

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK ANABİLİM DALI**

**F.W.J. VON SCHELLING VE R.G. COLLINGWOOD
FELSEFELERİNDE DOĞA ÜRÜNÜ VE SANAT
ÜRÜNÜNÜN YARATIM SÜRECİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASLI KORKMAZ

Ankara-2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK ANABİLİM DALI**

**F.W.J. VON SCHELLING VE R.G.COLLINGWOOD
FELSEFELERİNDE DOĞA ÜRÜNÜ VE SANAT ÜRÜNÜNÜN
YARATIM SÜRECİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ASLI KORKMAZ

Tez Danışmanı

PROF. DR. İŞİL BAYAR BRAVO

Ankara - 2019

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE
SİSTEMATİK FELSEFE VE MANTIK ANABİLİM DALI

ASLI KORKMAZ

F.W.J. VON SCHELLING VE R.G.COLLINGWOOD
FELSEFELERİNDE DOĞA ÜRÜNÜ VE SANAT
ÜRÜNÜNÜN YARATIM SÜRECİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. IŞIL BAYAR BRAVO

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmzası
Prof. Dr. Işıl BAYAR BRAVO
Prof. Dr. Veli URHAN
Prof. Dr. Hamdi BRAVO

Tez Sınavı Tarihi ...18/10/2019.....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağımı gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (18.10.2019)

Aslı Korkmaz


TEŐEKKÖR

Bu çalışmada öncelikle bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen danıőman hocam Prof. Dr. Işıl Bayar Bravo'ya, çalışma sürecince karőılaőtıęım her zorlukta yanımda olan Elif Duran ve zgr Demirci'ye, son olarak da kıymetli desteklerini her daim hissettiğim aileme teőekkr ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM: ANA HATLARIYLA SCHELLING FELSEFESİ	3
I.1. Schelling'in Mutlak Kavramı	5
I.2. Schelling'in Doğa Görüşü	15
I.3. Schelling'in Sanat Görüşü	27
I.4. Schelling Felsefesinde Doğa Ürünü, Sanat Ürünü ve Yaratıcı Süreç	43
II.BÖLÜM: ANA HATLARIYLA COLLINGWOOD FELSEFESİ	49
II.1. Collingwood'un Metafizik Hakkındaki Düşünceleri	53
II.2. Collingwood'un Doğa Görüşü	59
II.3. Collingwood'un Sanat Görüşü	65
II.4. Collingwood Felsefesinde Doğa Ürünü, Sanat Ürünü Ve Yaratıcı Süreç	76
III.BÖLÜM: SCHELLING VE COLLINGWOOD FELSEFELERİNDE DOĞANIN VE İNSANIN YARATICI SÜRECİ ARASINDAKİ FARKA DAİR BİR KARŞILAŞTIRMA	82
IV. SONUÇ	100
KAYNAKÇA	105
ÖZET	108
ABSTRACT	110

GİRİŞ

Felsefe tarihinde 19. Yüzyıl, kendinden önceki yüzyılda en güçlü konumuna erişmiş olan Aydınlanmacı geleneğin eleştirildiği, insan aklının mutlak güvenilirliğine karşı çıkılan bir dönem olarak belirlenir. Bu dönemde ortaya çıkan Romantik anlayış, en başta, 18. Yüzyıl'ın pozitivist eğilimine bir tepki olarak değerlendirilir. Romantizm, akıldan çok imgelemin ve hayal gücünün egemenliğine vurgu yaparken, bu görüşe paralel olarak insanın ruh ve beden olarak ayrılmasına karşı bir tutum takınır ve onun aslında bir bütün olarak ele alınması gerektiğini savunur. Bu anlamda 19. Yüzyıl filozofu, insanı ve onun içinde bulunduğu dünyayı Aydınlanma Dönemi filozofundan daha farklı bir gözle görmüş, insanın yaratıcı yetisini, duygusallığını, sezgi gücünü ve iradesini ön plana çıkarmış; insanın bunları sergileyebildiği yegane alan olan sanat alanına da çok daha fazla vurgu yapmıştır. Bu bütüncül bakış açısı ve buna paralel olarak insanın sezgisel ve duygusal yanına yapılan vurgu, insanın doğayı ve doğanın karşısında kendisini anlamlandırma çabasına ışık tutmuş; ayrıca 19. Yüzyıl ve sonrasında günümüze kadar gelen sanat akımlarını etkisi altında bırakmıştır.

Romantik felsefenin iki büyük temsilcisi olan J.W.F. von Schelling ve R.G. Collingwood da Aydınlanma ile bir hesaplaşma içine girmişlerdir. Onlar da sanatı hem insanın yaratıcı yetisinden beslenen bir alan olarak görmüş hem de sanatın bir bilgi formu olduğunu söyleyerek ona bir amaçlılık yüklemişlerdir.

Bu çalışma da Schelling ve Collingwood felsefelerinde “yaratıcılık” kavramı etrafında doğa yaratımı ve insan yaratımını ele alarak bir bilgi formu olarak sanat yapıtının ortaya konulma sürecinin doğa ürününün ortaya çıkış sürecinden farklılığını tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın birinci bölümün ilk kısmında Schelling felsefesinde mutlak kavramı, doğa ürünü, sanatsal ürün açıklanmaya çalışılacak ve bunların bilinç kavramıyla bağlantısı ortaya konulacaktır. Buna bağlı olarak, ilk önce Schelling felsefesinin temelinde yer alan Mutlak kavramı açıklanmaya çalışılacak; ayrımsızlık (indifference), özdeşlik sistemi (system of identity), öz-belirlenim (self-determination), öz-açınım (self-relevation), mutlak irade (absolute will), mutlak us, ben, ben olmayan, mutlak ben, Tanrı kavramları üzerinde durulacaktır. Schelling'in Mutlak kavramı üzerinde yükselttiği doğa ve sanat felsefesini anlamlandırabilmek adına tüm bu kavramların ve aynı zamanda Schelling'in sıkça değindiği özne-nesne, özgürlük-zorunluluk, sonlu-sonsuz, iyi-kötü, güzel-çirkin, bilinçli-bilinçsiz gibi karşıtlıklar ve bu

karşıtlıkların özdeşliklerini açıklamak gerekli olacaktır. İkinci kısımda Schelling'in doğa felsefesi üzerine görüşleri ele alınıp, doğa kavramı hem Mutlak olan ile hem de sanat ile olan ilişkisi etrafında incelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda doğanın kendi içindeki bütünlüğü, kendinde doğa fikri, insanın doğadaki yeri, maddenin yaşamda ilerleyişi konuları üzerinden ilerlenecektir. Bu eksende üçüncü kısımda Schelling'in sanat felsefesi, sistemin ayrımsızlık serisi olarak konumlandırılmış ve bu anlamda doğaya ve Mutlak olana olan bağı değerlendirilecek, aynı zamanda sanat, imgelem, yaratıcı yeti, bilinç ve bilinçsizlik durumu, sanat felsefesi ve sanatçı öğeleri üzerinden ilk iki kısım değerlendirilecektir. Tüm bunların ışığında, dördüncü kısımda Schelling'in doğa ürünü ve insan ürünü arasındaki farka dair ulaştığı sonuçların açıklanması ve değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

İkinci bölümde ise ilk olarak Collingwood'un metafiziğe ilişkin düşünceleri kapsamında bir bilim olarak metafiziğin olanaklılığı, metafiziğin bilgimize katkısı, ön-varsayımlar gibi konular ele alınacak; ardından ikinci kısımda Collingwood'un doğa anlayışı, kendi içinde bir bütün olarak doğa ve onun bilgisinin olanaklılığı araştırılıp doğa alanının estetik alanla bağlantısı kurulmaya çalışılacaktır. Üçüncü kısımda ele alınan sanat görüşü, Collingwood'un kendinde sanat anlayışı, sanatçı ve sanatçının yaratım süreci, sanat felsefesi, bir bilgi türü olarak sanatın bilgisi ve yaratıcı yeti konuları etrafında bir araştırma yapmaya çalışılacaktır. Tüm bunlarla ilişkisi içinde dördüncü kısımda da doğa yaratımının insan yaratımından farkının temellendirilmesi amaçlanmıştır.

BÖLÜM I

ANA HATLARIYLA SCHELLING FELSEFESİ

Çoğu kaynak Schelling'in Fichte ve Hegel felsefeleri arasında sıkışıp kaldığı ve onların felsefelerinin tekrarı olduğu konusunda hemfikir olsa da Schelling'in aslında kendi kurduğu sistemle birlikte felsefe tarihinde özgün bir yere sahip olduğu yadsınamaz. Dünyayı anlama ve anlamlandırma adına felsefe tarihinden beslenmiş ve sisteminde en tepeye yerleştiği sanat felsefesi ile kendinden önceki filozoflardan ayrılmıştır.

Schelling felsefesi temelde, birbirini kapsayan ve birbirlerinden beslenen, beş bölüm altında incelenebilmektedir.¹

Bunlardan ilki Schelling'in Fichte felsefesinin etkisi altından çıkmasıyla birlikte ortaya koyduğu 'doğa felsefesi' olarak gösterilmektedir. Doğa felsefesi, nesneden özneye doğru hareket eder ve Schelling'in 'eylemsel' ve 'kuramsal' olarak ayırdığı felsefenin ilk kısmını yani eylemsel olanın konusunu oluşturmaktadır. Doğa, yani kendinde doğa, sürekli ve ebedi bir oluşur.² Buna göre yaratıcı ve dinamik olan doğa (Natura Naturans), yaratılmış ve mekanik olandan (Natura Naturata) ayrılır.

Bu beş bölümden ikincisi 'transandantal idealizm'dir. Transandantal idealizm, doğa felsefesinin tam tersi bir şekilde, yani öznenen nesneye doğru hareket etmektedir. Doğa felsefesi bilincin doğada nasıl ortaya çıktığı ile ilgilenirken, transandantal felsefe insanın akla (intelligence) nasıl ulaştığı sorununa odaklanmıştır demek doğru olacaktır. Özne ve nesnenin karşıtlığı -ve- birliği Schelling'in felsefesindeki en önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Çünkü ona göre tüm bilgi nesnel olan ve öznel olanın birliğinde ortaya çıkar. Salt nesnel olan doğa ve tüm öznel olanların toplamı ise egodur. Doğa temsil edilen, ego ise temsil edendir ve tüm evrensel bilgi bu ikisinin uyumunda bulunmaktadır. Bunlara bağlı olarak

¹ A. Hofstadter, R. Kuhns(Edited By),**Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics From Plato to Heidegger**, (1964), New York, s.344

² Ö.N. Soykan, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat: Schelling Felsefesinde Bir Araştırma**, 2. Baskı, (2006), İstanbul, MVT Yayıncılık, s.57

şunu da ekleyebiliriz ki doğa bilinçsiz; ego ise bilinçli olandır.³ İşte Schelling ‘ayrimsızlık felsefesi’ (philosophy of identity) ile bu iki ucu bir birlikte buluşturmaya amaçlar. Ayrimsızlık felsefesi Schelling’in felsefi sisteminin üçüncü bölümünü oluşturur. Ona göre bilgiye ulaşmak için ne doğa felsefesi ne de transandantal idealizm tek başına yeterli olabilir. Bunun için üçüncü bir felsefeye gereksinim vardır. Schelling bu sorunun çözümünün sanat felsefesinde olduğuna inanır ve bu iki felsefeyi birleştirmek için sanat felsefesini kullanır. Bu bağlamda sanat felsefesi, transandantal idealizm ve doğa felsefesinin özdeşliğini sağlamaktadır. Transandantal idealizmden sonra Schelling felsefesinin dördüncü bölümü olan özgürlük felsefesi gelir.

‘Özgürlük felsefesi’ Schelling felsefesinin dördüncü kısmını oluşturur. Schelling, her sorunu bir karşıtlık içinde ele aldığı gibi özgürlük sorununa da bu şekilde yaklaşmaktadır. Özgürlük konusunu da bir özne-nesne karşıtlığı ekseninde ele almaktadır. Özgürlük, Schelling felsefesinde çok önemli bir kavram ve tüm felsefenin başı ve sonudur.⁴ Ona göre özgürlük, temelde hiçbir şeye bağlı olmamaktır. Nesnelere dünyası her zaman koşullu bir zincir oluşturmakta, böylece bilginin nesnesi haline gelmektedir; yani bizim tüm bilgimiz koşullu bilgidir, duyusal görüş ile kavranır. Zihinsel görüş ile kavranan ise bilinemez, yalnızca sezilebilir. Oysa fenomenal dünyada bilginin nesnesi olan varlıklar bir koşulluluk zinciri içindedir. Ama Schelling’e göre bunun bir başlangıcı olmalıdır. İşte bu nokta mutlak özgürlük noktasıdır. Bu noktada Ben (Mutlak Ben) bulunmaktadır. Bu iki dünyanın, yani reel ve ideal dünyanın, birliği Tanrı’dır. Tanrı ve Mutlak Ben kavramları Schelling felsefesi içinde ayrıca ele alınması gereken kavramlar olup, çalışmamız içinde incelenecektir. Bu aşamada yine ideal ve reel dünya ayrımını görmekteyiz. Schelling’e göre bu, felsefenin iki ana kısmını, kuramsal ve eylemsel felsefeyi, oluşturmaktadır. Kuramsal felsefenin konusu olan doğada zorunluluk hakimdir ve ideal dünyada olup burada olmayan şey de özgürlüktür.

Özgürlük ideal dünyada kendisini tarihte gösterir. Tarihte bu özgürlük zorunlulukla birleşmiş olarak ortaya çıkar. Çünkü tarih, eylemleri konu edinir. Eylem, zorunlulukla özgürlüğün birleşimidir. Eylemin başlangıcındaki istemede özgürlüğü, eylemin ortaya çıkışında ise zorunluluğu görürüz. Çünkü ilk baştaki isteme hiçbir şeye bağlı değildir; ama eylemin ortaya çıkışı adeta bir doğa yasasıymışçasına zorunlu görünür. Dolayısıyla eylem ve eylemlerin

³ A. Hofstadter, R. Kuhns, 1964, s.347

⁴ Ö.N. Soykan, 2006, s.66

bütünü olan tarih, zorunluluk ve özgürlüğün bir birleşimidir. Zorunluluk ve özgürlük birbirleri ile özsel olarak iç içedir. Yalnızca farklı perspektiflerden bakılmakla biri veya diğeri olarak görünürler.⁵ Bizim bu birleşimde özgürlüğü bulabilmemizin nedeni de onun içinde ayrılmamış olan zorunluluktur.⁶ Bizim onda özgürlüğü bulabilmemizin nedeni de onun içinde ayrılmamış olan zorunluluktur.

Schelling, her zamanki gibi burada da bir birlik aramaktadır. Bunun da sanat felsefesi ile olanaklı olduğunu, eylemsel felsefe ve kuramsal felsefeyi birleştirecek ve dolayısıyla bize duyuşal ve zihinsel görümüzün teker teker sağlayamadığı gerçek bilgiyi sağlayacak olan felsefe, en üstte bulunan sanat felsefesi olmalıdır.⁷

Beşinci ve son bölüm ise din felsefesidir. Din felsefesinde Schelling mitolojik din ve Tanrısal din ayrımı yapmaktadır. Bu ayrımla mitolojik din Tanrısal dine öncelenir. Schelling'e göre mitolojik din özgür olmayan dindir. Ne özgürdür ne de tam anlamıyla insan yapıtısı veya imgelemin ürünüdür. Geliştirilebilir olması bakımından bilinçli sayılabilse de köken olarak bilinçsiz ve zorunlu bir sürecin ürünüdür. Tanrısal din ise din olması bakımından mitolojik din ile ortak bir paydada bulunsa da temelde ondan çok farklı bir alandadır. Burada söz konusu olan şey tam anlamıyla özgür bir iradenin sonucudur. Tanrı'nın kendini insanlığa özgür olarak vermesidir.⁸ Schelling felsefesinde doğa ürünü, sanat ürünü ve bu ikisinin yaratım süreci arasındaki ilişkiyi ele alabilmek için öncelikle bu iki alanı kapsayan ve kendisini bu iki alanda açımlayan Mutlak'tan yola çıkılacaktır. Schelling'in Mutlak kavramının anlaşılması, tüm felsefesinin kavranmasının anahtarı durumundadır. Çünkü ona göre doğa da sanat da Mutlak olanın birer serisidir ve ancak Mutlak olanla bağlantısı içinde ele alınabilir.

I.1. SCHELLING'İN MUTLAK KAVRAMI

⁵ Ö.N. Soykan, 2006, s.74

⁶ Ö. N. Soykan, a.g.e.

⁷ Ö. N. Soykan, a.g.e., s.66-79

⁸ F. Copleston, **Alman İdealizmi**, Felsefe Tarihi Cilt VII, Modern Felsefe Fichte'den Nietzsche'ye, Bölüm 1a, 3. Baskı, (2010), İstanbul, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, s.157

Schelling 1820lerde, 1800-1804 arasında bahsettiği Mutlak kavramına geri döner.⁹ Mutlak, Schelling felsefesinin hareket noktasıdır. Burada Mutlak ne nesne ne öznedir, o olan bir birliktir.

Schelling, kuramsal felsefe ve kılğısal felsefe (teorik-pratik ve doğa-tin) arasındaki ayrımı göz ardı etmez, fakat kesin bilgiye ulaşabilmek için bu iki felsefenin birliğinin zorunlu olduğunu, bu birliğin de tek ve mutlak birlik olduğunu söyler. Bu mutlak birlik, evrenin tümünü içinde barındıran parçalanamaz bir bütündür. Ona göre bu iki felsefe karşılıklı olarak birbirini dışlar ve dolayısıyla birbirlerine göre önceliği yoktur; ilki doğadan yola çıkarken ikincisi ise tin ile ilişkilendirilir ve hareket noktası tindir. Schelling'in yapmak istediği bu iki felsefenin mutlak bütünlüğü etrafında tüm gerçekliği açıklamak olacaktır. Schelling özdeşlik felsefesiyle ikisini birleştirmeyi amaçlamaktadır. Amaç doğa felsefesi ve transandantal felsefeyi birleştirmek ve aslında teorik ve pratik felsefe ayrımını ortadan kaldırmaktır.

Schelling'de bahsedilen bu mutlak bütünlük sistemi içinde tıpkı doğa ve tin gibi birbirine karşıt duran kavramlardan söz edilir. Zorunlu-özgür, mekanik-dinamik, sonlu-sonsuz, reel-ideal, bilinçli-bilinçsiz gibi kavramlar arasında bir kutupluluk söz konusudur ve Schelling'e göre mutlak bütünlük tüm var olanı kapsadığı için tüm bu karşıtlıklar Mutlak'ta ayrılamaz ve çözünemez "bir" olmak zorundadır. Ona göre bu kutupluluklar ancak bu bütünlük aracılığı ile kavranabilir olur¹⁰ ve sanat felsefesiyle de görünür hale gelir.

Schelling'e göre her bilgi bir öznel olanla bir nesnel olanın uyumuna dayandığından ne tek başına doğa felsefesi ne de tek başına transandantal felsefe bize doğru bilgiyi vermekte yeterli olacaktır.¹¹ Doğa felsefesi, doğa bilimlerinin ilkelerini sağlarken ve doğa dünyasını araştırırken tin felsefesi ise etiğin ilkelerini sağlar ve aynı zamanda zihnin ideal dünyasını araştırır.¹²

Bu iki konsept, yani öznel olan ve nesnel olan (transandantal felsefe ve doğa felsefesi veya pratik felsefe ve teorik felsefe) bilme süreci ile ilgili olarak elimizde bulunan tek iki elementtir. Bu iki element karşılıklı olarak birbirini dışlar fakat bilme sürecinde o kadar eşzamanlı ve birdirler ki hangisinin diğerini öncelediğini belirlemek olanaksızdır. Fakat bu

⁹ C. Groves, "Schelling and Absolute Difference", Pli Journal, (1999), s.26

¹⁰ C. Groves, a.g.e., s27-29

¹¹ Ö.N. Soykan, **Schelling Yaşamı, Felsefesi ve Yapıtları**, (2006b), İstanbul, MVT Yayıncılık, s.23

¹² C. Groves, a.g.e., s.28

süreci araştırabilmek için zorunlu olarak birinin diğerini öncelediğini varsaymak zorunda kalırız. Eğer nesnel olan öznel olana öncelenirse bu doğa felsefesinin; öznel olan öncelenirse ise bu da transandantal felsefenin görevi olur.¹³

Bilme sürecinde nesnel faktörün öncel olduğunu varsaydığımızda doğanın var olmak için kendinden başka herhangi bir şeye ihtiyacı olmadığını, yani zihinde tasavvur edilmese bile var olmaya devam edeceği sonucuna zorunlu olarak varırız. Bu da doğa dünyasından transandantal felsefeye doğru ilerleyen bir çıkarım yolu olacaktır. Eğer tam tersi öznel olan faktör diğerine öncelenirse bu da zorunlu olarak nesnel olanın varlığının sorgulandığı ve tin dünyasından doğa dünyasına doğru ilerleyen bir süreç olacaktır. Pratik felsefede bütün deneyimin olanağı şeylerin tam olarak bizim onları algıladığımız gibi olmasında yatar. Nesnel değişmez olarak belirlenmiştir ve bizdeki temsilleri kendileri tarafından yani var olan nesne tarafından belirlenir. Buna karşın transandantal felsefede dışımızdaki dünyanın kendiliğinden varlığı, bir önkabule dayanmaktadır. Transandantal felsefede nesnenin zihindeki temsili, zihnin bizzat kendisi tarafından var edilir. Bu iki karşıt faktör her bilgide karşılıklı olarak gerekli olduğundan dolayı hangisinin hangisine öncelendiği varılan sonucu değiştirmeyecektir.¹⁴ Transandantal felsefede öznel olanın önceliği vardır ve öznelden yola çıkar. Nesnel olan dolaylı olarak transandantal felsefenin nesnesi olur. Yani Transandantal felsefenin amacı belirli yasalara göre hareket eden akıldır denilebilir.¹⁵

Bu iki felsefe kesin bilgiyi sağlamada yetersizdir, ancak bu iki felsefenin üstünde, fakat ikisinin birliğini sağlayacak bir üçüncü felsefe kesin bilgiyi sağlayabilecektir. Schelling'in arayışı olan şey bu iki felsefenin mutlak birliğidir (absolute indifference). Gerekli olan üçüncü felsefe ise Schelling'e göre sanat felsefesi olmalıdır.

Böylece Schelling'in özne ve nesnenin yüksek bir birliğini aramasıyla Mutlak Ayrımsızlık (the absolute indifference- wüzburg system) sistemi ortaya çıkar. Ayrımsızlık yasası, özdeşlik sisteminin temelini oluşturur ve bu yasa sanat alanında vücut bulur. Bu sistemin ve hatta tüm gerçekliğin arkasındaki ilke işte bu özdeşlik sistemidir. Schelling tek bir mutlak gerçeklik ve tek bir öz olduğunu söyler.¹⁶ Mutlak özdeşlik meydana gelmemiştir, o bütün

¹³ Ö.N. Soykan, 2006a, s.16

¹⁴ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s. 347-353

¹⁵ A. Hofstader, R. Kuhns, a.g.e., s. 351-355

¹⁶ F.W.J. Schelling, **The Philosophy of Art**, (1989), Edited, translated and introduced by Douglas W. Scott, University of Minnesota Press, translators introduction, s. xxxii

zamanlardan bağımsızdır; doğrudan doğruya konulmuştur ve özdeşlik olarak asla ortadan kaldırılamazdır.¹⁷

Schelling'e göre reel ve ideal aynı kökten doğar, bu da tek ve nihai olan öznedir. Buna bağlı olarak öznenin yalnız öznel, nesnenin de yalnızca nesnel bir karakterinin olmadığını, hem öznenin hem de nesnenin iki karakteri de içinde barındırdığını söyler. Bu aynı zamanda kendisini sanatta somut olarak gösteren ayrımsızlık anlamına da gelmektedir.¹⁸ Schelling bu birliği Mutlak Ayrımsızlık olarak da tarif eder, çünkü reel ve ideal (ayrıca diğer tüm karşıtlıklar) bu birliğin içinde birdir ve ayrımsızdır. Bu yüzden Schelling felsefesinde ne özne sadece ideal karaktere ne de nesne sadece reel karaktere sahiptir.¹⁹

Felsefenin asıl nesnesi daima aynıdır. Çünkü Schelling'e göre sadece tek bir öz ve tek bir mutlak gerçeklikten söz edilebilir. Bu öz kendini doğada, tinde ve sanatta açılır. Doğa, tin ve sanatta kapsanan her şeyde var olan ayrılmaz bir bütündür.²⁰ İnsanın zihinsel ya da entelektüel yetisindeki üretimi ve doğa üretiminde işleyen dinamik güç aynıdır. Temel seviyede doğada ve zihindeki bu güç arasında fark yoktur. Hatta kendisini doğa ürünü ve entelektüel üretimde aynı şekilde sergiler. Böylece nesne ve öznenin tam anlamıyla birbirinden ayrı olmadığı söylenebilir.²¹

Schelling'in özdeşlik sistemi üç ayrı felsefeyi kapsar. Bunlar:

1. Doğa felsefesi
2. Tin felsefesi
3. Sanat felsefesi²²

Mutlak doğa, tin ve sanat ile çevrelenmiş her şeye işlemiştir ve kendini bunlarda açığa vurur.²³ Kendinde Mutlak olan, bir özdeşlik noktasıdır ve Schelling bunu ayrımsızlık yasasıyla açıklar.

¹⁷ Ö.N. Soykan, 2006a, s. 48

¹⁸ D. Wandschneider, "The Philosophy of Nature of Kant, Schelling and Hegel (Ed. Dean Moyar)", The Routledge Companion to Nineteenth Century Philosophy, (2010), Routledge, Chapter 3, s. 76

¹⁹ D. Wandschneider, a.g.m., s. 76

²⁰ F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s. xxxv

²¹ F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s. xxx

²² F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s. xxxiv

²³ F.W.J. Schelling, 1989, translators introduction, s. xxx

Ayrımsızlık yasası $A=A$ formülü ile ifade edilir. Bu formül, Mutlak Varlık'ın hiç bir kanıtlamaya ihtiyaç duymadığını, onun (Mutlak Varlık, Mutlak Us, Mutlak Ben ya da Tanrı) her zaman kendi kendisine eşit olduğunu, mutlak anlamda evrensel olduğunu ve onun “bir olan” ve her zaman kendisiyle aynı olan bir bütün olduğunu gösterir.²⁴

“(Fakat) Tüm bilgide nesnel olan, bir öznel olanla bir araya gelmiş olarak düşünülür. Ama $A=A$ cümlesinde böyle hiçbir bir araya gelme yoktur. Bütün temel bilgi o halde düşünmenin özdeşliğini aşar ve $A=A$ cümlesinin kendisi böyle bir bilgiyi varsaymak zorundadır.”²⁵

Mutlak, salt özne ve salt nesne olmamakla öz belirlenimlidir, yasaları ne dışarıdan başka bir şey tarafından ne de kendi öz bilinci tarafından belirlenir. Mutlak, bunların daha üzerindedir, yani mutlak, öz belirlenimli bir aşkınsal birliktir denebilir.

“Mutlak ya da Tanrı odur ki onun nazarında varlık ya da realite **dolayısızca** ideanın sonucu olarak yani basit özdeşlik yasası gereğince ortaya çıkar, ya da Tanrı: kendisinin dolayısız olumlamasıdır.”²⁶

Mutlak, kendini doğanın üretimi olan nesnede de, zihnin üretimi olan nesnede de eşit olarak sergiler. Böylece nesne ve öznenin birbirlerinden tam olarak ayrı olduğunu söyleyemeyiz. Onların sadece farklı perspektiflerden bakılınca görülen ayrılıklarından bahsedebiliriz.²⁷

Schelling'in bahsettiği Mutlak ya da Tanrı bütün varlığı kendisinde barındırır. Mutlak Varlık'ı ifade eden $A=A$ biçimindeki önermeler “thetik önermeler”dir. “Antithetik” önermeler ise thetik önermelerin olumsuzluğu olarak karşımıza çıkar. Antithetik önermeler thetik önermelerde olduğu gibi mutlak kesinlik ve geçerlilik barındırmazlar, ama bilginin genişlemesine olanak sağlarlar. Sonucu olarak “sentetik önermeler” ise thetik ve antithetik önermelerin birleşimi, sentezidir; genellik ve çoklukta birlik anlamı taşırlar. Sentetik önermelerle bilginiz hem genişlemiş hem de bir birlik ve kesinlik kazanmış olur. Tez (thetik önerme) “mutlak konulabilirlik”, antitez (antithetik önerme) “mutlak varlık olmayan; mutlak konulamazlık” ve sentez (sentetik önerme) ise bu ikisinin birleşimi olarak karşımıza çıkar; yani Schelling'in özdeşlik felsefesinde bir tez-antitez-sentez sürecinden bahsedebiliriz.

²⁴ Ö.N. Soykan, 2006a, s.48-50

²⁵ Ö.N. Soykan, 2006b, s.125

²⁶ F.W.J. Schelling, **Sanat Felsefesi**, (2017), İstanbul, Çev: Merve Ertene-Serhat Arslan, Doğu Batı Yayınları, s.67

²⁷ F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s. xxx

Böylece bu diyalektik süreçle birlikte mutlak uyum ve mutlak (ben) ile mutlak (ben) olmayan, yani özne ile nesne, arasında bir bağıntı kurulmuş olur.²⁸

Schelling, *Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üstüne ya da İnsan Bilgisindeki Koşulsuz Olan Şey Üstüne* (1795) yazısında Ben ve Ben-olmayan ilişkisini şu şekilde şemalaştırır²⁹:

Tüm Biçimlerin Çizelgesi I

1. Tez

Mutlak *Varlık*, salt Bende ve Ben ile asli olarak belirli mutlak konulabilirlik.

2. Antitez

Mutlak *Varlık-Olmayan*, Benden mutlak bağımsızlık ve yalnız Bene karşı karşı-olunda belirlenebilir, mutlak konulamazlık.

