fakat tek başına kendi için tamamıyla homojen olacak olan bu tek his, ritmik bölümlemelerle çokluk ve çeşitlilik kazanır. Ritim, doğa ve sanatın en harika gizemlerinden biridir ve hiçbir insan icadı, ilhamını ritim kadar doğrudan ve dolaysızca doğadan almış görünmez (Schelling, 2017, s. 187).

Ritmin gizemi, daha önce de ifade ettiğimiz üzere, doğadaki şeylerin, nesnelerin hareketlerinin birer ifadesidir. Örneğin rüzgârın kuvvetine bağlı olarak ağaçların çıkardığı ses, denizin dalga sesi, hayvan sesleri, kapı gıcırtısı, şöminede yanan odunun çıkardığı sesler insan kulağına yabancı değildir. Müzikal ritimler, ilhamını doğadan alır. Örnek vermek gerekirse, İtalyan besteci Antonio Vivaldi tarafından bestelenen Dört Mevsim (1725) (İtalyanca: Le quattro stagioni), dört konçertodan oluşan bir eserdir. Bu eser ilhamını mevsimlerin ritimlerinden almıştır. Sonbahar bölümünü dinlediğimizde, ritmik olarak orta hızda, mevsimin özelliği olan zaman zaman şiddeti artan rüzgârlı bir ritim zaman zaman da azalan bir ritmik yapı içindedir. Kış konçertosu ritmi, sonbahardan farklı olarak, mevsimin ritmik hissini yansıtma özelliği taşımaktadır. Yaz konçertosu durağan bir ritim ile başlar, Bahar konçertosu ise, canlılığı ifade eden bir ritme sahiptir. Daha önce sezgi bölümünde belirttiğimiz üzere, öznenin, duygu-deneyim, nesne-deneyim gibi, edimleri, sanat objesi değerlendirme aşamasında etkindir. Doğanın, doğduklarından itibaren insanlara sunmuş olduğu sesler onların deneyim

alanları içerisindedir. Bu halde bir öznenin, kış konçertosunu duyduğunda, kış mevsimini düşünmesi olağandır. "Geniş manada ritim müzikteki baskın potanstır" (Schelling, 2017, s. 191). Bir benzeteme yapacak olursak ritim, bir resmin algılanan ana rengi olarak düşünülebilir. Diğer yandan Schelling, müziğin formel yapısına ilişkin olarak armoni ile melodinin birbirine karşıt olarak kabul edildiğini ancak "armoninin ritimle ve bu bakımdan da melodiyle – zira melodi bütünleşik ritimden başkası değildir – ilişkilidir (…) Armoni melodiyle tıpkı ideal birliğin reele ya da çokluğun birliğe şekillenişinin, birliğin çokluğa karşıt şekillenişiyle, ilişkili olduğu gibi ilişkilidir" (Schelling, 2017, s. 193). Melodi ve armoni ideali birlik oluştursa da birlik içinde olduğu kadar ayrıdır. Schelling'in burada söylemek istediği, ritim, armoni ve melodinin "dolayısıyla bu üç birliğin de burada ideal birlikte ifade edilen özdeşliğidir" (Schelling, 2017, s. 194). Schelling'in müzik formu hakkındaki vargısı ise, müziğin evrenin bir formu olduğudur. "Dolayısıyla müzik, duyulan ritim ve bizzat görünür evrenin armonisinden başka bir şey değildir" (Schelling, 2017, s. 196). Bu ifade karşılığında Pythagoras'ın gök cisimleri ve onların hareketi sayesinde çıkan ritim ve müzik savunusunu hatırlamak gerekir. Schelling'in ifadeleri doğrultusunda, doğanın sesinin ritim ve müziğe nasıl dönüşebileceğini ve insan algısındaki yeri açıklığa kavuşuyor gibidir.

Resmin Formu: Gerçekliğin veya hayal gücünün, ideal formu olarak tanımlayabileceğimiz resim sanatında;

> Realite burada idealitede tekrar çözünür ya da kendini idealitede tekrar fesheder. Fakat bu idealite geniş manada realiteye ve ayrıma tabi olmak zorundadır, çünkü o reel birlik bünyesindeki ideal birliktir. Ayrımında reel olanın evrensel formu mekân olduğundan, o, mekânın ideal unsuru ya da mekândaki ideal unsur olarak görünmek zorundadır. Öyleyse, o mekânı doldurmadan mekânı tanımlamak zorundadır ve maddenin reel tarzda gösterdiği tüm nitelikleri o, maddenin ideal birliği olarak her yerde ideal tarzda göstermek durumundadır. Tüm bu koşullar ancak ışıkla karşılanabilir: Bu sebepten dolayı ışık tüm ayrımın reel birlik bünyesindeki sonsuz ideasıdır (Schelling, 2017, s.201).

Schelling, nasıl ki ritmin müziğin temel unsuru olduğunu ifade ediyorsa, ışığın da resmin tıpkı ritim gibi, ana unsuru olduğunu ifade etmektedir. Yaşadığımız dünya da eğer ışık olmasaydı, şeylerin renkleri ve niceliksel özelliklerin algılanması da mümkün olmazdı. Bu yüzden, reel alandaki şeylerin ideal tarzda yansıtılabilmesi için ışık gereklidir. Schelling, "ister ışığın yansıması ister kırılmasında olsun, ışık ve

maddeselliği birleştiren mutlak özdeşlik kütle çekimidir. Maddesellikle sentezlenmiş böylesi bir ışığın genel ifadesi loş, bulanık ışık ya da renktir" (Schelling, 2017, s. 203). Işığın temel ifadesi ve renkler resmin, biçimsel özeliklerinin temelidir. Schelling yine, zaman kavramını resmin formunda da kullanır " Resmin zorunlu formu yürürlükten kaldırılmış zamandır… Birliğin çokluğa şekillenmesi zamandır. Resim ise karşıt birliğe, çokluğun birliğe şekillenmesine dayandığından dolayı, resmin zorunlu formu, yürürlükten kaldırılmış zamandır" (Schelling, 2017, ss. 211-212). Düşünür, zamanın yürürlükten kaldırılmasının mekânla ilişkini kurmaktadır. "Resim, zamanı yürürlükten kaldırmasıyla mekâna ihtiyaç duyar ve bu öyle bir ihtiyaçtır ki mekânı nesnenin kendisine eklemek zorunda kalır" (Schelling, 2017, s. 212).

Zamanı kavramı, Schelling'in sanat felsefesinde gerek müzik gerek resim alanında belirleyici unsurdur. Müzik ritimlerinde zamansal olarak belirlenimlerden bahsetmiş trenin raylar üzerinde çıkardığı ses üzerinden örneklendirme yapmıştık. Tıpkı bu örneklendirmede olduğu gibi resmin de Schelling perspektifinden, zaman ilişkisi çıkarımından bir ritmi olduğu sonucuna varabiliriz. Bu ritmin, resimde zamansal ardıllığı mekana yansıtması açısından formel yapısını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Schelling, 5. Sonuç önermesinde; " Müziğin bütünün de niceliksel bir sanat olması gibi, resim de bütünün de niteliksel bir sanattır. Zira resim realite ve olumsuzlamanın saf niteliksel antitezlerine dayanır" ifadesinde bulunarak, birliğin tikel formları resimde tekrarlandığında çizim, ışık-gölge ve renklendirme olduğunu söyler. (Schelling, 2017, s. 213). Birliğin tikel formları müzikte, niceliksel olarak ifade bulurken, aslında bu ritmin zamansal ardıllığının resim de kendini göstermesi resmin sadece niteliksel değil niceliksel olduğunu da gösterebilir.

Heykelin Formu: "Heykel, mekânın bizzat kendinde sahip olan ve kendinin dışında bir mekânı olmayan evrenin bir imgesidir" (Schelling, 207, s. 294). Heykelin formu itibari ile daha önce bahsettiğimiz gibi zaman-mekân ilişkisi de diğer sanat objelerinden farklıdır. Heykel, zaman ve mekânda orada olandır.

Heykel, üç kategoriye göre değerlendirilebilir. İlki, özel olarak formların temsiliyle ilgili olan hakikat ya da saf zorunluluktur. İkinci, ölçü ve orana dayanan zarafettir. Üçüncüsü, bu ikisinin sentezi olarak yetkin güzelliğin kendisidir. (...) Zorunluluk ya da formların güzelliği genel anlamda reel form olarak, dolayısıyla heykeldeki saf ritmik unsur ya da çizim olarak düşünülebilir (Schelling, 2017, s. 301).

Schelling, form olarak ölçü ve oranın zarafeti oluşturduğu bu sayede güzelliği yetkin kıldığını düşünmektedir. "Heykelin saf zorunlu ya da ritmik yönü formların ve figürlerin güzelliği ile ilgilidir. Harmonik yönü ise ölçü ve oranla ilgilidir" (Schelling, 2017, s. 303). Ölçü ve oranlama uyumu heykelin, tıpkı müzik ve resim de olduğu gibi niceliksel yönünü yansıtır. Güzel ve ritim arasında bağlantı kuran düşünür, beğeniye ilişkin olarak uyumdan yana gözükmektedir. Özellikle eski çağlardan bu yana ağırlıklı olarak hayvan ve insan figürleri çalışan heykel sanatı, Schelling'in de bu formu özellikle bu figürler üzerinden değerlendirmesine yol açmıştır. Düşünür; "heykel, maddenin özünü beden edinen sanat formudur. Maddenin özü ise akıldır ve onun doğrudan reel yansıması, en yetkin organizmadır. Bu yetkin organizma yalnızca insan formunda var olduğundan, aklın en doğrudan yansıması insan figürüdür" fikrindedir (Schelling, 2017, s. 294). Bu sebepten dolayı biçim ve uyumu özellikle bu figürler üzerinden algılamak doğru olacaktır.

Yazın Sanatı, Şiirin Formu: "Şiir sanatının evrensel formu, geniş manada, ideaları söz ve dilde tasvir etmesidir" (Schelling, 2017, s. 327). Dil, nesneleri tanımlayabilmesi açısından, diğer sanatlardan daha yetkin gözükmektedir. Schelling de dilin bu özelliğinin şiire yansımasından bahsetmektedir. Ancak yine düşünür "mutlak kavrama edimi, bir taraftan, dilde, varlıkta göründüğü gibi reel olarak değil de, ideal olarak görünür, ama diğer taraftan da ideal olmayı bırakmadan reel bir şey üzerinden kendini dille bütünleştirir" demektedir (Schelling, 2017, s. 327). Burada reel olanın, ideal olarak tekrar reel de ortaya çıkmasından bahsedilmektedir. Reel olanın ideal sunumu, bir bakıma şey'in formunun idealize edilerek tekrar form kazanması ve reel alana katılması olarak düşünebiliriz. Şiir sanatının çözümlenmesi bir bakıma bu ideal formun çözümünü içerebilir. Örneğin reel alanda mevcut bir taşın formunu niceliksel olarak yani ölçüm aracılığı ile sembolik tanımları dışında, ideal alanda tanımlayabiliriz. Bu ideal tanımlama, gerek taşın mekân-zaman içerisinde, ışık özelliklerinin yansıması ile renk dünyasına nasıl katıldığı gibi fotografik özelliklerini, gerek öznelere nasıl bir duygu aktardığı gibi bilgileri idealize edebilir. "Şiir esasen kendi içsel zamanına ve devinimine sahip olan bir bütündür ve böyle olmasıyla dilin daha geniş bütününden ayrılı ve tamamıyla kendine kapalıdır" (Schelling, 2017, 330).

Şiirin içsel zamanı ve devinime sahip olması, dilden ayrılması onu bambaşka bir dilsel ifade aracı olduğunu göstermektedir. Şiirin içsel zamanı form olarak bir ritme sahip

olmasıdır. "Ritim aracılığıyla söz kendi amacını mutlak olarak kendinde taşıdığını ilan eder" (Schelling, 2017, s. 330). Ritim şiirin, asli formu olarak gözükmektedir. Şiirin içeriğine göre örneğin çoşkulu, hüzünlü, sevinçli vb. duyguların ritmi ile buluşarak canlandırılabilme potansiyelindedir. Diğer yandan Schelling, düze yazının şiir gibi bir ritme ve ideal anlatıma sahip olmadığını düşünmektedir. "Düz yazı nihayetinde (…) anlama yetisi tarafından işgal edilmiş ve onun amaçları uyarınca şekillendirilmiş bir dildir" (Schelling, 2017, s. 330). Bu cümleyi daha dikkatli okuduğumuzda anlama yetimiz tarafından kolayca çözümlenebilecek bir yazı türü olan düz yazı formu, anlama yetimizin çözümleme aşamasına girmeden yoğun bir şekilde düşünsel eylem gerçekleştireceği şiir formundan farklılık göstermektedir. Düz yazı nesnel dünyanın bir genel geçer

Performatif Sanatlar; Tiyatro ve Dansın Formu: "Eylem anlatıldığında düşünce süzgecinden geçer ki, düşünce doğası gereği en özgür olandır. (…) Nesnel-reel olarak temsil edilen eylem ise seyredilir ve görü yasasına uyum sağlamak zorundadır (…) zorunlu olarak süreklilik gerektirir. Öyleyse, eylemin sürekliliği her rasyonel dramanın zorunlu karakteristiğidir" (Scheling, 2017, ss. 408-409). Burada dikkate alınması gereken nokta, Schelling'in eylemin düşünce süzgecinden geçmesidir ve diyalektik süreç gerektirmektedir. Yazılı metinlerin sahnelenmesinde, oyuncu, düşünce ve eylem kombinasyonunu sahnelemeden önce zihinsel olarak prova edebilir. Oyunun oyuncu tarafından formunun sergilenmesi, yine düşünce ve eylem arasında bir diyalektik sürece ihtiyaç duyar ki burada, tekrar Fichte'nin (diyalektik süreçlerini hatırlarsak) öznenin nasıl eyleme ulaştığını Schelling'in ifadelerini göz önünde bulundurarak sağlamasını yapabiliriz.

> Kendine sor: Bunu hangi amaçla hangi vesileyle söyleriz? Bu sözlere ne tür eylem tarzları eşlik eder? (Selamlamayı düşün!) Hangi ortamda kullanılır bunlar; ve ne için? Bu düşünce zincirinin beni bu eyleme yönelttiğini nasıl bilirim? (Wittgenstein, 2007, s. 155).

Bilinçli bir eylem düşünce olmaksızın gerçekleşmez. Bilinçli eylemlerin bitimi de yine düşüncede değerlendirme açısından yerini almaktadır. Düşünce, düşünce ile içiçeyken, eylem ardıllık göstermektedir. "Buradaki bir değişiklik, aynı zamanda yapısal düzenlenişin [Die Konformation] geri kalanındaki bir değişiklikle iş birliği içinde olmak zorundadır (Schelling, 2017, s. 409). Burada hareketin sürekliğinin bir biri ile bağlantısı

ele alınmıştır. Tragedyanın formu, bu hareketlerin birbiri ile işbirliği içinde oluşudur. Doğaçlama yani önceden herhangi bir diyalog metni hazırlanmamış oyunlarda, düşünce ve eylem, hazır metinlerden elbet farklı olacaktır. Bu tarz oyunlarda oyuncu özgürdür ve oyunun formu, oyunla birlikte karakterize olacaktır.

Zaman ve mekân konusunda, Schelling zamanın birliğini ön planda tutar. "Zamanın sürekliliği Aristoteles'in bahsettiği üç birlikten baskın olandır. Mekânın birliği denilen birliğe, yalnızca zamanın birliği için zaruri olduğu ölçüde ihtiyaç duyulur (Schelling, 2017, s. 409). Nitekim tiyatroda mekân durağandır ancak hareket zaman ile işbirliği içerisindedir.