3. Sentez

Koşullu olan, Ben'in içine kabul ile belirlenebilir konulabilirlik, yani Ben-Olmayanın olanağı. (Bu olanak, Ben-Olmayan yalnızca Benin içine kabul ile nesne olduğu için ve Benin içine bu kabul yalnızca önceden olmuş sentez ile, kategoriler sayesinde, olanaklı olduğu için, nesnel-mantıksal olanak demek olur, genellikle senteze, kategorilere, uygunluk genellikle zamanda buradaki-varlık)

Schelling'in burada bahsettiği Mutlak Ben, Mutlak Us, Mutlak Varlık, Mutlak Birlik, Evren, Tanrı aynı anlama gelir. Hepsi tüm varolanı kapsayan bölünemez ve öncesiz sonrasız olan Mutlak Özdeşlik'tir. Bu Mutlak Özdeşlik'te hiçbir ayrılaşma yoktur. Nesne-özne, özgür-zorunlu, bilinçli-bilinçsiz, sonlu-sonsuz gibi kutuplar burada birdir. Mutlak Birlik tüm ideal ve reel dünyayı kapsar. Mutlak olanın özgür eylemi olarak ortaya çıkan edim ise Mutlak İrade'dir. Bu edim, kendi kendine ve sonsuzluktan var olan eylem olarak düşünülebilir. Zamandan bağımsız gerçekleşen bu aktivite bizzat Mutlak içinde ile gerçekleşir ; ona içkin bir eylemdir ama Mutlak'ın kendi bilinçli iradesi aracılığı gerçekleştirildiği söylenemez Bu ne tam anlamıyla bilinçli ne de bilinçsiz bir aktivitedir.³⁰

“(Böylesi) bir mutlak kendinde ne bilinçli ne de bilinçsizdir, ne özgür ne özgür olmayan ya da zorunlu olandır. (...)onda etkilenebilirlik yoktur, onun dahilinde

²⁸ Ö.N. Soykan, 2006a, s.40-41

²⁹ Ö.N. Soykan, 2006b, s.65

³⁰ C Groves, 1999, s.37

ya da haricinde onu koşullayabilecek ya da onun etkilenebileceği bir şey yoktur.”³¹

Mutlak Us tüm varlığı içerir, $A=A$ formülüyle ifade edilen ve içinde hiç bir ayrılaşmanın bulunmadığı özdeşlikle bir ve aynıdır ve Mutlak Us tüm varlığı kapsar. Mutlak Us, sonsuz ve bütün varlığın varolabilirliğini kendisinde içeren mutlak varlıktır.³²

Schelling’in Tanrı kavramı da Özdeşlik Yasası’nda, yani nesnel ve öznelin ayrımsızlığında var olur. Hatta o, bu ayrımsızlığın kendisidir. Tanrı, öz-olumlayan ve öz-olumlanandır. Kendini sonsuz olumlayan, sonsuz olumlanan ve bu ikisinin ayrımsızlığı şeklinde ortaya koyar. Tanrı ne tek başına olumlayan ne de tek başına olumlanandır; bu ikisinin birliği ve tam ayrımsızlığı olarak, böyle bir üçlü (triplicity) olarak, vardır. Bu üçlülük kendini tüm realitede gösterir.³³ Tanrı, tüm kutupluluğun mutlak ayrımsızlığıdır. Tanrı ve evrenin aynı şeyin farklı perspektiflerden görünüşü olduğu da söylenebilir. “Tanrı, evrenin özdeşlik perspektifinden görünüşü; evren ise Tanrı’nın bütünlük (totality) perspektifinden görünüşüdür” yani özdeşlik ve bütünlük birdir.³⁴

“Mutlak özdeşlik olarak Tanrı aynı zamanda dolayısızca mutlak bütünsellik, mutlak bütünsellik ise mutlak özdeşlik olarak Tanrı’dır.”³⁵

Schelling’in tüm felsefesinde bahsettiği Ben kavramı da Mutlak Ben’dir ve Mutlak Ben de Mutlak Us, Mutlak İrade veya Mutlak Varlık’a denk gelir, yani Ben, Schelling felsefesinde en temelde olan şeydir, ilkseldir.

“Eğer töz koşulsuz olan ise, öylece Ben biricik tözdür. Çünkü birden çok töz var olsaydı, Benin dışında bir Ben var olurdu ki bu saçmadır. Buna göre var olan her şey Bendedir ve Benin dışında hiçbir şey yoktur. Çünkü Ben tüm gerçekliği içerir ve var olan her şey gerçeklik yoluyla vardır. O halde her şey Bendedir. Gerçeklik olmaksızın hiçbir şey yoktur, imdi Benin dışında hiçbir gerçeklik yoktur, o halde Benin dışında hiçbir şey yoktur. Ben biricik töz ise, öylece var olan her şey, Benin salt ilineğidir.”³⁶

³¹ F.W.J. Schelling, 2017, s.71

³² Ö.N. Soykan, 2006a, s.18,32

³³ F.W.J. Schelling, 1989, translator’s introduction, s. xi

³⁴ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.15

³⁵ F.W.J. Schelling, 2017, s.69

³⁶ Ö.N.Soykan, 2006b, s.60

Mutlak Ben'in karşısına başka bir mutlak şeyin konulması Mutlak'ın tanımı bakımından olanaksızdır. Bu yüzden Ben'in karşısına koyulabilecek olan şey Ben Olmayan'dır. Ben olmayan ilksel değildir. Empiriktir ve duyusal görü ile kavranır. Mutlak'ın sınırlayan etkinliğinin bir ürünüdür. Ben'in karşısına konulan şey, yani Ben Olmayan, tüm bilginin kaynağı olur. Felsefe, bilgiye ulaşmak için Ben ve Ben Olmayan'ın uyumunu arar.³⁷ Bu uyumun var olmadığı yerde kesin bilgiden söz edilemez.

Schelling'in felsefesine genel olarak baktığımız zaman üç farklı bilgi formundan bahsettiğini görmek olanaklı olur. Bunlardan ilki transandantal bilgi, ikincisi somut olanın bilgisidir ve üçüncüsü ise entelektüel sezgi olarak karşımıza çıkar.³⁸

Transandantal bilgi temel olarak soyut olanın bilgisidir ve kendi kendisini nesne edinir, yani transandantal bilgi için bilginin bilgisidir denebilir. Sırf kendini nesne edinmesinden ve başka herhangi bir nesnel olarak algılanabilir bir nesnesi bulunmadığından dolayı Schelling transandantal bilgiyi bilginin en yüksek formu olarak görür ve bu da onun evrensel olarak geçerli ve kesin bilgi sağladığı anlamına gelmektedir.³⁹ Transandantal bilgi sıradan insan aklının ya da algısının limitleri ile kavranabilecek bir bilgi türü değildir, Schelling'e göre sonlu ve sonsuzun birliğe ulaştığı bir bilgi türüdür.⁴⁰

İkinci bilgi formu somut ve tek olanın algısıdır. Bu formdaki bilgi empirik sezgi ile kavranır. Dış dünyanın objelerinin algısı ile edinilen bir bilgi formudur. Schelling bu bilgi türünü daha çok doğa felsefesi yazılarında konu etmektedir. Somut objeleri nasıl bilebileceğimiz sorusunu sorar.

Son olarak bahsedebileceğimiz bilgi formu ise entelektüel sezgidir. Schelling, ilk yazılarında entelektüel sezginin hiçbir nesnesi olmadığını yazmış, fakat daha sonra *Des System of Transcendental Idealismus*'da entelektüel sezginin evrensel formuna zarar vermeden ona bir obje belirlemiştir. Bunu da evrensel Mutlak bilincinin kendi mutlak ve sonsuz gerçekliğini sezerek nesnesini yaratması olarak açıklar.⁴¹ 1800 sonrasındaki yazılarında "Mutlak'ı nasıl bilebiliriz?" sorusu, entelektüel sezginin bir bilgi formu olarak ve Mutlak'ı bilgi nesnesi

³⁷ Ö.N. Soykan, 2006b, s.13-14

³⁸ A. Dewing, "The Significance of Schelling's Theory of Knowledge", *The Philosophical Review*, Vol. 19, No. 2 (Mar., 1910), s.158

³⁹ A. Dewing, a.g.m., s.160

⁴⁰ A. Dewing, a.g.m., s.160

⁴¹ A. Dewing, 1910, s.164

edinmesini sağlamıştır. 1802-1803 yılları sonrasında Schelling entelektüel sezgiyi bilginin en yüksek ilkesi olarak tanımlar, ona göre entelektüel sezgi Mutlak'ı kendinde ve kendi için bilendir.⁴² Entelektüel sezginin sanat alanındaki izdüşümü de estetik sezgi olarak en yüksek bilgiyi sağlayandır.

Entelektüel sezgi, ilk iki bilgi formunun sentezi konumundadır. Bu bilgi formunun sınırları evrenselken edindiği nesne transandantal idealizminkinden farklıdır. Schelling'in felsefesinde mutlak olanda bulunan tüm karşıtlıkların bilgisi entelektüel sezgide gizlidir. Bilginin en yüksek ilkesi bu bilgi formundadır.⁴³ Bilginin bahsedilen ilk ve ikinci formları birbiriyle keskin bir karşıtlık içindeyken entelektüel sezgide bu denli bir keskin karşıtlıktan söz edilmez. Entelektüel sezgi mutlak birliği kendine nesne edinir. "Ben, kendi entelektüel sezgisinin tek ve biricik koşuludur (...) mutlak ben kesinlikle tüm zamanların dışındadır, entelektüel sezgisinin şekli sonsuzdur."⁴⁴

Biz sonlu özneler olarak $A=A$ formülü ile ifade edilen mutlak birliğin bilgisini ne empirik sezgi ile kavrayabilir ne de bu birliği dil aracılığı ile anlatabiliriz.⁴⁵ Schelling'e göre biz Mutlak'ın bilgisine ancak entelektüel sezgi ile ulaşabiliriz. Bu zihinsel kavrama salt biçimi, salt biçim olarak Ben'i kavrar. Zihinsel kavrayışımızı mutlak zihinsel olandan alır ve onunla Mutlak'ı kavrarız. Çünkü Mutlak kendini ancak 'Ben'im!' önermesi ile ve açıkça ortaya koyar, zihinsel kavramanın ötesinde hiçbir şekilde kavranamaz. Yani denilebilir ki onun bilgisi ancak onun varlığının bilgisidir. Mutlak Ben'deki mutlak zihinsel olan ise ancak Tanrı'nın kavramasıdır.⁴⁶

"Kim mutlak Benden söz edebiliyor: gerçektir ki, onun hakkında hiçbir şey bilemez. (Werke- I/209) (...)Benin kendisi hakkında söyleyebileceği her şey, Ben'im!dir"⁴⁷

Pratik felsefenin temel önermesi olan 'benim dışımda şeyler vardır'ın yerini transandantal felsefede 'Ben'im!' ifadesi alır ve başka hiçbir ifade 'Ben'im!' kadar temel ve kesin değildir. Transandantal bakış açısıyla varlığından kuşku duyulmayan Ben, eyleyen ve bilinçli

⁴² A. Dewing, a.g.m., s.165

⁴³ A. Dewing, a.g.m., s.160

⁴⁴ A. Dewing, a.g.m., s.164

⁴⁵ D. Wandschneider, 2010, s.76

⁴⁶ Ö.N. Soykan, 2006a, s.37

⁴⁷ Ö.N. Soykan, 2006b, s.63

olandır. Bu mutlak birliğin bilgisine tek tek eylemler vasıtasıyla erişemez, ancak entelektüel sezgi bu birliğin bilgisini Ben'e sağlayabilir.

Her şeyin bir olduğu Mutlak Birlik ayrılmaz bir bütündür ve doğa, sanat veya tin ile ilgili her tek şeye nüfuz etmiş bir birliktir. Tek tek şeylerin varlığı ise Schelling'in *potans* adını verdiği güçler sayesinde olanaklıdır. Schelling'in *potans*larını tanımlayabilmek adına tüm sisteminin temelinde bulunan ikilik ve üçlülük (duplicity and triplicity) kavramlarının açıklanması gerekmektedir.

Tüm reel ve ideal gerçekliğin ardındaki temel ilke Schelling'de Mutlak Birlik olarak karşımıza çıkar. Mutlak Birlikte bulunmayan ikilik, ister reel dünyanın ister ideal dünyanın bir nesnesi olsun, her tek şeyin en temelinde bulunur. Bu ikilikten kasıt ideal ve reel faktörlerdir. Schelling ideal faktörü aktif ve olumlayan; reel faktörü ise pasif ve olumlanan olarak tanımlar.⁴⁸

*Potans*lardaki üçlülük, Reel Tümenin reel ve İdeal Tümenin ise ideal görünmesini sağlayan gerekli bir biçimdir. Böylece her sonlu şeydeki farklılık ortaya çıkmış olur. Bahsedilen üçlülük biçimi ise olumlayan, yani ideal faktörün öncelendiği biçim, olumlanan yani reel faktörün öncelendiği biçim ve üçüncü olarak bu ikisinin birliği olarak serimlenir.⁴⁹

Mutlak, bu *potans*ları kapsayarak aşar. *Potans*lar kısaca, reel ve ideal dünyanın nesnelere baskın olarak bulunan ve şeyler arasındaki farklılığı belirleyen güçlerdir, ama *potans*lar kendinde şeyi ya da nesnenin özünü bize sağlamaz, yalnızca bu nesnelere fenomenal dünyaya bağlı olan yanını belirler. Mutlak Birliğin tüm mutlaklığı kendini her *potans*ta belirler.⁵⁰

“Gerçekten ve özsel olarak aslında *tek* bir öz, *tek* bir mutlak *reel*ite vardır ve bu öz, mutlak olmasıyla bölünemezdir; yani bölünme ve ayrışma ile başka özlere dönüşmez. Bölünmez olduğundan, şeyler arasındaki çeşitlilik, ancak bu bölünmez bütünün farklı belirlenimler altında ortaya koyulması ile mümkündür. İşte bu belirlenimlere *potanslar* adını veriyorum. Bunlar tek özün kendisinde kesinlikle hiçbir değişiklik yapmazlar; öz daima ve zorunlu olarak aynı kalır, bu yüzden bunlara *düşünsel (ideal)* belirlenimler denir. (...) mutlaklık doğada, tarihte ve sanatta farklı *potans*larda bulunur. Eğer bunlar bertaraf edilip *saf* öz olduğu

⁴⁸ F.W.J. Schelling, 1989, translators introduction, s.xxxvi

⁴⁹ F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s.xxxvi

⁵⁰ F.W.J. Schelling, a.g.e., translators introduction, s.xxxvii

gibi tüm çıplaklığıyla görülürse, bir ve aynı öz her birinde gerçekten bulunacaktır.”⁵¹

Schelling, Mutlak olanın ideal serisini bu şekilde tanımladıktan sonra, Mutlak’ın reel serisi olan doğa alanına geçer. Doğa, Mutlak olanın reel alandaki temsilidir. Doğada Mutlak’ta birliğe varan kutuplar ayrışır, bu şekilde doğa alanı ortaya çıkar. Schelling’in Mutlak olanın ideal serisinden reel serisine geçişi bu noktada gerçekleşir. Reel serinin ardından da yine ayrımsızlık noktasına ulaşabilmek adına, Mutlak’ın ayrımsızlık serisi olan sanat alanına geçecektir.

I.2. SCHELLING’İN DOĞA GÖRÜŞÜ

Daha önce Tüm Biçimlerin Çizelgesi olarak verilen tabloda Ben-Olmayanın Ben tarafından kapsanması ve böylelikle Ben’e bağlı kılınması gösterilmişti. Yalnız burada sadece ‘genellikle varlık’ olarak elde edilmiş oldu. Yeni bir tez-antitez-sentez süreci ile Schelling belirli zamandaki varlığa, yani maddeye geçiş yapar. Böylece Mutlak Varlık, tez-antitez-sentez sürecinden geçerek, diyalektik bir yöntemle doğada görünüşe ulaşır.⁵²

Schelling, *Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üstüne ya da İnsan Bilgisindeki Koşulsuz Şey Üstüne* (1795) yazısında, maddenin zorunlu olarak ortaya çıkışını şu şekilde tablolştırır. Böylece olanaktan gerçekliğe, belirli zamandaki varlığa (maddeye) ulaşmış olur⁵³:

⁵¹ F.W.J. Schelling, 2017, s.58

⁵² Ö.N. Soykan, 2006a, s.42

⁵³ Ö.N. Soykan, 2006b, s.65

Modalite Çizelgesi II

1. Tez

Genellikle sentezle koşullu varlık, yani Benin içine nesnel kabul ile, *nesnel-mantıksal olanak, genellikle zamanda*

2. Antitez

Nesnel olan, doğrudan doğruya Ben ile belirli koşullu varlık değil, belirli sentezde (zaman) buradaki-varlık, yani *gerçeklik.*

3. Sentez

Genellikle sentezde konulmuş varlık (Ben ile belirli) yoluyla Belirli sentezdeki konulmuş varlığın (nesne ile belirlenmiş) koşullu varlığı.- gerçekliğin nesnel-mantıksal olanak yoluyla belirlenimi-Zorunluluk.

Zorunlu olarak maddenin, yani ilk varolanın (premium existens ya da first being), diyalektik olarak ortaya çıkmasıyla birlikte Schelling buradan en yüksek organizmaya ve insana kadar devam eden geçişliliği açıklamayı amaç edinir. Bu dinamik doğa tasarımı ise sentetik yöneme dayalı bir açıklamayla ortaya koyar. Sentetik yöntem ile kastedilen şey ise bir açıklama getirmek için maddenin kendisinden değil de maddenin olanaklılığının koşulları olan, ve aynı zamanda maddeye içkin olan, güçlerden başlamasıdır. Bir bakıma denilebilir ki bu güçler maddeden başlayarak, ve maddenin hareketi de dahil olmak üzere, tüm doğanın hareketinin kaynağını kendilerinde taşırlar.⁵⁴ Buradan hareketle Schelling'in aslında bir anlamda doğanın en başta nasıl olup da var olduğu sorusunu sorduğunu söylemek olanaklı olacaktır.

Schelling, bahsedilen bu güçlerin, bir anlamda etkinliğin, doğanın var olabilmesi için kendini zorunlu olarak sınırlandırdığını ifade eder. Böylece Mutlak ayrımsızlıktan bir ayrılabilirlik ortaya konur; Schelling'e göre ayrılabilirlik olmadan form ortaya konmaz, yani mutlak olan kendini edimsel olarak gösteremez.

⁵⁴ O.E.Bektas, "Schelling'in Dinamik Doğa Tasarımı", Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF) iss.23, (2017), s.338-342

“Üretkenlik yalnızca sınırlar belirlendiğinde üretkenlik olarak görünür. (...) ve üretkenlik sınırlama ile sabitlenir. (...) doğa ürününün var olmasını sağlayan şey sınırlılıktır.”⁵⁵

Bu sınırlama karşıt güçler aracılığıyla, Mutlak'ın kendi kendine, nesne olmak üzere, kendi iradesiyle sınır koymasıyla gerçekleşir. Schelling için doğa, bütünü bu karşıt güçlerin farklı düzeylerde farklı biçimler kazanmış halidir.⁵⁶ Denebilir ki Schelling için tüm doğa Mutlak birliğin iradesinden doğmuş bir dünyadır. Doğanın ilkesi Mutlak olandır.

Dolayısıyla Schelling, doğa tasarımını yine Mutlak Ben'den yola çıkarak oluşturur. Mutlak özne, kendinde nesneye dönüşür.- fakat özne olmağını kaybetmez⁵⁷

Schelling felsefesinde Mutlak, hem olumlayan olarak ideal, olumlanan olarak reel ve aynı zamanda hem olumlanan hem de olumlayan olarak bu ikisinin özdeşliği idi. Mutlakın olumlanan etkinliği olarak Schelling reel seriyi ortaya koyar ki bu da doğadır. Burada reel *potans*, yani reel unsurlar baskın durumdadır. *Potansların* üçlülük durumu ideal dünyanın ideal görünmesini sağladığı gibi reel dünyanın da reel görünmesini olanaklı kılar.^{58?}

Kendinde salt özdeşlik olan doğanın kendi kendini sınırlamasıyla özdeşlikten fenomenal dünyaya geçilir.

Daha önceki bölümde Schelling'in Mutlak ayrımsızlığı $A=A$ şeklinde formüle ettiği belirtilmişti. Doğa felsefesine gelindiğinde ise A salt özne olmak kaydıyla karşısına salt nesne olan B konumlandırılır. Schelling bunu da $A=B$ şeklinde formüle eder. Bu formül, matematiksel bir formül gibi görülmemeli; A 'nın yani mutlak öznenin kendi kendine nesnelleşmesinin (self-objectification) formülü olarak düşünülmelidir.⁵⁹ Schelling A^2 ifadesine bu yolla ulaşmaktadır, bu ifade ilk varolan olarak maddeyi sembolize eder. Bu aşamada halen öznel niteliği baskın olan, formsuz madde ortaya çıkmış olur. Dolayısıyla $A=B$ formülü genel olarak güçlerin ifadesidir.⁶⁰

⁵⁵ F.W.J. Schelling, **First Outline of The Philosophy of Nature**, (2004), Translated with an introduction and Notes By Keith R. Peterson, SUNY Press, s.212

⁵⁶ O.E.Bektas, 2017, s.344

⁵⁷ D. Wandschneider, 2010, s.74

⁵⁸ F.W.J. Schelling, 1989, translator's introduction, s.xxxvi

⁵⁹ D. Wandschneider, a.g.m., s.77

⁶⁰ F.W.J. Schelling, “**Felsefi Sistemimin Sunumu**”, FLSF (Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi), sayı 22, (2016), Çev. O.E. Bektaş, s.468

Schelling'in doğa oluşum süreci Dean Moyar'ın *The Philosophy Of Nature* kitabında aşamalı olarak şu şekilde sıralanmıştır⁶¹:

Schelling'e göre A olarak tanımlanan Mutlak Özne, kendisini aynı zamanda nesne olarak da ortaya koymasıyla birlikte ikinci düzeyde bir *potans* ile var olur, 'belirlenmiş' hale gelir. Böylece A olarak belirlenmiş olmakla $A \rightarrow A^2$ olmuş olur. Burada aynı anda hem sınırlayan hem sınırlanan hem de bu ikisinin mutlak birliği olarak kendini koyan mutlak öznenin kendi kendini sınırlaması söz konusudur. Bu bakımdan burada Schelling'in mutlak öznenin iradesini temele aldığı söylenebilir.

Bundan bir sonraki aşamada ise Işık açığa çıkar. Işık, Schelling'e göre Mutlak birliğin gerçeklikteki, maddi bir karaktere sahip olmayan temsilcisidir. Böylece bir tarafta ışık ve formun (A^2); diğer tarafta da materyalliğin ($A=B$) bulunduğu yeni bir özdeşlik açığa çıkmış olur, yani materyal olan ve olmayanın birliğini ifade eden bu yeni özdeşlik $A^2=(A=B)$ şeklinde formülize edilmiş olur. Schelling'e göre bu forma sahip olan maddenin ortaya çıkışıdır. Schelling ayrılmış ve forma sahip maddenin bulunduğu bu düzeyi "dinamik süreç" olarak adlandırır.

Bu aşama bir üst düzey *potansta* daha da somutlaşmış olur. Schelling'in "organizma" olarak adlandırdığı bu düzey A^3 olarak sembolize edilir. Burada artık canlı doğa açığa çıkar; Schelling bu düzeyi $A^3=(A^2=(A=B))$ olarak formülize eder. Schelling için organizma kendi yasalarıyla ve kendine içkin olan amaçlılığıyla kendini organize eden bir sistemdir.

Bir sonraki ve en yüksek aşama ise insanın varoluşu olacaktır. Schelling bunun için yeni bir özdeşliğe daha ihtiyaç duyar. A^4 (ya da mutlak A^2) olarak sembolize ettiği bu aşamayı $A^4=(A^3=(A^2=(A=B)))$ olarak formüle eder.

Moyar'ın belirttiğine göre, tüm bu aşamalar birbirini kapsayıp aşarlar. İnsanın doğuşu olan bu son aşama kapsayıp aşmaya ek olarak, o her ne kadar doğadan bağı koparılamaz olsa da, doğaya dışsal ve onun üzerindedir; yine de kendinden önceki süreç ve aşamaları gerektirir. Mutlak, kendisini sınırlayarak tamamen nesnel olmaya giderken en yüksek hedefine insanın doğuşu ile ulaşır. Doğa, kendi kendini sınırlayan öz üretimiyle öz bilinçli

⁶¹ D.Wandschneider, 2010, s.77-83

insanın varlığını sağlar. Bu da doğanın içimizdeki bilinçli ilke olarak kabul edilen şeyle özdeş olduğunu göstermektedir.⁶²

Schelling, tüm yaşamın gizeminin 'mutlağın sınırlamayla sentezi' olduğunu söyler. Kendinde mutlak herhangi bir çeşitlilik, çokluk veya tikellik sunmadığından Mutlak, anlama yetisi için, Schelling'in deyiimiyle 'dipsiz bir boşluktur'⁶³. Bu bağlamda A olmayan, bilginin olanağıdır.

Schelling'in kutuplulukları birliğe ulaştırma girişimi doğa felsefesinde de kendini göstermektedir; Schelling, *Naturphilosophie*'de de tin ve doğa ikiliğini ortadan kaldırıp onları tek bir birlik olarak konumlandırmak istemiştir. A=B formülüyle ile bu geçişliliği göz önüne serer. Schelling'e göre doğada da hiçbir şart altında salt nesnel ya da salt öznel olan yoktur, her zaman ikisinin bir birliği söz konusudur. Bu ise, o şeyde hangi *potansın* baskın geldiği ile ilgilidir. Nesnede ideal *potans* baskınsa o nesne ideal bir karaktere; tam tersi nesnel olan *potans* baskınsa nesnel karaktere sahip olacaktır. Fakat her var olan bu iki kutbun *potanslarını* içinde barındırır. Çünkü daha önce de değinildiği gibi, bahsedilen her iki kutup da aynı kökten doğar, yani doğa, kelimenin en basit haliyle sadece ben-olmayan değildir, her zaman öznel bir karakteri de içinde barındırır. İkilik Schelling'in doğa felsefesinde de tüm üretimin koşulu olarak bulunur; yani birlik ve birliğe doğru yol alan ikilik, yani tüm bu diyalektik doğa fenomenlerinin temelini ve doğadaki çeşitliliği sağlayan şeydir.⁶⁴

Mutlak varlıkta hiçbir ayrılaşma olmadığından, tam bir özdeşlik olduğundan, mutlakta henüz *potanslar* ayrılaşmamış şekilde bulunur. Yani denilebilir ki mutlak olan (reel olmayan) nasıl ki ayrımsızlık karakterini taşıyorsa tam tersi mutlak olmayanın (reel olanın) kaynağı ise *potanslar* arasında ayırım olması, *potansın* nesnel ya da öznel karakterlerinden birinin daha baskın gelmesidir, yani iki kutbun arasındaki denge farksızlık sonucunu; iki kutuptan birinin diğeri üzerindeki üstünlüğü ise farklılık sonucunu ortaya çıkarır demek olanaklıdır. "Öznel ve nesnel olanın niceliksel ayırımı, tüm sonluluğun zeminidir ve tersine ikisinin niceliksel ayrımsızlığı sonsuzluktur."⁶⁵

⁶² A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.348

⁶³ F.W.J. Schelling, 2017, s.86

⁶⁴ D.Wandschneider, 2010, s.81

⁶⁵ F.W.J. Schelling, 2016, s.461

Mutlak tüm *potans*ları kapsayarak aşar.⁶⁶ *Potans*lar her ne kadar çeşitliliğin kaynağıysa da nesnelerin özlerini belirlemez, sadece fenomenal dünyadaki yerlerini belirleyebilir.

Toparlamak gerekirse, doğa kendini sınırlayan üretkenlik aktivitesiyle birlikte *potans* adı verilen karşıt kuvvetlerin mücadelesinde görünürlük kazanır. Schelling bu kutupluluğu tüm doğada görür; kuzey ve güney kutupları, dişi ve erkek, miknatisın artı ve eksi uçlarını örnek olarak gösterir ve doğadaki her tek şeyin bu iki kutbun arasındaki çatışma ve arkasından dengeye varma süreci ile meydana geldiğini söyler.⁶⁷ Dengeye varan bu kutuplar bir diğer basamağın oluşabilmesi için tekrar iki kutup haline gelir ve tekrar denge bulur. Sözü edilen her bir aşama bir öncekinden doğar; evrimleşerek ilerler ve bir öncekini içerir.⁶⁸ Böylece Schelling, kendisinden önce benimsenen mekanik doğa anlayışı ile bağını koparır. Tüm bunlar Schelling'in kendi kendine evrimleşen, sürekli yeniden üretimde bulunan, kendi yasalarını koyan bir doğa anlayışını, yani dinamik bir doğa anlayışını sahiplendiğini göstermektedir. Ona göre doğa daima etkin ve hareket halindedir.

Schelling, doğanın iki temel özelliğinden söz eder. Bunlardan ilki otonomi, ikincisi ise özerkliktir. Schelling'in otonomiden kastı, doğanın kendi hareketini ve yasalarını kendisinin belirlemesi, hiçbir dış faktörün bu yasaları etkileyemeyeceği; özerklikten kastı ise doğanın kendine yeter olması, doğada olan her şeyin ancak kendi içindeki ilkelerle açıklanabileceğidir.⁶⁹ Bu da doğanın tamamen özgür olduğunu gösterir. Bu iki güç vasıtası ile maddeden itibaren doğanın kurulumunu açıklamak ise spekülatif fiziğin ödevidir.

Schelling, doğayı, Spinoza'nın doğa görüşünden beslenerek, “yaratıcı doğa” (*natura naturans*-üretim olarak doğa) ve “yaratılmış doğa” (*natura naturata*-ürün olarak doğa) olarak ikiye ayırır. *Natura naturans* yani yaratıcı olan doğanın evrimi tamamlanmamıştır. O sürekli bir üretim ve evrim süreci içindedir. *Natura naturata* ise yaratılmış ve üretici olmayan doğa olacaktır. Bundan kasıt üretilmiş ürün ve cansız doğadır. Schelling'e göre *natura naturata* ve *natura naturans* arasında özce bir ayrım bulunmamaktadır, çünkü her ikisi de aynı kökten doğar. Var olan ayrım sadece bir derece ayrımıdır; canlı doğa cansız doğanın daha yüksek bir *potansa* erişmesi anlamına gelmektedir.⁷⁰ Dolayısıyla *Natura naturata* için nesne olarak

⁶⁶ J.W.F. Schelling, 1989, Translator's introduction, s.xxxvi

⁶⁷ Ö.N. Soykan, 2006a, s.64

⁶⁸ J.W.F. Schelling, 2017, s.18

⁶⁹ J.W.F. Schelling, 2004, s.17

⁷⁰ Ö.N. Soykan, a.g.e., s.61

doğa, natura naturans için de özne olarak doğa demek olanaklı olacaktır. Özne olarak doğa spekülâtif fiziğin konusu içinde yer alır, yani özne olarak doğa, üretken olan, otonom ve özerk bir doğadır. Nesne olarak doğa ise empirik fiziğin nesnesidir. Empirik fizik, doğanın asli ilkeleri ile ilgilenmez; o doğadaki bir son hareket kaynağına varamaz bu yüzden yalnızca doğadaki ikincil hareketlerle, doğanın yüzeyi ile ilgilenir. Denebilir ki empirik fizik, kendi nesnesini doğada yaratılmış ve bitmiş olarak bulur. Nesne olarak doğayı, başka bir ifade ile doğanın nesnel yanını ele alır. Spekülâtif fizik ise tam tersi doğadaki asli, içsel, hareket ettirici ilkeler ile ilgilenir. Nesnesi halen yaratılmakta olan, bir devinim içinde olan üretici doğa yani başka bir deyişle özne olarak doğadır. Schelling'e göre doğa felsefesinin araştırması gereken şey işte bu içsel ilkelerdir, spekülâtif fizik baştan başa gerçekçidir.⁷¹ Spekülâtif fiziğin yapması gereken şey nesne olarak doğa ve özne olarak doğanın; yani organik ve inorganik doğanın birliğe kavuşturulmasıdır. Çünkü Schelling'e göre doğadaki hareketi sağlayan temel ilkelere ancak bu yolla ulaşılabilir. Ona göre doğayı anlamak için salt empirik fizik yeterli olamaz, doğanın temel ilkelerinin ortaya konması gerekir. Böylece Naturphilosophie aracılığı ile dinamik bir doğa tasarımı oluşturur. Bu yolla epistemolojik sistemi aşarak tin ve doğanın bütünlüğünü arayan bir doğa felsefesi sistemi ortaya koyar. Doğayı bir bütün olarak ele alır ve Schelling'e göre empirik fiziğe yol gösterici olan bir doğa felsefesi sistemi geliştirir. Bu Schelling'in empirik fiziği yadsıdığı anlamına gelmemektedir. Ona göre hem empirik fizik hem de spekülâtif fizik bir arada işlemelidir.⁷²

“Nesnelerin bütünlüğü yalnızca ürün olarak değil, aynı zamanda zorunlu olarak üretken olarak da gördüğümüz sürece bizim için Doğa haline gelir. Ürün ile üretimin bu birliği kendinde Doğa fikrinde ifade edilir.”⁷³

Schelling, cansız ve canlı doğanın birliğini aynı ilkenin sağladığını söyler; canlı ve cansız doğa arasındaki geçişliliği sağlayan şey de budur. Bu aynı zamanda doğadaki amaçlılığı da gösterir.⁷⁴ Bir bütün olarak doğanın amaçlılığı, her tek nesnesinde olduğu gibi, ancak nesnenin kendisinin ve kavramının ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği sezgi vasıtasıyla kavranabilir. Doğa ürünü ancak bu sayede amaçlı olarak görünebilir; çünkü üretim

⁷¹ Ö.N. Soykan, 2006a, s.55-59

⁷² O.E. Bektas, 2017, s.335-337

⁷³ J.W.F. Schelling, 2004, s.202

⁷⁴ Ö.N. Soykan, a.g.e., s.62

etkinliğinin kendisi Mutlak birliğin bir parçasıdır. Yine de amaçlılık üretim açığa çıkmadıkça kavranamaz.⁷⁵

Schelling, doğanın amaçlı bir bütün olduğunu düşünür, fakat bu amaçlılık bir yandan da kendi mekanizmi içinde işler. Doğa, ereğe uygundur, ama ereğe göre oluşmamıştır; yani doğa hem kör mekanizmin eseri hem de sanki bilinçle meydana gelmiş bir ürün olarak görünür. Schelling'in mekanizmden kastı, basitçe, doğada nesnelere içinde buldukları akış ve hareketin bir nesneye diğerine etki-sonuç bağlantısı içinde geçmesi olarak tarif edilebilir. Organizm ise bu hareketin nesnenin kendinden kaynaklanması ve kendi içinde de sürüp gitmesi olarak anlaşılabilir, yani organik olanda etki ve sonuç ilişkisi yoktur, tüm hareketin kaynağını ve sonucunu kendi içinde barındırır. Eğer organizm bu hareketi devam ettirmeyecek duruma gelirse o nesne yine mekanizmin alanına girmiş olur. Fakat doğanın kendisi bütün olarak organik bir bütündür. Hareketi kendindedir ve hiç bitmez.⁷⁶

Doğanın başta anlatılan aşamalı sistemi de onun organik bir bütün olduğunu imler. Doğa, belirli bir amaca göre üretilmemiştir, ama amaçlı bir bütün olarak görünmelidir. Başka bir deyişle, bilinç ile üretilmiş gibi görünen ve aynı zamanda bir mekanizmin içinde işleyen bir bütün olmalıdır. Bunun nedeni Schelling'in en başta kurduğu ayrımsızlık yasasıdır; çünkü orada tüm diğer karşıtlıklar gibi bilinçli ve bilinçsiz de birdir ve tüm doğa bu ayrımsızlık kökünden doğar. Doğa tüm amaçlılık karakterini bünyesinde taşır, fakat bir yandan da özünde amaçlılık yoktur. Doğanın eşsizliği de burada yatar. Bu görüş ancak Schelling'in yaptığı gibi transandantal sistemle açıklanabilir. Diğer tüm sistemler doğanın ya özünde salt mekanik ya da salt organik olduğunu söylemektedir.⁷⁷ Schelling, doğaya içkin olan güçleri temel alarak doğayı dinamik bir bütün olarak tanımlar ama mekanizmi de yadsımaz, mekanizmi negatif bir organizma olarak tanımlar. Organizma mekanizmayı daima önceler; yani mekanizma organizma olmadan olanaklı değildir.⁷⁸

Schelling'e göre Mutlak, kendini doğada kendi etkinliğinin empirik ürünleri aracılığıyla serimler.⁷⁹ Doğanın nesnelere duyusal görü ile kavranır; bu da zihinsel görü tarafından öncelenmektedir. Zihinsel görü, duyusal görüye temel oluşturur. Bu bilgi türü Mutlak'ın

⁷⁵ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.360

⁷⁶ Ö.N. Soykan, 2006a, s.62-63

⁷⁷ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.359

⁷⁸ O.E. Bektas, 2017, s.340

⁷⁹ M.Massimi, "Philosophy And The Chemical Revolution After Kant", (2017), Cambridge University Press, s.6

kavranmasını sağlayan transandantal bilgi kadar soyut ve kesin olmamakla birlikte bize fenomenal dünyanın nesnelere bilgisini sağlayan bilme türüdür. Schelling doğa ve felsefe arasındaki bağı bu bilgi türü ile, Naturphilosophie ile kurar.⁸⁰

Sonuç olarak doğa da zihin de ona göre aynı büyük Mutlak'ın parçasıdır ve aralarındaki bu bağ kurulmalıdır. Duyusal görüş bize fenomenal dünyadaki tek nesnelere bilgisini verir, ama doğadaki hareket ettirici ilkeleri anlamamıza yetmez. Başka bir deyişle duyusal görüş bize tekil nesnelere bilgisini verir, fakat doğayı kendinde olduğu gibi bir bütün haliyle anlamamıza yetmez. Bu bağlamda *Naturphilosophie* empirik bilimlere yol gösterir.⁸¹ Schelling, transandantal felsefenin de doğa felsefesinin de aynı derecede olanaklı ve aynı derecede gerekli olduğunu söyler.

Ona göre transandantal felsefe reel ideal tarafından belirlenirken doğa felsefesi tam tersine ideal olanı reelden beslenerek belirler. Bu da ikisinin arasında hareket ettikleri yön dışında bir fark olmadığı anlamına gelir. Doğa felsefesi transandantal felsefeden, doğayı (aynı zamanda hem ürün hem de üretim olarak kabul ederek) kendiliğinden mevcut olarak kabul etmekle ayrılır. Tüm doğa bilimlerinin ilk ödevi her şeyi doğadaki ilkeler aracılığı ile açıklamak olmalıdır. Böylece Schelling'e göre doğa felsefesi ve spekülasyon fizik bir ve aynı şeydir.⁸²

Schelling'e göre yapılması gereken şey doğa ürününü hali hazırda var kabul edip onun üzerinden bir felsefi sistem kurmaya çalışmak değil; maddenin nasıl olup da ilk başta var olduğunu sorgulamaktır. Çünkü ancak maddenin ilk başta nasıl olup da var olduğunu sormak bizi doğa felsefesine götürebilir, aksi halde yalnızca empirik bir sorgulama yapmış oluruz, ki bu da bize kendinde doğa hakkında bilgi vermede yetersiz kalacaktır. Schelling'e göre "doğa felsefesi yapmak demek doğayı yaratmak demektir."⁸³

Fenomenal dünyanın tekil nesnelere her zaman birbirleri ile neden ve sonuç ilişkisi içinde bağımlı durumda olmak zorundadır. Fakat Schelling'e göre doğanın bu koşullu nesnelere ek olarak bir de koşulsuz olan faktörün eklenmesi gerekir; bu da ancak üretim olarak, yani

⁸⁰ A. Dewing, "The Significance of Schelling's Theory of Knowledge", *The Philosophical Review*, Vol. 19, No. 2 (Mar., 1910), s.161

⁸¹ O.E. Bektas, 2017, s.336

⁸² J.W.F. Schelling, 2004, s.194-195

⁸³ J.W.F. Schelling, a.g.e., s.14

özne olarak doğa olabilir.⁸⁴ Doğa kendinde yaratıcıdır, doğanın özü yaratımdır ve bu yaratım doğaya dışsal güçler tarafından gerçekleştirilmez; tam tersine bu güçler doğaya içkindir. Eğer böyle olmasaydı Schelling doğayı salt üretkenlik olarak nitelendiremezdi. Ona göre doğa her zaman bir oluş, bir üretim halindedir. Kendinde üretken olan ve mutlak birlikten doğan doğada her şey ikilik üstüne kurulmuştur. Schelling fenomenal dünyanın tekil nesnelere de sürekli bu ikiliği görür. Ona göre doğanın öz yaratımında bile karşıt güçlerin ikiliği bulunmaktadır. Doğa ürününe ulaşmak için karşıt güçlerin karşılaşması gerekir. Bu karşılaşma içinde dengeye vardıklarında ise karşılıklı olarak birbirlerini ortadan kaldırırlar. Nesne olarak doğa, ya da fenomenal dünyanın tekil nesnelere ancak mutlak etkinliğin kendini kısıtlaması ve sonunda karşılıklı olarak birbirini ortadan kaldıran güçlerle beraber ortaya çıkan görünümüdür.

“Doğa ürünü sürekli bir yeniden üretim etkinliği olmaksızın düşünülemez. Ürün her aşamada ortadan kaldırılıp yeniden üretilir olarak düşünülmelidir. Bizler doğa ürününün mevcudiyetini değil; aslında yalnızca onun sürekli olarak bu yeniden üretilme sürecini görürüz.”⁸⁵

Doğa ürünlerinin varlığı sürekli bir yeniden üretim olduğuna göre daimilik sadece nesne olarak doğanın bir özelliği olacaktır. Özne olarak doğa sürekli bir yeniden üretim etkinliğidir. Doğanın devamlılık gösteren ürünü Schelling için salt bir sınırlamadır. Dolayısıyla bu ürünün karşıt güçlerin bir karşılaşması olduğunu söylemek de olanaklı olacaktır. Doğa her adımında sonsuzdur. Schelling’in sözleriyle:

“Doğa, evrimin her noktasında (halen) sonsuzdur, ancak bu nedenle doğa her üründe sonsuzdur ve evrenin oluşumu evrimin her bir aşamasında bulunur.(...) Ürün kendini sonsuzluğa evriltir.”⁸⁶

Eğer nesne olarak doğa, yani ürün, her adımda yeniden üretilmesine karşın sonsuz olduğu söylenemez; çünkü Schelling’e göre eğer bu olanaklı olsaydı üretim etkinliği kendi kendini tüketmiş olurdu. Schelling ürünün sonsuz olduğunu da söylemez, ona göre sonsuz olan yalnızca kendinde doğadır. Dolayısıyla ürün hem sonlu hem sonsuz olmalıdır. Doğanın ürünü sadece görünümde sınırlı ama aynı zamanda sonsuz bir gelişim içindedir.

⁸⁴ J.W.F. Schelling ,a.g.e., s.202

⁸⁵ J.W.F. Schelling ,2004, s.205

⁸⁶ J.W.F. Schelling ,a.g.e., s.207

Schelling'e göre doğa bize her zaman mutlak etkinlik olarak görünür. Mutlak etkinliğin kendini sonlu nesnelere göstermesi olanaksızdır; kendini yalnızca sonsuz olanda serimleyebilir. Bu da ancak bize içkin olan, fakat dışsal ve empirik bir veri olmadan bilince erişemeyecek olan entelektüel sezgi ile kavranabilir.⁸⁷ Yani Schelling, kendinde doğayı anlayabilmek için Mutlak'ın bilgisini olanaklı kılan entelektüel sezgiye ihtiyaç olduğunu söyler. Çünkü kendinde doğa esasında Mutlak birliğin kendini serimlemesidir.

Sonsuzluk kendini doğanın her tekil ürününde yansıtır. Schelling, fenomenal dünyanın her tek nesnesini bir anafora benzetir. Doğanın her bir nesnesi tıpkı anaför gibi sürekli bir dönüşüm ve yeniden üretim halindedir; asla hareketsiz değildir.⁸⁸ Hiçbir doğa ürünü tamamlanmış hale gelmez. Bizim tanık olduğumuz şey sadece sürekli bir yeniden üretimdir. Doğa sürekli yeniden üretimle kendi alanını doldurur.

“Öz bilincin asıl çatışması, kendisinde olduğu gibi, sonsuzdur; yani o hiçbir tekil nesne de sona ermez. Her nesne sürekli bir oluşur ve asla tamamlanmaz; öz bilincin her anında sürekli yeniden üretilir.”⁸⁹

Doğanın her bir ürünü kendini diğerlerinden ayırır ve bunların her biri ayrı bir etkinliğin ürünüdür. Etkinliğin her bir aşaması bir form verme aşamasıdır. Her ürün, kısıtlanma aşamasına kadar olanaklı olan tüm formlardan geçerek ortaya çıkar. Her bir form kazanma ise aslında doğanın karşıt kutuplar arasında kazandığı görünümüdür ve her bir ürün belirli bir üretici sentezine eşittir.⁹⁰

Doğa asıl nesnelere organiktir. Çünkü doğanın etkinliğinin kendisi sonsuzdur ve kendisi sonlu olan ürünü (görünür olan ürünleri) ortaya çıkarıyor olsa dahi sonlu olan ile sonuçlanamaz. Sonsuza doğru evrimleşme eğilimi her tek üründe bulunur. Doğa her zaman bir bütün olma eğilimindedir. Doğada tekil nesnelere vardır, ama doğa sürekli bu tekillerle mücadele halindedir.⁹¹ Bununla beraber doğanın her tekil nesnesi de kendi içinde mutlak bir birliktir. Kendinde doğa, doğanın hiçbir tekil nesnesinde kendini sonsuz ve koşulsuz olarak göstermez. Tekil ürünlerde ancak sonsuzluğun belirli bir yansıması görünür olur. Sonsuz ve koşulsuz olan doğa her nesnel ürünün temel ilkesidir; ama kendini bütünüyle bu tekil

⁸⁷ J.W.F. Schelling ,a.g.e., s.15

⁸⁸ J.W.F. Schelling, 2004, s.18

⁸⁹ J.W.F. Schelling, a.g.e., s.19

⁹⁰ J.W.F. Schelling, a.g.e., s.35-36

⁹¹ J.W.F. Schelling, a.g.e., s.5-6

nesnelere göstermez. Bizim bilişimiz ise nesnenin ötesine uzanamaz. Dolayısıyla doğanın bu sonsuz etkinliğinin büyüklüğünü ancak tekil nesnelere yansıttığı kadarıyla bilebiliriz. Doğanın ortaya çıkardığı her ürün kendi içinde mutlak olmakla beraber, bir taraftan da mutlak birliğin ürünü olduğundan, bunların basit ürünler olduğunu söyleyemeyiz; her biri bir ayrımsızlığın dolayısıyla birden çok *potansın* birliğinin ürünüdür.

“Doğadaki her şey hali hazırda var olarak düşünülmelidir. Doğadaki hiçbir ürün basit (primitive) değildir.”⁹²

Schelling’in burada altını çizdiği bir taraftan da bir doğa felsefesinin olanaklı olabilmesi için doğanın zaten var olduğunu kabul etmek gerektiği olarak düşünülebilir. Çünkü ilk var olanı, yani maddeyi, oluşturan temel ilkelerin araştırılabilmesi için öncelikle dış dünyanın varlığının kabul edilmesi gerekir. Doğanın her bir ürünü kendini diğerlerinden ayırır, bu da her bir ürün doğanın belirli bir etkinliğinin ürünü olduğu anlamına gelir. Schelling, bu ürünün “doğanın kendi kendisini belli bir şekilde belirlemesi”⁹³ olduğunu söyler.

Doğa ürününün kendi içinde Mutlak olmasını Schelling “göreceli bütünlük” olarak adlandırır. Göreceli bütünlük her tekil varlığın kendi bağlamında bir bütünlük olduğu anlamına gelir ve dolayısıyla ilk göreceli bütünlük maddedir, madde var olduğu için vardır. Schelling bunu “A=B, bir A=A’dır” şeklinde ifade eder.⁹⁴ Bunu da şu şekilde temellendirir:

“O (her tekil varlık), kendi dışında başka şeyler olduğundan, mutlak olarak sonsuz değildir ve kendi varlığında dışsal bir şey tarafından belirlenir. Fakat o kendi türünde sonsuzdur (...) çünkü mutlak özdeşliğin varlığını sonsuzla aynı form altında (örneğin sonsuz bölünebilirlik ya da daha çok bölünemezlik) gücüne oranla açığa çıkarır, bu yüzden tekil varlığın kendisi aynı zamanda, mutlak anlamda sonsuz olmasa da, kendi gücü çerçevesinde sonsuzdur.”⁹⁵

Schelling’e göre doğadaki cansız nesnelere yalnızca doğanın kendini serimleme girişimindeki başarısız çabalarıdır. Cansız doğa denilen şey yalnızca olgunlaşmamış, tamamlanmamış olan akıldır. Doğanın amacı ürünlerinde en yüksek aşamaya gelmektir. Bu da bizim akıl dediğimiz şey, yani insanın doğuşu olacaktır. Böylece doğa kendine döner ve doğanın

⁹² J.W.F. Schelling, 2004, s.24

⁹³ J.W.F. Schelling, a.g.e., s.34

⁹⁴ J.W.F. Schelling, 2016, s.463

⁹⁵ J.W.F. Schelling, a.g.m., s.462

insandaki bilinçli ilkeyle özdeş olduğu ortaya çıkar.⁹⁶ Yani doğa üretime bilinçsiz başlar ve bilinç ile bitirir; üretimin kendisi ise amaçlı değildir ama ortaya çıkan en son ürün amaçlı olacaktır.⁹⁷ Schelling şu şekilde açıklar:

“Doğanın maddesinden birdenbire fişkırın güç, özünde, zihnin dünyasında kendini açığa çıkararak şey ile aynıdır, şöyle ki orada ideal olanın yanı sıra reel olanın baskınlığıyla mücadele etmek zorundadır.”⁹⁸

Schelling, doğanın (aslında bilinçsiz olan) etkinliği ve insan iradesi arasında bir bağlantı görür. Nesnel dünyanın ürettiği etkinlik aslında kendini insanın iradesinde gösteren güçle ayrımsız olmalıdır. Ona göre aradaki fark insanın iradesinin üretiminde bir bilinç taşımamasıdır.⁹⁹

Böylece Schelling doğa felsefesinde bu ikisinin birliğini arar. Bunu da mutlak bilincin kendisinde bilinçlilik, bilinçsizlik ve bu ikisinin ayrımsızlığını taşıdığını söyleyerek yapar. Ona göre doğa bilinçsizce üretir, fakat ortaya çıkan ürün bilinçli ve bilinçsiz etkinliğin ayrımsızlığının ortaya çıkardığı bir ürün olacaktır. Bu yüzden Schelling doğanın bize hem kör mekanizmanın ürünü olduğunu hem de bilinçli etkinliğin bir ürünü olarak görüldüğünü söyler. Doğa ürünü yalnızca amaçlı görünür.

Böylece düşünen, bilinçli özne doğanın bilinçsiz üretiminden ortaya çıkmış olur. O halde doğanın bütünlüğü, insanın doğadan doğması ve onun doğanın bir parçası olduğunu; zorunlu doğa ile özgür benin aynı kökten doğan parçalar olduğunu ve bunların birbirinden tam anlamıyla ayrı olmadığını fark etmesiyle olanaklı hale gelir. Schelling’e göre “doğa görünen tin; tin ise görünmeyen doğadır.”¹⁰⁰

Doğa mutlağın reel serisi, akıl mutlağın ideal serisi, sanat ise mutlağın ayrımsızlık serisidir.

I.3. SCHELLING’İN SANAT GÖRÜŞÜ

⁹⁶ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.348

⁹⁷ A. Hofstader, R. Kuhns, a.g.e., s.363

⁹⁸ J.W.F. Schelling, 2016, s.458

⁹⁹ A. Bowie, “Schelling: Art as The Organ of Philosophy”, Aesthetics and Subjectivity, (2003), Manchester University Press, s.111

¹⁰⁰ S. J. McGrath, “Schelling On The Unconscious”, *Research in Phenomenology*, (2010), s.74

Schelling'in sanat anlayışına geçmek için tin felsefesi ve doğa felsefesinden hareket etmek zorunlu olacaktır. Schelling için Mutlak, hem olumlayan hem olumlanan hem de bu ikisinin ayrımsızlığı idi. Olumlayan olarak Mutlak ideal seriyi, yani tin dünyasını; olumlanan olarak Mutlak ise reel seri, yani doğa dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Sanat da bu ikisinin ayrımsızlığı olarak, mutlağın ayrımsızlık serisinde ve mutlak zorunlu olarak ortaya çıkar.

Doğa felsefesinde Schelling doğayı ilk var olandan, yani maddeden başlayarak aşamalı olarak organizmaya oradan da doğanın en yüksek amacı olan insanın doğuşuna kadar ilerletir. Bu doğa kendi kendine yasa koyan ve kendi kendine yeten bir doğadır. Schelling, buradan kendi kendinde ayrımsızlığı taşıyan sanatın formlarına yükselir. Ona göre sanat, felsefenin en yüksek formudur ve doğa felsefesiyle bağlantısız olarak düşünülmesi olanaksızdır. Çünkü Schelling sanat felsefesinde doğanın bilinçsiz etkinliği ve insanın bilinçli etkinliğinin aynı kaynaktan doğduğunu göstermeye çabalar. Daha önce bahsedilmiş olduğu gibi ne tek başına doğa felsefesi ne de tek başına transandantal felsefe bize doğru bilgiyi göstermede yeterlidir. İşte Schelling'e göre bu ihtiyacı, bu iki felsefenin üstünde bulunan ve ikisinin ayrımsızlığı olan sanat felsefesi karşılar. Schelling için doğa zorunlu olarak var olmandır, ama zorunluluğun karşısında özgürlük olması gerekir. Bunu da tin dünyası sağlar. Ona göre reel dünyadaki özgürlük eksikliği, akıl sahibi varlık olarak insan tarafından giderilir.¹⁰¹ Estetik etkinlik insanla başlar ve ideal olan estetik yaratmada biçimlenir.

Denebilir ki Schelling için sanat, kendinde ayrımsızlık olan Mutlak'ın reel dünyadaki iz düşümüdür. Sanat, bilinçli ve bilinçsiz, sonsuz ve sonlu, özgür ve zorunlu gibi tüm karşıtlıkların mutlaktaki ayrımsızlığını reel dünyada serimler ve algılanabilir kılar, bir anlamda nesnel hale getirir. Bu bağlamda sanat reel dünyanın da bir parçası haline gelerek iki felsefenin birleştirici gücü haline gelir. Schelling tüm bunlarla bağlı olarak sanatı felsefenin en yüksek *potansı* olarak görür. Felsefi sisteminde sanata büyük bir yer ayırır ve sanat Schelling felsefesinin çok kritik bir parçasını oluşturur.

“Nesnel dünya, basitçe, tin dünyasının bilinçdışı şiiridir; felsefenin evrensel organı -ve tüm birliğini sağlayan mihenk taşı- ise *sanat felsefesidir*.”¹⁰²

¹⁰¹ Ö.N. Soykan, 2006a, s.96

¹⁰² M.S.G. Aurelio, “Schelling's Aesthetic Turn in the System of Transcendental Idealism”, *Kritike*, (2012), s.44

Böylelikle sanat bir yanıyla ideal dünyanın bir yanıyla da reel dünyanın parçası olur. Aynı anda hem ideal dünyada hem de reel dünyada yeri vardır, iki dünyanın karakterini de bünyesinde barındırır. Schelling'e göre sanat Mutlak'ı yansıtmayla ideal dünyaya, somut bir sanat eseri olmakla da reel dünyaya bağlanır. Sanat eseri fenomenal dünyanın somut bir nesnesi olmakla her tekil nesnenin olduğu gibi kendi içinde bir evrendir, yani göreceli bütünlüğe sahiptir. Schelling'e göre sanatta bulunabilecek yegane karşıtlık, sanatın aynı anda hem doğa ürünü hem de özgürlük ürünü olarak görünmesi olabilir. Çünkü iki kutbun özdeşliğinin kabul edilmesinin koşulu ilk adımda bu iki unsurun karşıt olduğunu kabul etmek olmalıdır. Fakat bu karşıtlık ancak biçimsel bir karşıtlık olacaktır.

Schelling'e göre her eylem, bir eyleme etkinliği olarak özgür ve öznel; ortaya çıkan sonuç bakımından da doğa kanunlarına tabi olarak zorunlu ve nesnel olmalıdır. Sanat da sanatçının üretimiyle başlaması bakımından öznel, özgür ve bilinçli bir etkinliğin ürünüken; ortaya çıkan sonuç, yani sanatçının ortaya koyduğu tekil sanat eseri olmakla doğa yasalarına bağlı, nesnel, zorunlu ve bilinçsizdir. Schelling sanatı bu bakımdan hem reel hem de ideal dünyanın bir nesnesi olarak tanımlar. Reel olan ve ideal olan sanat eserinin kendisinde bu şekilde birleşime varır. Buna benzer şekilde, Schelling için Mutlak'ın kendini sınırlamasıyla ortaya çıkan sonlu şeyler, yani fenomenal dünyanın nesnelere daima bir başka nesne tarafından belirlenir, bu karşılıklı belirlenme sonsuza dek uzar. Dolayısıyla sonlu olandan hareketle sonsuza varılabilir. Sonsuz olan ise sonlu olana katılamaz veya kendinden yola çıkarak sonsuza ulaşamaz. Bunun gerçekleştirilmesi Schelling'e göre ancak sanat dünyasında, sonlu ve sonsuzun birliğinin sergilenmesiyle sağlanabilir. Sonsuz ancak sanat yoluyla sonlu olana katılabilir, ikisinin görünür birleşimi ancak sanatta olanaklı olur. Bu birleşim aynı zamanda sınırlı ve sınırsız ayrımsızlığını da imler. Sonlu olmak sınırlanmış olmak, sonsuz olmak da sınırlanmamış olmak demektir. Bir diğer kutupluluk ise özel olan ve genel olandır. Özel olan şey sonlu, sınırlı ve reel dünyanın nesnesiyken, genel olan şey sonsuz, sınırsız olmalıdır ve ideal dünyanın nesnesidir. Aynı açıdan bakarak estetik edimin özel olan ve genel olanı da birliğe ulaştırdığı söylenebilir. Bu bakımdan sanatın bilinçsiz olanı ve bilinçli olanı birleştirdiğini söylemek de doğru olacaktır.¹⁰³ Sanat aynı zamanda bilgi ve eylemin de ayrımsızlığıdır; kuramsal felsefeyle kılışsal felsefeyi kendi çatısı altında birleştirir böylece ne

¹⁰³ Ö.N. Soykan, 2006a, s.97-99

salt eylem ne salt bilgi olur, ancak ikisinin ayrımsızlığıdır. Kısacası sanat tüm karşıtlıkların birleşim noktasıdır. Böylece Mutlak özdeşlik sanatın asli örneği olur.¹⁰⁴

Schelling sanat felsefesinde de tüm sisteminde olduğu gibi kutuplulukların birliğini arar. Hatta sanat felsefesinin ayrımsızlık sisteminin daha yüksek bir *potanstaki* tekrarı olduğunu düşünür. Maddenin var olması için mutlakta bir iken ayrılan bu karşıtlıklar sanatta tekrar bir araya gelir. Bu karşıtlıklar sanatta sadece görülür hale gelmekle kalmaz, aynı zamanda evrensel olarak geçerliliğe sahip olur. Bu yeni özdeşlik Schelling'e göre sanat eserinin görünüşünde ortaya çıkan bir özdeşliktir. Sanat dünyası kutuplulukları ayrımsızlığa vardır fakat bunu ancak bir görünüş alanında gerçekleştirebilir. Bu bakımdan sanat ve felsefe bağıntısının biçim bakımından bir bağıntı olduğunu söylemek olanaklı olacaktır. Schelling sanatı bu anlamda “mutlağın taşması” olarak tanımlar,¹⁰⁵ yani sanatın bize doğa felsefesinde ve tin felsefesinde açığa çıkan ürünlerin kendiliğindenliğini sunduğunu söylemek olanaklıdır.¹⁰⁶ Bu sunma son kertede bir görünüş olarak ortaya çıkar, biçimseldir; fakat aynı zamanda ortaya çıkan ayrımsızlık nesnel olur. Sanat insan eliyle ortaya konur, fakat diğer yandan da ideleri görülür hale getirmesi bakımından kaynağını Tanrı'dan alır. Sanat ve felsefenin idelerinin sezme bakımından bir ortaklığı vardır.

“(...) felsefe ideaları *kendilerinde oldukları gibi* sezerken sanat bunları *reel* ya da *nesnel* olarak sezer. *İdealar* nesnel olarak sezildikleri sürece tözdürler ve adeta tüm tikel sanat eserlerinin kendisinden olgun varlıklar olarak ortaya çıktığı sanatın evrensel ve mutlak içeriğidirler.”¹⁰⁷

Schelling felsefeyi “Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile tümelde ve tümelle temsil edilmesi” olarak tanımlarken; sanatı ise “Mutlağın tümel ve tikelin mutlak ayrımsızlığı ile tikelde ve tikelle temsil edilmesi” olarak tanımlar.¹⁰⁸ Bu açıklama, bize sanat ve felsefenin aslında aynı şeyin farklı yönlerden bakıldığındaki izdüşümleri olduğunu gösterir. Çünkü her ikisi de Mutlak ile ve Mutlakta ayrımsız olan ile ilgilenir.