Diğer yandan, oyuncuların beden formları ve düşüncelerin dışsal olarak beden ile ifadesi, yine, dış dünyanın nesneleştirilmesi olarak görülebilir. Duyguların dereceleri, eylemlere yansıması kişiden kişiye farklılık gösterebilir buna göre, aşk, öfke, kıskançlık vb. öznenin çeşitli hallerine dair durumları, nesneleştirerek ve bir bakıma sınırlayarak seyirciye sunabilir. Böylece duyguların formu bedende nesneleşebilme potansiyeli taşır. Performatif sanatlarda yine dans'ın formel yapısı hakkında, dış dünyanın nesneleşmesinden bahsedebiliriz. Schelling, Yalnızca tüm sanatların en mükemmel birleşiminin, şiirin müzikle şarkıda, şiirin resimle dansta bir bütün haline geldiğini" ifade eder (Schelling, 2017, s 443). Dans, birçok sanat objesinin formuyla karşı karşıyadır. Müzikte ana unsur ritim ve zaman, kimi zaman müziğin içindeki sözün/şiirin duygu olarak bedene yansıtılması, resim ve heykelin formsal özelliklerinin bedensel ifadesi gibi… Bu haliyle dans, tüm bu sanat objelerinin nitelik ve niceliksel özelliklerini beden hareketleri ile ifade edebilir. Zamansal olarak yine Schelling'in belirttiği gibi ardıllığa ihtiyaç duyar ancak mekânda durağan değildir.

Genel olarak Schelling'in sanat formları düşüncesine baktığımızda, sonsuzluğun, sanat objesinde sonlandırıldığını görmekteyiz. Sanat objesi formel yapısı bu anlamda bir ifade biçimidir. Çoğu zaman cisimler, çoğu zaman da duygular yepyeni formları ile tekrar cisimleşmektedir. Burada reel yapının formu değil, ideal yapının formu ve diğer öznelere aktarımı tez bağlamında önem taşımaktadır. Reel alan özneler arası nasıl dil ile ifade ediliyor ise, sanat objeleri ideal dil ile ifade edilebilmektedir. Bu ideal dil, sanatçı özneler arası farklı, sanatçı olmayan öznelerin algısı ve aktarımı açısından değişmektedir.

3.3 Sanat Türleri Açısından Karşılıklılık Ve Sinestezi (Çoklu Algı)

Sanat eseri tinden doğduğu için, onun kendi nedeni olarak öznel üretici bir etkinliğe gereksinimi vardır ve bu etkinliğin bir ürünü olarak sanat eseri başkaları için, yani ötekilerin seyri ve duygusu için vardır. Bu etkinlik hayal gücüdür. Bu yüzden, sonuçta şimdi yine "ideal'in üçüncü yanıyla ilgilenmek, yani sanat eserinin öznel iç bilince nasıl ait olduğunu tartışmak durumundayız" (Hegel, 2012, s. 279

Estetik objenin yapısal özelliklerini, sadece ve sadece öznenin algı anlamlandırma ve çözümleme süreçleri açısından ele almak, eksik olacağından, Hegel'in de ifade ettiği gibi sanatçısının, öznel içyapısının çözümlenmesi hatta reel dünyayı nasıl ideal dünyaya çevirdiği araştırılmalıdır. Sanat objeleri aracılığı ile bu ideal dünyanın bir dil gibi yapılanabileceğini ifade etmiştik. Eğer bu ideal dünya sanat objeleri sayesinde bir dil gibi yapılandıysa aktarılabilir ve tekrar bir sanat objesinden başka bir sanat objesinde anlatımını bulabilir, tekrar idealleşebilir özellikte olmalıdır. Bu ifademizi örneklendirmemiz gerekirse, kırmızı renginin çeşitli sanat dallarında nasıl objeleştirilebileceğini düşünelim. Goethe, *Theory of Colors* (1810) adlı çalışmasında müzik ve renkler arasında bir ilgi olduğunu saptamıştır.

> Eğer renk tonunu veya daha doğrusu, müzikten ödünç alınacaksa ve renklendirmeye uygulanırsa, şimdiye kadar daha iyi bir şekilde kullanılabilir. Çünkü güçlü bir etkiyi, elde etmek tonu müziğin keskin bir anahtarıyla karşılaştırmak mantıksız olmaz; Düz bir anahtardaki bir müzik parçasıyla yumuşak efektin bir resmi, diğer iki eşdeğer modda değişiklikler için başka eşdeğerler bulunabilir (Goethe, 1840, s. 342).

Örneğimizi bu ilgi üzerinden gerekçelendirirsek, müzikal tonların renk tonları ile karşılıklılık içinde olduğunu düşünmemiz mümkün. Birçok sanatçı ve düşünür renkler ve ses arasında bağlantı kurmayı denemiştir. Rus besteci Rimsky Korsakow (1844-1908) "renklerin doğa ile bağlantılı olduğunu söylüyordu. C majör; beyaz, G majör, kahvemsi altın rengi, D majör; gün ışığı, A majör, açık pembe olduğunu söylüyordu, Amerikan besteci Amy Beach'in (1867-1944) renkleri piyano tuşları ile sinestezi (synaesthete) yaptığı söyleniyor" (Rose, 2010, s. 265). Bu çalışmalar şunu gösteriyor; sanatçı özneler reel dünyayı idealleştirirken, nesnelerden edindikleri niceliksel ve niteliksel özellikleri sanat objelerine kendilerine özgü bir dille yansıtmaktadırlar. Biz bu tezde, sanatçıya özgü bu dilin, muğlak olan yönlerini değil, özneler arası kesin ve net şekilde aktarılabilen özelliklerini araştırmaktayız. Sanatçının, yaratma yeteneği, dünyayı

algılayış ve onu düşünüş biçimini anlamaya çalışmak, sorduğumuz sorularında aydınlanmasına yardımcı olabilir. "Este Kardinali [Ippolito], Aristo'ya Orlando Furioso'su hakkında şunu soruyordu: "Üstad Ludovico, tüm bu lanetli malzemeyi nereden aldınız?" Kendisine benzer bir soru sorulan Raphael, unu ünlü mektubunda kendisinin belli bir 'ide'yi ele geçirmeye çalıştığı şeklinde yanıtlamıştı" (Hegel, 2012, s. 280). Bu cevaba yakından baktığımızda, sanatçının bir ideyi ele geçirmesi, onu kendinde dönüştürmeye hak görmesi demektir. Yaratıcı düşünen bir zihin, şeylerin nitelikleri, niceliklerini dönüştürme yetisine sahiptir.

Bilimsel olarak sanatçı özneler arası algı ve anlamlandırma da karşılıklılık tezimiz şu sav'dan hareket etmektedir:

> Sinestezi durumunda, bir modaliteden alınan (örn, işitsel) bir duyum, bir başka modalitede (örneğin görsel olarak) yaşanabilir. İnsanlar, şekillerin tadına bakabilir, sesleri hissedebilir veya sayıları ve harfleri renkli olarak görebilirler (…) Gerçeküstücü Rus ressam Kandinsky (1912) "renklerin sesleri o kadar keskindir ki kalın bir seste parlak sarıyı veya çok tiz bir seste koyu bir gölü ifade etmeyi deneyecek birini bulmak çok zordur" der (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 375).

Yukarıda, kimi sanatçıların yaptığı gibi, renkleri-seslerle veya sesleri-renklerle eşleştirmek ve adeta bir dil gibi aktarılabilse de halen sinestezi durumu halen tam olarak açıklığa kavuşturulamamıştır. "Sinestezi, seçkisiz olmayıp kurala bağlı bir şekilde meydana gelir. Örneğin parlaklığın artmasıyla sesin perdesinin artması arasında pozitif bir ilişki vardır" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 376). Felsefe dünyası, bu ilişkiyi sanatçının düşünsel yapısında aramıştır, Hegel, " sanatçı insanı ilgilendiren şeyi belleğine nakşeder ve derin bir tin de, ilgilerinin alanını sayısız konulara yayar" diyerek, bellek ve ilgiler arası bilişsel bir bağa dikkat çeker" (Hegel, 2012, s. 231). Bilimsel olarak şöyle bir deney yapılmıştır:

> Marks (1974), katılımcılara farklı tonlarda bir dizi ses vermiştir. Katılımcılardan farklı parlaklıkta olan renklerle her bir tonu eşleştirmesi istenmiştir (…) ton ve parlaklık arasında pozitif bir ilişki vardır (…) "Renklerin seslerini" değerlendirmede sarı ve beyazın parlak, kırmızı ve yeşilin orta, siyah ve kahverenginin koyu olduğu ortaya çıkmıştır. Renklerle ses perdeleri arasında hemen daima mükemmel bir karşılıklılık vardır: Yüksek perdeler parlak renklerle, düşük perdeler koyu renklerle bağlantılıdır (Marks, 1987a). (Alıntılayan, (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, ss. 376-377).

Bilimsel olarak bu deneyin çıkış noktasını, Goethe'nin söylediklerini de doğrulamaktadır. Hegel'in sanatçının ilgilerini sonsuz konulara yayması, gerçek dünya algısı ve kuvvetli belleği ile ideyi ele geçirmesi fikri de sesler ve renkler arasındaki korelasyonu doğrular niteliktedir.

> Dışsal biçimin bilgisine tam bağlı olarak, insanın iç hayatı, yüreğinin tutkuları ve insan ruhunun tüm amaçlarıyla aynı ölçüde bir tanışıklık var olmalıdır (…) İkinci olarak (…) ideal sanat eserinin asıl sağladığı şey, yalnızca içsel tinin, dışsal biçimlerin gerçekliği içerisindeki görünüşü değildir; bunun tersine dışsal görünüşe ulaşması gereken, edimsel dünyanın mutlak hakikati ve akılsallığıdır (Hegel, 2012, s. 281).

Hegel, sanatçının gerçek dünya algısının ve bu dünya ile kurduğu ilişkinin önemine vurgu yaparak, gerçek dünyadaki şeylerin bilgisini ideal dünyasında yarattığı objeler ile bütünleştirebileceği kanısındadır. Bu kanı bir bakıma sinestezi fikrinin temelini oluşturuyor gibidir. "Ramachandran'ın San Diego'da ki Beyin ve Algı Laboratuvarı'na göre; "… normal beyinde bir ağ sistemi vardır. Öyle ki kavramlar, olgular ve nesne isimleri birbirlerine bağlıdırlar" (Solso & K. MacLin & O. H. McLin, 2018, s. 377). Buradan yola çıkarak, estetik objenin bir dil gibi yapılandığı tezimiz giderek kuvvetlenmektedir. "Sanatçı, kendisinde yaşayan ve mayalanan şeyi, suretini ve şeklini benimsemiş olduğu biçimler ve görünüşler içerisinde, kendisine betimlemek zorundadır, çünkü sanatçı, bu biçim ve görünüşleri kendi amacına o şekilde tabi kılabilir ki, onlar, kendileri adına özünde hakiki olan şeyi benimseyebilecek ve bunu eksiksiz şekilde ifade edebilecek hale gelir" (Hegel, 2012, s. 282). Buradan tezimizle ilgili "beğeni" problemi ile ilgili olarak, bir estetik objenin, beğeni ile karşılık bulmasının öznelliğinden ziyade, algı, anlamlandırma ve çözümleme açısından beğeniyi önceleyen bir karakteri olduğunu söyleyebiliriz. Eğer sanatçının objesinin bir dil gibi, yapılandığı üzerinde hemfikirsek objesi ile ilgili olarak iletmek istediği, beğeniye hitaptan farklı olmalıdır. Örneğin; sinesteziye örnekle; "o öldükten sonra simsiyah bir müzik çalıyordu kafamda" gibi edebiyatta metafor yaptığımızda, simsiyah müziğin bir matem müziği olduğu anlaşılmakta, kendimizi beğeniyi önceleyen estetik obje ile ilgili algısal olarak bir karşılıklılık içinde bulabiliriz. "Sanatın amaç, tam da gündelik hayata ilişkin malzemeyi ve onun görünüş tarzını soyup atmak ve içeriden gelen tinsel etkinlik yoluyla, yalnızca mutlak olarak akılsal olan şeyi ortaya çıkarıp, buna hakiki dışsal şekillendirmesini kazandırmaktır" (Hegel, 2012, s. 288). Sanatçının gündelik hayata ilişkin malzemeyi

soyması ve tinsel etkinlik yolu ile tekrar şekillendirmesi, onun gerçek nesnesinden pay aldığını göstermektedir. Gerçek nesneler ile çeşitli sanat dalları tarafından objeleştirilebilir ve her ne kadar değişik görünümler kazansalar da aynı gerçek nesneden pay alırlar. Örneğin bir 'sandalye'yi, müzisyen, ressam, edebiyatçı, dansçı, tiyatrocu ve heykeltıraştan ayrı ayrı objeleştirmesini isteyebiliriz. Sanatçılar bu objeleştirmeyi yaparken, tek bir nesneyi dayanak aldıklarından, ürettikleri objelerin paydası ortak olacaktır. O halde, paydası ortak olan ise bir bilgi taşıdığından, bilinebilir özelliktedir. Sinestezi olarak nitelendirilen bu çoklu algı durumunun bilinmeyen yanı ortak paydadaki nesnenin özelliklerinin öznede ide şeklinde kendisini göstermesi olabilir. Bu halde bahsetmiş olduğumuz nesneler ve sanat objelerine ilişkin nitelik ve niceliksel özelliklerin özne tarafından algılanışı ve bu özelliklerin çeşitli nesneler arası benzemesi, onları anlamlandırılabilir ve çözümlenebilir yapabilmektedir. Eğer bir nesnenin nitelik ve nicelikleri edebiyat objelerinde dil ile ifade bulabiliyor ve ortak dili bizlere daha kesin hissettirebiliyorsa, bir müzik, heykel, resim, dans da, hâlihazırda alışkın olduğumu dilin dışında, yine ortak bir dil sunmaktadır. Bu dil, sanatçının düşünüş yapısının anlaşılması ile öğrenilebilir. "örneğin bir besteci, kendisini en derin biçimde harekete geçiren ve canlandıran şeyi ancak melodilerde bildirebilir. Onun duyumsadığı şey, doğrudan doğruya melodi haline gelir; tıpkı ressamın duyumsadığı şeyin biçim ve renk haline gelmesi ya da bir şairin duyumsadığı şeyin, yapısını ses-uyumlu sözcüklere giydirip kuşattığı, tasarım gücünün şiir haline gelmesi gibi" (Hegel, 2012, s. 285). Sıradan düşünüş yapısından farklı olarak sanatçının tasarım sürecindeki düşünüş yapısı, farklı sanat dallarının sanatçıları arasında değişiklik gösterse de, yarattıkları obje itibari ile gerçeklikten aldıkları pay sebebiyle, ortak paydada buluşmalarını sağlayabilir. Çoklu algı sinestezi bu fikri destekliyor gözükmektedir.

'Sinestezi' çoklu algı kavramı tekrar etmek gerekirse, "bir uyarımın bilişte neden olduğu, çoklu duyum halidir" (Malika & Ophelia, 2018, s. 1). Sinesteziye sahip olduğunu ifade eden birçok sanatçı çoklu algı durumunu deneyimlemektedir. Örneğin, bir müzik duyduğunda renkleri de duyumsayarak tuvaline aktarabilir veya tam tersi, bir resim gördüğünde renklerle notaları eşleştirebilir. Sinestezi bu bakımdan birçok insanı farklı farklı etkileyebilir.