Felsefe ve sanat, aralarında benzerlikler kadar farklılıklar da barındırır. Felsefe de sanat da Mutlak olanı yansıtmayı amaçlar, ikisi de en yüksek olana erişir, bunu yaparken sanat

¹⁰⁴ F.W.J. Schelling, 2017, s.76

¹⁰⁵ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.65

¹⁰⁶ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.36

¹⁰⁷ F.W.J. Schelling, a.g.e., s. 63

¹⁰⁸ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.36

nesnelliği elinde barındıran taraftır; felsefe Schelling'in deyimiyle bunu yaparken insanın bir kırıntısını göz önüne serer; sanat insanı bir bütün olarak ortaya koyar.¹⁰⁹ Temelleri aynı olsa da felsefe her zaman bilim olma eğilimini sürdürür, ama sanat daima zorunlu olarak kendi öz karakterini koruyarak sanat olarak kalır.¹¹⁰

Schelling'in felsefesi doğada en basit şekliyle bulunan, ilk varolan olan maddeden başlayarak en yüksek ve en karmaşık olana, yani sanat eserine doğru ilerler. Ona göre doğanın da en yüksek amacı insanın yani kendisine tamamen nesnel olanın doğuşuna ulaşmak olmalıdır.¹¹¹ Varoluş amacının insan tarafından anlaşılabilir hale gelmesi için de somut olarak varolması gerekir; denebilir ki sanat da genel olarak entelektüel sezginin yadsınamaz nesnelliğidir.¹¹² Schelling bu bağlamda sanatın insan ve dünya arasındaki ayrımsızlığın göstergesi ve ayrıca felsefenin hem başlangıcı, kaynağı hem de son ereği olduğunu söyler.¹¹³ Ona göre ideal ve reel dünyalar arasında önceden yaratılmış bir uyum vardır. Bu uyumu da fenomenal dünyayı yaratan etkinlik ile fenomenal dünyanın Ben'deki temsillerini yaratan etkinliğin bir ve aynı olduğunu söyleyerek açıklar.¹¹⁴

Ona göre felsefenin de sanatın da temelinde yaratıcı yetenek olmalıdır. Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi, aradaki fark bu yaratıcı yetenin yöneldiği doğrultuda kendini gösterir. Sanattaki yaratıcılık üründeki bilinçsiz olanı sergilemek üzere dışarı yönelirken felsefedeki yaratıcılık ise entelektüel sezgideki bilinçsiz olanı serimlemek üzere içe yönelir. Sanat felsefesinin yalnızca estetik sezgi yoluyla anlaşılabilir olması ve sanatın felsefenin bir organı olmasının sebebi budur. Sanat ve felsefe birbirinin yansıması gibi düşünülmelidir; ikisi de sonsuzun temsilidir.

“Sanat, felsefenin en yetkin nesnel yansımasıdır (...) Nasıl ki genel felsefe için mutlak, hakikatin asli örneğidir; işte sanat için de mutlak *güzelin* asli örneğidir. Bu yüzden hakikat ve güzelin tek *bir* mutlağın iki farklı yolla düşünülmesi olduğunu göstermek zorundayız.”¹¹⁵

Transandantal felsefe, ideal olarak ifade edilen ve entelektüel sezgi ile sezilen Mutlak iken; sanat estetik olarak sezilen ve güzel olarak resmedilen Mutlaktır. Felsefe ve sanat

¹⁰⁹ Ö.N. Soykan, 2006b, s.141

¹¹⁰ F.W.J. Schelling, **Plastik Sanatlar Güzellik ve Doğa**, (2016), İstanbul, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, s.77

¹¹¹ A. Bowie, 2003, s.107

¹¹² A. Bowie, a.g.e., s.119

¹¹³ M.S.G. Aurelio, 2012, s.48

¹¹⁴ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.356

¹¹⁵ F.W.J. Schelling, 2017, s.62

birbirleriyle daima ilişkilidir; aslında felsefe sanat için gerekli olan koşulları yaratır¹¹⁶, fakat kendisi entelektüel sezgi ile sezileni nesnel örneklerde yansıtamaz. Schelling'e göre bu bağlamda sıradan hayatın koşullarından çıkabilmenin iki yolu vardır. Birincisi sanat (poetry), ikincisi ise felsefedir. Mutlak bilinemez ve yalnızca entelektüel sezgi aracılığıyla sezilebilir fakat Schelling'e göre bir de Mutlak'ı daha nesnel olarak görmemizi sağlayacak ve duyularla algılanabilir hale getirecek, tikelliğe taşıyacak bir sezgiye daha ihtiyacımız olmalıdır. Bu da yalnızca estetik sezgi ile olanaklıdır. Sanatın anlaşılmasını olanaklı kılan estetik sezgi de entelektüel sezginin bir iz düşümü olarak düşünülmelidir.

Sanatın bilgisine ulaşmak ancak felsefe ile olanaklıdır. Sanatı kavrayabilmek adına felsefe yoluyla Mutlak ya da ideal olanı ve tikel olanlar arasındaki ilişkileri de kavramak gerekmektedir. Bu anlamda felsefe, sanat bilimine ulaştırır. Sanat bilimi estetik ya da güzel sanatlardan farklıdır. Schelling için sanat bilimi reel olanı ideal olanda temsil etmelidir, yani bir nesne olarak sanat eserinin yapısını kavrayarak onu bütünde temsil etmek bir sanat biliminin en yüksek ödevi olacaktır.

Filozofun entelektüel sezgide öznel olarak algılayabildiği şeyi, sanatçı hayal gücüyle nesnel olarak üretebilir. Bir diğer deyişle, filozof için öznel ve ideal olan şey sanatçı tarafından nesnel olarak üretilebilir; böylece fenomenal dünyada görünür hale gelir.¹¹⁷ Estetik sezgi nesnel ve evrensel olarak geçerlidir. Filozofun entelektüel sezgi aracılığı ile çözmeye çalıştığı problemi sanatçı estetik sezgi ile çözer.¹¹⁸ Ona göre filozof da sanatçı da verilmiş bir yetenek sahibidir ve bu sıradan olmayan yetenek yaratım esnasında ortaya çıkar, yaratımın bitmesiyle de bir sonrakinde tekrar ortaya çıkmak üzere yok olur. Schelling bu yeteneği deha olarak görür; deha sanatçının ve filozofun doğasında yatar. Sonsuz olanın sunumunu yaparken gerekli olan şartları ancak sanatçı bu deha sayesinde sağlayabilir. Diğer insanların göremediği veya herhangi bir şekilde anlatamadığı ya da başka türlü anlatılması olanaklı olmayan şeyleri somut hale getirir, herkesin görebilmesini sağlar. Bu, sanatçının amacıdır. Bu somut hale getirme etkinliğini de içinde hiçbir sınır barındırmayan yaratıcılığı ile ortaya koyar. Deha bütün olanı bütünlüğü içinde kavrar, parçalarla ilgilenmez. Yine de sanatçının ruhu kendini hem ayrıntıda hem de bütünün olarak sanat eserinde gösterir. O, ayrıca, kendi yasalarını kendi koyar, sanatçı için dışsal bir yasa koyucu yoktur. Bu yasaları kendisi bilmez

¹¹⁶ M.S.G. Aurelio, a.g.m., s.47

¹¹⁷ M.S.G. Aurelio, 2012, s.47

¹¹⁸ A. Hofstadter, R. Kuhns, 1964, s.346

fakat kendi eserinde görür. Schelling'e göre bunu bilmek onun işi değildir; sanatçının işi bilmek değil yaratmak olmalıdır.¹¹⁹ Böylelikle, ancak dehanın gücü sayesinde ortaya tamamlanmış ve mükemmel olan bir sanat eseri çıkabilir; bunu da sadece dahi sanatçı ortaya koyabilir. Zaten Schelling'e göre bu özellikleri taşımayan şey gerçek bir sanat eseri olarak nitelendirilemez. Zira bir sanat yapıtı ya Mutlak'ı yansıtır ya da o şey sanat yapıtı değildir. Schelling için ortalama sanat yapıtı diye bir şey olamaz.¹²⁰

Sanatçının sanat eserini ortaya koyma süreci, yani genel olanı özele taşıması, Schelling felsefesinde onun varlık kavrayışında Mutlak olandan tek tek varolanlara geçiş sürecine karşılık gelir. Bir başka deyişle, Schelling'in sözleriyle, estetik ideanın sanat eserine dönüşmesini anlamak, ideaların tikel şeyler yoluyla görünmesini anlamak ile aynı şeydir.¹²¹ Fakat sanattaki ortaya çıkış fenomenal dünyanın nesnelere ortaya çıkışından farklı olarak bir görünüş olarak ortaya çıkmıştır. İkinci fark ise bu ortaya çıkışta sanatçı denen bir aracının da var olmasıdır.¹²² Fenomenal dünyadaki tekil nesnelere ise yalnızca Mutlak'ın kendi kendini kendi iradesiyle kısıtlamasıyla ortaya çıkmaktadır.

Schelling, sanatın bize karşıtlıkların birliğini sunmasından hareketle sanatçıyı bu karşıt etkinliklerin üzerinde konumlandırır. Ona göre bu aktivitelerden hiçbiri diğerini öncelemez, hatta her iki aktivite birbiri için zorunludur. Her estetik etkinlik, tıpkı felsefe gibi, bu iki aktivitenin bir çatışması ile başlar. Bu çatışma sanatçının eseri üretmeye başladığı andan eseri bitirmesine kadar devam eder ve sanat eserinde ayrımsız olur. Her tekil sanat eserinin üretim süreci bu şekilde başlar, ilerler ve ayrımsızlıkla son bulur. Bu sayede sanat üretimini başlatan çatışma yerini sakinliğe bırakır. Esasında bu çatışma veya ayrılık durumu tüm özgür etkinlikte kendisini gösterir, ama yalnızca koşulu sonsuz karşıtlık olan etkinlik estetik etkinlik olabilir. Dolayısıyla sanatçının ürünüde sonsuz olan sonlu olarak temsil edilir.

Sanatçı bu üretimi, iki etkinliğin karşılıklı çatışmasıyla başlayan süreçte kendi içinde olan yaratıcı dürtü ile gerçekleştirir, bu dürtü ya da yetenek sanatçının ayrılmaz bir parçasıdır. Hatta bu dürtü sanatçıyı diğer insanlardan ayırır. Schelling sanatçıda sıradan insandan daha yüksek bir dünya görüşü olduğunu düşünür. Onu üretime zorlayan da bu dürtüdür. O üretimde ne denli amaçlı ve bilinçli olursa olsun yine de bu dürtünün etkisi altında

¹¹⁹ Ö.N. Soykan, 2006a, s.116

¹²⁰ Ö.N. Soykan, 2006a, s.115

¹²¹ F.W.J. Schelling, 2017, s.174

¹²² Ö.N. Soykan, a.g.e., s.114

ilerlemesi kaçınılmazdır. İşte sanatçı bu iki etkinliğin yani bilinçli ve bilinçsiz etkinliğin ikisini de sanata taşır; bilinçli olan etkinlik ne kadar öğretilir, öğrenilebilir, başkalarınca kavranabilir olsa da bilinçsiz olan etkinlik sonradan kazanılamaz, öğrenilemez ve sanat dışında başka bir yolla ortaya konulamazdır. Bu ikisinin toplamı Schelling'in sanat dünyası olarak tanımladığı şeydir.¹²³ Bir bütün olarak sanat dünyasında iki etkinlikten her biri diğeri için gereklidir. Biri eksik olursa sanat dünyasından ve hatta dehadan bahsetmek olanaksız olacaktır.

Bir bütün olarak sanat dünyası her tek ürününde sonsuzu serimler, ideleri biçimsel olarak görünür kılar. Dolayısıyla mutlak nesnellik sadece sanatta olanaklıdır. Felsefe de bu nesnelliği verir ama onun sadece bir kısmını ortaya koyabilir; sanat ise onu tümüyle görünür hale getirir, kısacası sanat en yüksek bilgiyi sağlar.¹²⁴

Schelling her sanatçının içinde yaratımı olanaklı kılan bilinmeyen karanlık bir güç olduğunu söyler. Bu sayede sanatçı sıradan insanın etrafında göremediklerini görür ve bunları görünür kılar. Bu güç sanatçıyı yaratmaya zorlar, fakat Schelling sanatçının yaratımında özgür olduğunu düşünür.¹²⁵ Çünkü bir yandan da sanatçı ürününe başlarken ne üreteceğini bilir. Öyle üretir ki, bu aşamada hem özgürdür hem de verdiği üründe kaybolur, hem yasa koyucudur hem de bu yasayı ürünün kendisinde sezer. Bu yalnızca karşıtlıkların bir araya geldiği estetik üretimde olanaklıdır.¹²⁶ Dolayısıyla sanatçının bilinçli ve özgür üretimi bilinçsiz ve zorunlu olan sanatçının içindeki güç olan deha ile birleşir.

Schelling, dehayı tanımlamak üzere görünüş tarzları karşıtlıkları başlığı altında şiir ve sanat, güzel ve yüce, naif ve duygusal, stil ve üslup karşıtlıklarını ele alır. Bu bağlamda dahi sanatçıyı tüm bu karşıtlıkların mutlak ayrımsızlığı olarak tanımlar.

Schelling ilk olarak şiir ve sanatı ele alır. Ona göre şiir mutlak form, sanat ise tikel formun görünüşüdür. Mutlak kendini dehada bu iki görünüş tarzına ayırır. Dehanın reel yönü dar anlamda şiir, ideal yönü ise sanattır. Schelling şiiri “bir şeyin kendisinde yaşam ve *reel*iteye sahip olmasını sağlayan birlik”; sanatı ise “o şeyin üreticide olmasını sağlayan birlik”¹²⁷

¹²³ A. Hofstader, R. Kuhns, 1964, s.366

¹²⁴ A. Hofstader, R. Kuhns, a.g.e., s.375

¹²⁵ M.S.G. Aurelio, 2012, s.45

¹²⁶ F.W.J. Schelling, 2017, s.22

¹²⁷ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.156

olarak tanımlar. Şiir ve sanat iki ayrı birlik olarak belirir. Fakat en üst düzey sanatçıda ikisi ayrımsızdır.

İkinci olarak güzel ve yüce olanı ele alan Schelling için şiir kendini sanat eserinde yücelik olarak gösterirken, sanat kendini güzellik olarak gösterir. Yücelik basitçe sonlunun sonsuza şekillenmesi, sonsuzun sonluda kapsanması olarak ortaya çıkar, yani sonsuz olan sonsuzda ayırt edilebilir hale gelir. Doğada yücelik ya boyutları bakımından insanın kavrayış gücünü aşar ya da gücü insanın fiziksel gücünü aşar. Böylece insanın kendini doğanın sonsuzluğu ve büyüklüğü karşısında yetersizlik hissine kapılır. Fakat Schelling'e göre bu sonsuzluk hakiki bir sonsuzluk değil, ancak hakiki sonsuzluğun yansıması olabilir. Denebilir ki insanın sezdiği doğa sonsuzluğu görece bir sonsuzluktur, hakiki sonsuzun sembolüdür. Bu sezgi Schelling'e göre estetik bir sezgidir. Yücenin temel sezgisi kaostur, kendinde bir olan Mutlak ise ilksel kaostur. Schelling'e göre yücelik doğanın nesnesinde bulunmaz, öznde bulunur. Bunun tek istisnası ise sanattır. Yalnızca sanatta nesnenin kendisinde yücelik bulunur. Yüce ve güzel karşıtlığı karşıtlık niceliksel bir karşıtlıktır. Yüce ve güzel karşıtlıkları içinde ayrıca iç içe geçmiş durumda olmalıdır. Çünkü güzel olmayan yüce ancak tehlikeli ve korkunç olabilir ve her sanat eseri güzelliği içinde insanı aşar görünen yüceliği barındırmalıdır. Yani, bu iki karşıt görünüş tarzı mutlaklıklarında aynıdır, mutlak olmayışlarında aralarındaki farklılık açığa çıkar.

Schelling'in üçüncü olarak dile getirdiği görünüş tarzları naif ve duygusal (sentimental) sanattır. Naif ve duygusal sanat öznel karşıtlıklardır. Naif sanat mutlak forma, duygusal sanat ise tikel forma karşılık gelir. Naif sanatta baskın olan unsur nesneyken, duygusal sanatta özne önde bulunur. Yine mutlaklığında şiir ne naif ne de duygusaldır.

Son olarak stil ve üslup karşıtlığından bahseden Schelling için stil mutlak forma yani naif sanata karşılık gelirken üslup tikel forma karşılık gelir. Schelling böylece ne üslubun naif ne de stilin duygusal olabileceği sonucunu çıkarır. Ona göre bilgi alanında düşünce sistemi filozof için ne ise sanatçının stili de kendisi için odur.¹²⁸

Sanatçının dehasını tanımlamak için kullanılan bu görünüş tarzları ve karşıtlıkları aynı zamanda kendinde sanatın da belirlenmesi olur. Schelling'e göre bu karşıtlıklar kendinde

¹²⁸ F.W.J. Schelling, 2017, s.171

sanat eserinde asla açıkça görünmez, fakat mutlaklığında sanat tüm bu karşıtlıkları içinde barındırır.

Tıpkı mutlağın tikel formların ortaya çıkması için kendi kendisini sınırlaması gibi Schelling sanatın genel olarak biçimlenmesini ideaları yani Mutlak'ı reelde yansıması olarak tanımladıktan sonra özel olarak sanat eserinde ideaların nasıl olup da tikel sanat eserinde görüldüğünü ve insanın bunu ne yolla kavrayabileceğini, yani bir mutlak güzel olandan tekil güzel olanın nasıl ortaya çıktığını tartışır. Ona göre Mutlak kendini sınırlayarak fenomenal dünyanın nesnelere kendisini gösterirken tikel formlarda ortadan kalkmayan tek şey ideadır. Sanat da tıpkı bunun gibi güzeli ancak idealardaki tikel formlar olarak sezebilir, tek farkı felsefenin bu ideaları kendilerinde oldukları gibi sezmesi ama sanatın bu ideaları reel olarak sezmesi olmalıdır. Bu nesnel olarak sezilme de Schelling'e göre sanatın mutlak içeriği olan ideaları töz olarak adlandırmamızı sağlar.¹²⁹

Schelling için güzel, sanatı sanat yapandır. Felsefe için hakikat ne ise sanat için de güzel odur. Sanat, Mutlak özdeşliğin nesnel olarak yansıması ise güzel de sanatın ayrımsızlık *potansı* olarak diğer iki felsefenin (doğa felsefesi ve tin felsefesinin) ayrımsızlık *potanslarının* özdeşliği olarak hakikat ve eylemin özdeşliği olacaktır. Dolayısıyla Schelling'in güzel dediği tamamiyle bir ayrımsızlık, bir uyum durumudur. Schelling'in deyişiyle "tikelin kavramıyla tamı tamına örtüşmesidir"¹³⁰. Bu, tekil nesnenin kendi kavramıyla uyuşması anlamına gelir. Güzel, ne salt hakikat ne de salt eylem olabilir. Ancak bu ikisinin büsbütün birbiri içine geçmesi halidir ve sanat eserinde somut olarak hissedilir. Schelling'e göre:

"Güzellik olmayan hakikat mutlak hakikat değildir ya da hakikat olmayan güzellik, mutlak güzellik değildir. (...) aynı sebeple güzel olmayan iyilik, mutlak iyilik değildir ve iyilik olmayan güzellik, mutlak güzellik değildir."¹³¹

Bu şekilde nasıl güzelin, hakikatin ve iyinin; bir diğer deyişle, daha geniş açıdan bakarsak, sanatın, tinin ve doğanın iç içe olduğunu açıklar. Mutlak sanat eseri Schelling için budur. Çirkin olan ise aralarındaki bu ayrımsızlık *potanslarının* uyumsuzluğu ve tikelin kavramıyla örtüşmeme hali olacaktır.

¹²⁹ F.W.J. Schelling, 2017, s.63

¹³⁰ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.76

¹³¹ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.79

Schelling, *reel* ve ideal karşıtlığını özel olarak sanat eserlerinin biçimlerine de taşır. Buna göre sanatın içinde de *reel* ve ideal (ya da biçimlendirici ve sözlü sanatlar) olarak iki bölüm vardır. Bu iki bölümden reel olan sanatlar doğa felsefesine, ideal olan sanatlar ise idealizme karşılık gelir. Bu bölümlenmeyi oluşturan şey ise temelde sonlu ve sonsuz özdeşliğidir. Schelling kutupların tam bir özdeşliği halinde bütün olarak sanatı görür, fakat ona göre bu özdeşliğin oluşabilmesi için olanaklı olan iki yol vardır. Çünkü özdeşliğin kabul edilebilmesi için öncelikle her iki bölümün tek başına özdeşliği oluşturabilecek birer parça olarak kabul edilmesi gerekir. Bu seçeneklerden ilki sonlu olanın taban olarak alınmasıdır; bu, sonsuz olanın sonlu olana yansımasıdır. Sonludur, ama sonsuz olanı da içinde barındırır. Duyular aracılığı ile kavranabilir fakat yine de onu sonsuza taşıyacak bir zihinsel sürece de ihtiyaç vardır. İkinci seçenek ise sonsuz olanın taban olarak belirlenmesidir. Bu da sonsuz olanın sonsuz olana imgelemi olarak tanımlanır.¹³² Dolayısıyla burada da sonlu olan sonsuzun içine alınır.

Sanatın reel yanı müzik, resim ve klasik sanatlar dediği mimari ve heykeli kapsarken ideal yanı ise söz sanatlarını içerir. Bunlar ilk olarak lirik edebiyat, ikinci olarak epik edebiyat, üçüncü ve son olarak da dramatik edebiyattır.

Reel sanatların ilki olan müzik Schelling'e göre tüm sanatların temelidir. Müzik tek boyutlu bir sanattır, onda sadece ses vardır, sadece zaman boyutuna sahiptir. Hatta müzik doğanın ve evrenin de ritmidir. İkinci reel sanat olan resim ise iki boyutludur. Son olarak klasik sanatlar üç boyutlu olanlardır ve Schelling için plastik sanatların en güzide olanı bu gruptur. Schelling, “plastik sanat, şiirin dilsiz hali olmalıdır” der ve ekler, “(plastik sanat) doğanın ses çıkartmadan yaptığı gibi biçimle, kalıbıyla duyulara seslenen, bağımsız eserlerle dile getirilecektir. O halde plastik sanatın doğa ile ruhu bir araya getiren bağ olduğu apaçıktır ve plastik sanat ancak bunların canlı bir sentezi olarak tasarlanabilir.”¹³³

İdeal sanatlar, yani söz sanatlarını kavramak için beş duyardan daha fazlası gerekir. Schelling bu yüzden onları ideal olarak adlandırır, çünkü onları kavrayıp zihinde tasavvur etmek gerekir. Dil, ideal olanın reel olanda ifadesi olmakla bir sanat eseri olmuş olur. Dilde her tek öge bütünlüklü olandan beslenir. Mutlak özdeşliğin ifade edilebildiği canlı ve devingen bir bütün olarak dil, Schelling için zorunlu bir sanat formudur. Dilde her şey bir olarak

¹³² Ö.N. Soykan, 2006a, s.117

¹³³ F.W.J. Schelling, 2016, s.11

bulunur, Schelling, dilde somut olan ve somut olmayanın bir olduğunu, en elle tutulur şeyin en soyut olanın göstergesi haline gelebileceğini; her şeyin her şeyin sembolü ya da imgesi haline gelebileceğini ve bu sayede dilin kendisinin bir bütün olarak tüm şeylerin özdeşliğinin, yani Mutlak olanın, sembolü haline geleceğini söyler ve dilin insandaki sanatsal dürtü olduğunu ekler.¹³⁴Lirik edebiyat ideal sanatların ilk olanıdır. İkinci olarak epik edebiyat Schelling'e göre eylemin gücünü yansıtan sanat türüdür. Buna örnek olarak Homeros'u gösterir. Son olarak dramatik edebiyat ise kendi içinde trajedi ve komedi olmak üzere ikiye ayrılır.

Bütün sanat dallarının tin ile bir bağlantısı vardır. Schelling'in deyişiyle 'doğayı göreve çağırmasına ve yaratıcı güce benzer bir hal almasına yarayan bu bağ, sanatın kendine özgü karakteri olarak kalır.'¹³⁵

Reel ve ideal yön bir bütün olarak sanat dünyasını oluşturur. Tüm bu ideal ve reel sanatlar arasında bir geçişlilik söz konusu olmakla beraber ideal sanatın son aşamasında tekrar reel sanata bir dönüş çabası ile birlikte bir diyalektik hareket ortaya konur.¹³⁶ Sanat dallarını birbirinden ayıran şey ise Schelling'in tikel ve tümel arasında kurduğu üç tasarım ve ifade şekli olarak şema, alegori ve semboldür. Bu üç ifade şeklinin her biri imgelem yoluyla olanaklı olur, Schelling bunları imgelemin formları olarak tanımlar, ama imge ile aralarındaki farkı da belirler. Ona göre imge somut ve tikel olmalıdır. İmgenin nesnenin kendisinden tek farkı nesnenin kendisinin kapladığı mekandır; imge bu şekilde bir yer kaplama durumundan muaftır.

Şema, tümelin tikel anlamına geldiği ya da tikelin tümel yoluyla sezildiği temsillerdir. Dil şemaya iyi bir örnek teşkil eder; tümel göstergeler vasıtasıyla tikel olan işaret edilir. Schelling ayrıca nesneyi kavramına göre üreten sanatçıyı da örnek olarak gösterir. Kavram sanatçı için kendini şematize eder ve bir anlamda sanatçının üretimi için kılavuz niteliğindedir; sanatçı bu tümelde tikelin kendisini de sezer. Bütünden yola çıkarak şema somut bir hale doğru evrilir ve somut bir imge haline gelir. Tikeli düşünme edimi de

¹³⁴ F.W.J. Schelling, 2017, s.178

¹³⁵ F.W.J. Schelling, 2016, s.11

¹³⁶ Ö.N. Soykan, 2006a, s.125

Schelling'e göre her daim o tikelin şematizasyonudur. Şema yalnızca içsel sezgi yoluyla bilinebilir.¹³⁷

Alegori, basitçe şemanın tersidir. Tikel olan tümel olan anlamına gelir; tümel tikel yoluyla sezilir. Schelling alegoriye genel olarak mitolojiyi örnek gösterir; fakat mitolojide tikelin kendisinin aynı anda tümel olduğunu da ekler. Ona göre tüm sembolizm alegorize edilebilir, alegorik olan sembolik olanın sınırları içinde kalır, Schelling'in deyişiyle sembolik olan alegorik olanı kuşatır.¹³⁸

Sembol ise ne salt sembol ne de salt alegoridir; sembolik olan bu ikisinin ayrımsızlığıdır. Schelling buna örnek olarak da özel olarak mitolojiyi, Yunan mitolojisini gösterir. Ona göre bu ayrımsızlık Yunan mitolojisinde en yüksek örneğini verir.¹³⁹ Yunan mitolojisi, evreni imge ve hikayeler vasıtasıyla somut olarak ortaya koyar, böylece bu imgeler ve yansımaları, bir bakıma nesnel ve öznel ayrımsız hale gelir.

Schelling, bu üç ifade şeklinin yansımasını felsefede, bilimde ve sanatta da bulur. Şematik olan felsefede düşünce, bilimde geometri sanatta da resim olarak tezahur eder. Alegorik olan ise felsefede eylem, bilimde aritmetik ve sanatta müzikle görülür. Bu ikisinin ayrımsızlığı olan sembol ise yansımasını tin dünyası ve reel dünyanın ayrımsızlığı olan sanatta, bilimlerin içinde felsefede ve sanatın kollarında ise plastik sanatlarda bulur. Schelling üç temsil formunun ardılığının aynı zamanda *potansların* ardılığı olarak görülebileceğini söyler ve bunların evrensel kategoriler olduğunu ekler.¹⁴⁰

Mitoloji bir bütün olarak sanata temel sağladığından, şematik ve alegorik olanın ayrımsızlığı olmakla sembolik olan, sanatı alanı içine alır. Sanat Schelling'e göre tikel ve tümelin tam ayrımsızlığı olmasıyla, bütünüyle semboliktir.

Schelling'e göre mitoloji tüm sanatların içeriğine temel oluşturur. Mitolojiyi ve mitolojinin tanrılarını felsefenin nesnel olarak sezilmiş ideaları olarak tanımlar¹⁴¹, ki bu da sanat eserinin içeriği olan tözdür. Sanattaki Tanrılar ve felsefedeki idealar Schelling'e göre aynı şeydir. Bu bağlamda sanata temel olan mitolojinin yani Tanrıların tasvirinin temel yasası güzellik

¹³⁷ F.W.J. Schelling, 2017, s.100

¹³⁸ F.W.J. Schelling, 2017, s.101

¹³⁹ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.102

¹⁴⁰ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.103

¹⁴¹ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.63

olmalıdır. Schelling, güzelliğin ‘reelitede sezilen ya da reel olarak sezilen Mutlaklık olduğunu söyler ve buna ek olarak Mutlak’ın sınırlamada ve sınırlamayla tikelde ve tikelle sezilmediği sürece güzel olamayacağını ifade eder.¹⁴² Tanrılar hem tikel hem de Mutlak varlıklardır. Ayrıca Tanrılar dünyası olarak bir bütünsellik oluştururlar ve Tanrılar dünyası fenomenal dünyadan ayrı bütünsel bir dünya olmakla fantezi için bir varoluş kazanırlar. Mitoloji, Schelling’e göre Tanrılarının tam bir nesnellik ve bağımsızlık kazanma halidir ve her idea tikel formda bir Tanrıdır.¹⁴³ Mitoloji evrensel ve sonsuzdur. Hem geçmişi hem şimdiyi hem de geleceği etkisi altına alır.

Ona göre mitolojiyi kavramanın tek bir yolu vardır bu da fantezidir. Schelling, sanat felsefesinin temel kavramlarından olan fantezi ve yaratıcı imgelemi şu şekilde ilişkilendirir:

“Yaratıcı imgelemi fantezi ile ilişki içinde tanımlıyorum; yaratıcı imgelem fantezi ile ilişkisinde sanat üretimlerinin alınıp biçimlendirildiği yerdir, fantezi ise bunları dışsal olarak sezen, bunları adeta kendinden dışarı atan ve bu yolla onları betimleyendir. Akıl ve entelektüel sezgi arasındaki ilişki de bunun aynıdır. İdealar akılda ve bir anlamda aklın materyalinden oluşturulurlar; entelektüel sezgi ise bunları içsel olarak ifade eder (gösterir). Dolayısıyla fantezi sanattaki entelektüel sezgidir.”¹⁴⁴

Yaratıcı imgelem ve fantezi birbirinden ayrı düşünülemez, fakat aralarındaki temel fark yaratıcı imgelemin dahi sanatçının zihninde işlemesi, tasarımın yapılmasına olanak tanınması; fantezinin ise zihinde tasarlanılanı dışarıya aktarabilme olanağı vermesidir. Fantezi, Mutlak ile sınırlamayı bir araya getirir ve tümeli tikelde biçimlendirir; Schelling’in sözleriyle, “Evren, insanın yaratıcı imgeleminin yansımasında kendini bir fantezi dünyasına biçimlendirip geliştirmiştir ki bu fantezi dünyasının daimi yasası sınırlamada mutlaklıktır”.¹⁴⁵ Fantezide de akılda da sınırlama yoktur, her ikisi de özgürdür.

Schelling’e göre modern dünya, mitoloji tarzında anlam ifade edebilmeyi bıraktığında kendisinden çok önemli bir şey eksilmiş olur. O, bu bağlamda modern dünyanın insanı asıl evinden, yani doğadan ayırdığını ifade eder ve bu bakımdan modern dünya nesnel olanı öznel olandan ayırır. Bunun sonucunda modern sanatta Yunan mitolojisinden farklı olarak daha bireysel bir dil kullanılır, imgeleme yetisi ve dolayısıyla sanat sınırlı hale gelir.

¹⁴² F.W.J. Schelling, a.g.e., s.91

¹⁴³ F.W.J. Schelling, 2017, s.84

¹⁴⁴ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.88,89

¹⁴⁵ F.W.J. Schelling, a.g.e., s.86

Schelling'e göre sanat ortak algıyla bağlantı içindedir; 'yüce ve güzel olanın herkes tarafından coşkuyla karşılanmasına' ihtiyaç duyar ve buna bağlı olarak farklı çağların farklı şekillerde esinlendiklerini söyler.¹⁴⁶ Schelling dili de bu problemin bir parçası olarak konumlandırır. Çünkü dilin kendisi Mutlak olanın ifadesi olmakla bir sanat eseridir ve sanatın kendisi de aynı zamanda içinde ideaların, sözcüklerin ve nesnelere zorunlu olarak bir ve ayrımsız olduğu bir dildir. Bu anlamda dili sanatla bağlantısız olarak görmek olanaksızdır. Dil de kendi içinde bilinçli ve bilinçsiz kutupların özelliklerini taşır. Dilin bilinçsiz üretiminin, ses dalgaları ya da işaretleri gibi, ürünleri reel nesnelere olarak iş görürken sadece bilinçli etkinliğinin ürünü olanlar bireysel kullanımlarda bir anlam ifade etmek üzere sözcük haline gelirler. Konuştuğumuz dilin kendisi bilinçli bir aktivite vasıtasıyla üretilmez, fakat yine de söyleyeceğimiz şey konusunda bilinçliyizdir. Dil ile her zaman bir bilgi, düşünce, hissiyat, yani temel olarak ideal olan bir şey nesnel olarak ortaya konur. Bu bakımdan, yani, idealin nesnelde ortaya konması bakımından Schelling, dili tartışmasız olarak bir sanat eseri olarak görür. Ayrıca tıpkı fenomenal dünyanın tekil nesnelere daima birbiri tarafından belirleniyor olması gibi dildeki her öge de bir diğeri tarafından belirlenir.¹⁴⁷ Dil de tüm sanat eserleri gibi bir yanıyla ideal dünyaya bir yanıyla da reel dünyaya bağlıdır; hem aklın hem doğanın nesnesidir.

Schelling'e göre doğadaki nesnenin sanattaki nesneden farkı doğanın tekil nesnesinin her zaman Mutlak olanın kendini sınırlamasıyla ortaya çıkan ve ne olduğu diğeri tekil şeylerin sınırları vasıtasıyla bilinebilen bir şey olmasıdır. Fakat sanatsal ürün daima insan dolayımından geçerek ortaya konmalıdır. Bu sürecin sonunda bir yandan doğa üretiminin en yüksek ürünü olan insan ile başlayan ve Mutlak ayrımsızlığın nesneldeki temsili olan fakat diğeri yandan da doğanın tekil bir nesnesi haline gelen sanat eseri ortaya çıkar.

Sanat ürününü doğa ürününden ayıran diğeri bir temel nitelik Schelling'e göre güzelliştir. Güzel, sanatın olmazsa olmazıdır ve sanat için zorunludur. Diğeri taraftan doğa ürünü de güzel olabilir, fakat bu güzellik Schelling'e göre tamamen rastlantısal ya da ilineksel bir güzellik olacaktır. Schelling, doğada mükemmel ile mükemmel olmayanın, güzel olan ile çirkin olanın karışık halde bulunduğunu belirtir.¹⁴⁸ Çünkü doğa ürünü güzel olma niyeti ya da bilinci ile ortaya konmaz. Doğanın organik ürünü tek bir an için mükemmel güzelliğe

¹⁴⁶ F.W.J. Schelling, 2016, s.52

¹⁴⁷ A. Bowie, 2003, s.128-132

¹⁴⁸ F.W.J. Schelling, 2016, s.13

ulaşır. Bu an sanatçının onu ortaya koyduğu anla aynıdır. Organik ürünün yaşamı bu an dışında diğer zamanlarda ancak mükemmel güzelliğe yaklaşma ve ondan uzaklaşma halidir. Bunun istisnası da insan olacaktır; bu bütünlüğü sanat ancak insanda bulabilir. Çünkü insan doğada hatasız olarak var olan tek organik varlıktır. Dolayısıyla doğanın rastlantısal güzelliği sanata kural koyamaz; ancak sanatın ürettiği şey, ortaya koyduğu ürün, insan için doğanın bu ilineksel güzelliğini yargılamanın prensibi ve normu haline gelir.¹⁴⁹ Schelling sanatın yararlı yanını da burada bulur:

“Sanatın yararlı yanı şudur: Sanat görmeye hitap eder; ortak ölçünün üzerine çıktığı için şüpheyle yaklaşılacak olan mükemmellik sanat sayesinde elde edilir; fikir olarak zihnimizde canlandıramadığımız ne varsa, sanat sayesinde gözümüzün önünde bedenlenir. (...) çoğu sanatçı doğayı taklit etmek gerektiğini düşünse de pek azı doğanın kendi varlığını zihinlerinde canlandırabilir.”¹⁵⁰

Schelling’e göre doğanın birebir taklit edilmesi bir sanat eseri ortaya koymak için yeterli olmaz. Sanatçının doğaya bakarken kendi ruhunu da katması gerekir. Doğa taklidi sanatın başlangıcından beri vardır; sadece zaman içinde taklidin nesnesi değişmiştir. Önemli olan doğayı sıradan ölü nesnelere yığılı olarak görmemeyi başarabilmek, yaratıcı yeti, imgelem, tutku ve coşku hissi ile doğanın ruhunu, yani, şeylerin özünü sentezleyebilmek ve bu sentezde bir unsurun diğerinden baskın olmamasını sağlamak olmalıdır. Bu sentez, doğa taklidinin sanatsal bir yaratımla buluşabilmesi için bir ilkedir:

“Biçimle işe başlayan bütün eserler, ne kadar özenle gerçekleştirilmiş olursa olsunlar, mükemmel, özsel, nihai olanı beklediğimiz noktada bastırılmaz bir boşluğu açığa vururlar.”¹⁵¹

Ona göre en güzel biçim bile ardındaki öz ya da ilke bilinmediği sürece sıradan, ölü bir nesne olarak kalır. Schelling’in deyişiyle ‘maske’ olmaktan öteye geçemez. Biçim sadece güzelliğin dışsal olanıdır, nesneye içkin olan güzellik ise Schelling tarafından karakteristik güzellik olarak adlandırılır. Biçim, güzelliğin kolay ulaşılabilir tarafıdır; öze ise ulaşmak kolay değildir. Buna karşın biçimsel güzellik doğada da sanatta da ilk kendisini gösterendir. Kendinde güzel olan her ikisini de bünyesinde barındıran olacaktır; o kendi bünyesinde biçimi ortadan kaldırır.

¹⁴⁹ Ö.N. Soykan, 2006b, s.139

¹⁵⁰ F.W.J. Schelling, 2016, s.10

¹⁵¹ F.W.J. Schelling, 2016, s.16

Doğa bilimleri de Schelling için sonu olmayan bir alandır. Çünkü her bir tek belirlenim bir diğerine yol açar ve böylece doğa biliminin tamamlanması olanaksız olur. Fakat sanatta her tek sanat eserinin ortaya konması bir ayrımsızlık olarak tamamlanmış, böylece en yüksek amacına ulaşmış olur. Bilimadamı ancak Mutlak olanda ayrımlaşmış olanın bilgisini verebilirken sanatçı Mutlak ayrımsızlığı yansıtır. Schelling bilim adamını deha olarak görmez; ona göre deha sadece sanat alanında olanaklıdır. Dahi bir bilimadamı elbette var olabilir, fakat bilimadamı olmak için deha zorunlu değildir. Sanatçı Mutlak olanı reel alanda yansıtabilirken bilim adamı doğada açıkça var olanın ötesine geçemez. Sanatçı, içindeki çelişkiyi yaratıcı yeti ile çözerken, bilimadamı problemini mekanik olarak çözmeye çalışır. Dolayısıyla deha kendi ilkelerini kendisi belirlerken bilimadamının ilkeleri mekanik olarak belirlenir. Böylece Schelling sanatçıyı da bilimadamından daha üstün bir yere konumlandırır.

Schelling'in sisteminin sanat felsefesi ile birlikte başladığı noktaya geri döndüğünü, yani öznel ve nesnel olanın ayrımsızlığından başlayarak nesnel olana ilerler ve sanatta öznel ve nesnel ayrımsızlığına geri döner. Filozofun yalnızca öznel olarak temsil edebileceği şeyi nesnel olarak temsil eden, ona evrensel geçerlilik kazandıran ve bu anlamda felsefenin tepe noktası olan şey sanat ise onun tüm diğer bilimlere de temel oluşturduğunu söylemek olanaklı olacaktır. Schelling'e göre bilimler sanattan doğar ve ondan beslenir; tamamlanmışlıklarında ise tekrar sanata geri döner ve onun içinde kaybolurlar.¹⁵²

I.4. SCHELLING FELSEFESİNDE DOĞA ÜRÜNÜ , SANAT ÜRÜNÜ VE YARATICI SÜREÇ

Schelling, bilgimizdeki salt nesnel olanı doğa; salt öznel olanı ise ego ya da akıl olarak adlandırır. Bilginin nesnel yanı olarak doğa temsil edilen ve olumlanan; akıl ise temsil eden ve olumlayan olarak ortaya konur. Doğa, bilginin bilinçsiz yanı, akıl ise bilinçli yanıdır ve bu iki kutup karşılıklı olarak birbirini dışlar, birbirlerine karşıt dururlar. Schelling bu ikisinin birliğini, yani tüm bilgiyi sanat alanında bulur.

¹⁵² A. Hofstader, R. Kuhns, a.g.e., s.374

Schelling'e göre pasif (üretilen) ve aktif (üreten) doğanın yansımaları sanat alanında da görmek olanaklıdır. Sanatçının da, içindeki adı konulamaz dürtü yoluyla üretime itilmesi bakımından pasif, bir diğer yandan da ne üreteceğini bilmesi ve üretime bu bilinçle başlaması bakımından aktif olduğunu söyler.

Schelling, doğanın üreticiliğini kapsamlı olarak *Naturphilosophie*'de ele alır. Bu araştırmayı da maddenin henüz var olmadığı, her şeyin Mutlak olanda bir olduğu aşamadan itibaren şekillendirir.

Schelling için doğa ürünü, sonsuz yaratıcılığın sınırlılıklarıdır; her nesne bir diğerini sınırlayarak var olur.¹⁵³ Doğanın, onun en yüksek ve kompleks ürünü olarak insanın doğuşuna doğru ilerlemesi, Schelling için, doğanın kendisine tamamen nesnel olması anlamına gelmektedir. Schelling, her şeyin kaynağı olan Mutlak'ta akla duyulan bir özlemin var olduğunu düşünür ve bu özlemi “karanlık zemin” olarak nitelendirir. Ona göre Mutlak, nesnel olana ve akla doğru evrimleşir, bunu da insanda bulur. Tanrı'nın içsel yönelimi veya refleksiyonu sonucu ortaya çıkan akıl, bu özlemin Tanrı'yı harekete geçirmesi ile ortaya çıkar ve Tanrı kendisi için kendisi dışında bir nesne olamayacağından bu reflektif yönelim ile kendisinin bir imgesine ulaşır. Böylece bu karanlık özlem, iradeye dönüşür. Schelling böylece doğanın başlangıçtaki düzensizliğinin düzene sokulduğunu ve bunun imgeleme ile yapıldığını söyler. İmgeleme, Schelling için temel bir yaratıcı güç olarak şeyleri insanın anlama yetisine göre üretme yetisidir.¹⁵⁴ Böylece doğa bir anlamda bizde akıl ve bilinç olarak kendini gösteren şeyle özdeş hale gelir. Bu bakımdan Schelling, doğanın üretim süreci ile düşüncenin üretim sürecini karşılaştırmış olur. Tanrı'nın refleksiyonu ile irade olarak ortaya çıkan akıl, insanda bilinçli üretimin kaynağı olacaktır.

Schelling'in bilinç dediği, aslında doğanın en düşük formu olan maddeden en yüksek form olan düşünceye ilerlemesinde açığa çıkar. En yüksek form olarak düşünce, bizim de parçası olduğumuz dünyayı, yani tüm var olanı felsefi olarak yansıtabilen düşüncedir. Bu da felsefeyi, kendini bulma (coming-to-itself) edimi olarak, bir bilinç tarihi haline getirmektir. Ona göre bilince erişememiş Ben, henüz kendi kendini belirleyen bir özne değildir; o ancak bu kendini bulma edimiyle özne haline gelir.

¹⁵³ A. Bowie, 2003, s.106

¹⁵⁴ F.W.J. Schelling, 2017, s.56

Doğa bilinçsizce üretir; bizim doğanın üretimi üzerine, kendimizi onun bir parçası olarak düşünmemiz ise bilinçlidir. Schelling bu argümanını sanat görüşüyle de destekler. Bilinçsiz doğal aktivite ile dünyada eyleyen insan arasında bir bağlantı kurar: nesnel dünyanın ürettiği aktivite ile kendini irade yoluyla ortaya koyan aktivitenin ayrımsız olması gerektiğini düşünür. Aralarındaki tek fark, irade yoluyla ortaya koyulan aktivitenin bilinçli olması olacaktır. Böylece Schelling, bu iki aktiviteyi birbirine bağlayabilecek bir yol bulmayı amaçlar. Ona göre bu yol sanat olmalıdır.¹⁵⁵ Sanat böylelikle bilinçli ve bilinçsiz aktivitenin ayrımsızlık noktası olarak ortaya konur.

Schelling'e göre tüm bilinçli aktiviteler özgür, tüm özgür aktiviteler ise bilinçli olmalıdır. Özgür eylemin nesnesi ancak sonsuz ve bilinçli olandır. Fakat doğa üretiminde bu iki kutbun birleştiği görülür. Schelling'e göre özgür eylemdeki nesnel öge özgürlüğün kendisinden bağımsız bir güç tarafından ortaya çıkarılabilir. Çünkü özgür eylemde nesnel ve bilinçli olanın bir ve ayrımsız olması olanaksızdır; bu özgürlüğün tanımına ters düşecektir. Bu yüzden özgür eylemde bu iki kutup birbirini dışlar:

“Doğada aklın ortaya çıkışının ilk sonucu, güçlerin ayrışmasıdır; çünkü ancak böylece akıl, doğada bir tohumda olduğu gibi bilinçli ama zorunlu olarak bulunan birliği ortaya serebilir.”¹⁵⁶

Sanatın yaratmaya çalıştığı birlik ise tam da burada bahsedildiği gibi bir birliktir. Tıpkı doğanın organik ürününde olduğu gibi bilinçli ve bilinçsiz elementin ayrımsız olduğu bir üründen bahseder. Sanattaki özdeşlik, doğadakinden farklı olarak ancak Ben'in bu özdeşliğin farkında olması ile var olabilir. Ben'in bu farkındalığı, iki aktivitenin birbirinden ayrılması anlamına gelir; çünkü özgür eylemde bu ayrımsızlık olanaksızdır ve ego bunun bilincine vardığı anda özgür edimin var olabilmesi için bilinçli ve bilinçsiz (öznel ve nesnel, sonsuz ve sonlu, ideal ve reel) birbirinden biçimce ayrılır. Bu ayrılma ile başlayan sanat üretimi, üründe iki kutbun birliğinin serimlenmesi ile tamamlanır. Böylece sanat ve özgürlük arasında bağ kurulmuş olur. sanat, insanın özgür edimi vasıtasıyla ortaya çıkan bir alandır.¹⁵⁷ Schelling, insanın özgür olmağı ile doğanın üzerinde konumlanmasını şu şekilde açıklar:

“Doğanın zemininden yükselen ve insanı Tanrı'dan ayıran ilke, insandaki benliktir; bu benlik, ideal ilkeyle birleştiğinde *tin* olur. Bu şekilde benlik tindir ya da insan, bencil ve tikel (Tanrı'dan ayrılmış) varlık olarak tindir, kişiliği tam

¹⁵⁵ A. Bowie, 2003, s.110

¹⁵⁶ F.W.J. Schelling, 2017, s.56

¹⁵⁷ A. Hofstader, R. Kuhns, a.g.e., s.363

da bu bağ kurar. Diğer yandan, benlik tin olduğuna göre, o artık yaratılmışlığın dışına çıkmıştır; doğadaki doğurgan evrensel iradenin aracı olmaktan kurtulmuş, doğanın üzerine ve dışına çıkarak, kendini tamamen özgür gören bir irade haline gelmiştir.(...) Diğer yandan benlik ya da bireysel irade(...) özgür ve doğanın üstündedir.”¹⁵⁸

İnsan için özgürlük, içsel olarak zorunludur. Hatta Schelling, insanın bu içsel zorunluluğunun bizzat özgürlüğün kendisi olduğunu söyler.¹⁵⁹ Schelling’e göre bu önermede bir çelişme bulunmaz. Çünkü bu zorunluluk tekil eylemlerde ortaya çıkan empirik zorunluluk değildir. Ona göre zorunluluk ve özgürlük birdir; onlar yalnızca farklı açılardan bakıldığında ayrı görünürler. Özgürlük, bilinci önceleyendir.

Kısacası, doğa ürünü bilinçli ve bilinçsizin ayrımsızlığı iken sanat eserinde bu kutuplar ayrımlaşır ve sonunda tekrar birleşir. Organik ürün ne bilinçten ne de estetik üretimin koşulu olan sonsuz çelişkiden doğar. Bu yüzden doğanın organik ürünü güzel olmak zorunda değildir; onda tüm kutuplar bir aradadır. Estetik üretim sanata özel bir üretim şeklidir ve güzellik sanat eserinde zorunludur. Bu sonsuz çelişki, yani sonsuz çelişkiyi sonluda ifade etmek, sanat alanında hayalgücü ile çözülür.

Schelling, doğal organizmanın ve insanın öz-belirlemeleri arasında da benzerlikler bulur, fakat aralarında büyük bir fark vardır. Doğa ürünü yalnızca olması gerektiği gibi olabilir; onda zorunlu olan ve özgür olan iç içe geçmiştir.¹⁶⁰ Schelling bu argümanı şu sözlerle açıklar:

“Bir bütün olarak doğaya baktığımızda, tüm yaşamın ayırt ediciliğini ve belirginliğini en yüksek aşamaya getiren bireysel iradenin uyanmış olduğundan emin oluruz. Varlıkların, özellikle de organik varlıkların oluşumundaki zorunlu aşamalarda kendini gösteren irrasyonellik ve rastlantısallık, bu oluşumda etkin olanın yalnızca geometrik bir zorunluluk olmadığını, özgürlüğün, tinin ve bireysel iradenin de işin içinde olduğunun kanıtıdır.”¹⁶¹

İnsan ürünü ise insanın kendi iradesi ile şekillenir. Doğa ürünü bilinçli ve bilinçsizin ayrımsızlığını kendi gizli amaçlılığında gösterir. Doğanın benzersizliği de kendi gizli ve mekanik amaçlılığındaki üretimde yatar, bu mekanizm olmazsa doğa da var olamaz. Doğal organizma Schelling’e göre rastgele oluşmaz, kendi kuralları vardır ve bu kurallar onun gelişimini, biçimini, varlığını belirler. Bununla beraber ne organizmanın, örneğin bir bitkinin

¹⁵⁸ F.W.J. Schelling, a.g.m., s.59

¹⁵⁹ F.W.J. Schelling, 2017, s.79

¹⁶⁰ A. Bowie, 2003, s.116

¹⁶¹ F.W.J. Schelling, a.g.m., s.70

kendisinde ne de insanın anlama yetisinin sınırları içinde onun özel olarak o biçimi aldığı bir açıklaması bulunmaz. Onda özgür olan ve zorunlu olan ayrımsızdır. Fakat insanın özgür ediminde daima bir farkındalık söz konusudur. Bu farkındalık ancak sanat alanında görünür olur; sanatın her tek ürünü asıl amacını onu onun sanat eseri olduğunu bilerek izleyene gösterir.

Buradan hareketle insan üretimi olan sanat eserinin de tıpkı doğal organizmada olduğu gibi bir amaçlılığı vardır denilebilir. Fakat doğadaki amaçlılığa karşın, sanat eseri kendi amacını kendinde yansıtmak üzere var olur. Bu amaç Mutlak olanı ve evreni bir metafor olarak kendinde taşımak olmalıdır.¹⁶² Sanat, ideaları, felsefeyi yani düşünceyi tüm insanlar tarafından algılanabilir kılar. Sanat eserinde idea, kavram nesnenin kendisinde görülebilirken doğa ürününde idea ve nesne iç içe geçmiştir ve bu vasıtayla bilinçli ve bilinçsiz ayrımsızlığı olarak ve ancak entelektüel sezgi yoluyla kavranır. Sanat, bu ayrımsızlığı her tek ürününde gösterebilirken, doğa ancak bir bütün olarak serimler.

Doğa da sanat da kaynağını Mutlak olandan almakla ortak bir kökene sahiptirler. Fakat doğanın üretimi bilinçsizce başlar ve insanın bilincine doğru ilerler. Sanat ise tam tersi insanın bilinçli yaratıcı yetisi, hayalgücü ile başlayarak bilinçsiz olana doğru ilerler. Sanat, insana doğa tarafından sunulan bilinçsiz yansımaları bu yolla idea ile birleştirir.¹⁶³ Doğanın bilinçsiz üretiminin ürünü olan ses yansımaları bile Schelling'e göre insanın bilinçli ürettiği sesler gibi bir şey ifade etmez, onlar ancak sanata kaynak olabilirler. Sanatçı doğaya bu gözle baktığı zaman ancak ondaki şiirselliği farkederek. Sınırlanmış olanı kendi bilinçli üretimi ile sınırsız hale getirir. Sanat eserinde onlar artık ideaların metaforları olurlar. Sanatçı için doğa, değişmez sınırlamalar altında ortaya çıkan görünüşler ya da dışarıda değil de sanatçının kendi içinde var olan dünyanın yansımalarıdır.¹⁶⁴

Toparlayacak olursak sanatçı ancak kendi dışındakini, ona şiirsel bir bakış açısıyla bakarak, o şeyi güzel olarak üretme bilinciyle ortaya koymayı tasarladığı zaman sanat ortaya çıkabilir. Schelling felsefesinde sanatın nesnel olarak var olabilmesi için için ilk olarak güzeli üretmeye çalışma bilinci, ve bunu eyleme döken özne olarak insan gerekli iki ögedir. Ne

¹⁶² A. Bowie, 2003, s.117

¹⁶³ A. Bowie, 2003, s.124

¹⁶⁴ A. Hofstadter, R. Kuhns, 1964, s.373

güzel ideasının bilincinde olmayan insan tek başına sanatı ortaya koyabilir ne de kendinde güzel ideası somut olarak sanatın bir örneğini yansıtabilir.



BÖLÜM II

ANA HATLARIYLA R. G. COLLINGWOOD FELSEFESİ

R. G. Collingwood 1889 yılında İngiltere’de doğmuş ve 1943 yılındaki ölümüne kadar tarih ve arkeoloji çalışmalarının yanısıra, tarih felsefesi, din felsefesi, sanat felsefesi gibi alanlardaki çalışmaları ile Pembroke College’de hocalığından sonra Waynflete Metafizik Felsefe Profesörü olmuştur. Collingwood, yirminci yüzyıl felsefesinde özgün düşünceleri ile Batı felsefe tarihinde yer edinmiştir.

Collingwood basitçe, bilinç ve eylemin uyumu sürecini “tin” olarak adlandırır ve tinin beş aşaması olduğunu söyler.

Bu aşamalar sırasıyla sanat, din, bilim, tarih ve felsefedir. Collingwood bu beş aşamayı bilginin haritasını oluşturmak üzere kullanır. Ona göre insan deneyimi bu bilgi alanlarına bölünmüş gibi görünür. Collingwood bu alanları birbirinden ayırmakla işe başlar, ardından her birinin deneyimin somut birer formu ve tüm benliğin parçaları olduğunu varsayar ve son olarak her birinin birer bilgi türü olduğu sonucuna varmak üzere yola çıkar.¹⁶⁵

Collingwood, deneyimin bu değişik formlarının çoğaltılabileceğini ve bu formların her birinin bir hakikatin ödülü için yarışan yarışmacılara benzediğini söyler.¹⁶⁶ Bu beş formun her biri kesin bilgiyi sağladığı iddiasında olan düzenlerdir. Bilginin doğru formu kendi içinde tutarlılık olduğundan Collingwood bu araştırmada ölçüt olarak tutarlılığı alır ve bu beş deneyim formundan her birini tutarlı olma bakımından inceler. Bu alanlardan her biri kuramsal olarak düşünür ve her birinin kendi nesnesi vardır. Collingwood bu alanlara bir bütünün parçaları olarak bakılmasını tutarsız bulur:

“Eğer mantık kavramları bu beş forma uygulanırsa, onların tümü aynı forma indirgenir ve aynı mantıksal standartlara göre yargılanır (...) Nesnenin beş sınıfı üzerine tarafsızca yöneltilen bilginin -mantık açısından betimlenebilen- yalnızca tek bir formu vardır. Bu saf bir entelektüalizmdir ve bu bizi müzikte tılsımlar,

¹⁶⁵ R.G. Collingwood, *Speculum Mentis ya da Bilginin Haritası*, (2014), İstanbul, Çev. Kubilay Aysevener, Zerrin Eren, Doğu Batı Yayınları, s.36

¹⁶⁶ R.G. Collingwood, 2014, s.39

dinde tümevarımlar aramaya vs. götürür. bu da düşüncenin çeşitli alanlarının bağımsızlığıyla kesinlikle çelişir.”¹⁶⁷

Deneyim türlerini bir bütünün ya da hakikatin parçaları olarak düşünmek bir hata olacaktır. Bu düşünme şekli bizi bütünün ya da hakikatin ne olduğu sorusuna götürür. Collingwood’a göre bu deneyim formları bir bütünün ayrı parçaları değil, ancak “bütünü kavramanın rakip yollarıdır.”¹⁶⁸

Ona göre bu beş form kendi içinde bir sıralamaya sahiptir. Collingwood bu sıralamayı bireysel insan yaşamında da insanlık tarihinde de sanat, din, bilim, tarih ve felsefe olarak görür. Bu beş deneyim formu birbirleriyle ilgisiz değildirler, kendi içlerinde sürekli yinelenir, kendilerini dönüştürür ve hatta birbirlerine dönüşürler. Collingwood’a göre bu beş alandan daha fazlası da vardır fakat spesifik olarak bu beş alan bize bir başlama noktası oluşturur.

Tinin ilk aşaması olan sanat kendisi aracılığı ile güzeli kavradığımız özel bir etkinliktir.

“Sanat temeldir. (...) Tüm deneyim ondan yayılır ve ona dayanır; tüm öğretim onunla başlar; Dinlerin, bilimlerin hepsi onun uzmanlaşmış ve özelleşmiş olan değiştirilmiş formlarıdır.”¹⁶⁹

Collingwood, sanatı bu şekilde en temele konumlandırırken “sanat nedir?” sorusuna “sanat imgelemdir.” cevabını verir. Sanat salt imgelem olarak aynı zamanda somut bir etkinliktir. Ona göre sanatın içeriğinde bulunan duygular somut bir etkinliğin içindeki soyut elemanlardır, fakat herhangi bir şeyin özünü oluşturmazlar. Estetik deneyim ise sanatı yaratmamızı ya da algılamamızı sağlayan deneyimdir. Collingwood’a göre sanatın temel ilkesi güzellik olmalıdır. Güzellik, imgelem ve estetik deneyim Collingwood’un sanat felsefesinde birbirlerinden bağımsız olarak ele alınamayacak temel kavramlar olarak karşımıza çıkar. Sanattaki tüm anlam Collingwood’a göre örtüktür. Çünkü sanat her bir imgelemde monadik yapıdadır.