> Ressam Mellisa McCracken, duyduklarının resmini yapıyordu. Mellisa'ya bunu nasıl gerçekleştirildiği soruldu. Melisa: Eskiden sinestezimin normal olduğunu ve bunu sormanın bir kahve dükkânındaki kahveleri koklamaktan ve belirlemekten farksız bir soru olduğunu düşünürdüm. Ancak bir gün telefonuma melodi seçerken, bir melodinin telefonumu mavi rengine dönüştürdüğünü gördüm, daha sonra turuncuyu yakalamak için bir portakal şarkısı seçeceğimi arkadaşıma söyledim. Arkadaşım için bu normal bir durum değildir. Ben de o zaman sıradan bir durum olmadığını anladım (Denham, 2017, s. 34).

Renklerin, notaların, hareketin, fizik bilimi içerisindeki, görünümlerini ayrı tutarak Sinestezi konusunu, felsefi anlamda semboller, ikonoloji ve duygularla birlikte ele almak, farklı sanat objelerinin birbirlerine transformasyonunu açıklamak için yardımcı olabilir. Yukarıdaki örnekte olduğu üzere, McCracken'in duyduğu notalar telefonunu mavi renge çevirmiş ve ardından tekrar telefonun renginin değişmesi için portakal şarkısı seçmeye yönelmiştir. Bu örnek şunu göstermektedir, beyin tarafından öğrenilmiş nesnelere ait özellikler sembolleşerek özne tarafından dönüştürülebilir. Birinci bölümde, öznenin bilişsel yaşantısında, bilinçdışının önemine değinmiştik. Jung: "Genel kural olarak, bir olayın bilinçdışı yönü rasyonel biz düşünce değil sembolik bir imaj olarak bize rüyalarda gösterilir. Tarihsel olarak bakıldığında, rüyaların incelenmesi psikologlara bilinçli ruhsal olguların bilinçdışı yönlerini inceleme fırsatı vermiştir" demektedir (Jung, 2016, 19). Tıpkı bunun gibi sinestezi de ortaya çıkan, şeylerin sembolleşerek dönüşmesinin izlerini takip ederek, bu olguyu çözümleyebilmemiz mümkün olabilir. Bu yüzden öncelikle, ikonografi, semboller ve öznenin bu fiziksel şeyler karşısındaki duygu ve ruh hallerinin bağıntısını araştırmamız gerekmektedir.

"İkonografi, sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları veya anlamlarıyla ilgilenen sanat tarihinin bir koludur" (Panofsky, 2012, s. 25). Burada, hep bahsetmiş olduğumuz üzere ikonografi, Panofsky tarafından biçimi ayrı tutarak ve konu anlam olarak ayrı şekilde değerlendirerek ele alınmıştır.

> Tanıdığım bir kişi sokakta şapkasını çıkararak beni selamladığında, biçimsel bir bakış açısından gördüğüm şey, benim görüş dünyamı oluşturan genel renk düzeni, çizgiler ve hacimlerin şekillendirdiği bir yapıda belli ayrıntıların değişmesidir. Otomatik olarak bu yapıyı nesne (centilmen), ayrıntının değişimini de bir olay (şapka çıkarma) olarak saptadığımda saf biçimsel algının sınırlarını aşıp konunun veya anlamın birinci alanına girmiş olurum. Böylece algılanan anlam kolayca anlaşılan temel bir doğaya sahiptir ve biz bunu olgusal anlam diye adlandırabiliriz; Bu anlam, basitçe bazı görünür şekillerin, fiili deneyimden tanınan bazı nesnelerle ilişkilendirilmesi ve onların bazı eylemler veya olaylarla ilişkilerindeki değişimin saptanması suretiyle kavranır (Panofsky, 2012, s. 25).

Panofsky'nin bu değerlendirmesi, sinestezi kavramına başka açıdan bakabilmemiz için önemlidir. Özellikle fiili deneyimlerin, duyumlama ve anlamlandırma üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Aynı zamanda şeyler üzerindeki bu deneyim, duygular üzerinde de geçerli olabilmektedir. "Tanıdığım kişilerin eylem tarzına bakarak onun ruh halinin iyi mi yoksa kötü mü olduğunu, bana karşı hislerinin kayıtsız mı, dostça mı, yoksa düşmanca mı olduğunu hissedebilirim" (Panofsky, 2012, s. 25). Özneler duygularını bir diğer özneye ilettiğinde, öteki tarafından kavranır hale gelir. Bu hali ile de duygular bir iletişim şeklidir ve öteki özne tarafından kendi duygularının benzerliği ile karşılaştırılarak kavranır. Sanatçı öznelerin duyguları, biçimsel olarak sanat objelerine yansır, duyguyu taşıyan obje duygusal mesaj iletme yetisine sahip olduğundan, sanat objesini ile karşılaşan özneye bu duyguyu iletir ve özne empati yolu ile duyguyu kavramaya çalışır. "İfadesel anlam olgusal anlamdan, basit sapma yoluyla değil 'empati' yoluyla kavranması açısından ayrılır. Onu anlamak için belli bir duyarlılığa sahip olmam gerekir, ama bu duyarlılık da benim pratik deneyimimin, yani nesneler ve olaylara gündelik aşinalığımın bir parçasıdır" (Panofsky, 2012, ss. 25-26). Bu halde, bir sanat eserinin duygusunu anlamak, pratik deneyimin yeterlilik sınırları içerisindedir. Estetik Öznenin Hazırbulunuşluğunu irdelerken Spinoza, fikirlerin nesne ile uyumlu olması gerektiğini, Descartes ise duyguların algı olduğunu ifade etmiştik. İkonolojik olarak bir objeyi değerlendirdiğimizde, algının ayrılmaz parçası olarak duyguyu, Panofsky'nin söylemleri ile birlikte nesne algısının görünür yanı olarak ele alabiliriz. Panofsky ayrıca, konu ya da anlamın üç katmanını ayırt etmemiz gerektiğini söyler: "Yorum nesnesi: 1- Birincil veya doğal konu (A) olgusal (B) ifadesel- sanatsal motifler dünyası 2- İkincil veya uzlaşımsal konu imgeler, hikayeler ve alegoriler dünyasını oluşturur. 3- İçsel anlam veya içerik sembolik değerler dünyasını oluşturur (…) Yorum için donanım için ise, Pratik deneyim (nesnelere ve olaylara aşinalık) gerekmektedir" (Panofsky, 2012 s. 37). Bu üç dünyanın sanat objelerinde iç içe olduğunu ifade edebiliriz. Sanat objelerinin biçimsel yapısını, sanatçının ona yüklediği duygu, anlamlandırılmayı ve çözümlenmeyi bekleyen açılmamış bir mesaja benzetebiliriz. Ancak bu mesajın açılması ile çözümlenmeyi bekleyen zengin bir anlam dünyası ile karşılaşırız. Tıpkı, Jung'ın rüyalarda görülen bilinçdışı sembollerinin çözümlenmesin gerektiğini ifade etmesi gibi.

Sanatçı özne, bir kavram verildiğinde veya bir cisim gösterildiğinde, (tıpkı sinestezi de bahsedildiği gibi), onu sanat objesinde sembolleştirme yeteneğine sahiptir. Bir edebiyatçının eserinde, bir manzarayı tasvir etmesi, bir dansçının bir durumu veya olayı anlatması, bir müzisyenin çağlayan bir şelaleyi anlatması, bir ressamın kendi tarzına göre bir masayı ifade edişi gibi. Buradaki hareket, bir sanat objesinin çözümlenmesinin aksine bir harekettir. Doğa ve nesneleri sembolleştirilmektedir dolayısıyla duygular da sembolleşebilmektedir. Çoğunluk tarafından bilinen Edward Munch (1893) tarafından yapılan 'Çığlık' adlı esere baktığımızda, biçimsel olarak elleriyle kulaklarını kapatan bir adam görmekteyiz. Resim objesindeki bu adamın ifadesel görüntüsü neşeli bir halden oldukça uzak gözükmektedir. Bu tabloya bakan biri Panofsky'nin anlam tabakaları bağlamında düşündüğünde, pratik hayattan edindiği bilgiler ışığında, onun korkmuş veya endişeli olduğunu düşünebilir. Korku ve endişe gibi duygular kökensel olarak dünyayı bize farklı yansıtmaktadır ve öznenin ruh haline tedirginlik olarak yansımaktadır. Munch'ın "Çığlık" eserine bakarak, dans edeceğimizi, sekiz ölçülük bir melodi besteleyeceğimizi veya bir heykel vb. yapacağımızı düşünelim. Ortak kabuller (uzlaşımsal-imgeler) bağlamında, besteleyeceğimiz bu sekiz ölçülük melodi neşeli, dans hareketleri ile bedenin objeleşen görüntüsü duygunun aksi veya yapılacak olan heykel eserin aksini ifade eden bir tutumda olamaz. Bu aynı zamanda özneler arası ortak yaşamı işaret eden dilin kuralları ve kavramlara ters düşmektedir ancak bir takım istisna surumlar olabilir ki, bu durumlar sanat'ın özneler üzerinde şaşırtma etkisi yaratma gayretinden kaynaklanabilir. İfadesel ve ortaklaşan imgeler bağlamında bir sinema filmi izlerken, gösterilen sahnedeki hareketler anlamın kuvvetlendirilmesi bakımından müzik veya ses ile desteklenmektedir. Neşeli bir sahnede eğer hüzün duygusunu veya korku duygusunu hissettiren bir melodi duyuyorsak, bir sonraki sahnede karakterlerin başına kötü bir olaya geleceği bilgisi bir kehanet değil, ifadesel açıklıktır. Şimdi bu açıklamalar ışığında tekrar sinestezi kavramına döndüğümüzde, Panofsky'nin anlam tabakalarının çoklu duyumda ne denli etkili olduğunu anlayabiliriz. Zaman zaman patolojik olarak ifade bulan sinestezi, sanat alanında, sanatçının bir özelliği olarak gözükmektedir. Sinestezik düşünme yapısı, anlaşılması, hatta öğretilmesi gereken bir yapı olarak karşımızda durmaktadır. Bu yapının öğretilmesi bireylerin algı, anlam ve çözümleme dünyasını da geliştirecektir. Bu

halde tezimiz gereği, şu soruyu sorabiliriz: *Çoklu algı kuramı Sinestezi felsefi kuramlar ile ilişkilendirilebilir mi?*

Çoklu algı kuramı sinestezinin (*synesthesia*), günümüzde halen araştırılmaktadır. Bu algı türü özellikle çeşitli şekillerde kendisini göstermektedir. Örneğin, harfleri yiyecek olarak, sesleri renk olarak, gibi… Çoklu algı duyu verilerinin nesneye ait olmayan niteliklerinin de nesne ile birleştirilmesi olarak gözükmektedir. Deneyci epistemolojinin temsilcisi Hume, daha önce belirttiğimiz ve bilindiği üzere şeylerin izlenimleri sayesinde farkındalık oluşturduğumuzu bu sayede o şey hakkında bir düşünce fikir edindiğimizi düşünmektedir bu hali ile yargılar özneldir. "Hume'un açıklamasının ne anlama geldiğini sorarsak, buna göre zihin algıların bir toplamından başka bir şey değildir. Madde ise bir kurgudan ibarettir, fiziksel nesnelerin özdeşliğini açıklamakta kullanılan peşin hakikattir (postula)" (Priest, 2018, s. 223). Bu teori bize öznenin zihninin, nesneyi kurgulamadaki yetisini tarif etmektedir. Çoklu algı kuramı açısından baktığımızda, zihin nesneyi algılarken sadece o şeyin kendindeki nitelikleri yansıtmasının yanı sıra diğer nesneleri ait nitelikleri (yani algıladı nesnede olmayan) de o nesne ile birlikte zihninde kurmaktadır. "Zihinlerin ve fiziksel nesnelerin zaman boyu süren özdeşliklerini kuran şey, aynı zamanda zihinlere ve fiziksel nesnelere kendi birlik ve tutarlılıklarını kazandıran algı içerikleri arası ilişkilerdir. Bu ilişkiler hayal gücünde gerçekleşen birer düşüncedir ki hayal gücü/imgelem de deneysel bilgili olanaklı kılan bir yetidir" (Priest, 2018, s. 223). Sinestezik düşünce yapısı açısından, özne bir nesnenin zihinsel özdeşliğini kurarken kendi birliği dışında özelliklerle özdeşliğini kurabilmektedir. Ancak bu kurgu bir hayal ürünü müdür? Yoksa fiziksel gerçekliklere mi bağlıdır? Hume'un deneyci epistemolojisinden idealist yaklaşımın köklerini oluşturan zihin teorisinden sonra, bu sorunun cevabını analitik felsefe ve fenomenoloji de aramak mümkün olabilir.

Bertrand Arthur William Russell (1872-1970), olayların uzay ve zamanda var olduğu bu yüzden bu alanlarda bir yer işgal ettiği düşüncesiyle, fiziğin diline yaklaşmıştır. "Olaylar hakkında fiziksel ve düşünsel olarak deneyim sahibi olabiliriz. Fiziksel şeyler hakkında bu sert veya bu bir gazdır diyebiliriz. Ancak kimi şeyler dokunmamıza izin vermez, örneğin gök kuşağı, camın arkasındaki yansıma" (Russel, 1925, ss. 6-7). Russel algıların (percepts) zihinsel olduğunu kabul eder ancak algının niteliği hakkında bir açıklama yapar "algılar ne olursa olsun sonuçta birer olaydırlar

(…) Russel'ın görüşünde, gerçekten algılanan ya da dolaysızca algılanan şey bizim nesneye atfettiğimiz ses, renk, şekil ve büyüklüktür. Russel algılamanın bu içeriklerine duyu verileri demektedir" (Priest, 2018, ss. 244-245). Duyu verileri öznel bir süreç olarak şeylerle etkileşim sonucunda ortaya çıkmaktadır. Çünkü dolaysızca algılanan şeyler bizim nesneye yüklediklerimizdir. Elbet bu veriler ışığında özne nesne hakkında deneyim sahibi olacak ve bir sonraki nesneyi tanımlamada bu verileri kullanacaktır. Sinestezik algı, bu verileri öznel olarak bir nesne üzerinden kurguladığında, örneğin 'do' notasını sarı olarak belirlediğinde, kulağı ne zaman aynı notanın geçtiği bir parça duysa sarı rengini canlandırabilir. "Bir algı edindiğimizde, gerçekte algıladığımız fizik tarafından uzay ve zamanda yer eden bir olayın zihnimiz tarafından algılanmasıdır. Algıladığımız şey masa, sandalye ve yıldızları oluşturan maddenin kendisi değil, zihnimizi kuran maddenin bir parçası olmaktadır" (Russel, 1970, ss. 291-292). Russel duyu verilerinin "özünde/yaradılıştan zihinsel veya fiziksel olmadığını" söyler (Priest, 2018, s. 247). Aynı zamanda, "duyu verisi hem psikoloji hem de fizik için bir veridir" der (Russel, 1970, s. 217). Bu iki söylem ilk bakışta çelişkili gibi gözükse de Psikolojik nitelemesi ile hem fiziksel dünyanın parçası, diğer anlamda da fizik dünyasının konusu olarak düşünülebilir. Özellikle duyu verilerinin psikolojinin konusu oluşu, sinestezik algının özne üzerinden irdelenmesine, fizik nesnesi oluşu ise, renkler ve seslerin, görsel ve ya işitsel olarak dalga boylarının karşılaştırılmasına olanak vermesi ve algıdaki yerinin incelenmesi açısından önem taşıyabilir. Bu durumda aslında Russel, fizik ve psikolojinin duyu verilerinin incelenmesi konusunda yalnız değil, ilişkili olduğunun altını çizmiştir. "Bir ressam şeylerin nasıl göründüğünü felsefeciler ise ne olduğunu bilmek ister (…) Bir masayı çevirdiğimiz de ki bunun en büyük kanıtı bu, renk yoktur veya başka bir noktadan masanın bir bölümünün rengi tamamen farklı gözükecektir ve bu renkler hiçbir bakımdan diğerinden daha gerçek değildir (Russel, 2017, ss. 9-10). Russel, niteliklerin muğlaklığını göz önüne alarak algıya ilişkin düşüncelerini oluşturmuştur. Bu bağlamda sonuç olarak sinestezik algıyı değerlendirdiğimizde, zihinsel fenomene ait bir olgu olarak düşünebiliriz ancak yine de şeylere ilişkin fiziksel verilerin Russel'ın belirttiği gibi, psikolojik ve fiziksel verilerle karşılaşacağını unutmamak gerekir. Nitekim tezimizin ilk bölümünden bu yana, şeylerin niceliksel ve hatta bazı niteliksel özelliklerinin özneler tarafından aynı şekilde algılanabileceğini ve bu sayede sanatçıların bunları sanat objelerine aktarabileceğinden bahsetmiştik. Russel

penceresinden çoklu algı kuramına (synesthesia) psikoloji, fizik ve hatta matematik öğretililer ışığında bakmak konuya açıklık getirmek açısından yararlı olabilir.