İkinci deneyim alanı olan din, sanattan doğar, fakat onu sanattan ayıran en büyük fark, ilkelik döneminde bile dinin içinde tapınma olmasıdır. İki alanın da fantazilerle dolu olmasına rağmen, din bir fantaziye ileri sürmenin diğerlerini yadsımak olduğunu farkettiği zaman onun ilkeliği sona erer. Bu bağlamda din bir evren, bir kozmoloji oluşturur

¹⁶⁷ R.G. Collingwood, 2014, s.45

¹⁶⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.45

¹⁶⁹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.54

denebilir; Collingwood'a göre bu sanat alanında imkansızdır.¹⁷⁰ Sanattaki estetik edimler dinde birer ibadet edimi olurlar. Fakat din alanındaki ileri sürme, sanatın imgeleri gibi düzensiz değildir, dinin imgesel öğeleri olsa da aynı zamanda kendi içinde bir diyalektiği vardır. Böylece ileri sürdüğü şeyi bir öğreti olarak konumlandırır. Sanattaki mesaj salt imge olarak verilirken dinde bu imgeler mitlere dönüşür. Sanat ve din arasındaki benzerlikleri Collingwood şu şekilde sıralar:

“Sanat için güzellik ne ise din için de kutsallık odur. (...) nasıl din sanatın diyalektik bir gelişimi ise, kutsallık da güzelliğin diyalektik bir gelişimidir. Şimdi din, nesnesini ileri süren sanattır. Sanatın nesnesi güzel olandır ve bu yüzden kutsal, gerçek olarak ileri sürülen güzelliktir.”¹⁷¹

Din ve diğer deneyim alanları arasındaki en büyük fark ise dinde sembol ve anlam arasındaki farkın örtük olmasıdır. Dine nesnesini sağlayan şey sanattır. Bu nesne bir imge olmasına rağmen, gerçek olarak düşünülür. Bir bilgi alanı olarak dinde Tanrı bilinebilir bir nesne değildir; o ancak sanattaki güzellik gibi sezilir.

Dinsel alandan bilimsel alana geçiş, dinsel düşüncüyü açık hale getirmekle yükümlü olan teoloji aracılığı ile gerçekleşir. Sanat ve din alanında dil ve düşünce arasındaki ayrım örtüktür, fakat bilimsel düşünce bu ayrımın kendi içinde olduğunun farkındadır. Sembol ve anlam arasındaki fark artık açıktır. Bununla birlikte bilimsel düşünce, dinin tekilleştirdiği ya da somutmuş gibi göstermeye çalıştığı soyut öğeleri tekilleştirmeyi bırakır; fakat soyutluğu bırakmaz. Bunun nedeni de bilimin, imgesel özellikler taşıyan din alanından kökleniyor oluşudur. Bilimin soyutluğu en açık şekilde onun sınıflayıcılığında görülür. Sınıflama dediğimiz şey de temel olarak bilimin konusunu oluşturandır. Collingwood'a göre bilim varsayımsal bir alandır ve bilim tarafından ortaya koyulan şeyler aslında tarihin konusudur. Bilim adamı da bundan beslenir. Her bir ayrı bilim dalı ve bilim tarafından ortaya konan olgu bir bilim dünyası oluşturur. Bilimin bu çoğulculuğu ise tarih alanındaki birlik sayesinde son bulur.

Tarihin düşünce şekline ulaşmak demek, bilimdeki soyut olanı geride bırakmak demektir. Tarih, algı ile özdeştir. Collingwood'a göre, her zaman içinde düşüncüyü de barındıran algıda somut ve somut olduğu için tarihsel olan nesnenin doğrudan farkına varılır.¹⁷² Tarihin

¹⁷⁰ R.G. Collingwood, 2014, s.106

¹⁷¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.110

¹⁷² R.G. Collingwood, a.g.e., s.185

nesnesi olgulardır; böylece tarih alanı günümüzü ve tüm geçmişi kapsar. Tarihçi “ne oldu?” ve “neden oldu?” sorularını sorarak eylemin hem içini, yani düşünceyi hem de dışını, yani cisim ve olayları inceler. Tarihsel bakış açısı, kendine özgü olanın, yani Collingwood’a göre somut nesnenin oluşturduğu parçalarla ilgilenir. Böylece sonsuza uzanan somut parçalar zinciri tarihi oluşturur. Böylece bir bütün olarak nesnel bir deneyim ortaya çıkar. Collingwood’a göre bilincin önceki formlarında aramış oldukları şey bu nesnedir; ama her biri onu tahrip ederek kavramıştır.¹⁷³ Böylece somut tümeli nesne edinmekle tarih, bireyselliğin keşfidir ve bireysel özgürlüktür.¹⁷⁴

Collingwood’un ayrıca ele aldığı son deneyim alanı felsefedir. Bundan önce sayılan tüm deneyim alanlarının bizi götürmek üzere çıktığı yol, aslolarak felsefede ulaşılan, kendilik bilincine giden yoldur. Collingwood, kendilik bilinci derken hem özneyi hem de özneyi çevreleyen dış dünyayı kasteder. Bu anlamda felsefe, kendilik bilinci olarak, tüm bilgiyi içerir. Sanat, din, bilim ve tarihteki nesne Collingwood’a göre ‘sözde nesne’ yani, kendi deyimiyle “zihnin kendisiyle ilgili yanlış görüşün yanlışlıkla doğru olarak değerlendirilmesi”dir.¹⁷⁵ Bu anlamda tüm bu alanlar felsefi hatalardır, ama kendi doğaları gereği öyle olmak zorundadırlar. Felsefede tüm deneyim alanlarına yayılan bir özne nesne özdeşliği vardır.

Diğer tüm deneyim alanlarının aradığı şey aslında zihnin kendisidir. Felsefe bizi buraya götürür. Diğer alanlarda bu nesnenin anlaşılabilirliği örtük ya da daha düşüktür. Fakat hepsinde gerçeğin tözü bulunur; onlar sadece bu bütüne, hakikate, farklı yönlerden yaklaşırlar.

Collingwood felsefesinde doğa bilimi ve sanat, insanın deneyim alanları olarak, aynı bölünmez bütünün kendini gösterdiği alanlar olarak tanımlanır. Her iki alan da insana doğru bilgiyi sağlama amacındadır. Doğa ve sanat alanlarındaki yaratıcı süreç arasındaki ilişkinin doğru bir şekilde ele alınabilmesi amacıyla, önce Collingwood’un metafizik hakkındaki fikirleri ve bilginin olanağı üzerine düşüncelerinin ele alınması gerekmektedir. Daha sonraki kısımlarda, Collingwood’un iki farklı bilgi alanı olarak ele aldığı doğa bilimi ve sanat bu bağlamda ele alınacak ve aralarındaki ilişki konumlandırılmaya çalışılacaktır.

¹⁷³ R.G. Collingwood, 2014, s.199

¹⁷⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.201

¹⁷⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.228

II.1. COLLINGWOOD'UN METAFİZİK HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELERİ

Collingwood, geleneksel mantık diye adlandırdığı düşünce biçimini hatalı bulmaktadır. Collingwood'a göre Batı medeniyeti, 19. Yüzyıl sonlarında, Platonik fikirlerden köklenen bakış açısı ile, doğa bilimlerinin soyut formlarına olan bağlılığı ve güveni yüzünden bir kriz içinde bulunur ve bu kriz kendini felsefi, sanatsal, politik, edebi ve sosyal alanlarda gösterir. Bu krizin bir sebebi deneyim formlarının birbirinden keskin bir şekilde ayrılması, diğer bir sebebi de bahsedilmiş olduğu gibi pozitivist bakış açısıdır.¹⁷⁶ Krizin üstesinden gelmek mantık ve metafizik alanındaki temel değişiklikler yoluyla olanaklı olabilir. Collingwood, bu temel değişikliklerin ancak her iki alana da diyalektik ve tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşmakla olanaklı olacağını söyler.¹⁷⁷

Collingwood'a göre metafizik kavramının bugüne kadar iki olası tanımı vardır:

1. Metafizik salt varlığın bilimidir.
2. Metafizik tüm sıradan bilimin temelidir.

“Metafizik salt varlığın bilimidir” kabulünün çelişikliğini göstermek adına Collingwood öncelikle “Bilim nedir?” sorusunu; sonra da “Salt varlık nedir?” sorusunu sorar.

İlk soruyu, sıradan bilimin iki belirleyici özelliğini ele alarak cevaplar: sıralı ve sistematik düşünce ve belirli bir özne-nesne ilişkisi. Metafiziğin ilk tanımı bu özelliklerden ilkinin sağlar, ama onda bahsedilen belirli özne-nesne ilişkisini bulmak olanaksızdır. Bu sebeple metafizik salt varlığın bilimi olamaz; ancak onlara temel sağlayabilir. Collingwood, ilk tanımın olanaklı olmadığını düşünür; çünkü bu tanım ona göre açıkça çelişiktir. Bu sebeple ikinci tanımı doğru olarak kabul ederek ilerler.

İkinci soruyu da “Salt varlık”ın, soyutlama sürecini sınırlılığa itmekle aynı şey olduğunu söyleyerek cevaplar. Soyutlama, dışarıda bırakma anlamına gelir; bilim, soyutlama yapar, ama dışarıda bırakılana değil, kapsamında kalana yönelir ve Collingwood'a göre soyutlamayı

¹⁷⁶ R. Murphy, **Collingwood and the Crisis of Western Civilisation : Art, Metaphysics, and Dialectic**, (2012), Andrews UK Limited s. 142-143

¹⁷⁷ R. Murphy, 2012, s.102

sınırlılığa doğru itmek, geriye hiçbir şey kalmaması anlamına gelir.¹⁷⁸ Bu bakış açısı ile Collingwood, “salt varlık”, ya da mutlak varlık veya Tanrı kavramının hiçbir şey ile aynı olduğunu söyler.

“Salt varlığın biliminin konusu bir şey değil, hiçbir şeydir. Bu, belirli bir özelliği olmayan, ve bu yüzden belirli bir problemi ya da belirli bir yöntemi olmayan bir konudur. Bu sadece ‘böyle bir bilim olanaklı değildir’ demenin bir başka yoludur. Hatta salt varlık hakkında bilim olmaya yaklaşmış (...) ya da sözde bilim olabilecek bir şey dahi yoktur. (...) bu yalnızca kendi içimizde ortaya çıkan şüpheler, entelektüel arayışlarımız ve karşımıza anlamadığımız bir şey çıktığında oluşan duygusal tepkilerdir.”¹⁷⁹

Bu bağlamda Collingwood’un mantık ve metafizik görüşü birbiriyle iç içe geçmektedir ve iki alanı birbirinden ayrı ele almak olanaksız olacaktır.

Metafizik, Collingwood’a göre ön-varsayımların bilimidir. Ona göre herhangi bir şey beyan ettiğimizde, karşıya somut olarak aktarmadığımız şeyler o beyanı gerektiren şeyler olmalıdır. İki arasında zamansal değil, mantıksal bir sıralama bulunur. Ona göre metafizik ancak bu düşünce kabul edildiği zaman tatmin edici olmaya başlayabilir. Metafiziği epistemolojik olarak ele alma düşüncesi ile Collingwood, bilginin bir yarısının soru diğer yarısının da cevap olduğunu söyler¹⁸⁰, böylece geleneksel mantığın yerine soru ve cevap mantığını koyar. Buna göre her önerme kendi sorusu ile ilgili olmalıdır.

“Anlam, anlaşma ve çelişki, doğruluk ve yanlışlık, bunların hiçbiri kendi başlarına önermeye bağlı değildir; bunlar bir sorunun cevabı olaran önermelere bağlıdır: bir soruya cevap olan her önerme kendisi ile bağıntılıdır.”¹⁸¹

Geleneksel mantıkta önermelerin kendi içinde cevap verebilecekleri herhangi bir sorudan bağımsız olarak doğrulukları ve anlamları varken; soru ve cevap mantığında her bir önerme ancak bir soruya cevap olabilecekse anlamlıdır; geleneksel mantık soyutken, soru ve cevap mantığı somuttur ve tarihsel düşünce ile beslenir.¹⁸² Doğruluk ise, Collingwood’un sözleri ile

“(…)herhangi tek bir önermeye ait olmayan, birlikte alınan bir önermeler kompleksine ait olan bir şeydir ve bu kompleks soru ve cevaplardan oluşur: her

¹⁷⁸ R.G. Collingwood, **Essay on Metaphysics**, (2002), Revised Edition, Oxford University Press, s.14

¹⁷⁹ R.G. Collingwood, 2002, s.15

¹⁸⁰ R.G. Collingwood, 2014, s.77

¹⁸¹ R.G. Collingwood, **An Autobiography and Other Writings: With Essays on Collingwood’s Life and Work**, (2014), Edited By Theresa Smith, Oxford University Press, s.33

¹⁸² A.F. Russell, **Logic, Philosophy, and History: A Study in the Philosophy of History Based on the Work of R.G. Collingwood**, (1984), University Press of America, s.4

bir soru, verilen kompleks içindeki her bir cevapla uygun düşmeli ya da onunla ilgili olmalı; hem bütüne hem de bütünde işgal ettiği yere uyumlu olmalıdır.”¹⁸³

Collingwood bu karşıt ve bir bakıma ilişkili iki aktiviteyi varsayım (supposal) ve sav (assertion) olarak belirler. Soru sorma, bilme ediminin içinde cevap, yani sav olacak şey için gerekli olan bir etmendir. Ona göre bir önermeyi doğru ya da yanlış olarak niteleyebilmek için onun öncelikle hangi soruya cevap vermesi gerektiği bilinmelidir. Cevap beklemeyen herhangi bir varsayım ise salt imgelemdir.¹⁸⁴

Collingwood, önermeler ve ön-varsayımlar arasındaki farkı göstermek amacıyla soru ve cevap mantığını kullanır.¹⁸⁵ Ona göre doğru veya yanlış olarak nitelendirilebilen her sav bir önermedir ve her önerme bir sorunun cevabıdır. Fakat mutlak ön-varsayımlar hiçbir sorunun cevabı olmamakla önermelerden farklıdır. Onlar ancak doğru ya da yanlış olabilecek önermelerin koşuludur. Örneğin herhangi bir şeyin “anlamı nedir?” diye sormak, o şeyin bir anlamı olduğunu ön-varsaymaktır. Ön-varsayımlar bağıntılı ve mutlak olmak üzere ikiye ayrılır. Bağıntılı olan ön-varsayımlar içinde buldukları konuya içkindirler, konuyla ilgili cevapları karşılarlar ve doğru ya da yanlış olabilirler. Mutlak ön-varsayımların ise empirik olarak doğrulanabilecek bir cevapları yoktur. Mutlak ön-varsayımlar yalnızca sorulur ve başka bir alandaki bilgiyi olanaklı kılar; varlıkları da anlamları da bu şekilde oluşur.¹⁸⁶ Bu tarz soruların gücü, Collingwood’un deyimiyle, onların mantıksal etkilerine bağlıdır; mantıksal etki bir varsayımın doğruluğu veya yanlışlığına değil; sadece varsayılmış olmasına dayanır.¹⁸⁷ Üzerlerine düşünülmez, yalnızca kabul edilir. Örneğin “Tanrı var mıdır?” sorusu dinin alanı içinde yer alan bir mutlak ön-varsayımdır. Ya da “Her şeyin bir nedeni vardır” önermesi yine bir mutlak ön-varsayımdır.

“Mutlak ön-varsayımlar daima karanlıkta çalışır; bilincin ışığı onların üzerine hiçbir zaman düşmez.”¹⁸⁸

Sözde-metafizikte ise mutlak ön-varsayımlarla bağıl ön-varsayımların birbirine karıştırılması, mutlak ön-varsayımlardan doğru ya da yanlış olarak nitelendirilebilecek cevaplar beklenmesidir ve anlamsızdır.

¹⁸³ R.G. Collingwood, 2014, s.37

¹⁸⁴ J. Somerville, “Collingwood’s Logic of Question And Answer”, The Monist Vol22 No.4, (1989), Oxford University Press, s.528

¹⁸⁵ G. D’oro, **Collingwood and the Metaphysics of Experience**, (2002), Routledge, s.65

¹⁸⁶ G. D’oro, 2002, s.66

¹⁸⁷ R.G. Collingwood, 2002, s.39

¹⁸⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.43

Her metafiziksel soru tarihsel bir soru; her metafiziksel önerme tarihsel bir önermedir. “Bu soru hangi önermeye cevap olmayı amaçladı?” sorusu tarihsel bir sorudur ve dolayısıyla ancak tarihsel yöntemler ile çözülebilir.¹⁸⁹ Fakat metafizikçiler her zaman bunun bilincinde değildir. Collingwood için her bir metafiziksel soru ya belirli bir zamanda hangi mutlak ön- varsayımların yapıldığı sorusudur ya da oradan ortaya çıkan başka sorunlara çözülebilir.¹⁹⁰ Metafiziğin problemleri ve yöntemi tarihinki ile aynıdır ve metafizik basitçe, varsayımları inceler ve Collingwood’a göre “varsayımları inceleyen bilim dalı, kendi işi sırasında kendisi varsayımlarda bulunmaktan kaçınmalıdır.”¹⁹¹

Tarihsel bir bilim olan metafiziğin konusu olan ön- varsayımların birbirine bağlı olarak oluşturduğu zinciri Collingwood “konstelasyon” olarak adlandırır. Buna göre tarihsel bir olgu her zaman bir diğerine bağlıdır ve bir kompleks oluşturur. Böylece her bir ön- varsayım da bu konstelasyon kompleksinin bir parçasıdır. Bu zincirdeki halkalar hem tek başlarına hem de bütün olarak birer olgudur. Collingwood’un deyişiyle onlar “aynı düşüncenin parçasıdır.”¹⁹²

Collingwood, metafiziğin tarihte ilerleyişini üç ana başlıkta inceler. Bunlardan ilki Newtoncu metafiziktir ve “bazı olayların bir nedeni vardır” savı ile ilerler. İkincisi Kantçı metafiziktir ve o da “her olayın bir nedeni vardır” önermesinde bulunur. Son olarak Einsteinci metafizik gelir, onun temel önermesi de “hiç bir olayın nedeni yoktur” şeklindedir. Bunlar metafizik tarihindeki üç ana ekoldür. Bunlardan birini doğru kabul edip diğer ikisini yanlışlamak, herhangi bir ekole bağlı olmak, sözde- metafizikçinin içine düşeceği bir hatadır.¹⁹³

Collingwood’a göre var olmayan hakkında soru sormak olanaksızdır. Bilim, henüz algılanmamış olan şeyleri bulma varsayımı ile ilerler, düzenli ve sistematik sorular sorar. Böylece metafiziğin konusu olan ön- varsayımlar bilime temel oluştururlar. Bu tip soruların sorulması yalnızca gramatik olarak olanaklıdır.

Collingwood, mutlak ön- varsayımlarla yalnızca iki şey yapılabileceğini söyler. Bunlardan ilki sıradan bilimcinin yaptığı, ikincisi ise metafizikçinin yaptığıdır.¹⁹⁴

¹⁸⁹ R.G. Collingwood, 2014, s.39

¹⁹⁰ R.G. Collingwood, 2002, s.49

¹⁹¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.63

¹⁹² R.G. Collingwood, a.g.e., s.66

¹⁹³ R.G. Collingwood, a.g.e., s.51-2

¹⁹⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.54

İnsanlar bilimsel, yani düzenli ve sistematik bir şekilde, düşünmeye başladıkları zaman sorular her zaman cevabı önceler. Bu hem mantıksal hem zamansal hem de özel türden bir önceliklidir; sonraki başladığı zaman önce başlayan bitmez, onun edimi diğeri ile birlikte devam eder. Bir soru neyi varsayıyorsa cevabı da aynı şeyi varsayar; böylece her bilim dalı bir varsayımla başlar. Böylece metafizik bilime temel oluşturur.

Collingwood'un mantık ve metafiziğe yeni yaklaşımı onlara tümüyle karşı çıktığı anlamına gelmez; yalnızca yeniden ele alınması gereken birtakım noktalardan bahseder. Bunlardan bir diğeri ise ikicilik sorunudur. Bu sorunu incelemeye "İnsan nedir?" sorusuyla başlar.¹⁹⁵ Bu sorunun çeşitli dönemlerde çeşitli din, biyoloji gibi çeşitli temalarda cevapları olmuştur. Collingwood *New Leviathan*'da "İnsan, beden ve zihin ayrımıdır." tanımına yönelir ve bu sorun üzerinde düşünür.

Kendinden önceki düalist metafizikçilere göre beden, maddesel olan kısımdır ve fenomenal dünyaya bağlıdır, bu anlamda doğa bilimlerinin konusu içinde yer alır. Fizik ve kimya yasaları altında incelenir. Zihin ise düşüncelerden oluşur. Collingwood'a göre düşünceler pratik ve teorik olarak ikiye ayrılır ve pratik düşünce her zaman teorik olanı önceler, o teorik düşüncenin var olabilmesi için bir ön-koşuldur. Teorik düşünce zihinle ilgilidir ve bize zaten bilincinde olduğumuz şeyleri öğretir, Collingwood'un deyişiyle, teorik düşüncenin soruları refleksiyon tarafından cevaplanır.¹⁹⁶ Pratik düşüncede ise yeni bir şey öğrenilir ve doğa bilimleri teorik düşünceye örnektir. Beden olarak insan doğa bilimlerinin tarif ettiği şeydir; zihin olarak insan ise kendinin bilincinde olduğu şeydir.¹⁹⁷

Collingwood'a göre beden ve zihin arasında doğrudan olmayan bir bağlantı bulunur ve ona göre beden ve zihin problemi yanlış varsayımlar yapmadan açıklanamaz. Bu yanlış varsayımlar, en başta insanın bir parçasının zihin bir parçasının da beden olmasıdır, Collingwood, bu bakış açısıyla zihin ve beden arasındaki bağlantı hakkında yanlış soruların sorulacağını savunur ve insanın zihin ve bedeninin iki ayrı şey olmadığını; bir ve aynı şey olduğunu söyler.¹⁹⁸

¹⁹⁵ R.G. Collingwood, *New Leviathan or Man, Society, Civilization & Barbarism*, (1992), Revised Edition by David Boucher, Oxford University Press, s.1

¹⁹⁶ R.G. Collingwood, 1992, s.7

¹⁹⁷ R.G. Collingwood, a.g.e.

¹⁹⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.10-11

“İnsanın bir parçası değil, insanın tamamı kendi bilme sorununa doğa bilimlerinin yöntemiyle yaklaştığı sürece bedendir. İnsanın bir parçası değil, insanın tamamı kendi bilme sorununa reflektif verileri genişletip açığa kavuşturduğu sürece zihindir.”¹⁹⁹

Ona göre bu, kendinden önceki metafizikçilerin ele aldığı şekliyle, tek ya da iki töz sorunu değildir; bu sorun iki farklı bilim dalı arasındaki sorundur. Bunlar doğa bilimleri ve zihin bilimleridir. Her ikisi de doğru bilgiyi arar ve ikisi de geçerlidir. Yalnızca birbirlerinin alanına geçmemeleri gerekir. Aralarındaki ayırım ancak ön-varsayımların yöntemiyle açıklanabilir.²⁰⁰ Doğa ve zihin bilimleri arasındaki ayırım aynı zamanda özgürlük-zorunluluk, teorik ve pratik akıl gibi kutuplulukları da imler. Zihin ve beden dualizmi sorunu iki farklı bilim ile ilgilidir ve temelde zihin nedenselliğinin nasıl olanaklı olduğunu, bir bakıma zihnin fiziksel dünya üzerindeki etkisinin nasıl olanaklı olduğunu sorar. Zihinsel nedenselliğe getirilen her farklı yaklaşım da farklı metafiziksel görüşler ile ilgilidir.²⁰¹

Collingwood'a göre metafizik, ancak tarihsel bir bilim olabilir. Tarih bilimi zihni inceler, konusu akıldır. Rasyonel süreçlerin bir ifadesi olarak tarih, eylemlerle ilgilenir. Söz konusu eylemler sadece geçmişte kalmış değildir. Onlarla ilgileniyor olmamızın nedeni, etkilerinin bugün de devam ediyor oluşudur. Bu anlamda tarihin nesnelere öncesiz-sonrasız nesnelere. Metafizik, tarihsel bir bilim olmakla Collingwood tarafından somut evrensel olarak tanımlanır. Tarih neyin var olduğunu rasyonel olarak ele alır ve inceler. Doğa bilimleri ise madde ile ilgilidir; var olanı doğa yasaları altında ele alarak inceler. Collingwood için salt varlığın bilimi diye bir şey yoktur; çünkü varlık sadece doğa bilimleri ve tarih ile ilgili ön-varsayımlar çerçevesinde, tarihçiler, doğa bilimcileri vs. için araştırılabilir. Dolayısıyla temelde bu dualizm, farklı gerçeklik kavramlarının rasyonel süreçler veya doğa yasaları altında nasıl olanaklı olduğunu açıklamak için gereklidir. Zihin ve madde ayırımı ön-varsayımı bir bakıma tarih ve doğa bilimlerinin olanaklı olması için koşuldur.²⁰²

Collingwood'un bu sistemi, doğa görüşünü de açıklamak için merkezi bir konumdadır. Çünkü Collingwood için doğa, Tin'in kendini açtığı bir alan olarak, bir bilgi alanıdır. İnsana doğa bilgisini sağlayan alan ise doğa bilimleridir. Collingwood, kendinde doğanın bilgisinden ziyade doğa bilimlerinin bize sağladığı, insan dolayımından geçmiş doğanın bilgisi ile

¹⁹⁹ R.G. Collingwood, 1992, s.11

²⁰⁰ G. D'oro, 2002, s.50

²⁰¹ G. D'oro, “Collingwood's Solution to the Problem of Mind-Body Dualism”, *Philosophia*, (2005), s.356-57

²⁰² G. D'oro, 2005, s358-59

ilgilenir. Çünkü ona göre doğa bilgisinin bizleri ilgilendiren kısmı bu olmalıdır. Buradan hareketle, doğa ürününün yaratım sürecinin sanat ürününkiyle karşılaştırılabilmesi adına, ikinci kısımda Collingwood'un "Doğa nedir?" sorusuna verdiği yanıtlar araştırılmaya çalışılacaktır.

II.2. COLLINGWOOD'UN DOĞA GÖRÜŞÜ

Collingwood, öncesiz-sonrasız nesnelere oluşan somut evrensel olandan, soyut evrensel olan olarak tarif ettiği doğa bilimleri dünyasına geçerken yine insanı ve insan eylemlerinin bilimi olan tarihi temel alır. Çünkü ona göre katı bir dış gerçeklik alanından insan faktörünü ele almadan bahsetmek olanaksız olacaktır. Collingwood, doğa dünyasının varlığını yadsımaz, ama insan süzgecinden geçmemiş bir doğa görüşünü de benimsemez. Eylemleri ile var olan insan ekonomik ve sosyal bir varlık olarak dış gerçekliği kendi düşüncesinden geçmiş bir şekilde algılar. Yani bir özne tarafından algılanmayan katı bir dış gerçeklikten bahsetmek olanaksızdır. Collingwood'un *Doğa Tasarımı*²⁰³ da doğa dünyası hakkında felsefe tarihi boyunca değişen fikirleri içerir.

Collingwood, *Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üzerine Başka Yazılar*²⁰⁴ kitabının ilk kısmında, Doğa ve Eylem bölümü altında, "kendinde doğa" ifadesinin bir anlama sahip olduğunu, hatta onun bilgisinin olanaklı olduğunu söyledikten sonra şu ifadelerle doğa ve insan zihni arasındaki bağıntıyı daha açık olarak ortaya koyar:

"Hiçbir tarihçi tarihin gidişini etkileyen etkenler arasında 'gerçekte ve karşı konulamaz haliyle doğa'yı, ya da 'kendinde doğa'yı bulamaz.(...) Tarihin gidişini etkileyen kendinde doğa değil, fakat eylemleri söz konusu olan insanlar tarafından üzerine kafa yorulan, yanlış veya doğru, doğa inançlarıdır.(...) Tarihin herhangi bir aşamasında, doğa ile mücadele ediyor dediğimizde, insanın mücadele ettiğini düşündüğü asla kendinde ne ise o olarak doğa değil, fakat her zaman tarihin bu aşamasında onun tasavvur ettiği biçimiyle doğadır."²⁰⁵

²⁰³ R.G. Collingwood, *Doğa Tasarımı*, (1999), İstanbul, Çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi

²⁰⁴ R.G. Collingwood, *Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üstüne Başka Yazılar*, (2005), İstanbul, Çev. Ahmet Hamdi Aydoğan, Yapı Kredi Yayınları

²⁰⁵ R.G. Collingwood, 2005, s.181-183

Bu, öznenin doğa dünyasını istediği gibi kurgulayabileceği anlamına gelmez. Özne bu konuda özgür olsa da bu özgürlüğün çerçevesi diğer insanlar, yani diğer zihinler, tarafından belirlenir. İnsan değişen bir varlık oldukça dış gerçekliği algılama ve kurgulama biçimi de zorunlu olarak değişecektir. Collingwood bunu şu şekilde özetler:

“Nasıl ki yaşam dolaylı olarak, varlığını sürdürmek için önceden uyum sağlanmış bir çevre anlamına geliyorsa o kadar ki çevre onunla temas halinde canlı organizmaların varoluşuyla yaşamın gelişmesine yardım etmek ve kendine ait gizil imkanları gerçekleştirmek için deyiş yerindeyse gizli bir işbirliği yapar; akıl da yine dolaylı olarak, özel türden bir çevre, yani gizil olarak algılanabilir niteliklere sahip bir çevre anlamına gelir ve algılayıcı bir organizmanın algı alanı haline geldiğinde bu gizilliğin gerçekleşmesini duyumsamaya başlar. Benzetme diliyle konuşmak gerekirse, dünyanın zaten görülmek, işitilmek ve genel olarak algılanmak istediğini ve bu isteğini akli yaratarak tatmin etmek suretiyle bütün benliğini daha yüksek bir varoluş düzeyine, kendi kendine yeterliliği haiz yani bir içsellik aşamasına çıkardığını söyleyebiliriz.”²⁰⁶

İçinde bulunulan durum ve dünya her daim karşılıklı olarak birbirini imler. Durum yalnızca bulunulan çevrede ve bulunulan çevre ile birlikte ortaya çıkar, dış dünya algılanmış olarak konumlandırılan şeyi çevreleyerek var olur²⁰⁷ yani algılama edimi ile nesnede bir farklılık oluşur. Çevrenin bakış açısının organizmayı etkilemesi gibi akıl da algılayarak doğa dünyasını etkiler. Burada karşılıklı bir ilişki vardır. Öznenin bu etkinliği tüm varolana içkindir, hatta Collingwood’un deyimiyile, onunla özdeştir.²⁰⁸ Collingwood’a göre bu etkinlik kendini sürekli ve farklılaşmış olarak devam ettiren üç aşamada yol alır. İlk olarak inorganik doğa iken ikinci aşamada yaşam, üçüncü aşamada ise akıl olur. Bu, dışsallıktan içsellığe doğru bir süreç olarak tanımlanır ve dünyanın bütün evrimidir. Süreç bu şekilde devam eder, fakat bu her bir organizma için tek seferliktir ve her tek sefer böyle bir evrimin özel bir durumudur.²⁰⁹

“(bu) dışsallık biçimi bir şey ile onun çevresi arasındaki ilişkiye dayanır. Madde dünyasındaki her bir şey mutlak anlamda her birinin dışındadır ve sürekli olarak dışında kalır. Cisimler birbirine etkide bulunabilir fakat hiçbir durumda bir başkası olamaz. Herhangi verili bir cisim ile çevresinin karşılıklı dışsallığı tamdır.”²¹⁰

²⁰⁶ R.G. Collingwood, 2005, s.354

²⁰⁷ A.F. Russell, 1984, s.362

²⁰⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.348

²⁰⁹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.348-49

²¹⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.349

Canlı organizmalar da maddi nesnelere de bu yaşam çevrimi içindedir, fakat canlı organizmanın temel özelliği beslenerek yaşaması; maddi nesnenin temel özelliği ise dış dünyaya ya karşı koyması ya da ondan bir şeyler almasıdır. Maddi nesne kendisini sürekli çevresine dönüştürür. Collingwood, yaşam ilkesini “kendisi ile çevre arasındaki karşılıklı dışsallığın organizma tarafından sürekli aşılması” olarak tanımlar.²¹¹ Böylece süreç akla, yani en yüksek organizmaya yükselir.

Etkinlik, hem canlı organizmanın hem de maddi nesnenin, yani tüm varlığın özüdür. Bu anlamda özne nesneyi nesne de özneyi dönüştürür, bu karşılıklı bir ilişkidir. Yani algılama etkinliği ve akıl, hem özne hem de onun çevresi olan nesne de bulunur.²¹² Akıl, Collingwood için keşfedilmeyi bekleyen bir şey değildir; tam tersine o ancak keşfedildiği takdirde var olur. Keşfedilmeden önce yalnızca karmaşık ve dağınık bir yapıdır.²¹³

“Akıl yaşamdan daha yüksek bir varoluş biçimine sahiptir. Bu yüzden gerçekte akıl yaşamın varoluşu için bir araç değil; yaşam aklın varoluşu için bir araçtır. (...) akıl evrim süreci içinde gittikçe kendisi olmakta daha fazla ısrar eder. Dünyayı bilme (kendini dünyanın bir parçası ve bilicisi olarak bilme) aklın etkinliklerini kendisi üzerinde yoğunlaştırdığı amaç haline gelir.”

Aklın sürekli olarak ilerlediği kendini bilme amacı bir anlamda dünyayı bilme isteğidir. Akıl, kendisi üzerinden dünyayı bilirken, dünya tarafından da bilinmek ister. Bu anlamda Collingwood akli hem bedene bağımlı hem de ondan bağımsız olarak nitelendirir. Akıl bir bakıma bağımsız ve özerk bir yapıdır, fakat bir diğer açıdan ancak canlı bir organizmanın zihinsel etkinliği olduğu sürece çevresi üzerinde etkide bulunabilir. Akıl, Collingwood’un bahsettiği dışsallığın en yüksek noktasıdır ve bu en yüksek nokta, gelişimin bütün dışsallık biçimlerinin çözüldüğü ve yok olduğu bir sürece ilerlemesiyle, böylelikle de aklın diğer akıllarla ve doğayla gerçek bir bütünlük yakalama noktasına ilerler. Bu bütünlük aynı zamanda oluş sürecinin ve dolayısıyla dünyanın varlığının sona ermesi anlamına gelir.

Collingwood, tarihin nesnesinin öncesiz-sonrasız nesne olduğu görüşünün bir izdüşümünü, kendi kendisini yaratan bir süreç olarak doğaya yansıtır. Doğa bilimcisi fenomenal dünyanın ortaya çıkmadan önceki halini bu şekilde tasarlar. Collingwood da doğa dünyasına ön koşul olacak bir şeyin varlığını yadsımaz ve “olaylar başlamadan önce boş bir zaman ve şeyler

²¹¹ R.G. Collingwood, 2005., s.350

²¹² R.G. Collingwood, a.g.e., s.353

²¹³ A.F. Russell, 1984, s.148

onu işgal etmeye başlamadan önce boş bir mekan olamaz”²¹⁴ der. Bir diğer deyişle her sürecin kendinden başka bir şeye dayanıyor olması gerektiğini savunur. Bu şeyin de ya sonul kavramlar ya da Tanrı olabileceğini söyler. Tanrı ona göre zorunlu bir düşünce nesnesi ve kozmolojinin başlangıç noktası olarak her şeye öncel olmalıdır. Kendisi de dahil tüm şeylerin dayanak noktası olmakla belirlenimlerin kaynağıdır ve mantıksal olarak şeylerin hem zorunlu koşulu hem de yeter-sebebidir.²¹⁵ Collingwood bu süreci mantıksal bir süreç olarak nitelendirir.

“Doğanın varoluşu bir biçimde saf varlığın zorunlu mantıksal sonucu olmalıdır. (...) Dünya süreci geniş kesintisiz bütün veya mekan-zamanla başlar; ve bu bütünyle dışsallık ilkesinin hakim olduğu bir durumdur, bu durumda herhangi bir şey hakkında söyleyebileceğimizin tümü onun diğerlerinden herhangi birisi olmadığıdır. Bu bütünyle çoğulluktan, farklılıktan, olumsuzluktan müteşekkil bir dünyadır. Şimdi bunlar Tanrı'nın sıfatları veya belirlenimleri arasında bulduğumuz birliğin, özdeşliğin, zorunluluğun *mantıksal* koşullarıdır. (...) dolayısıyla mekan-zamanın saf varlığın belirlenimlerinin tüm zıtlıklarının toplamı olduğunu gördüğümüzde bu belirlenimlerin olması koşuluyla mekan-zamanın zorunlu olarak bunlardan kaynaklandığını anlayabiliriz. (...) dolayısıyla, kozmolojik tabirlerle, mekan-zaman Tanrı'dan bütünyle başka olan bir şey değildir; o, mantıksal süreçte Tanrı'nın yaşamı olan zorunlu bir aşamadır.”²¹⁶

Böylece Collingwood doğa ve Tanrı'nın birbirlerini karşılıklı olarak içerdiğini savunur. Tanrı doğaya; doğa da Tanrı'ya içkindir. Doğa süreci, Tanrı'nın belirlenimlerinin sürecidir. Dolayısıyla Collingwood felsefesinde Tanrı, yani öncesiz-sonrasız varlık; doğa, yani nesne ve akıl, yani özne özdeştir; fakat doğa Tanrı'nın akılla özdeş olmasının mantıksal bir koşuludur. Tanrı ile özdeş oldukları sürece tüm doğal olaylar da öncesiz-sonrasız olarak nitelendirilir.

Collingwood ayrıca şu an içinde yaşadığımız doğa dünyasının tek olasılık olmadığını da ekler. İnsan süzgecinden geçtiği sürece her zaman başka doğa tasarımları olanaklı olacaktır.

“Dünyamızın temel fiziksel karakteristikleri kendilerinde bir keyfilik unsuru barındırır. Işık hızının farklı olduğu bir dünya tasavvur edin; bu dünyanın yapısı ve tarihindeki her ayrıntı bizimkinden farklı olurdu. Fakat bir şeyden emin olabiliriz: evrim sürecine aynı genel yasa yön verirdi, her aşama dışsallığın

²¹⁴ R.G. Collingwood, 2005, s.359

²¹⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.360

²¹⁶ R.G. Collingwood, a.g.e., s.362

aşılmasını ihtiva ederdi. Dolayısıyla o da bizim akıl dediğimiz şeye benzer bir şeyin oluşumuna meydan verirdi.”²¹⁷

Collingwood’a göre doğa her zaman bir sınırlama ortaya koymakla negatif bir anlam taşır. Doğa, insan etkinliklerini kendi güçleri ile sınırlar. Collingwood’a göre doğa, insan etkinliği olmayan şeylerdir. Bu anlamda da sınırlandırılmış olur. Doğa ve insan bağıntısını Collingwood bu şekilde bir daha dile getirir. Kendini bilmek, kendi sınırlarını çizmek aynı zamanda kendi olmayanı da bilmek demek olduğundan doğa bilgisi ben-olmayan’a karşılık gelir. İnsan, bir etkinlik süreci olarak, kendi karşıtını kendi etkinliğini bildiği sürece bilebilir ve insanın bu kendilik bilgisi değişmeyen bir bilgi değildir. İnsanın değişmez bir doğası yoktur.

“Doğa yasaları ile doğal haklar insanoğlu onları kabul etse de etmese de var olan şeylerdir. Bir şeyin doğası, mutlak bir veri olarak kabul etmemiz gereken bir şeydir; gel gör ki bu veri bizim etkinliğimizle bağıntılıdır. (...) Doğa tasarımı etkinlik tasarımının negatif bir sureti olarak karşımıza çıkar ve her etkinlik türünün doğanın farklı bir türünde emsali vardır.”²¹⁸

Doğanın taşıdığı negatif anlamın, bir başka deyişle olumsuzlamanın ilk ve en temel formu “ötekilik” olarak belirir. Birbirine öteki olan her form bir diğerinin ötekiliğini kabul eder. Böylece belirlenimcilik ve çoğulculuk doğanın karakteristikleri olarak karşımıza çıkar.²¹⁹ Şeyler arasındaki farklılıklar durağan ve dışsal farklılıklar değil; içsel, etkin, dinamik farklılıklardır. Ötekilik öz-belirlenimli bir etkinliktir.

Doğanın bilgisine ulaşmaya çalışan bilim adamının yaptığı şey de bu ötekilikleri kullanarak bir soyutlama yapmak ve doğa alanında bulunan şeyleri türler ve cinslere indirgeyerek onlar üzerinden sınıflandırmalar yapmaktır. Collingwood bu yüzden doğa alanını “soyut evrensel olan” olarak tanımlar. Collingwood, bilim adamının soyut ve genel ilkelerin peşinde olduğunu ve onun kavramının zaman ve mekandaki her türlü belirlenimden kopmuş bir kavram olduğunu söyler.²²⁰ Ona göre soyutlama ya da türler ve cinsler mantığı, tam tamına doğa alanına uygulanması gereken bir yöntemdir ve bu şekilde oldukça başarılıdır; fakat insan ilişkileri alanına uygulanmaya başlarsa ortaya hatalar çıkacaktır. Çünkü doğa alanı dışsal ilişkilerle; insan ilişkileri alanı ise hem dışsal hem de içsel ilişkilerle tanımlanır. Doğa bilimcisi soyutlama yaparken yalnızca eylemin dışını göz önünde bulundurur. Diğer bir

²¹⁷ R.G. Collingwood, 2005, s.364

²¹⁸ R.G. Collingwood, 2011, s.54

²¹⁹ A.F. Russell, 1984, s.146-149

²²⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.221

deyişle doğa bilimcisi düşüncelerle ilgilenmez, yalnızca davranışlarla, yani görünüşlerle, ilgilenir; nedensel ilişkilere ve bunlara neden olan etkilere bakar. Bununla beraber Collingwood'a göre her iki alanın da sağladığı bilginin geçerliği vardır. Deneyim alanlarını ayrı alanlar olarak tanımlayan görüş de doğa bilimleri yönteminin insan ilişkileri alanına uygulanabilir olduğu anlayışının bir devamı olarak Avrupa'da krize yol açan şey olmuştur. Çünkü bu deneyim alanları türler ve cinsler gibi ayrı ayrı ele alınarak değil, bir bütün olarak insanı tanımlar.

Collingwood, insanı inceleyen tümevarımsal yöntem, akılcılık ve deneyciliğe dayalı, psikoloji, fizyoloji, anatomi gibi doğalcı bilimlerin zaten var olduğuna değinir. Fakat bu bilimler insana dair konulara uygun olmayan yöntemlerle, yalnızca istatistiki sonuçlara varabilirler. Bununla beraber akılcılık ve deneycilik gerçeğe ancak mantıksal ve zamansal kaynaklara dayanarak ulaşmaya çalışır. Collingwood'a göre bu çaba anlamsızdır. Çünkü ne yalnızca zamanı göz önünde bulundurarak ne de yalnızca mantığı göz önünde bulundurarak gerçeğe ulaşılabilir. Bunlar ancak tek yanlı girişimler olur. İnsana dair yeni bilimin alanı tarihsel olgular alanı olmalıdır. Çünkü varolan her şey bir tarihe sahiptir ve tarihin şimdi'si pozitif bilimlerin şimdi'sinden farklıdır. Tarih 'şimdi' derken matematikte olduğu gibi belirsiz bir zamandan değil, tam da şu andan bahseder.²²¹ Dönemin Avrupası'nda ihtiyaç olan bakış açısı da budur. Tarih alanı değişimin alanıdır; madde de değişir ama bu değişim tarihsel değildir. Çünkü maddenin geçirdiği değişim ona dışarıdan dayatılır. Madde değişimi farkındalıkla yaşamaz. Bu bakımdan insan alanındaki değişimlere farklı bir bilim anlayışı üzerinden bakmak gerekir. Doğa, geçirdiği değişimi her seferinde arkasında bırakır; insanın yaşadığı değişimler gibi kalıcı değildir. Doğa alanında değişim olur ve biter. Madde, insandan farklı olarak, başka bir değişimden geçtiği an bir öncekini arkasında bırakır. İnsan ise kendi değişimini, bilinçli olarak, bir düşünce nesnesi yapmaya devam eder.

“Tarih bir süreçtir, tarihin tözü insan etkinliğidir. Bu tözün gelişim süreci, onun üzerinde etki eden dışsal nedenlerden dolayı değil, fakat kendi özerk gelişiminin sonucu olarak insan etkinliğinin geçirdiği değişimdir.”²²²

Collingwood, bilimlerde ihtiyaç duyulan yeni yaklaşım beklentisini karşılayan, yeni yöntemlerle işleyen, hali hazırda asırlardır var olan mantık ve ahlaka ek olarak, 18. Yüzyıl'da estetik ve iktisatın da eklendiğini belirtir. Ona göre bu bilimler doğa bilimlerinden

²²¹ R.G. Collingwood, 2005, s. 208-212

²²² R.G. Collingwood, a.g.e., s.357

bir şekilde ayrılır: o da bu yeni insan bilimlerinin başarı ve başarısızlık arasındaki farkı görmesidir.²²³

“Doğa bilimi ve beşeri bilimler farklılığı doğanın Tanrı'nın eseri olduğu ve insanın yanılabilir, Tanrı'nın yanılmaz olduğundan, Tanrı'nın eserlerinin insaninkilerden farklı olduğu fikrinin gölgesi altında boy atmıştır. İnsanın eserleri nadiren tam olmaları beklenen şey olurlar ve ne zaman onlar hakkında düşünürsek düşünelim bu yanılabilirliği aklımızdan çıkarmamalıyız. Dolayısıyla beşeri bilimlerin tümü, bir şey olması beklenen şeyi hali hazırda olduğu şeyden ayırır ve bu ikisinin örtüştüğü (başarılar) durumları örtüşmedikleri (başarısızlıklar) durumlardan ayırmayı amaçlar. Fakat doğa dünyasında bu türden durumlar ayrılamazdılar. Çünkü doğa dünyasında, Tanrı'nın elinin eseri olduğundan, başarısızlık diye bir şey yoktur.”

Collingwood, başarı ve başarısızlığı ayırmak için kullanılan aracı standart veya ölçüt olarak tanımlar ve ölçüt aramak ve onlara başvurmak aklın içsel bir edimidir. Collingwood ölçütleri araştıran bilimlere ‘ölçütbilimsel bilim’ adını verir. Ona göre mantık, ahlak, iktisat, estetik de, eylemin içini de ele almakla, böyle bilimlerdir.²²⁴

“(Estetik) sanat eserlerini iyi ve kötü diye ayırır ve seyircinin bunlar karşısındaki tavrıyla ancak bu tavır bir ‘yargı’ olduğu, veya onu içerdiği kadarıyla ilgilenir. Aynı sahayı kapsama iddiasındaki doğa bilimci buna, sanat eserlerini iyi ve kötülerinin arasındaki ayırmadan bağımsız olarak inceleyip, seyircinin onlar karşısındaki tavır(lar)ını, onların güzel veya çirkinlikleriyle ilgili yargıların doğru veya yanlış olmasından, hatta böyle bir yargı içerip içermemesinden bağımsız olarak irdelemek suretiyle oldukça farklı bir şekilde yaklaşacaktır.”²²⁵

Collingwood’a göre doğa bilimleri alanından estetik alana, yani doğa ya da Tanrı yapıtı nesnelere alanından insan yapıtı nesnelere alanına geçiş de temelde bu farka dayanır. Bir bilgi alanı olarak sanatın doğa bilimlerinden farkı, nesnesine olan yaklaşımı ile belirlenir. Sanatın kendi nesnesini yaratım süreci de doğanınkinden farklı olacaktır. Bu farkı kavrayabilmek için, öncelikle Collingwood’un sanatı nasıl tanımladığını ele almak gerekmektedir.

II.3. COLLINGWOOD’UN SANAT GÖRÜŞÜ

²²³ R.G. Collingwood, a.g.e., s.166-67

²²⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.168-170

²²⁵ R.G. Collingwood, 2005, s.171

Sanatın nesnesi, daha doğrusu nesneyi ele alış şekli, biliminkinden farklıdır. Sanatçı ve bilim adamı, kendilerine aynı şeyi nesne edinseler dahi, bu nesne onların bakış açılarında farklılaşır. Örneğin her ikisi de dağları nesne edinebilir, bu süreçte her ikisi de bu nesneye farklı bakış açılarından yaklaşacaklardır. Bilim adamı, örneğin, dağların oluşum sürecini inceleyerek onları benzerleri arasındaki ilişkiler bütünü içinde incelerken; sanatçının yaklaşımı imgelem vasıtasıyla olacaktır. Bu anlamda bilimden farklı olarak sanat yasa ve ilkelerle ilgilenmez, Collingwood'a göre ilkeler ve yasalar yalnızca algılanabilen şeylerle ilgili olabilir.²²⁶

Bir bilgi alanı olarak sanat da doğa bilimi insana bir bütün olarak evrenin bilgisini sağlayamaz. Doğa bilimi, somut dünyadan birtakım soyutlamalar yaparak ayakta kalır. Sanat alanında ise durum biraz daha farklıdır. Tek bir sanat eseri de evrenin bilgisini sağlama konusunda yeterli değildir. Sanattan hakikatin bilgisini alma beklentisi, Collingwood'a göre sanata 'pedagojik bakış açısı' ile yaklaşmanın bir sonucudur. Bu açıkça bir hatadır. Sanat ancak imgelem vasıtasıyla var olabilir.

Collingwood, sanatı tanımlarken onu genel doğasında ve kendine özgü doğasında ele alır. Bunlardan herhangi biri, diğerini bilmeden tek başına anlaşılabilir.

Genel doğasında sanat üç anlama sahiptir. İlk olarak sanat, sanatçı tarafından sanat eserlerinin yaratılmasıdır. İkinci olarak sanat, bilinçli olarak özgür olan insan tarafından yapay olan nesnelere eylemlerin yaratılmasıdır. Bu da doğal olanın tersidir. Üçüncüsü ise sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı, güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısı olmalıdır. Collingwood, bu üç şey arasındaki ilişkiyi, birinci anlamın ikinci ve üçüncünün toplamı olduğunu söyleyerek kurar.²²⁷

Sanat, temel olarak birçok deneyim alanından bir tanesidir ve hatta onların temelidir. Estetik deneyim, sanat yapıtlarını yaratmak ve/veya algılamaktır. Özel olarak sanat bir etkinlik biçimi olarak sanattır ve biz bu etkinlik yoluyla güzeli kavrarız. Etkinlik olmakla sanat bünyesinde teorik, pratik ve duygusal unsuru barındırır.

²²⁶ R.G. Collingwood, 2014, s.61

²²⁷ R.G. Collingwood, **Kısaca Sanat Felsefesi**, (2011), Ankara, Çev. Talip Kabadayı, Bilge Su Yayıncılık, s.10

Teorik bakımdan ele alındığında, sanat imgelemdir. Collingwood'a göre sanat ancak imgelendiği sürece var olabilir. Bu süreç imgelerin sıfırdan zihinde oluşması anlamına gelmez. Collingwood, imgelerin temelini dış dünyaya dayandığını kabul eder.

“(...) sanat saf imgelem olsa bile, somut olgu toprağından fıskırmalıdır; sanatçı gerçek bir dünyada gerçekten var olmalı ve yapıtları da ister istemez gerçek bir kişi olarak kendi deneyiminin, bu olgunun bilincinde olmasa bile, bir tür arıtılmış uyarlaması olmalıdır. Sanat eseri, olgusal deneyimin katı desteğı bir an için unutulabilen, ama gene de çok gerçek olan bir zihnin imgesel keskin yüzüdür; ya da daha çok, unutulmayan ama sanat eserinde damıtılan, başka bir formda değil, sadece bu formda zihne sunulandır. Böylece, sanatın imgesel etkinliğinin kendisi bir olgu aracılığıyla desteklenir ve çevrelenir, ancak zihnin salt estetik yapısının özü, gözden kaçan bu araç ya da artalandır. (...) İmgelem özgür halde varolmaz, kendisi bir olgu temelini gerektirir. Karşılığında bu olgu temeli, bir imgelem temelini gerektirir (...).”²²⁸

Ona göre fiziksel dünyadan duysal yolla edindiğimiz izlenimler bilinç ya da farkındalık sürecinden geçerek, birer idea olmakla imgelem düzeyine ulaşır. Collingwood'un ikincil imgeler olarak adlandırdıkları, yani fiziksel dünyada duyumsadığımız her şey bu süreçle birlikte çokluktan bütünlüğe geçer, tek bir bütün oluşturacak şekilde yeniden oluşturulurlar. Yani fiziksel dünya ve izlenimlerimiz olmadan imgelemden de sanat deneyiminden de bahsetmek olanaksız olur. Buna bağlı olarak imgelemin nesnesinin gerçek olup olmadığını sorusuna ise Collingwood, imgelemin nesnesinin gerçekliği askıya alınmış bir nesne olduğunu söyleyerek cevap verir.²²⁹ İmgelem sahip olduğu nesnenin gerçekliğini sorgulamaz; onun gerçekliğine yalnızca kayıtsız kalır.

İmgelem, Collingwood'un sanat felsefesinde belki de en çok üzerinde durduğu kavram olmuştur. Ona göre zihin, bu imgeleme sürecinde kendini de bir imge olarak var eder ve kendisini de imgelemin bir etkinliği olarak yaratır.²³⁰ Bu eşzamanlı yaratma sürecinde nesne ve özne, imgelenen ve imgeleyen olarak aynı anda var olurlar. Bu bilinçli kendini var etme, imgelemi düş kurmaktan da ayıran şeydir. Estetik etkinlikte ancak bilinçli olarak kontrol edilen hayaller vardır. İmgeleme edimi, kelimenin basit anlamıyla, rüya görmekten ya da hayal etmekten farklıdır. Ona göre imgelemin de tıpkı sanat gibi uygun olan ve uygun olmayan tanımları vardır ve bu tanımlar arasındaki karışıklık sanatın kendisine de zarar verir. Aralarındaki bir fark, imgeleme edimine eşlik eden farkındalığın rüya görme veya hayal

²²⁸ R.G. Collingwood, 2014, s.73

²²⁹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.55-58

²³⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.60

etmede bulunmamasıdır. Diğer bir fark ise rüya görme ya da hayal etmede nesnenin gerçekliği hakkında bir yargıya varılmasıdır; bir şey ya hayal ürüdür ya da gerçektir, ikisi birbirini zorunlu olarak dışlar.²³¹ İmgeleme edimi ise nesnesinin gerçek olup olmaması ile ilgilenmez. Günlük dilde bir şeyi hayal etmek demek gerçekte var olmayan bir şeyi zihinde canlandırmayı imler, imgeleme edimi böyle bir varsayımı barındırmaz. Rüya, imgelemi öngerektirir, Collingwood rüya görme ya da hayal etmeyi “arzu sansürü altında eyleyen imgelem”²³² olarak tanımlar.

Collingwood, imgelemin kendi nesnesini belirlemede özgür olduğunu söyler, bununla beraber içsel bir zorunluluğu da içinde taşır; bu da tahayyül edilenin kendi içinde uyumlu olmasıdır.

“Tahayyül ettiğimizde neyi hayal ettiğimizin önemi yoktur. İmgelemin olanaklı nesnelere sınırlayacak dışsal bir zorunluluk yok; her tahayyül etme edimi, kendi nesnesini yoktan var eder ve herhangi bir şeyi yaratma konusunda aldırışsızca özgürdür. Gelgelelim, imgelemin uyması gereken içsel bir zorunluluk vardır. Tahayyül ettiğimiz şey her ne olursa olsun sadece onu hayal etmemiz gerekir, başka bir şeyi değil.”²³³

Bu aynı zamanda sanat eserinin kendi içindeki bütünlüğünü imler. Tahayyül edilen şey dolaysızdır, nesneyi bulunduğu çokluktan soyutlar, bu anlamda düşünme etkinliğinin tam tersidir. Fakat hayal ettiğini bilmekle sanatçı bir yandan düşünce alanına da bağlıdır. Zihin soyutlamayı yaparken nesnesini bir bütünlük içinde kurmalıdır. Yani nesnenin uyumu dışsal ve diğer nesnelere göre konumu açısından değil, tamamen kendi içinde bir uyum olmalıdır. bu anlamda sanat monadiktir. Her tek imgelenen nesne kendine yeten özerk bir dünyadır ve bu anlamda, Collingwood’un sözleriyle, “bir monad olarak sanat eseri, kendinden başka bir şey olmayan bir kainat hakkındaki bir görüş ve bakış açısından başka bir şey değildir. Onun içinde olan şey her neyse onu oluşturan yaratıcı edimden kaynaklanmış olmalıdır.”²³⁴ Bu, bir bütün olarak sanat dünyasının kendi kendine yeten bir dünya olduğunu imlemez. Sanat dünyası tinsel yaşamın bir parçası olarak vardır. Collingwood bu farkı şu şekilde dile getirir:

“Sanat, deneyimin dolaysızlığıdır; işte örtük arabuluculuğa sahip olmayan hiçbir dolaysızlık olmasa da dolaysızlıkla ortaya çıkmamış hiçbir arabuluculuk yoktur. İmgelem düşünce değildir ama düşünce olmadan imgelem de olmaz. İmgelem yine de bütün düşüncelerin odak noktası, aydınlık merkezidir.(...)Kendi kendine yeteceğine kanaat ederken kendisini benimseyen ve kendi hatrına var olma

²³¹ R.G. Collingwood, **The Principles of Art**, (1958), Unated States of America, Oxford University Press, s.135

²³² R.G. Collingwood, a.g.e., s.137

²³³ R.G. Collingwood, 2011, s.25

²³⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.27

numarası yapan bir sanat yanılısamadan ibarettir ve ancak verimsiz ve zayıf olmakla tükenebilir. Gelgelelim sanat gerçekten var oldukça yalnızlıkla değil de düşünceyle yakın bir ittifak içerisinde var olmaya devam eder. Düşünceyle elde edilen şey, doğrudan ve dolaysız olduğu için sanat biçiminde anlamlı bir hal alır ve böylece tinsel yaşamın her bir aşamasındaki başarı sanata aktarılır.(...) kendinde sanat hep aşılın bir bilinç safhasıdır;(...)bir bütün olarak tinsel yaşamla olan ilgisinde sanat ölümsüzdür ve her an, tinin sahip olduğu dolaysız bilinç ve tinsel yaşamın pınarı şeklinde yeni baştan yaratılır.”²³⁵

Collingwood, imgelemi, insanın kendisine eksiksiz, kendi kendine yeten edimi ve o edim için varolan monadik bir dünya sunma edimi olarak tanımlar.²³⁶ İmgelemin nesnesi ve düşüncenin nesnesi arasındaki fark bizi gerçek ve sözde sanat eseri ayırımına götürür. Hayal ürünü ve gerçek kavramları bugüne kadar hep düşünülelmıştır, Collingwood da böyle bir ayırımın varlığını yadsımaz. Bu ayırmadan yola çıkarak sözde sanat başlığı altında, zanaat ve sanat, temsil ve taklit arasındaki farkları da ortaya koyar.

Ona göre sanata teknik açıdan yaklaşan insanlar her zaman zanaat ve sanatı birbirine karıştırmaya meyilli olmuşlardır. Zanaat ürünlerinin sanatsal altyapısı bu karışıklığın ortaya çıkmasını önceler ve Collingwood bu tür hatalara düşmenin oldukça olası olduğunu düşünür. Zanaat alanında her zaman hammaddenin bir dönüşüme girdiğine tanık olunur. Ortaya çıkan ürünün kullanılabilirliği ön planda olabilir. Ayrıca zanaatte teknik her zaman asli bir faktördür. Bunlar Collingwood’a göre zanaati sanattan ayıran önemli özelliklerdir. Fakat en önemli ayırım zanaatte öngörülebilirliğidir. Sanatçı eserinin sonunu öngörmez, eser süreç içinde gerçekleşir ve ortaya konur. Sanat ürününün ucu açık olmalıdır; sanatçının yaratıcı edimi, imgelemlerde sonsuza doğru genişleyen bir edimdir ve zanaatkardan farklı olarak sanatçı, ortaya çıkacak ürünün biçimsel olarak ne olacağını bilmez.²³⁷ Sanatçı sadece duygularını ifade eder, bunu da spontane bir biçimde yapar. Duyguların ifadesi sanatta bireysel iken zanaatte genel ilkelere dayanır.²³⁸ Zanaatkar ürününün hangi boyutlarda ve hangi formda olacağını henüz yaratıma başlamadan bilir. Collingwood için sanatı tanımlama çabasında, sanat ve zanaat farkı ayırdında olunması gereken, önemli bir farktır.

Gerçek sanat ve sözde sanat arasındaki bir diğer ayırım da temsil ve taklit arasındaki ayırımdır. Collingwood’a göre sanatta temsil kabul edilebilir bir şey olmakla beraber sanat eseri olmak ve bir şeyin temsili olmak iki ayrı şeydir. Temsili olarak ortaya koyulan yapıt

²³⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.104-105

²³⁶ R.G. Collingwood, 2011, s .107

²³⁷ J. Levinson, **Contemplating Art**, (2006), USA, Oxford University Press, s.36

²³⁸ R.G. Collingwood, 1958, s.107-108

sanatçının imgelemiyile baktığı bir nesnenin temsili olarak gerçek sanata yakındır. Collingwood bunu duygusal temsil olarak adlandırır. Fakat aslına uygun temsil olarak adlandırdığı şey tam olarak seyircisinin ne hissetmesi gerektiği düşünülerek ortaya konmuş bir yapıttır. Bir anlamda sipariş üzerine yapılan portreler gibi, sanatçı alıcısı ne istiyorsa eserde de onu vermeye çalışır.²³⁹ Temsili sanat anlayışını oluşturan iki tarz eğlence ve büyüdür. Bu, yapıtın seyircisi üzerinde oluşturduğu etkiye göre yapılan bir gruplamadır. Büyü, belli bir işlevi olan edimlerdir, hatta bilime temel oluştururlar. Temelde insanların pratik hayatta ihtiyacı olan şeylere duygularını ifade ederek çözüm aradığı edimlerdir. Eğlencenin ise tek işlevi hoşya gidiyor olmasıdır.²⁴⁰ Temsili sanat genellikle doğayı referans alır; ama taklit, daha çok diğer sanat eserlerini referans etmesiyle zanaat alanına yakındır ve bu tür yapıtlar sözde sanat eseridir. Bunu sanatsal bir yöntem olarak kullanan sanatçılar olsa da Collingwood takliti gerçek sanat başlığı altına konumlandırmaz.