Sinestezi olgusuna Franz Brentanonun (1838-1917) öncülüğünü yapmış olduğu fenomenoloji penceresinden bakmak konunun irdelenmesi açısından yararlı olabilir. Brentano, "kendi iç dünyamıza ait fenomenlerin zihnimiz tarafından bilinebileceğini ifade eder" (Brentano, 1995, s. 22). Brentano, *Deneysel Bir Bakış Açısından Psikoloji* (1974) adlı eserinde, zihinsel ve fiziksel olguları birbirinden ayırmaktadır. Buna göre, sesler renkler ve diğer niteliklere ilişkin bilgilerimizin zihinsel fenomenler olduğunu düşünmektedir ve bu fenomenlerin üzerine yargıda bulunabilinir. Fiziksel fenomenleri ise, renk, ses vb. imgelemlerinin zihinde belirişi olarak tarif eder (Brentano, 1995). Fiziksel ve zihinsel fenomenin yine zihin tarafından belirlenişi, zihnin refleksiyonu ile zihinsel olan ve fiziksel olanın ayrımına varması ile gerçekleşebilir gözükmektedir. Yine bu bağlamda sinestezi durumunun, refleksiyon aracılığı ile fiziksel mi yoksa zihinsel mi olduğu ayrımının öznel olarak bilinmesi önemlidir. Bu belirlenim sinestezinin yaratıcılık alanına mı yoksa patolojik alana mı ait olup olmadığının belirlenebilir bir özelliği olabilir. "Brentano 'nun ifadesi ile sunum (presentation)'dur" (Brentano, 1995, s.4). Öznelerin şeyler hakkındaki sunumları şeyler hakkındaki farkındalıklarının sunumlarının içeriğidir. Yine Brentano, uzay ve zamana ilişkin belirlenimlerde bulunmuş, "Özneye duyusal girdi olarak ulaşan ham verilerin, fenomenal seslerin, kokuların ve diğerlerinin kendileri uzayda konumlanmış değildir fakat algılayan tarafından uzaysal olarak örgütlenmiştir" düşüncesindedir (Priest, 2018, s. 278). Sinestezik algı açısından incelediğimizde algılayan öznenin, dış dünyadaki nesne ile karşılaşmasında, uyarandan almış olduğu verileri kendi zihinsel uzayında örgütleyerek çoklu duyuma ulaşabilmesi mümkün olabilir. Bu farklı algı durumu, öznenin dünyayı kurma biçimidir. "Brentano'nun hala bize fiziksel fenomenlerden/fiziksel görünümlerden bahsettiğini ve bizim algıladığımız haliyle dünyanın kısmen zihinsel olarak inşa edilmiş olmasını hiç değilse olası saydığını hatırlatmamız gerekir" (Priest, 2018, ss. 278-279). Brentano'nun, *Psychology From an Emprical Standpoint* başlıklı eserinde editörü Oskar Kraus, Brentano'nun algı terimini kullanışı hakkında yorumda bulunur:

> Biz dışa yönelik algımızla eşyanın bazı niteliklerini algılarız. Aslında sesler, renkler ve şeylerin bize verdiği hisler Brentano'ya göre zamanda yayılmıştır (…) Tam anlamı ile algı dağların, evlerin ormanların algılanması olarak anlaşılmamalı. Bize görsel duyumda verilen resim, Brentano'nun teknik 'dış algı'sının ötesine geçiyor. Algı teriminin uygunsuz ve geniş anlamda kullanılması bizi şaşırtmamalıdır; Brentano defalarca bu dış algıların 'algı' olarak adlandırılmayı hak etmediğini söylemiştir. (Brentano, 1995, s. 305).

Algıların zamanda yayılmış oluşu ve birer zihinsel fenomen haline gelişi şeylerin zihinde birbiri ile karşılaştırılması imkanını da vermektedir. Özellikle Preist'in, Brentano'nun algı kuramına ilişkin verdiği örnek sinestezi (çoklu algı) kuramına farklı bir bakış açısı getirebilir.

> Ağrı gibi fenomenler bize sanki büyüklük sahibi olarak görünürler; mesala bir ağrı bir kişinin bacağının alt yarısında yayılmış olabilir, her ne kadar 'Ağrım otuz santimetre boyunda.' Demek tuhaf kaçacak olsa da. Belki de ağrılar, mekânsal olarak yayılmış olmak ama yine de iyi tanımlanmış sınırlara sahip olmamak konusunda görsel alan gibidirler. Ne olursa olsun, bazı zihinsel fenomenlerin bir bakıma/ bir anlamda yayılmış olduklarının kabul edilmesi Brentano'nun söz konusu ayrıma karşı olan kanıtı için yeterlidir, çünkü zihinsel fenomenlerin sırf zamansal olmaları gerektiği bu ayrımın bir parçasını oluşturmaktadır (Priest, 2018, s. 280).

Her ne kadar tartışmaya açık olsa da duyu verilerinin, öznenin zihinsel süreçleri tarafından anlamlandırılması, fiziksel fenomenlerin zihinsel fenomene dönüşerek gerçeklik alanında yerini bulması, bu zihinsel fenomeni de gerçeklik alanında geçerli kılmaktadır. Sanatçı özneler arası karşılıklılık bir çeşit çoklu algıyı da beraberinde getirmektedir. Zihinsel yaratım süreci herhangi bir fiziksel nesneden edinilen duyu verilerinin düşünülme sürecinden farklı olarak, hali hazırda olmayan bir nesneyi var etme çabasıdır. Bu var etme çabası, şeylerin edinilmiş algılarının, gerçek zamandan bağımsız olarak zihinsel zamanda tasarlanmasıdır. Estetik obje, gerçeklik alanından herhangi bir zaman dilimine uzama yansımadan önce, zihinsel zaman ve uzamda bulunmaktadır. Gerçeklik alanında başka bir sanatçı obje ile karşılaşmasında obje sanatçısının, zihinsel zaman ve uzamına ilişkin bilgiyi taşıyabilmektedir. Özellikle Brentano'nun felsefesi, bu bakımdan önem taşımaktadır. "Zihinsel fenomenler sözcüğün tam manasıyla algılanabilecek yegâne fenomenlerdir diye iddia etme yönünde adım atar. Bu sonuca varmak için hiçbir kanıt göstermez" (Priest, 2018, s. 286). Belki de Brentano'nun kanıtı bugün üzerinde tartışılan çoklu algı kuramı ve sanat objesinin zihinsel süreçlerinde gizlenmiş olabilir.

Farklı sanat alanlarında faaliyet gösteren sanatçılar kendi sanat objelerinin tasarım süreçlerinde edindikleri algıları birbirlerinden farklı olarak objeleştirmektedir. Buna göre, nicelik ve niteliklerin kullanım türü ve sayısı da sanat dalları arasında farklılık gösterebilmektedir. Sanatçılar arası karşılıklılık problemini ele aldığımızda biri diğerinin estetik öznesi konumun gelecektir. Ancak bu estetik özne sıradan bir özneden farklı olarak, tasarımlayabilen yaratıcı estetik özne olma niteliğindedir. Buna göre farkı belirtmek üzere "üst estetik özne" olarak adlandırabiliriz. Üst estetik öznenin algı, anlamlandırma ve yorumlama süreçleri yaratıcı özne olduğundan, yaratmayan öznelerden farklıdır. "Algılamanın kendisi bir yargı karakteri taşımakta, özneden ve yüklemden oluşmaktadır. Ağ tabakanın herhangi bir nedenden ötürü (dışarıdan dolaysız bir uyaranın katkısı bulunmaksızın) art imgelemlerde ve benzerlerinde olduğu gibi kendi başına eyleme geçtiği yerde renk, lekeleri uzama yansıtırız; onlar gözlerimizin içinde değil önündedir. (…) Bu olgunun, nesnelerin görünüşünü tuvale geçirmenin güçlüğünü gösterir" (Gombrich, 1992, s. 253). Sanat eseri yaratma süreci güçlükleri, problemleri beraberinde getirmektedir, Sanatçı özne yaratma esnasında aynı zamanda bu düşünsel süreçlerin üstesinden gelen kimsedir. Bu yüzden bir sanatçı özneye, bir başka sanatçının objesi verildiğinde ve bunu kendi objesine yansıtması istediğinde, aynı zamanda o sanatçı özne çözümlenmesi gereken bir problemle de baş başadır. Bu problemi diğer sanatçının objesine yansıttığı, Brentano'nun deyimi ile zihinsel fenomeni, kendi ifademizle zihinsel evrenidir. Tezimizin ilgisi bakımından bu zihinsel evreni sanat objesi üzerinden anlamaya ve çözümlemeye, objenin kesin bilinebilir olan yanları, muğlak olan yanlarının belirlenmesi yani niceliksel ve niteliksel özelliklerine değinmiştik. "Çokanlamlılığı hiçbir zaman doğrudan algılayamadığımızdan, "arı" biçimlerin kabarık sayıda uzamsal yorumu olanaklı kıldığının bilincine çoğu kez varamayız" (Gombrich, 1992, s. 257). Biz bu arı biçimlerin farkındalığını oluşturarak sanat objesini algı anlamlandırma ve çözümleme açısından bir nebze de olsa anlaşılabileceğiniz savunmaktayız. Bu arı biçimlerin farkındalığı sayesinde sanatçı özneler obje üzerinden karşılaştığında, o obje ile ilgili, yani o objenin özelliklerini taşıyan yeni bir obje yaratmalarının mümkün olabileceğini ifade ettik. Diğer yandan özellikle sanatçı öznelerin düşünsel yapısının, sanat objesi yaratmayan insanlardan farklı olduğunu ve sanat objelerinin bu arı yönünün kavranması konusunda daha üst düzeyde olabileceklerini ifade ettik. Bu sebepten dolayı sanat eserleri ve tasarım

süreçlerinin düşünsel serüvenin aktarılabilmesi, genel olarak algı, anlamlandırma ve çözümleme konularına farklı bir bakış açısı getirecektir. Gombrich, "Hiçbir şeyin bize "öykünme yeteneğimizden", yani sanatçının yaratma serüvenini paylaşmamızı sağlayacak şeylerin beklenmesi kadar keyif vermez" demiştir (Gombrich, 1995, s. 271). Bu serüvenin anlaşılması, sanat eserleri hakkında 'beğeni' kavramının da farklı bir bakış açısıyla tekrar değerlendirmemizi sağlayacaktır. Beğeni problemi, estetik objenin öznel yorumudur ancak bu tez bize gösteriyor ki, algı anlamlandırma ve çözümleme gibi kavramları, estetik obje üzerinden tekrar düşünerek içini doldurduğumuzda, basit bir şekilde hoşa gitme veya gitmeme konusu olmaktan ötedir. Gustav Thedor Fencher (1801-1887), "güzel kavramının herhangi bir nesnel belirleniminden, onun yasalarının tümevarım yoluyla keşfedilmesi amacıyla hazzın ampirik koşullarını tercih ederek vazgeçer" (Roney, 2013, s. 81). Güzel veya bu tarz ifadelere ilişkin beğeni, öznel hazların içeriğidir. Ancak estetik obje üzerinden algı, anlam ve çözümlemedeki nesnellik arayışı tıpkı ortak bir dilin çözümlenmesi kişiler arası anlaşılır kılınması kadar önem taşımaktadır. Bu ortak dilin çözümlenmesi yine sanat objelerin üzerinden gerçekleşebilir. Bu çözümleme sadece ontolojik olarak bir çözümleme olmaktan ziyade, sanatçı öznenin zihinsel fenomeninde yer alan çoklu algının da çözümlenmesini içermektedir. Bu yüzden çeşitli sanat objelerindeki algısal karşılıkların irdelenmesi önemli gözükmektedir.

BÖLÜM 4. SONUÇ

Bir sanat objesinin tüm yaratım ve teknik becerilerini düşündüğümüzde, insanın günlük faaliyetlerinden farklı bir bilişsel çaba içerisinde olduğunu gözlemleyebiliriz ve bu çabayı en somut biçimde bir sanat objesi üzerinden anlamlandırabiliriz. Bu açıdan sanat, hem teknik, hem de objelere farklı bakış sayesinde yeniden veya biricik yaratım sürecinin adıdır. Bir sanat objesi üzerinde öznenin duyumlarını ve kompozisyonlarını, form bilgisine bakış açısını, bilinç ve bilinçdışına ait izleri, duygularını izlememiz mümkündür. Tüm bu veriler dikkate alındığında gerçekten de Baumgarten'ın estetik anlayışı haklılık payını arttırarak geçerliliğini sürdüyor gözükmektedir. Estetik objeler, öznelerarası iletişimin başka bir hali olarak anlamlandırılmayı beklemektedirler. Bu dilin çözümlenmesi, kültürel, sosyal, siyasal ve eğitim yaşantımızın gelişmesi için önem taşımaktadır. Sanatın farklı bir epistemolojik yapıya sahip olduğu aşikârdır ve bu yapının öznelerce anlaşılması, bireysel ve toplumsal gelişim açısından da önemlidir. Elbette her insan sanatçı olamaz; ancak, sanatçının objesine yansıttığı zihinsel özellikleri kavrayabilir ve algı, anlam ve yargı dünyalarını farklı bir şekilde dönüştürebilir. Platon'un İon diyaloğunda da bahsettiğimiz üzere, Herakles taşının sadece demir halkaları birbirine çekmekle kalmayıp kendisindeki niteliği de onlara aktarması tıpkı, sanat objesinin, insanları kendisine çekmeyip kendisinde olan özelliği onlara aktarması olarak nitelendirilebilir. Diyalogda tanrılardan gelen bu özellik insana verilen bir yaratıcılık hediyesi olarak bahsedilmişse de bu hediye öznelerarası paylaşabilir gözükmektedir.

Estetik obje karşısındaki estetik süjenin, Aristoteles'in de belirttiği gibi, "bilkuvve duyumlama ve bilfiil duyumlama"nın varoluşu (Aristoteles, 2007, s. 204) obje ve süje arasındaki algı ve anlamlandırmadaki çözümleme, bu edimi gerçekleştirirken, karşıt olanın etkisi ile çözülme ve tekrar birleştirme gibi zihinsel hareketlerin, obje ve süje açısından aktif yapısını göstermektedir. Bu aktif yapının öznelerce gerek farkındalık içeren veya içermeyen süreçlerinin felsefi açıdan incelenmesi ise algı konusuna ışık tutmaktadır. Özellikle estetik obje ile karşı karşıya kalan ve onu anlamlandırarak bir yargı verecek olan estetik süjenin o obje üzerinden neleri nesnel bir şekilde anlamlandırıp neleri anlamlandıramayacağı konusunun öğrenilmesi yargının da nesnelliği açısından gereklidir. Geçmişten bu yana zevklerin, renklerin, bazı niteliksel ve niceliksel özelliklerin kişiden kişiye farklılaşabileceği

konusunda teorisyenlerce ve toplum tarafından genel-geçer bir kanı vardı. Ancak çalışmamız bakımından tıpkı Kant'ın Saf Aklın Eleştirisinde ifade ettiği gibi aklın sınırlarının anlama bakımından sınırlarını bilmesi gerektiğini ifade edişi gibi estetik süjenin de estetik obje üzerinden neyi anladığının sınırının çizilmesi anlama yetisinin özelliklerini belirlemek ve araştırmak adına önem taşımaktadır. Kant *Prolegomena* adlı eserinde, "insan aklı kurmaya öylesine heveslidir ki, kulenin katlarını çıktıktan sonra temelinin nasıl atıldığını görmek için onu yeniden yıktığı çok olmuştur" ifadesinde bulunur (Kant, 2000, s. 4). Kant'ın bu belirlenimi estetik obje üzerinden ele almamızın gayreti, anlama yetisinin, Kant'ın ifadesiyle kurma eğilimini nesnel olarak gerekçelendirme çabasıdır. Bir estetik objenin, kişiden kişiye farklılaşan, anlamlandırma ve yargı vermesinin öznel bir kurmaca mı dayandığı yoksa nesnellik ölçütlerine mi dayandığı sorusu, yargı verme süreçlerinin ve bu konudaki sınırın belirlenimi, öncelikle estetik objelere bakışı, hatta felsefi anlamda yargı verme yetisinin nesnel ölçütlere dayandırılabilmesini de sağlayabilir.

Sanat objeleri, elbette ki duygudan yoksun, sadece analitik olarak değerlendirilmeyi bekleyen fenomenler değildir ancak sanat objesine aktarılmış, duyguların da doğru değerlendirilmesi beklenmektedir. Descartes "dışımızdaki nesnelerin algıları olarak gördüğümüz algılar (…) bizzat nesnelerden kaynaklanır. En azından bu nesneler hakkındaki kanaatimiz yanlış olmadığı sürece" ifadesi, bu savımızı kuvvetlendirmektedir (Descartes, 2015, s. 40). Örneğin Edvard Munch'un "Çığlık" tablosu günümüzde halen tabloya konu olan figürün duygularının anlamlandırılması bakımından tartışmalıdır. Figürün çığlık mı attığı korku duygusuna mı kapıldığı yoksa akıl sağlığı ile ilgili bir problemi mi süjelere yansıttığı tartışılmakla beraber, yine figürün, neşe içinde, mutluluk getiren bir görüntü yansıtmadığı muhakkaktır. Tartışma konusu olan duygular ise korku, çığlık, ruhsal hastalık ifadeleri, Descartes'ın da Duygular Ya da Ruh Halleri adlı çalışmasında kökensel olarak incelediği gibi benzer ve benzer olmayan duygular olarak ayırılmaktadır. Yine daha açık bir örnekle, korku, çığlık, korkuya dayalı ruhsal huzursuzluk, bedeni neşe, mutluluk, enerjik olma gibi edimlerden farklı olacaktır. Tez çalışması boyunca ele aldığımız üzere yine de duygular, nicelikler kadar açık bir şekilde nesnelerde ve estetik objelerden daha açık gözükmemektedir. Ancak günümüzde süren bilimsel çalışmalar duyguların da niceliksel olarak ölçülebileceği konusunda teoriler geliştirerek çeşitli araştırmalar yapmaktadır. Bu

anlamda yine de bu soru halen güncelliğini araştırmalar bakımında korumaktadır. Ne var ki diğer yandan objelerin niceliksel özelliklerinin, algı ve anlamlandırmaya konu olması, duygulardan çok daha net bir şekilde karşımızda durmaktadır. Hegel'in de bahsettiği gibi, objenin/nesnenin "gerçeklik ölçütü… [nesneyi] kendine-özdeş olarak ayrımsamaktır" (Hegel, 2011, s. 80). Hatırlanacağı üzere, Hegel, öznenin, nesne ile karşılaşmasında, öznenin nesneye onun özellikleri dışında çeşitli ekleme ve çıkarmalar yapabileceğinden söz etmişti, oysa bu nesnenin tam olarak ne olduğunun anlaşılmasında bir problemdir. Nesne kendisine özdeştir ve bu özdeşliği kavramak özneye aittir. Bu özdeşsizlikten doğabilecek her yanılgının payı ise yine özneye aittir. Tekrar estetik obje üzerinden konumuza döndüğümüzde, farklı alanlardaki sanat eserlerinin, niceliksel ve niteliksel araştırmaları, sanat objesini mümkün olduğunca kendine-özdeş olarak algılanmasının gereğidir. Zihinsel olarak bu algıyı mümkün kılan ise "fenomenolojik yöntemdir". Hegel'in algı ve anlamlandırma anlayışında, zihnin nesneye yönelim ile tekrar kendisine dönerek nesneyi çoğaltıp azaltması bu fenomenolojinin yöntemidir. Husserl'in de "şeylerin kendisine dönelim" fenomenolojik yöntemin ana sloganıdır ve zihnin algı yolundaki yolculuğunu adeta betimler. Algılanan şeyin zihinde düzenlenişi, bir dizi bilişsel süreçten oluşur tam olarak nesnenin bu sürecinin yönetilmesi estetik objenin doğru değerlendirilmesi ile mümkündür. Bu durumda, karşımızda duran bir estetik obje bir yandan kendisiyle özdeş, bir yandan da olması gerektiği gibi (doğru) anlamlandırılmayı bekleyen bir ifadedir.

Estetik objenin anlamlandırılmayı bekleyen ve kendisini ilk bakışta bize sunan özelliği onun formudur. Pisagorcu felsefe, pek çok şeyi sayısal olarak anlatabileceğimizi ifade eder. Sayısal veriler, objeleri form olarak ifade edebilmemizin yoludur. Bunun en açık ve bilinen örneği müziktir. Ses ve ses grupları matematiksel olarak form kazanmıştır. Yine aynı şekilde diğer sanat dallarının objeleri de forma sahiptir. Formların değerlendirilmesinde öznelere kesin yargı bildiren niceliklerdir. Bu bağlamda Aristoteles, *Kategoriler*'inde, rengin bir nitelik olduğunu, büyüklük ifadelerinin de nicelik olduğu şeklinde tanımlamada bulunmuştur. Örneğin Vasiliy Kandinskiy'nin Oriantalisches eserini incelediğimizde, renklerin ustaca bir form içinde nasıl kullanıldığını görürüz. Gelişigüzel bir bakışla bu tablonun niteliksel özelliklerinin ön planda olduğunun söylenmesi yüksek ihtimal dâhilindedir. Ancak estetik algı öğretisi çerçevesinden bakıldığında, gelişigüzel gözüken renklerin birer formu olduğunu

ve estetik objenin bir ifadesi olduğu açıkça görülmektedir. Aristoteles açısından, tekrar ifade etmek gerekir ki, sübjektif değerlendirmeler yerini nesnel olana bırakmıştır. Estetik öğreti açısından Aristoteles'in öğretisi konumuz gereği eser değerlendirmesinin de özünü oluşturmaktadır. Her ne kadar bu düşünce sanat felsefesi tarihi bakımından Biçimcilik akımı olarak değerlendirilse de bir özne tarafından yapılandırılmış bir estetik objenin çözümlenmesi bakımından gereklidir. Biçimcilik akımı duygudan yoksunluk ve içeriğin dışlanması şeklinde eleştiri alsa da, yine de biçimin önemi yadsınmamış ve Yeni biçimcilik akımı içeriğin önemini vurgulayarak tekrar yapılanmıştır. Ancak yeni biçimci kuram algı, anlamlandırma ve çözümleme açısından, şu soruyu beraberinde getirir: İlk defa karşılaşılan ve içeriği hakkında herhangi bir bilgiye sahip olunmayan sanat eseri, sanat eseri değil midir? Oysa bir sanat eseri, form bilgisinin değerlendirilmesi sonucunda içeriğini gösterebilir. Sadece estetik objenin değil, onun içinde bulunduğu mekânsal yapı, zaman, uzam gibi faktörler de yine çeşitli sanat dallarının form değerlendirilmesi açısından gözden kaçırılmamalıdır. Bunun en büyük örneklerinden biri Pavement Art (Kaldırım sanatıdır). Bu tarz çalışmalar formlarını yine mekâna bağlı form ilişkisinde bir estetik obje haline gelmiştir. Yine başka bir örnek vermek gerekirse, Bedri Baykam'ın New York'ta açtığı bir sergide boş çerçeve adlı çalışması, kendi formu dışında, öznenin çerçeveyi mekânda konumlandırabilme özgürlüğü ile yeniden form kazandırılabilme özelliği açısından çarpıcıdır. Oysa sıradan bir değerlendirme boş çerçeve çalışması anlamını kaybedebilir bir beğeni problemi başlığı altında, olumsuz beğeniye hedef olarak geçiştirilme tehlikesi ile karşı karşıya kalabilir. Buraya kadar yaptığımız değerlendirmelerde sanat objesini bir beğeni, öğesi olarak indirgemedik. Aksine niceliksel ve niteliksel ifadeleri ile ileti taşıdığı ve bu iletinin doğru olarak algılanmasının gerekliliği üzerinde durduk.

Estetik beğeni, öznenin bir estetik obje karşısında, algı, anlamlandırma, ve yargı verme süreçlerini içermektedir. "Yargı [judgement] zihinsel bir öne sürme edimidir (onaylama ya da onaylamamadır)" (Runes, 1942, s. 157). Bu tanım yargı kavramının önemine işaret etmektedir. Yargı yine öznelerarası iletişimin koşularından biridir. Bu zihinsel edim, ne kadar sağlıklı olursa o kadar, sağlıklı iletişim gerçekleşir. Yargı vermek, bilgiye, verilerin doğru değerlendirilmesine dayanmaktadır. Özneler estetik objeler karşısında, beğenilerini ifade ederken aslında obje hakkında ki bilişsel süreçlerinin yargılarını ortaya koymuş olurlar. Estetik obje hakkında sıklıkla

duyduğumuz "güzel, çirkin, sıkıcı, komik, ne olduğu belirsiz, kaba, ince, şekilsiz, dengeli, dengesiz" gibi yargı kelimelerinin ne kadar o objenin nesnel bilgisi ile örtüştüğü sorgulanmalıdır.

Öznenin estetik beğeni yargısı verme açısından obje ile etkileşimi, onun niteliksel ve niceliksel özelliklerini, mekânla ilişkisini doğru kavrayabilmesi, onun anlamlandırma ve çözümleme süreçlerinde etkili olacaktır. Öznenin sadece, estetik objeyi bilinçli bir farkındalık ile algısal olarak karşılamadığı, bilinçdışı öğelerinde objenin algılanmasında ve değerlendirilmesinde önemli olduğunu söylememiz mümkün. Estetik objeye yönelen zihin, objenin kendinde olan özelliklerini bilinçli olarak anlamlandırmaya çalışırken, bilinçli olmayan, bilinç-obje özdeşliği kurmaya çabalayacaktır. Nitekim Hegel'in de söylediği gibi, us, "kendi içinde geri dönerek, kendi anlağı üzerinde otlayabilmek için her gerçeğin nasıl boşa çıkarılacağını anlar" (Hegel, 2011, s. 61). Özne-obje arasındaki bu gerilim, bir anlamlandırma çabası olarak gözükmektedir ve bu mücadele bilişsel olarak birden fazla işlem içermektedir. Burada kullandığımız bilinçdışı kavramı bir bilinçsiz olmama hali değil, aksine farkında olmadan bilinçli duruma taşıdığımız öğelerdir. "Örneğin, uzun süreli belleğimizdeki bilgiler bilinçdışı bir biçimde kalabilir veya etkinleştirildiğinde, ya da hatırlandığında bilinçli hale gelebilir" (Revonsuo, 2010, s. 154). Sanat objesi üzerinden bu ifademizi örneklendirmek gerekirse, Sussie MacMurray'in 13 Olcak-10 Mart 2018 tarihli Akbank Sanat galerisinde sergilediği, "Garip Meyve koleksiyonundan, "Medusa" adlı çalışmasını verebiliriz" (MacMurray, 2018). Sanatçının medusa heykeli bir kadın elbisesi görünümünde olmasına karşın, etekleri Yunan Mitolojisinde yer alan, saçları yılanlardan meydana gelen bir kadın figürünün, formunun sanat objesinde tekrar form buluşudur. Bu noktada tekrar Jung'u anmak gereklidir, daha önce bahsettiğimiz gibi, ona göre bilinçdışı uzaklarda bir yerlerde değil, karşıt değil, telafi edici özelliktedir. Dahası Jung sadece öznel değil, kolektif bilinçdışının da varlığından bahseder: "İlksel imgeler insanlığa ait en eski ve en evrensel 'düşünce formları'dır. Bunlar duygular olduğu kadar da düşüncelerdir" (Jung, 2016, s. 83). MacMurray'in Medusa çalışması ilksel formların, sanat objesinde tekrar varlık kazanması ve estetik süjenin onu anlamlandırması bakımından oldukça elverişli bir örnektir. Estetik beğeni de karşılıklılık, sanat objesi-suje arasındaki ilişki tüm bu bilişsel süreçlerden etkilenmektedir.

Estetik tartışmalar estetik beğeninin karşılanması sorunu kapsamında, fenomenolojik, ontolojik, Marksist, İnformation estetik yaklaşımları gibi birçok teori geliştirmişlerdir. Ancak tüm bu yaklaşımlar tek başına ele alındığında sorunumuza tam anlamı ile bir cevap vermekten yoksun gözükmektedir. Estetik konusu bugün diğer konularda da olduğu gibi interdisipliner çalışma ortamına ihtiyaç duymaktadır. Estetik beğeni ve karşılıklılık, teorileri arasından, tezimizin yoğun olarak estetik algı çözümlemesi çerçevesinde şekillenmesi, bizi fenomenolojik ve enformatif yaklaşımlarının birlikte ele alınması sonucuna götürdü. Fenomenolojik yaklaşım da daha önce de bahsettiğimiz üzere özne, obje ile bir refleksiyon süreci içerisindedir. Bu yaklaşım, Husserl'in de yukarıda belirttiğimiz üzere, nesnenin kendisinden başka bir şey kastetmediği fikrine dayanır. Kendinden başka hiçbir şey kastetmeyen nesneyi, ele almak onu araştırmak, bir matematik olasılık teorisinden geliştirilen, enformatif estetik yaklaşımı ile uyumlu gözükmektedir. Bu teori, estetik objenin ilettiği mesajın, özne tarafından alınması sırasındaki bozulmaları ve yabancı öğelerin etkisinin neler olduğunu araştırmaya çalışır. Tam da bu noktada, Hegel'in ifade etmiş olduğumuz, Tinin Fenomenolojisi' nde bahsettiği, öznenin nesne karşısındaki bilinç durumu, ve tez boyunca araştırdığımız bilinçdışı etkilerin, enformatif estetik yaklaşımda ki mesajı bozan etmenler konusunda bir yol aydınlatması olarak düşünülebilir ve yine bu yaklaşımın özelliği, ölçülebilir olanla yani, Aristoteles, ekseninde bahsettiğimiz nicelikler ve niteliklerle yakından ilgilidir. Burada fenomenolojik yaklaşım öznenin bilişini, enformatif yaklaşım ise objeye ait verilerin özelliklerinin araştırılmasına ağırlıklı olanak vermektedir. Bu açıdan estetik özne ve Estetik objenin hazır bulunuşluğunun araştırılması da algısal karşılıklılığının ne olduğunun eksikli bir yapıya sahip olmaması bakımından gereklidir.

Estetik özne, estetik obje üzerinde yargıda bulunacak olan kimsedir. Fenomenal bilinç kapsamında özne nesneye yönelir; daha sonra; kendi zihnine tekrar yönelerek bir anlamlandırma sürecine girer. Ancak tüm bunlardan önce, karşısında bulunan objenin özelliklerine sahip olması gerekmektedir. Tam da bu noktada Revonsuo, dikkate değer bir açıklama yaparak, "nitelceler yoksa fenomenal bilinçte yoktur" der. (Revonsuo, 2010, s. 130). Bu ifade öznede bulunan nitelceler dünyasının (diğer bir deyişle, nesnelerin nicelikler ve nitelikler toplamının) deneyim ile ilişkisini göstermektedir. Özneler, kendilerine ait nitelceler dünyası ile bilgilerini temellendirir,

mantıksal ilişkiler kurar ve çıkarım gerçekleştirir. Özellikle nitelcelerin deneyime dayandığını, Descartes'ın *IV.* ve *V. Meditasyonları*ndan izleyebiliyoruz. Düşünür, şüphe yöntemi ile zihninde bulunan tüm nitelcelerden arınma çabası sonucu, sayısız tikeller ile karşılaşmasında yeni bir şey öğretmediğini, onları ilk kez görüyormuş hissine kapıldığını sözleri ile tasvir eder. Descartes imge olarak somut olmayan Tanrı ideasına bu yöntemle ulaşmıştır. ikinci olarak da tikeller çokluğu ve deneyim ilişkisini ortaya koymuştur. Burada bir anlamda Platon'un duyulur ve duyulur olmayan dünya ayrımı gibi bir ayrım göze çarpmaktadır. Buda öznenin estetik obje karşısındaki yargısı bakımından ele alındığın usa çizdiği sınır ile ilişkilidir. Örneğin, kimi özneler, bir objeye soyut bir mesaj yüklenebilir veya kimi öznelerce somut olarak bir deneyim objesi olarak kabul edilebilir. Bu sanat objesinin aynı zamanda metafizik boyutudur. Diğer bir konu, özne ve onun bilincinde yer alan kavramlardır. Kavram ve algılama birbiri ile sıkı bir şekilde ilişkidir. Özneler birçok şeyi kavramlar vasıtası ile düşünür, çıkarımda bulunur ve genelleme yapar. Ancak çoğu zaman kavram ve tikellerin birlikteliği problemli olabilir, tıpkı yukarıda bahsettiğimiz gibi, Spinoza'nın yarım kürenin dönmesi ile küre kavramının yanıltıcı bir şekilde tekilini yansıtmadığı örneğinde olduğu gibi. Objeler veya objelerin üzerinde yer alan tekiller çoğu zaman kavramlar ile tam özdeş olmayabilir ancak eksikli de olsa onları yine o kavram altında ifade etmek yanlışlığa sebep olabilir. Bu eksiklik, öznenin estetik obje karşısındaki hazır bulunuşluğu ve objeye yargısı açısından dikkat edilmesi gereken bir nokta olarak gözükmektedir. Spinoza'nın dikkat çektiği bir diğer nokta öznenin bedeninin algıya olan etkisidir. Bedensel devinim, öznenin kendisine etki ettiği gibi, objeyi de devindirebilir. Öznenin objeler ile olan etkileşimi sonucunda kazanılan duygular da yine birer deneyim haline gelmektedir. Duygular, bedeni devindirme potansiyeline sahiptir. Öznenin, bir estetik obje ile karşılaşmasında deneyimlediği duygular yine onun o objeye karşı yargısını etkileyecek, hatta deneyimlediği objeye benzer bir obje deneyimlediğinde, ilk obje ile ilişkilendirdiği duygu, ikinci objeyi anlamlandırma ve yargı vermesi yönünde etkileyebilecektir. Bilişsel algı kuramlarından, bahsettiğimiz üzere, duyum ve önceki bilgilere dayalı belleğin de büyük önem taşıdığı yapısal algı kuramı bu savımız ile uyumlu gözükmektedir. Özelikle, bilişsel bir kuram olan Yapısal algı kuramının kök izlerine, Leibniz'in *Monadoloji* adlı eserinde verdiği örnekler üzerinden takip edebiliriz. Düşünür, duyguların hafızada uzun süre kalışı ancak akıl ile

aynı eminlikte olmayışını ifade etmesiyle, bir bakıma Spinoza'nın da savunduğu, gibi "yanlış ve hayali fikirlerin sadece bilgimizin noksanlığından ileri gelmesidir" (Spinoza, 2017, ss 80). O halde öznenin hazır bulunuşluğunda duyguların, bedeni devindirmesi veya bunun aracılığı ile verilen obje hakkında ki yargı akıl kendisi ile özdeş olmayabilir. Leibniz, hafızanın aklı taklit ettiğini ve bunun da önceden sezmeye dayandığını söyler. Yapılsalcı algı kuramı, hafıza etkinliğini tanımında barındırdığından yine sezgi kavramını Leibniz penceresinden hafıza ile ilişkilendirmek mümkün gözükmektedir. Sezgiyi bu anlamda hafızanın dışında aramak onu bir tür bilinmeyene sürüklemektir.

Sezgi, estetik tarihi boyunca tartışmalı bir kavram olarak karşımıza çıkmış, epistemolojik bir problem olarak ele alınmıştır. Sezginin deney yapmadan sonuca ulaşmak olarak tanımlanmıştır. Ancak bu sonucun geçerli olup olmadığı tartışma konusudur. Leibniz, akli ve olgusal hakikatler ayrımında, akli hakikatlerin zorunluğu karşısında, olgusal hakikatlerin, muhtemel olduğu fikrindedir. Genellikle, kesin sonucunu bilmediğimiz, durumlar hakkında çeşitli yorumlarda bulunuruz. Ancak bahsettiğimiz üzere yapılan deneyler gösteriyor ki, olaylar ve durumlar hakkında sezgilere dayalı yorumların çoğu o olayın benzerlerinin sonuçlarıdır. Bu doğrultuda, deneyim hafıza, olasılık tahmini sırasında aktif gözükmektedir.

Estetik alanında sezgi konusunu ele alan Benedetto Croce, tinin teorik yönü ile nesneleri kavradığını, pratik yönün ise isteme ile ilgili olduğunu savunur. Teorik tin bilmeye yönelendir. Düşünür, sezgi bilgisinin, kavramsan bilgiden bağımsız otonom bir bilgi olduğunu ve gündelik hayatın sezgi bilgisine dayandığını savunur. Croce, kavramsal bilginin sezgi bilgisine dayandığını ifade ederek, sezgi bilgisinin deneyimle olan ilişkisini ortaya da koymuş olur çünkü 'su' gibi kavramsal bir bilgi, bu sezgi olmadan meydana gelmez. Bunun sonucunda düşünür "algı şüphesiz sezgidir" der (Akt. Tunalı, 2018, s. 29). Düşünür bu anlamda sezgiyi, bilinmeyen olmaktan çıkartıp, öznenin bilişsel bir özelliği olarak irdelemiştir. Buna göre estetik bir objenin sezgisi, objede olmayan özelliklerin dışında olamaz, özne ve objenin ilk karşılaşmasında sezgi, objenin tanımlanması için önemlidir ve bu tanımlamalar deneyimle bağlantılıdır. Geçmişte durum, olay, objelerden elde ettiğimiz deneyimler, yeni karşılaşmalarda hafıza sayesinde olasılık hesabı yapabilmektedir. Sezgi konusu ile bağlantılı olarak şeylerin kendisini bize olduğu ve sonuç çıkartma konusunda bize çok az iş bırakan

doğrudan algı kuramını ile birlikte düşünmemiz mümkün. Bir objenin, algılayabilmemiz için kendinde olan özellikleri öznelere göstermesi doğrudan algı kapsamında değerlendirilebilir. Ancak, Husserl'in ifadesinde olduğu gibi bilincin bir nesneye yönelmesi durağan bir ilişki değildir. Doğrudan algı kuramının kaçırdığı nokta zihnin obje ile ilişkisinde durağanmış gibi düşünmesidir. Sezgi ve doğrudan algı kuramı düşünüldüğünde, sonucun olumsal oluşunun kaynağı burada saklı olabilir. Vermiş olduğumuz ayrı ayrı tonlarda çalınan iki ayrı melodinin aynıymış gibi algılanması gerçekte farklı bu savı örnekleyebilir. Estetik obje karşısında, estetik öznenin hazır bulunuşluğu birçok karmaşık süreci beraberinde getirmektir. Onun kavram, deneyim dünyası bu aşamada sezgileri, duyguları ve beden devinimi, anlam ve yargı süreçlerini tamamen etkileyecektir. Burada yanılgı öznelerin payına düşmektedir. Estetik nesnenin hazır bulunuşluğu ise, öznenin hazır bulunuşluğundan farklıdır.

Estetik nesne, sanatçısı tarafından tamamlanmış, onun zihinsel edimlerini üzerinde izleyebileceğimiz, kararı değişmeyen bu açıdan zorunlu olan objedir. Zorunludur, kendinde olandır. Ancak elbetteki her sanat objesinin hazır bulunuşluğu aynı formel özellikleri taşımamaktadır, bu açıdan da sanat objelerini sanatçısının dışında maddesi ile de birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Örneğin müziğin fiziki yapısı, maddesi, diğer sanat dallarından farklıdır. Kendisinde tamamlanmış olan obje, dinleyicisi ile karşılıklılık durumunda eksikli bir yapı sergiler, müzik parçası bir çırpıda dinleyicisi bakımından orada olan değildir, zamana tabidir ve süreç ile tamamlanır ve bu tamamlanma sonucu artık algılanabilir olan değildir. Heykel sanatını ele aldığımızda müzikten farklı olarak, yok edilmediği sürece ontolojik olarak zaman ve mekânda devamlı kalabilendir. Üç boyutlu yapıya sahip olan heykel yorumlanması bakımından eksikli gözükmektedir bu eksikli oluşunu ise estetik süjenin algısı ile karşılaşması sonucunda gerçekleşir. Heykel, üç boyutlu yapısıyla estetik suje'nin beden hareketine ihtiyaç duyar. Bu noktada Bergson'un "maddenin yeniden sunumu bedenler üzerinde yapabileceğimiz olası hareketlerin ölçümüdür" ifadesini hatırlamamızda yarar vardır (Bergson, 2002, s. 38). Buna göre bir heykel estetik süje için yeniden ve yeniden hazır konumda olabilir, bu onun tekrar algılanmasını ve yorumlanmasına da olanak verir. Resim sanatı, zamansal olarak orada olan olarak tanımlanabilir. Sanatçının resme yansıttığı biçim ve içerik hazırdır. Resim de yorumlanması açısından öznenin zamanına tabidir. Bergson'un görüşü doğrultusunda tekrar ifade edersek, resim dışsal mekânsal

olgu olarak, içsel zamana bağımlıdır. Merleau-Ponty'de belirttiğimiz gibi zamanın, öznelerin şeylerle ilişkisinden kaynaklandığını ifade eder. Yarbus'un görme kuramını düşündüğümüzde, resmin, önce form olarak sonra içerik olarak hazır bulunduğunu söyleyebiliriz. Gelişigüzel bakmanın dışında, içsel özellikleri yakalamak, farklı süreçlerdir. Yine göz kurama göre, en fazla bildiği şeylerin üzerinde odaklanma eğilimi göstermektedir. Buna örnek olarak ise, bir balık figürünün, soyutlanarak kılçık imgesine dönüştürülerek marka imajı haline getirilmesinin onun form açısından balık olduğu gerçeğinin yadsınmamasını ve kolayca tanınmasını verebiliriz.

Performatif sanatlar ise birden fazla duyum öğesi barındırmaktadır. Duyu öğelerinin fazlalığı algı-anlamlandırma ve yorumlama açısından da, heykel, müzik, resim vb. sanatlardan farklı olacaktır. Örneğin dans, müzik (işitme), görsellik (duyma) gibi duyumları birlikte barındırır. Burada her şeyden önce karşımızda hazır bulunan canlı bir obje mevcuttur. Sanatçı "kendi yapıtını (…) kendine ait bir maddeden yaratır" (Ficher-Lichte, 2016, s. 131). İzleyici, zaman-mekân, hareket öğeleri ile karşı karşıyadır. Dans da tıpkı müzik gibi zamana tabidir tamamlandığında sona erer. Tiyatro ise bir performatif sanat olarak oldukça karmaşık öğeleri sahiptir. Bu hali ile algı çokluğunu içermektedir. Form olarak ilkin mekânın yapısı ve içinde barındırdığı niceliksel ve niteliksel özellikler göze çarpar. Mekân ustaca kullanılacak şekilde tasarlanmıştır, oyuncular bu "performatif mekân"ın (Ficher-Lichte, 2016, s. 185) zamanına tabidir. Ficher-Lichte, sahnede kurgulananın bir evrensel bağlantı olduğunu düşünür ve bu bağlantı ne kadar kuvvetliyse, o kadar algı kuvvetine sahiptir. Algılama kuvvetini sanat objesinin kendinde taşıması onun hazır bulunuşluğunda da etkilidir. Tiyatronun formu sahnesidir ve seyirciye oradan sürekli mesaj iletilir, özne de yeniden ve yeniden mesaj karşısında hazır bulunur. Yazın sanatında hazır bulunuşluğu incelediğimizde, türleri bakımından farklılıklar gösterdiğini söylememiz mümkün. Örneğin bir senaryo, sahnelendiği zaman tamamlanabilir. Çünkü oyuncular için planlana jest ve mimikler ve tüm hareketin katılması ile sonuçlanabilir. Şiir, Schelling üzerinden de ifade ettiğimiz gibi, doğanın özünü yansıtır. Şiir, doğadaki çokluğu ide'leştirmekte oldukça ustadır. Tümel olanın özünü öyle bir korumaktadır ki adeta, estetik süje ile buluştuğunda, açılmayı bekleyen küçük bir kutudan tahminimizden fazla veriyi bulundurur. Bu hali ile düz yazıdan farklılık gösterir. Tekil olandan tümel olana

uzanır. Şiir düz yazıdan farklı olarak hazır bulunuşluk açısından çözümlenmeyi beklemektedir.

Buraya kadar, estetik obje ve estetik suje'ye ilişkin birçok belirlenimde bulunduk. Alışılagelen yaklaşımlarda, estetik objeler (obje) olarak ifade olunduğundan, objeye ait nitelikleri taşır. Bu şekilde "obje" veyahut "nesne" cansız kavramlar olarak düşünülebilir. Resim, heykel ve müziğin maddesel formunu inceleyerek, canlı performatik sanatlardan maddesi bakımından ayrı olduğunu gösterdik. Sanat felsefesi bakımından, performatif sanat dallarının ürünlerine de "obje" dedik. Ancak müzik, resim, heykel, dans, yazın sanatı, performatif sanatları tekrar ele aldığımızda maddesi ne kadar farklı olsa da herhangi birisini ayırarak cansız olduğunu iddia etmek haksızlık olurdu. Hangi sanat ürünü olursa olsun, bir öznenin bilişsel özelliklerini; duyum, algı, yorum, duygu, hafıza, nicelik ve nitelikler dünyasının ustaca kullanma becerisi vb. gibi yetilerini aktardığı sanat objesi capcanlıdır ve bir başka zihin ile buluşmayı bekler; her buluşmasında ise tekrar canlanır. Bu buluşmalar bizi tekrar öznelerarasılık sorunu ve diyalektik süreçlerin araştırılmasına götürmektedir.

Bir sanat objesi ve estetik süjeyi artık, sanat objesini yaratan özne ve onu anlamlandırmaya, çözümlemeye çalışan özne olarak adlandırabiliriz. Nasıl ki iki özneler iletişim kurmak için dili araç olarak kullanıyorsa, burada sanat objesi, sanatçısının kullandığı farklı bir dil yapısı olarak algılanabilir. Böylece artık, özne sanat objesini yaratan özne'nin verdiği mesaj ile karşı karşıyadır. Burada ki en önemli sorun sanat objesini yaratan öznenin mesajının doğru algılanması problemidir. Bu halde artık bir sanat objesinin adeta bir dil gibi yapılandığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu dil içerisinde nicelikler ve nitelikler dünyasını barındırmaktadır ve doğru anlamlandırılmaya ihtiyaç duymaktadır. Burada ben, öteki olanın (estetik obje) dünyası ile iletişim halindedir. Bir estetik süje, bir sanat objesini yorumlarken, objeye, kendi zihnine yönelerek diyalektik bir süreç içinde bulunur. Bu süreç yargıya varmak içindir. Diğer yandan bir sanatçı yaratıcılık esnasında, kendi zihnine yönelir ve diyalektik süreç sonucunda yargıya vararak objesine aktarır. Birincide, objeden zihine, ikincide zihinden objeye yönlenen diyalektik süreçler söz konusudur. Estetik süje, yaratıcı öznenin dil gibi yapılandırmış olduğu objeyi çözümlemeye çalışır. Peki bu çözümleme yani iki özne arasındaki (yaratıcı özne-estetik süje) algısal karşılıklılık tam olarak özdeş olabilir mi? Bu soru bizi, zihinsel araştırmaya yönlendirmektedir. Zihin araştırmalarında ise, halen Alman

düşünür Kant'ın kategoriler tablosunda bu sorunun cevabı aranmaktadır çünkü bu tablo bizlere aklın ilkelerine dair araştırma yapabilmemiz için bir veri niteliğindedir.

Uzamlı büyüklükler kapsayan sezginin aksiyomları sayesinde, fenomenlerin niceliklerini kavrayabiliriz. Algı beklentisinde artık, sezgi dışında fenomenlerden elde ettiğimiz duyumlarda işleme alınır, fenomenal dünyayı bu sayede a priori olarak bilebiliriz ancak yine de bu fenomenin algısına göre değişmektedir ve deneyim alanına aittir deneyim ise hiçbir zaman a priori değildir. Deneyim benzetmelerinde deneyim, nesneyi algılar yolu belirler ve bilgi edinir. Kant'a göre zamanın kendisi algılanamaz ancak zamandaki nesnelerin var oluşu yolu ile bilinebilir. Zihnin, zamanın üç kipine sahip oluşu sayesinde, süreklilik, ardışıklık ve eş zamanlılık deneyimi önceler ve olanaklı kılar. Empirik düşüncenin postuatlarının vardığı sonuç ise; deneyimin biçimsel koşulları (kavram ve sezgiler) bakımından mümkün, deneyimin maddesel koşulları, duyum ile mümkün, deneyimin, evrensel koşulları aktüel olana göre belirlenimi zorunlu olduğudur. Buradan, bir zihnin tam olarak bir estetik obje üzerinden neleri algılayabileceği konusunda edinebileceğimiz sonuçlar ise üzerinde tekrar düşünülmek üzere şöyledir: Sezginin aksiyomları bakımından uzamların, nicelik dünyasının algılanışı matematiksel olarak ifade edilebilmesi, estetik objenin ifade etmiş olduğumuz farklı sanat objelerinin zaman ile ilişkisi içinde kavranılabilmesi, fenomenlerden elde ettiğimiz duyumlar, nesnelerin kavramı ile uyumludur. Somut olarak bir şekilde sanat objesi üzerinden örneklendirmek gerekirse, Kandinsky'nin eseri "View Murneu with Train and Castle"ı gösterebiliriz. Tabloda ilk bakışta, tren ve raylar ve ev gözümüze çarpmaktadır. Eğer bu tabloya bakarak bir beste yapacak olsak, Hans Christian Lumbye'nin "Cophenagen Railway Galop" adlı eserine benzer olurdu. Hem resim hem müziği yan yana getirdiğimizde, niceliklerinin algısının birbirini nasıl karşıladığı açıktır. Üç dörtlük ritim ile kurgulanan eserde treni duyumlamamız Kandinsky'nin tren figürü ile örtüşür. En azından bu noktaya kadar kesin olarak Objeye yönelen estetik suje'nin eserler üzerinde varabileceği yargı budur. Kant'ın öznenin bilincine dair yapmış olduğu açıklamalardan sonra yine, zihin araştırmalarında bir başka özneme sahip düşünür Fichte'nin aslında özgürlük adına geliştirdiği "ben teorisi", yine öznelerarasılık ve sanatçının eser yaratım süreçlerini inceleyebilmemiz adına farklı bir bakış açısı sunabilir. *Saf Aklın Eleştirisi*'ni okuduğumuza, Kant saf ben bilincinden bahsederken, benin kendisi tarafından belirlendiğini görürüz. Fichte teorisi ile yargıya

nasıl ulaştığımızın yolunu bize gösterir. Ben, ben olmayan ve bölünebilir bene karşı bir ben mutlak olan benin kurulumu değil bizi yapıp etmelerin sonucuna götürmektedir. Bir sanatçı eserini yaratırken, objesi üzerinde söz sahibi oluşunu bu teorik etkinlik pratik hali olarak algılayabiliriz. Üstelik bu diyalektik süreç, sanat alanında imgesel, ya da sözlü diyalektik süreç olarak ikiye ayrılabilir. Bu durumda bir müzik parçası yazın sanatından farklı olarak diyalektik süreci, semboller ile düşünmeyi beraberinde getirir. Fichte zihnin eylemlerin olasılıkları ile tanışık olması gerektiğini söyler (Fichte, 2006, s. 2016). Böylece benin etkinliği sınırlanabilir. Psikolojide yer alan diyalektik yöntemlerle uzlaştırabileceğimiz analitik, yorumlayıcı ve betimleyici yöntemler, yargı konusu bakımından incelenmiştir. Sanatçının, gerek semboller gerek, sözel diyalektik süreci sonucu yarattığı eser, yine estetik süjenin objeyi anlamlandırması ve yargı vermesi bakımından bozulup, tekrar kurgulanacaktır. Bu bozma aşamasında daha önce belirttiğimiz gibi, bozulmayanın eser ile özdeş olanın kalması algısal karşılıklılığında özdeş oluşudur. Burada öznelerarasılık ve diyalektik süreç problemi ise algısal karşılıklılığın bozulması olarak tanımlanabilir.

Bir sanat nesnesinin formel olarak estetik süjelerle karşılık bulması onun en nesnel yanını yansıttığını söylememiz herhalde yanlış olmaz. Platon'un bir bakıma Devlet adlı eserinde sanatçı ve ayna arasında tapmış olduğu kıyaslama, bizi sanat eserinin, algılanması ve formların bu algıdaki rolünün araştırılmasının beğeni problemi açısından da irdelenmesine götürmüştür. Bir sanatçının gerçekliği olduğu gibi sanat objesine yansıtmasını Platon taklit olarak niteler. Nicelikler ve nitelikler dünyasının açık bir şekilde sanat objesine yansıması, onu beğeni tartışmalarına sürüklemiş bu konuda sıklıkla eleştirilmiştir. Bir sanat eseri, doğada ki gerçekliği, seyircisine yansıtmadan, gerçekliği ait nicelik ve niteliksel dünyanın dışında var olabilir mi? Picasso'nun "Boğa"sı Platonun ifadesi ile bir aynada yansıyan bir boğanın gerçek görüntüsünden oldukça farklıdır ancak nicelikleriyle bir boğa dışında başka bir şey de değildir. Aynı şekilde dans, müzik, heykel vb. sanat eserlerinde de bu tarz soyut çalışmaları görmekteyiz. Nicelikler ve nitelikler dünyasına ait veriler olmadan, bir sanat objesinin yapılandırılması pek mümkün gözükmemektedir, ancak bu sanatçı öznenin bu dünyayı bozup tekrar yapılandırılması ile birlikte yeni eserlerin ortaya konulması mümkündür. Beğeni ise genel ifadesi ile aslında bir hoşa gitme veya gitmeme durumudur. Fakat sanat eserinin işlevinin sadece bu yargılar altında değerlendirilmesi

ve yine bu yargılar altında eleştirilmesi de haksızlık olacaktır. Kant, "bir şeyin güzel olup olmadığını ayırdedebilmek için (…) nesneye değil, (…) özneye ve onun haz ve hazsızlık duygusuna bağlarız (…) beğeni yargısı öyleyse bilgi yargısı değil, dolayısıyla mantıksal değil, estetiktir" diyerek öznel olduğunu ifade eder (Kant, 2006, s. 53). Ona göre " (…) tasarımların bütün bağıntısı, giderek duyumların ki bile nesnel olabilir (Kant, 2006, s. 53). Yine belirttiğimiz üzere, yaşadığımız nesneler dünyası verileri ortak olduğundan, Kant'ın ifade ettiği gibi tasarımların bağlantısının nesnel olması da doğaldır. Sanatın bu özelliği geçmiş yüzyıllarda onu, mistik, sezgisel çalışmalarında bir parçası haline getirmiştir. Sanat başlığı altında, sanatçılar arası, sezgilere dayanışı eser çözümleme, bu yolla bir sanat objesinden bir diğer sanat objesine algılanın aktarımı, sanat terapileri gibi çalışmalar gerçekleşmiş ve gerçekleşmektedir. Özellikle bir sanat eserinin bir başka sanat dalı sanatçısı tarafından kendi objesine geçirilmesi, sanat alanında mistik akımların doğmasına yol açmıştır. Sezgi üzerine kurulu olan bu akım, özellikle, müzik ve resim arasına gerçekleşmiştir. Bir ressamın bir müzik eserini boyaması veya bir bestecinin bir resmi seslendirmesi algıya araştırmalarında sanatın önemini tekrar gündeme getirmiş, özellikle estetik alan bu anlamda bilişsel çalışmalara konu olmuştur. Bu konu algıya dair geniş felsefe literatürünü de göz önünde bulundurarak nörobilim aracılığı ile nöroestetik çalışmalara konu olmuştur. Bizim de Sanat Nesnesinin sanatçılar arası algılanması ve anlamladırılmasında karşılıklılık kapsamında ele almış olduğumuz ve tezimiz boyunca bir sanat objesinin niteliksel ve niceliksel özellikler, özne ve nesne, (formu, zamansal özellikleri, öznenin algısı, vb.) konusundaki araştırmalarımız, bizi algı konusunda sanat objelerin de sinestezik algının nasıl mümkün olabileceği araştırmasına götürmüştür.

Sinestezik algının ilk izlerini Goethe'de görüyoruz. Çoklu algı durumu olarak adlandırılan bu özel algılama durumu, sanat objelerinin ölçülebilen özellikleri üzerinden düşünüre göre mümkündür. Düşünürün, *Theory Of Colors* eserinde, bahsettiğimiz üzere, "düz bir anahtardaki bir müzik parçası, yumuşak efektin bir resmidir" (Goethe, 1840, s. 342) ifadesiyle eşdeğer tutulmaktadır. Birçok sinestezik algı sahibi sanatçı, müziğin, renklerin başka niteliklerle ilişkili olduğunu ifade eder ve onları eş zamanlı duyumsar. Peki bu nasıl mümkün olmaktadır? Eğer bu Goethe'nin de ifade ettiği gibi, şeylerin frekansı ile mümkünse konu oldukça açık gözükmektedir. Günümüz de bilişsel bilim'de "sinestezi'nin seçkisiz olmadığını" ifade eder (Solso vd., 2018, s. 375). O

halde nesnelerin niceliksel ve niteliksel değerleri arasında bir doğru orantıdan bahsetmek yersiz olmayacaktır. Sinestezik algıya sahip olmasak bile, siyah, gri rengin, hüzünü, sarı, kırmızı, yeşil gibi renklerin hüzünden daha farklı olduğu konusunda hemfikirizdir. Yine bu noktada, Jung ve Kant'ı tekrar düşünmeliyiz; çünkü Kant'ta tasarımların bağlantısının nesnelleği, Jung'un kolektif bilinçdışını bize armağan ediyor gibidir. Bu yolla kolektif olarak belirlenen nesnelleşmiş kodlar, bizlere siyah ya da grinin neşeli bir gün tablosu çizdirmeyeceği aşikârdır. Sanat eserleri üzerinden elde ettiğimiz sezgiye dayalı tahminleri bir kenara bırakırsak, baştan bu yana bahsettiğimiz, form bilgilerinin en nesnel yanlarının keskin bir zeminle aktarılabileceğini savunuyoruz. Örneğin: 16 Horse Power, Black Soul Choir (1996 A&M Records) adlı şarkıyı, resmetmeye çalıştığımızda, yürüyen bir at resmi çizmekten kendimizi alamayız ve büyük oranda, atın ayak seslerini duyabileceğimiz, karlı ve yağmurlu olmayan bir hava resmetmiş olurduk. Tüm bunların dışında, atın nasıl bir mekânda konumlandığı, çevresel faktörler ise sanatçının hayal gücünün bir parçası olmaktan öteye gidemezdi.

Sinestezik algıya dair bir başka önemli konu ise bunu zihinsel olarak nasıl mümkün olduğudur. Sinestezi konusunu fenomenolojik açıdan tekrar ele aldığımızda, "şeylerin kendisine dönelim" sloganı ile bir ikilem yaşadığımızı görürüz. Burada sanatçı, sinestezik algı kapsamında iki şeyin kendisine mi yönelmektedir? Yoksa, "şeyin kendisine bir yeni nicelik ekleyerek, yine sadece o şeye mi yönelmektedir? Daha açık bir ifadeyle, kırmızıyı gördüğünde, major akor üçlüsünü eş zamanlı onda duyumsamakta mıdır? Ya da kırmızıyı gördüğünde, eş zamanlı olmayan iki farklı yönelimin yargısı sonucunda mı nesneyi tanımlamaktadır? Burada hâlihazırda görünürde olmayan bir nesneyi başka bir nesnede var etme çabası yatmaktadır. Brentano, belirttiğimiz üzere, ses, koku, renk gibi özelliklerin kendilerinin zamanda konumlanmamış olduğunu, bunları öznenin zihninde uzamasal olarak örgütlendiğini savunmaktadır. Bu örgütlemenin özneye ait olduğu düşüncesi, sinestezik algı meselesini bir miktar açıklama konusunda rahatlatmaktadır. Ancak Husserl "yönelimsel olmama durumunun, yani bir şeye 'dair' olmama veya bir şey hakkında olmama durumunun belli duyumların doğasında apaçık olduğunu veya basitçe verili olduğunu düşünmektedir (Priest, 2018, s. 294).

Burada duyumların zihinsel fenomenler olması ve şartı Husserl açısından, bir şeye dair olmasa da var olduğunu Brentano penceresinden de algılayan tarafından

örgütlendiğini göstermektedir. Sinestezi bir kurma/inşa (*constition*) problemi midir? Özne nesneye dair algısını inşa ederken, bir başka nesnenin özellikleri ile birlikte mi inşa etmektedir? Husserl, burada yönelimsellik ile ilgili bir belirlenimde bulunur: "Deneyim de sunulmuş şeyler (…) iki tane değildir, bizler hem nesneyi ve hem de yanısıra bu nesneye yönelmiş yönelimsel deneyimi tecrübe etmeyiz" (Priest, 2018, s. 298). Bu açıklama nesneye yönelirken, yönelimimizi tecrübe edemiyor oluşumuz sebebiyle, nesneyi algılarken, aslında bir başka nesne ile sinestezi kapsamında eş zamanlı yöneldiğimizi düşündürtmektedir. Ancak iki nesne arasındaki niceliksel benzerliklerin "benziyor" yargısı ile nitendirdiğimizde, iki görünen zihinsel ve ya nesnel olana (şeye) yönelebiliriz.

Sinestezik algı kapsamında karşımızda duran nesnenin özelliklerine bir başka nesnenin özelliklerini yüklemekteyiz. Buna göre, nesneye yöneldiğimizde, nesnede olan niteliklere nesnede olmayan ancak zihinde bir başka nesneye ait niteliği eşzamanlı olarak da ekleyebilmemiz mümkün olabilir. Burada açık kalan soru ise bir nesneye ait niteliklerin başka bir nesneye eklenirken, diyalektik sürece dâhil olup olmadığı ve eğer bu sürece tabi oluyorsa, öğrenilmiş olup olmadığıdır. Sanatçılar, şeylerden edindikleri farklı izlenimleri kendi sanat objelerine rahatlıkla aktarabilir; nitelikler ve nicelikler dünyasını dönüştürebilir. Bu tarz dönüştürmeler yapan yaratıcı öznelere "üst estetik özne" diyebiliriz. Üst estetik öznelerin algılama, anlamlandırma ve yargı dünyası, yaratmayan öznelerden farklılık göstermektedir. Bu dünyanın perdesinin aralanması ise, sadece sanat ve sanatçı adına değil, geriye kalan herkes için yararlı olabilir.

Bir sanat objesi ile karşı karşıya kalmak o sanat objesini algılamak, anlamlandırmak ve çözümlemek, günlük hayat deneyimimizden oldukça farklıdır. Günlük hayat deneyimimiz alışılagelmiş olanı tekrarlamaktır. Ancak karşılaşılan sanat objesi anlamlandırma ve yeniden anlamlandırılıp çözümleme gereğini taşır. Sanat objesi, görünen, yani formunun ötesinde anlam içerebilmektedir ve bu anlamın çözümlenmesi sanat izleyicisine düşen payıdır. Tez çalışması boyunca, estetik objeler üzerinden, algı dünyasının farklı bir görünümünü araştırdık. Algı konusunun bu özel görünümünün, anlamlandırma ve yargı verme bakımından önemine işaret edilmiştir. Kişilerarası iletişim, olaylar ve durumlar karşısında yargı vermek ve bu yargıyı mümkün olduğunca gerçeklik zeminine yaklaştırmak önemlidir. Sanat objelerine dair algı ve anlamlandırma, yargı verme gibi süreçlerin öğrenilmesi, durum ve olaylara bakış

açısını ve yargı verme süreçlerinin bu anlamda doğru olarak kazanılmasına yardım edebilir. Bir sanat objesi formunun hesaplanabilen niteliklerinin aynı niceliklerde olduğu gibi fiziksel karşılık açısından özdeş olup olmadığı sorunu ile günümüz nörobilim kapsamında nitelik algısının, nicelik algısı kadar kesin bilgi sağlayıp sağlayamayacağı soruları açıklanmak üzere daha ileri çalışmalara kaynaklık edebilirler.

KAYNAKÇA

Akarsu, B. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: İnkilap Kitapevi, 1988.

Afşar, T. **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Bulut, 2004.

Aristoteles. **Aristoteles**, Der. K. H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları, 2007.

Aristoteles. **Fizik**, Çev: S. Babür, İstanbul: YKY. 2014.

Aristoteles. **Metafizik,** çev. A Arslan, İstanbul: Divan Kitap, 2017.

Armaner, T. "Özne/Nesne İkiliği Açısından Sanatçı/Sanat Yapıtı İlişkisi, Kant, Fichte, Hegel, Heidegger". **Toplum ve Bilim.** Sayı: 79 : 81-94, 1998.

Arnheim R. **Art and Visual Perception**, London: University of California Press, 1954.

Bergson. **Bergson,** Hazırlayan: A. O. Gündoğan, İstanbul: Say 2013.

Bergson. **Madde ve Bellek**, Çev: I. Ergüden, Ankara: Dost, 2007.

Berkeley, G. **Beşeri Bilginin Prensipleri Hakkında Bir Eser Hilas ile Filinos Arasında Üç Konuşma**, çev: M. Saffet Engin İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası, 1935.

Bergson. **Matter and Memory**, çev: N. Poul, W. Scott Palmer, Newyork: İzoone Books, 2002

Boutroux, E. **Leibniz Hayatı ve Felsefesi**, çev: A. Altınörs, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017.

Carroll, N. **Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş**, çev. G. K. Ateş, Ankara: Ütopya, 2016.

Churchland, P. M. **Platon'un Kamerası**, Çev: M. C. Mutlu, İstanbul: Alfa, 2017.

Clero, P. J. **Lacan Sözlüğü**, Çev. Ö. Soysal, İstanbul: Say, 2011.

Condillac. **Duyumlar Üzerine İnceleme**, Çev: M. Katırcıoğlu, İstanbul: Maarif Basımevi, 1954.

Condillac. **İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme,** Çev: M. Katırcıoğlu, İstanbul: MEB Yayınları, 1992.

Copleston. **Alman İdealizmi**, çev: A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 1990.

Copleston. **Felsefe Tarihi Yunan ve Rome Felsefesi Ön Sokratikler ve Sokrates**, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 1990.

Copleston. **Plato**, Çev: A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 1985.

Corrigan, K. "Simmias Objection To Socrates in The Phaeda: Harmony, Symphony and Some Later Platonic/Patristic Responses To The Mind/ Soul/ Body Questiones" **The International Journal Of The Platonic Tradition 4**. Page: 147-162, Emory University, 2010.

Damasio, A. *Self* **Comes To Mind Constructing The Conscious Brain**, New York, 2010.

Damasio, A. **Spinozayı Ararken**, çev: Prof Dr. E. Kumral, Dr. İ Çetiner, Anakara: Otdü Yayınları: Vintage, 2018.

Deleuze, G**. Sinema I. Hareket-İmge**, Çev: S. Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014.

Dennet, D. **Bilim Açıklanıyor**, Çev. S. Kibar, İstanbul: Alfa, 2017.

Descartes. **Duygular Ya da Ruh Halleri**, çev: Ç. Dürüşken, İstanbul: Alfa, 2015.

Descartes. **Kuralla***r*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.

Descartes. **Meditasyonlar,** çev: A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 2011.

Dufrenne, M**. The Phenomenology of Aesthetic Experiance**, Northwestern University Press Evanston, Unided States of America, 1973.

Eagleton, T. **Edebiyat Kuramı**, çev: T. Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Eagleton, T. **Estetiğin İdeolojisi**, çev, B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Nur Domanıç, A. Çitil, B. Kıroğlu, İstanbul: Doruk, 2010.

Ficher- Lichte, E. **Performatif Estetik**, çev: T Acil, İstanbul: Ayrıntı, 2016.

Fichte. **Alman İdealizmi 1 Fichte**, Hazırlayanlar: E.A. Kılıçarslan, G. Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

Forte, A. **The Structure Of A Tonal Music**, Newhaven and London: Yale Univercity Press, 1975.

Freud, S. **Sanat ve Edebiyat**, Çev, E. Kapkın, A.T. Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 1999.

Freud, S. **Kendi Kendine Psikanaliz**, çev: T. Büyükören, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, 1992.

Gagnebin, M. **Psikanalitik Bir Estetik İçin,** çev: S. Ongan, İstanbul: YKY, 2011.

Gothe .**Theory of Colors**, Çev: C. Lock, Eastlake, London The MIT Press, 1840.

Gombrich, E, H. **Sanat ve Yanılsama**, çev: A. Cemal, İstanbul: Remzi, 1992.

Gökberk, M. **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitap Evi, 2016.

Guthire, S. K. **The Pythagorean Sourcebook and Library**, Edited: D. Fideler, America: Phanes Press, 1998.

Hartmann, N. **Ontolojinin Işığında**, çev: H. Tepe, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2010.

Hegel, F. W. G. **Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I,** çev: T. Altuğ, H. Hünler, İstanbul: Payel, 2012.

Hegel. **Tinin Görüngübilimi,** çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.

Hildebrand, V. A. **Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu**, Çev: H. Anay, İstanbul: Janus, 2016.

Horstmann, P. D. **The Cambridge Companian to German İdealism,** Edited: K. Ameriks, Cambridge University Press, 2006.

Hume. **İnsan Zihni Üzerine Bir Araştırma**, Çev, S. Evrim, İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi, 1986.

Hume. **Hume,** hazırlayan: Ö. K. Öymen, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Huntürk, Ö. **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul: Hayal Perest, 2016.

Husserl, E. **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, çev: H. Tepe, Ankara: Bilim ve Sanat, 2003.

Husserl. **Husserl,** Hazırlayan: K. Küçükalp, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Jeffe, A. **Görsel Sanatlarda Sembolizm, İnsan ve Sembolleri**, çev: H. Mukaddes İlgün, Ankara: Kabalcı, 2016.

Jung, G. C. **Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme**, çev: İ. H. Yılmaz, İstanbul: Pinhan, 2016.

Jung, G. C. **Analitik Psikoloji Sözlüğü,** Çev: N. Nirven, İstanbul: Pinhan, 2016.

Jung, C. G. **İnsan ve Sembolleri**, çev: H. Mukaddes İlgün, Ankara: Kabalcı Yayınevi, 2016.

Kant, I. **Critique of Pure Reason**, çev. P. Guyer ve A.W. Wood, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Kant, I. **Prolegomena,** çev. İ. Kuçuradi, Y. Örnek, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2000.

Kant, I. **Seçilmiş Yazılar**, Çev: N. Bozkurt, Ankara: Sentez, 2014.

Kant, I. **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 2006.

Kutlusoy, Z. "Özdekçi (Materyalist) Zihin Yaklaşımlarının Esin Kaynağı Olarak Aristoteles" **Cogito**, Sayı: 78, İstanbul: YKY, 2014.

Kutlusoy, Z. **Zihin Felsefesinin Antik Başlangıcı ve Kökeni Üzerine,** İoanna Kuçuradi Çağın Olayları Arasında içinde, İstanbul: Tarihçi Kitap Evi, 2014.

Leibniz, G. W. **Monadoloji,** Derleyen ve çev. D. Çetinkasap, İstanbul. Pinhan, 2011.

Lifshitz, M. **The Philosophy of Art Karl Marx**, Pluto Press Limited, New York, 1938.

Locke, J. **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, çev. V. Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2013.

Magee, B. **Felsefenin Öyküsü,** çev: B. Sina Şener, Ankara: Dost Yayınevi, 2000.

May, R. **Yaratma Cesareti**, çev. A. Oysal, İstanbul: Metis Yayınevi, 2007.

Mukarowsky, J. **Chapters From The History Of Czech Functional Lingustik**, edition: J. Chovanec, Masarykova Univerzita, 2014.

Mukarowsky, J. **Kapitel Aus Der Aesthetic,** Frankurt, 1978.

Ölçener, D. "Arzu İhtiyaç ve Politika Ekseninde Hegel'de Bilinçdışının İmkânı "İstanbul: **Düşünbil** sayı, 54, yıl, 2016.

Platon. **Devlet**, Çev: S. Eyüpoğlu, M. A. Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Platon. **Platon Diyaloglar**, Hazırlayan: M Bayka, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2013.

Panofsky, E. **İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar**, Çev: O. Düz, İstanbul: Pinhan, 2012.

Ponty-Marleu, M. **Algının Fenomenolojisi**, çev: E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016.

Price, J. A. **Understanding Philosophy Medievil and Modern Philosophy**, ABD: İnfobase Publishing, 2008.

Priest, S. **Zihin Üzerine Teoriler**, Çev: A. Dereko, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2018.

Revonsuo, A. **Bilinç Öznelliğin Bilimi,** Çev: S. Değirmenci, İstanbul: Küre, 2010.

Roney, P. "Beyin Sanatı Nöroestetiğin Ortaya Çıkışı" **Cogito: Nörobilim ve Felsefe**, sayı:75, İstanbul: YKY, 2013.

Rose, C. F. **Neurology of Music**, USA, İmperial College Press, 2010.

Runes, D. D. **The Dictionary of Philosophy**, New York: Philosophical Library, 1942.

Russell, B. **The ABC Of Relativity**, The Great Library Collection, Toronto, Canada, 1925.

Russell, B. **The Problems of Philosophy**, The Big Nest, 2017.

Schelling, F. W. J. **Sanat Felsefesi**, çev. M. Ertene, S Arslan, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, 2017.

Schopenhauer. **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, çev. L. Özşar, İstanbul: Biblos, 2009.

Soykan, Ö. N. **Estetik ve Sanat Felsefesi**, İstanbul: Pinhan, 2015.

Soykan, Ö. N. **Schelling Yaşamı Felsefesi ve Yapıtları**, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2016.

Spinoza, B. **Anlama Yetisinin Düzeltilmesi Üzerine İnceleme**, Çev: E. Ayhan, Ankara: Dost Yayınevi, 2017.

Spinoza, B. **Ethica,** Çev: Ç. Dürüşken, İstanbul: Alfa, 2014.

Spitzer, M., Maher, A. B. **Felsefe ve Psikopatoloji**, çev. Ö. Karaçan, İstanbul: Gendaş, 1998.

Solso, R &Mclin, K. M. & Mclin, O, H. **Bilişsel Psikoloji**, Çev: A. Ayçiçeği- Dinn, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2016.

Stunberg, L. **Conciousness and Qualia**, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1998.

Tolstoy, L. N. **Sanat Nedir?,** Çev: M. Beyhan, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

Townsend, D. **Estetiğe Giriş**, çev. S.Büyükdüvenci, Ankara: İmge, 2002.

Tunalı, İ. **Estetik**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012.

Vitruvius. **Mimarlık Üzerine**, çev. Ç. Dürüşken, İstanbul: Alfa, 2017.

Warburton, N. **Felsefenin Kısa Tarihi**, çev: G. Ateşoğlu, İstanbul: Alfa, 2015.

Warren, F. Rogers. **Physics of Music Science and Art**, America: Westmont College Santa Babara CA, 2012.

Weber, A. **Felsefe Tarihi**, Çev: H. V. Eralp, İstanbul: Soysal Yayınları, 1998.

Witgenstein, L. **Felsefi Soruşturmalar**, Çev: H. Barışcan, İstanbul: Metis, 2007.

Wittgenstein, L. **Tractatus Logico Philosophicus**, çev. O. Arouba, İstanbul: Metis, 2013.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Athanasopolulos, P. (2017) *Language alters our experience of time*, www.thecoversation.com, erişim: 12.03.2018.

Brentano, F. (1995) Psychology From An Emprical Standpoint, Edited by: O. Krause. Erişim: www.univpgri-palembang.ac.id 2018

Denham, J. (2017) Artist With Synesthesia Sees Colors in Music and Paints Your Favorite Songs, www.broadly.vice.com. Erişim: 2008

MackMurray, S (2018) *Garip Meyve Sergisi*, Kruatör: H. Bülent Kahraman, İstanbul, Akbank Sanat, Web: https://www.akbanksanat.com/sergi/garip-meyve

Malika, A& Deroy, O. (2018) How Do Synesthetes Experience the Word, Philarcihive.org, Erişim: 2018

Russel, B. (1970) An Outline of Philosophy, London: Erişim: www.arcihve.org. Erişim: 2018

Tunalı, İ. (2018) Benedetto Croce'de Estetik'in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi, www.dergipark.gov.tr Erişim: 2018

Jones, J. (2012) "3D Street Art: A question of Perspective, www.theguardian.com. Erişim: 20.02.2018.