Gerçek sanat her zaman imgelelenendir, zihinde yer alır. Bu, gerçekte var olmayan bir şeyi zihinde canlandırmak anlamına gelmez. Collingwood, imgelemi duyum (sensa) ile bağlantısında ele alır. Ona göre duyum, hayali ya da gerçek diye ayrılamaz. Duyumlama deneyimi tektir. Gerçek-gerçek dışı, doğru-yanlış ya da soyut-somut gibi ayrımlar yapılması olanaksızdır. Bir duyum hakkında düşünmek onu hissetmek demektir. Ancak bu açıdan bakıldığında düşüncenin onu yorumlama şekline göre üç farklı duyumdan bahsetmek olanaklı olabilir. Bir duyum ya doğru yorumlanır ya yanlış yorumlanır, ya da hiç yorumlanmaz.²⁴¹ Collingwood'a göre, her ikisi de tam anlamıyla özgür olmasa da, imgelem duyumdan daha özgürdür. Duyumsamada nesne kendini bize dayatırken imgeleme ediminde özne nesneye kendini dayatmaya başlar. Duyumlar arasındaki bağlantıyı kurmak için imgeleme ihtiyacımız vardır. İmgelem duyumsadıklarımızı düşünceye çevirmek üzere onların arasına bir çeşit bağ kurar.²⁴² İmgelem sürecinden geçerek düşünceye ulaşan duyumlar sanatın temelini oluşturur. Sanatçı, baktığı nesneyi ifade etmeden önce imgeleminden geçirir. Bu yüzden sanat eseri her ne kadar ortak düşünceleri yansıtsa da bir yandan bireysel olarak kalmaya devam eder. Bir ayağı daima gerçekliğin üzerinde olmak zorundadır. Duyum ve imgelem arasında bulunan bilinç filitresi ise bakmak ve görmek, duymak ve dinlemek arasındaki farkı oluşturan temel unsurdur. Bilinç ise aslında düşünceden başka bir şey değildir; ama o Collingwood'un

²³⁹ R.G. Collingwood, 1958., s.42-44

²⁴⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.69-78

²⁴¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.194

²⁴² R.G. Collingwood, a.g.e., s.197-199

deyimiyle “henüz zihin düzeyine ulaşmamış bir düşüncedir”.²⁴³ Zihin, bilinç tarafından dönüştürülmüş olan duyumu, yani imgeleri, idea haline getirir.

“Bir renk ya da bir sınırlılık hissi, artık bütünüyle görülemez ya da hissedilemez durumda olsa dahi onlar halen birer renk veya histir. Biz onların farkında olduğumuz zaman da aynı renk veya his olarak kalırlar. Fakat bütün bir görme ya da hissetme deneyimi bir değişikliğe tabi olur. Bu değişimle beraber gördüğümüz ya da hissettiğimiz şeyler karşılıklı olarak değişir. Bu, Hume’un duyum ve idea arasındaki fark olarak tanımladığı şeydir.”²⁴⁴

Dolayısıyla gerçek sanat izlenimsel ve imgesel olandır. İmgesel olana dönüşmüş izlenimsel olandır. İmgelem edimi katı fiziksel duyumsamanın idealize edilmiş idealara dönüşmüş halidir.²⁴⁵ Sanatta imgesel olmayan tek bir element bulunmaz. İmgelem, sanatın dünyasını yaratan edimdir. Ne kadar sanat yapıtı varsa o kadar da imgelem dünyası vardır.²⁴⁶ Bu, sanatın kuramsal yanıdır.

Pratik bakımdan sanat ise Collingwood’a göre güzeli arama edimi olarak sanattır. Güzeli, imgeleme ilişkisi dışında tanımlanamaz; yani sanatın pratik yanını teorik yanından ayrı şekilde kavramak olanaklı değildir. Güzellik, Collingwood’a göre ancak estetik deneyim altında varolabilen, sanatın mutlağı, onun yasası ve rehber ilkesidir, başlangıcı, son ereğidir ve onun anlamıdır; zihin estetik edim sürecinin her aşamasında güzelliği gördüğü seçeneği seçer, diğerini reddeder ve bu şekilde yoluna devam eder.²⁴⁷

Güzeli görmek, imgelem olarak görmek, mantıksal öğeleri gözardı etmek demektir. Sanat eserinin içeriği imgesel olan, formu güzel olandır ve bu ikisi sanat yapıtında özdeştir.²⁴⁸ İmgelem ve güzellik sanat yapıtında öyle iç içe geçmiştir ki Collingwood’a göre güzel olmayan bir şeyi hayal etmemiz olanaklı değildir. İmgelemek ile güzel olanı imgelemek aynı şeydir.

“(…) iyi tahayyül etmek demek, yaratıcı bir şekilde hayal gücüne dayanarak tahayyül etmektir: Etkinliğin kendisinde içerilen ölçüye uygun yaşamaktır. Tahayyül etme ediminin hedeflediği ideal, apaçık hayal etme idealidir. Gelgelelim, sanatın elde etmeye çabaladığı ideal güzelliktir; bu yüzden güzel

²⁴³ R.G. Collingwood, 1958., s.215

²⁴⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.207

²⁴⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.273

²⁴⁶ R.G. Collingwood, 2014, s.63

²⁴⁷ R.G. Collingwood, a.g.e., s.61

²⁴⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.84

olan tahayyül edilenden ne daha fazla ne de daha az bir şeydir. Bu, güzel olmayan hiçbir şeyi hayal etmenin olanaklı olmadığı anlamına gelir.”²⁴⁹

Çirkinlik ise güzeli gerektirir, çünkü onun yokluğu demektir. Collingwood, güzelliği imgelemin nesnesinin kendi içindeki uyumu ve bütünlüğü; çirkinliği ise nesnenin bu uyum ve bütünlükten yoksunluk hali olarak tanımlar.²⁵⁰

Collingwood, yüce ve komik olanı güzelliğin iki biçimi olarak görür, fakat bu onların güzelliğin türleri olarak anlaşılmalıdır. Güzellik içinde bir sınıflama yapmaz. Yüce ve komik, güzel olanın içinde bulunan, birbirlerini gerektiren ve güzelliği oluşturan durumlardır. Her ikisi de kendi gücünü öznenen alır, yani güçleri onlara bakan öznenin imgelemindedir.

Collingwood yüceyi şu şekilde tanımlar:

“Yücelik, kendisini zihnimize dayatan, kendimize rağmen kendi istencimize karşıymış gibi bizler üzerinde etki bırakan, edilgin olarak kabul ettiğimiz, istemli bir arayışla bulmayı umduğumuz yerde keşfetmediğimiz bir güzelliştir.”²⁵¹

Bir nesneyi yüce olarak nitelendirdiğimizde ona bir güç yüklemiş, kendimizi o gücün altında ezilmiş buluruz. Fakat Collingwood için bu bir yanılsama ya da bir hatadır. Bu hatanın düzeltilmesi komik olanın sınırını çizer. Komik olana da niteliğini özne kazandırır. Bir şeyi komik bulmak, onu küçümsemek, üzerimizde var olduğunu imgelediğimiz ezici gücünün üstesinden gelmek demektir. Komik de Collingwood tarafından şu şekilde açıklanır:

“Komik, yüceliğe karşı bir isyan ya da tepki olarak adlandırılabilir estetik bir düşünce çerçevesinin nesnesidir. Güzelliği keşfettiren o şok yitip gider: Bu nesneye aşına oluruz ve duyduğumuz bu aşinalık, bizde o nesnedeki güzelliğin herhangi gerçek bir güçten dolayı değil de, bizim kendi eserimiz olduğu duygusunu uyandırır.(...) Yüceliğin patlayan balonu gülünç bir hal alır”²⁵²

Collingwood için komik olan da bir yanılsamadır. Tutarlılığa ulaşmak, yani bir bütün olarak güzeli deneyimlemek adına bu iki hatanın da aşılması gerekir. Yüce ve güzelin bir özdeşlikte buluşması bize tam anlamıyla güzeli sunar. Collingwood, kusursuz güzellik deneyiminin bu iki kutbun arasında olduğunu ve büyük sanat eserlerinin bu kararsızlık sayesinde ortaya konabilmiş olduğunu belirtir.

²⁴⁹ R.G. Collingwood, 2011, s.22

²⁵⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.23

²⁵¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.38

²⁵² R.G. Collingwood, 2011, s.41

“Kusursuz güzelliğin temaşa edilmesi olan tecrübenin bütünü, yücelik ve komedi kutupları arasında yatar. Bu tecrübe belli bir açıklık ve netlik yoksunluğuyla da olsa elde edildiğinde, zihin şimdi komik olana ve yüce olana saparak ama saplantı tehtidine ve zıt kutba kaymaya karşı her daim tepki göstererek, bu iki kutup arasında gider gelir. Hatta büyük sanat eserleri bu kararsızlık neticesinde ortaya konur. Ortaçağ’a ait bir katedrali süsleyen gülünç heykeller ve Elizabeth dönemine ait trajediyi vurgulayan gülünç sahneler, yüce sanatın soylu ciddiyetine güç yetiremeyen soytarlıklara dair belirtiler değildir. Tam tersine bunlar, salt komik olan şeylere ait sinik saçmalıkların ya da daimi yüceliğin şişirilmiş kendini beğenmişliğine maruz kalmayan, ama kendine ait sınırlamaların ilkinde ve sonrasında diğerine defalarca değinmek suretiyle hakiki güzelliği idrak etmesinin güvencesini ifşa eden akli bir dengenin göstergeleridir.”²⁵³

Sanatın bir de her etkinlik gibi duygusal yönü vardır. Bu da Collingwood için güzelliğin zevkine varma olarak sanattır. Collingwood bu anlamda temel olarak zevk ve acıyı irdeler. Ona göre bu iki kutup birbirinden tam anlamıyla farklı değildir ama her etkinlikte kendilerine has özellikler taşırlar. Bununla beraber iki farklı etkinliğin verdiği zevk veya acıyı karşılaştırmak ve tanımlamak oldukça zordur, bu fark yalnızca hissedilebilir. İnsanlar sanat dünyasının acıdan ziyade zevk verdiğini düşünmeye eğilimlidirler. Collingwood bunu hazcılık olarak adlandırırsa da tümüyle anlamsız bulmaz. Çünkü ona göre bunun nedeni estetik deneyimin imgelemin ürünü olarak “nesneyle ilgili tüm deneyime ilham veren duygusal bir renklendirme”²⁵⁴ olmasıdır.

Tüm bunların ışığında Collingwood yaratıcı etkinliği, teorik, pratik ve duygusal unsurların alışılmışın dışında birbirlerine yakın olduğu bir etkinlik olarak tanımlar.²⁵⁵ Bu etkinlik sonucunda elde edilen sanat yapıtı, sanatın son ereği değildir. Her tek sanat yapıtında, yani sanatçı tarafından her yeniden imgelenen nesnede bu süreç yeni baştan başlar. Sanatçı yaratma sürecinde imgeler ve imgelediğini bilir. Kendisini imgeleyen olarak bilir. Bu gücünü, yani düşüncesini, denetim altında tutar ve bu sanatçı için ilham verici olan güçtür. Collingwood sanat eserini yaratma sürecini doğum sancısına benzetir, ona göre fiziksel sanat yapıtını ortaya koyma, bir ideali cisimleştirme çabasıdır ve bunu bir ıstırap olarak nitelendirir. İdeali cisimleştirmek demek ona göre sanatın hem kavramsal, imgesel hem de fiziksel dünyaya ait olduğu anlamına gelir.²⁵⁶ Bununla beraber sanatçı zaten en başta somut dünyadan beslenmeye başlar. Ne var ki Collingwood bu iki dünyayı birbirinden ayrı

²⁵³ R.G. Collingwood, 2011., s.45

²⁵⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.30

²⁵⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.32

²⁵⁶ R.G. Collingwood, 2014, s.89-90

düşünmenin olanaksızlığından bahseder. Sanatçı ortaya koyduğu eseri saf imgelemin ürünü olarak görür, ama Collingwood'a göre saf imgelem edimi diye bir şeyden söz etmek olanaksızdır. Sanatçı hem doğal nesneden hem de yapay nesneden, diğer sanat yapıtlarından, edindiği izlenimleri de eserlerine zorunlu olarak yükler.

“Bu olgu dünyasını salt düzenek olarak adlandırmak sanat dünyasını salt sezgi olarak adlandırmak kadar yanlıştır: her ikisi de birbirini tamamlayan hatalardır ve biri diğerini beraberinde getirir. Ancak bu hataların ikisi de sanat hayatı için gereklidir.”²⁵⁷

Hem olgu dünyası hem de sanatçının zihni birbirlerine bağlı olarak değişir; ama bu yavaş bir değişimdir. Collingwood'a göre her ne kadar “gerçek sanat” ancak sanatçının imgeleminde var olsa da somut olarak ortaya konmuş sanat eseri sanatın başka zihinlerce algılanmasına olan ihtiyacı giderir. Bu bir çelişki değildir.

“(böylece) her zihin en azından ilke olarak, dar olsa bile, diğer zihinlerin ortak malı olan bir dünyada yaşar. Ancak sanatta durum böyle değildir. İmgelemin dünyası özel bir dünya, yalnızca sanatçısının yaşadığı bir dünyadır. Estetik yaratma ve zevk alma sırasında sanatçı ne gerçek dünya, doğal ya da yapay fark etmez, ne de kendi zihninin dışındaki zihinler hakkında bir şey bilir. O bütünüyle kendi düşleri içine gömülmüş olarak kendi başına yaşar. Tüm bilinci yalnızca yaratmakta olduğu sanat yapıtının farkındalığıdır.(...)gerçek estetik deneyimi anımsayabilen her sanatçı şunu bilir ki, bu deneyimde insanların ve şeylerin dünyası unutulur, sanatçının iletişim kurma ya da kendi düşüncelerini dinleyecek bir dinleyici arama arzusu, sanat deneyiminin kendisine yabancıdır ve bu arzu deneyimden sonra gelir. Sanatçılar yapıtlarını sergiler, hatta onları satarlar da; ancak ne sergilemek ne de onları satmak estetik bir edimdir.”²⁵⁸

Sanatçı sıradan insanların üzerinde değildir. Collingwood sanatçıyı bir çeşit deha olarak konumlandırmaz. Eğer öyle olsaydı onu anlayacak zihinlere ihtiyacı olmazdı ve sanatı paylaşamaz olurdu. Oysa Collingwood için, imgelem insanlığın ortak edimi, sanat da tüm insanların ortak deneyim alanıdır. Yine de sanatçı ve seyirci arasında bazı farklılıklar vardır. Sanatçı herkesin görüp ifade edemediği şeyleri ifade eder; o bunu sanat yaparken, seyirci ise sanatı izlerken gerçekleştirir. Kendisinin bilincinde olduğu duyguları ifade ederek seyircisini de bu deneyime dahil olmaya çağırır.²⁵⁹ Sanatçı da seyirci de saanat eserinden benzer bir duyumsal haz alır; ama tamamen duyumsal olduğu söylenemez; bu duyumsal temelli bir haz olup, bir yanıyla da imgesel olmak zorundadır. Sanat eserinin değerini ise imgesel olarak

²⁵⁷ R.G. Collingwood, a.g.e., s.91

²⁵⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.63

²⁵⁹ R.G. Collingwood, 1958, s.119-122

alınan haz belirler. Bunu sağlayan da eserin somut olarak önümüzde olmasıdır.²⁶⁰ Sanatçının da seyircinin de sanat eserinden aldığı haz içe dönük bir haz olmalıdır. Aralarındaki tek fark sanatçı bu içsel deneyimi dışa aktarır; seyirci ise dışsal deneyimi kendi içine çevirir.²⁶¹

Sanatçının kullandığı dil, özel değil, her zaman ortak bir dildir. Dil dediğimiz şey, bilinç seviyesindeki deneyimle, imgelem ile birlikte var olur.²⁶² Belirli duyguları ifade eden bedensel eylemler, bizim kontrolümüze girdiği ve bizim tarafımızdan tasarlandığı sürece, kendimizi ifade etme yolu olarak dildir. Dil, basitçe, duyguları somut olarak ifade etme şeklidir.²⁶³ Dil de sanat gibi hem tanımlayıcı hem de imgeseldir. Bu anlamda sanatın kendisi başlı başına bir dildir. Bir şey demek istediğimizi bildiğimiz, ama onu nasıl diyeceğimizi bilmediğimiz yerde sanat bir dil olarak ortaya çıkar.²⁶⁴ Her dil gibi sanat da somut ifadelerdir, Collingwood'a göre bu bakımdan bütün dillerin en ilkeli, ve kaynağı, dans olmalıdır.

“Bütün dillerin (bu tip) bedensel hareketlerle bir bağlantısı vardır. Resim sanatı, resmeden bir elin hareketleriyle veya seyircinin resmi izlerken zihinde oluşan hayali hareketlerle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Buna benzer olarak, enstrumental müzikte de sanatçının gırtlak hareketleri ya da müzisyenin el hareketleri ve seyircinin dans gibi gerçek ya da hayali hareketleri de aynı ilişkiyi gösterir. Her tür dil bu bakımdan birer özelleştirilmiş bedensel harekettir. Bu anlamda, dansın tüm dillerin anası olduğu söylenebilir.”²⁶⁵

Collingwood'a göre duygular, somut nesnelere gibi paylaşılmaz. Duyguların paylaşımı, konuşan ve dinleyen arasında ortak bir payda gerektirir; ki bu varlığının doğrulanması imkansız olan bir paydadır. Bu bakımdan Collingwood bir iletişim aracı olarak dilin iki zorunlu elementinden bahseder. Bunlardan ilki belli bir duygu biçimidir ve bu duygunun zihinde bilinç tarafından ideaya dönüştürülmüş olması gerekir. İkinci element ise bu ideayı ifade eden, kontrollü bir somut edimdir. Bu iki element birbirinden ayrılamaz.²⁶⁶ Bir dil olarak sanat da bu özellikleri taşır.

²⁶⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.148

²⁶¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.301

²⁶² R.G. Collingwood, a.g.e., s. 225

²⁶³ R.G. Collingwood, a.g.e., s.235

²⁶⁴ R.G. Collingwood, 2014, s.82

²⁶⁵ R.G. Collingwood, 1958, s.244

²⁶⁶ R.G. Collingwood, a.g.e., s.249

“Gerçek sanat, estetik deneyim ya da sanatsal edim, duyguları ifade etme deneyimidir; ve duyguları ifade eden şey, ayrımsız olarak dil ya da sanat dediğimiz, imgesel edimdir.”²⁶⁷

Sanatçının, bilinç vasıtasıyla ideaya dönüştürülmüş duyguyu ifade etmesi ile bu duyguları güzel bir şekilde ifade etmesi aynı şeydir. Collingwood bu iki edimin arasında herhangi bir fark görmez.

II.4. COLLINGWOOD FELSEFESİNDE DOĞA ÜRÜNÜ, SANAT ÜRÜNÜ VE YARATICI SÜREÇ

Sanat eserinin güzelliğinden ve doğal güzellikten aldığımız zevk, daha önce de bahsedildiği gibi, estetik deneyim türüne bağlıdır. Bu fark tarif edilemez, yalnızca hissedilebilir. Bu fark, metafiziksel bir fark değil, estetik deneyim türündeki farktır.²⁶⁸ Ne var ki sanatın ve doğanın güzelliğinden aldığımız zevk bir kenara, onların güzellikleri arasındaki farkı sorgulamak anlamsızdır. Collingwood’a göre güzellik böyle bir sınıflandırmaya tabi tutulamaz.

“(Bu nedenle) iki farklı hissin ağızda kalan tadı, estetik kavrayış hissi ile estetik yaratıcılık hissi arasındaki ayrım güzel nesnelere iki türü arasındaki bir ayrım olarak yanlış şekilde yorumlanmaya meyillidir. Böylesi bir yanlış yorumlamanın neticesi, güzellikleri doğal ve sanatsal olmak kaydıyla iki eşit özel gruba bölerek sınıflandırma çabasıdır; dahası böylesi bir girişimin başarısızlıkla neticelenmesi sonradan belirgin bir hal alır. Belli bir nesnenin, kendinde düşünüldüğünde ve onu kavrayan yaratıcı edimle tüm ilişkisi dışında, doğal güzelliğin mi yoksa sanatsal güzelliğin mi bir timsali olduğunu sorgulamak anlamsızdır; ayrıca böylesi her sınıflandırmanın varsayması gerektiği gibi, aynı sınıfa konulabilecek tüm nesnelere karşı aynı yaratıcı tutumu takındığımızı varsaymak hiç de daha az anlamsız değildir.”²⁶⁹

Doğal bir nesneyi güzel olarak adlandırdığımızda, mutlaka duyularımıza hitap eden bir yanının olduğunu yadsınamaz. Bu deneyimi estetik deneyimle bir bağlantı içinde hissettiğimizi düşünebiliriz. Ne var ki Collingwood’a göre bu yanlış bir düşüncedir. Doğal nesnenin güzelliğinden aldığımız zevk, başka bir tür deneyime aittir. Collingwood, bu

²⁶⁷ R.G. Collingwood, 1958, s.275

²⁶⁸ R.G. Collingwood, 2011, s.29-30

²⁶⁹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.57

deneyimi daha çok Platon'un Έρωç olarak adlandırdığı şeyle, yani aşk veya arzulama ile yakın bulur. Ona göre estetik teori güzelliğin değil, tam anlamıyla sanatın teorisidir.²⁷⁰

Collingwood, doğal güzelliği insan eseri olmayan şeylerin güzelliği olarak tanımlar.²⁷¹ Ona göre doğa, kendi dolaylısızlığında güzeldir. Biz ise doğanın güzelliğini, ancak doğayı kendi karşıtımız olarak konumlandırmakla, başka bir deyişle, doğa ve insan arasında bir zıtlık inşa ederek buluruz.

“Doğa, benim özel ya da kişisel etkinliğimin değil, benzer başka etkinliklerin bir antitezidir; işte bu nedenle nesne, genel anlamda kavrayıcı etkinliğin olumsuzlanması ya da sınırlandırılması olarak görülen doğa olarak kabul edilir. Herhangi bir güzelliğin doğal güzellik olarak farkında olmam için insan olarak kendimin farkında olmam gerekir ve sonrasında doğanın güzelliği kendisini insan dünyası dışında bir güzellik olarak sunacaktır.”²⁷²

Doğal güzelliğin üç biçimi bulunur ve bu biçimler öznenin doğa nesnesine bakış açısına göre kendini gösterir.²⁷³ Dolayısıyla doğa güzelliğinin her biçimi, kendinde dolaysız şekilde bulunan doğaya kendi imgelemine dayatan öznenin estetik bakış açısı arasındaki farklarla şekillenir.

Bu biçimlerden ilki, ve en ilkel düzeyi, saf doğanın güzelliğidir. İnsanla tam olarak karşıt halde görülür. Collingwood, kendine özgü etkinliğinin bilincinde olan insanın kendisini o etkinliğin ürünü olmayan bir dünyayla karşı karşıya bulduğunu, ve insanın karşıtından uzakta kalmasının bu anlamda doğal güzelliği meydana getirdiğini söyler.²⁷⁴ İnsan tarafından dokunulmamış, müdahale edilmemiş haliyle doğada gördüğümüz her öge bu güzelliğe sahiptir. Ne zamanki ilkel insan doğanın bu haliyle yetinmemeye ve ona bazı eklemeler yapmaya başlar, o zaman bu güzellik kaybolur.

Doğal güzelliğin ikinci biçimi olan pitoresk güzellik burada açığa çıkar. Collingwood, doğaya yapılan müdahale ve eklemelerin bazen doğayı bozmak yerine onun güzelliğini arttırabileceğini de belirtir ve saf doğanın güzelliği gibi pitoresk güzelliğin de kendi bütünlüğünde, ona estetik bakış açısıyla bakan birine güzel görüneceğini ekler.²⁷⁵ Bu güzellik

²⁷⁰ R.G. Collingwood, 1958, s.39-42

²⁷¹ R.G. Collingwood, 2011, s.56

²⁷² R.G. Collingwood, a.g.e., s.57

²⁷³ R.G. Collingwood, a.g.e.

²⁷⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.61

²⁷⁵ R.G. Collingwood, a.g.e., s.62-63

biçiminin özü, insanın doğrudan karşıtını bulması değil, ama içinde bulunduğu etkinlik alanının karşıtını bulmasıdır.

Kırsal hayata özgü bu güzelliğin kent hayatına taşınmasıyla daha büyük endüstriyel ve teknolojik yapıların insan hayatının parçası olmasıyla da doğal güzellik biçimlerinden üçüncüsü olan yapaylık ortaya çıkar. Yapaylık, Collingwood'un tanımıyla "sadece yapaylığın ve tüm insan etkinliklerinin olumsuzlanması değil; sonucu güzel olacak bilinçli bir niyetin de değillenmesidir."²⁷⁶ Yapaylıkta faydacılık unsuru vardır. Amaç işlevsel ürünler ortaya çıkarmaktır ama bu ürünlerin de kendi içindeki bütünlüğü ve uyumu belli bir güzellik biçimini oluşturur. Bu güzellik biçimi de kendisinin bilincinde olmamasıyla ilk iki biçimden farklı bir güzellik değildir. Nasıl ki saf doğaya eklenen endüstriyel unsurlar onun güzelliğini bozarsa, endüstriyel tasarımlara eklenen doğal ve ilkel öğeler de onun bütünlüğü içindeki uyumu gölgeler, güzelliğini bozar.

Collingwood doğal güzelliğin bu üç biçimini ele aldığında, insanın güzel nesnelere yaratabileceği ilkesine ulaşır. Bu ilke insan yaratıcılığının daima ve özsel olarak güzel nesnelere yaratmaktan ibaret olduğunu gösterir ve bu açıdan bu ilke sanatın doğuşudur.²⁷⁷

Bu süreçlerden geçen insan kendini sanatçı olarak görebilmeye başlar. İnsan yapay nesnelere üretebilmekle güzelliği de yaratmış olur. Fakat bunu bilinçli olarak yapmaz. İnsanın sanatçı olması demek, yaratımını bilinçli olarak yapması demektir. Bilinçli yaratım sanatın temelidir. Collingwood, bu temelin ilk başta, bir çocuğun karalamalarında bulunduğunu söyler:

"Bunlar sanatın doğal temelidir, doğanın güzelliği sayesinde seyirciye güzel görünürler; gelgelelim sanatta olan ama doğada olmayan kendilik bilincine sahip amaçtan yoksundurlar. Çocuk kağıda enerjisini üzerine düşünülmeden açığa vuran estetik bir haz yakaladığı için karalamalar yapar."²⁷⁸

Bu aslında kontrolsüz bir yaratımdır. Tekrar ettikçe teknik öğrenilir. Böylece estetik zevk değışir ve gelişir. Tekniği öğrenmeye başlamak ilkel halinde bulunan sanatı yetersiz bulmakla başlar, onu geliştirme isteği ile açığa çıkar. Bilinçli bir şekilde teknik öğrenmeye başlamak Collingwood'a göre kasların ve imgelemin kontrolünü sağlamayı öğrenmeyi de içerir. Bunun için de sanatçının istediği şeyin ne olduğunu bilmesi ve bu şeyi yaptıkları ile karşılaştırabilmesi gerekir. Diğer bir deyişle teknik öğrenmek, diğer sanat eserlerini taklit

²⁷⁶ R.G. Collingwood, 2011., s.68

²⁷⁷ R.G. Collingwood, a.g.e., s.71

²⁷⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.73

etmektir. Bu süreç geliştikçe sanatçı kopyayı bir örnek, ortaya çıkan şeyin de kendi yaratıcılığı olduğunu görmeye başlar. Teknik eğitim aşılır, karalamalara yetenek eklenir ve bu biçimsel sanat aşamasına geçmek demektir.²⁷⁹

Biçim maddedir ve madde doğanın ilk güzelliğidir. Sanatın biçimsel olduğunu söylemek onun malzemeye ilişkisini imler. Biçimsel sanat malzemeyi düzenlerken maddeyi estetik açıdan üst bir düzeye çıkarır.²⁸⁰ Collingwood'a göre malzeme asla edilgen bir yapıda değildir. Kendisini sanatçıya kabul ettirmeye çalışır. Sanatçı hem malzemenin kendine içkin özelliklerini hem de dönemin sanat ekolünü dikkate almak durumundadır. Bu iki unsuru dikkate almak sanatçıyı geliştirir. Sanatçı bunların değişiminde de rol oynar; ama bu değişim birdenbire olmaz, uzun zamanları kapsar. Sanatçı malzemeyi ve ekolü, yani önündeki şablonu iyice tanıdıkça bu şablonun dışına çıkabilen yapıtlar ortaya koymaya başlar.²⁸¹ Bu biçimi Collingwood doğaya uygun sanat olarak adlandırır. Bu biçim, basitçe, doğayı betimleme çabası olarak tanımlanabilir. Bu, Collingwood'a göre boş bir çabadır; çünkü doğa ayrıntıda o kadar zengindir ki onu tam anlamıyla betimleyebilmek olanaksızdır; hatta genelde doğayı taklit etmeye çalışmak ondan uzaklaşmaya neden olur. Doğaya uygun sanat, biçimsel sanatın gelişmiş ve değişmiş halidir. Sanatçının eseri ortaya koyarken yararlandığı kaynak iki biçimde farklıdır ve Collingwood'a göre biçimsel sanatı ortaya koymak çok daha kolaydır. Daha ileri bir düzey olması bakımından estetik deneyim bakımından da iki farklı biçimdir.²⁸²

“Nesnelerin uyuşmsal bir şekilde temsil edilmesinden doğaya uygun bir şekilde temsil edilmesine olan geçiş sanatsal bir ilerlemedir; doğaya uygun bir şekilden uyuşmsal hale getirilmiş temsile geçiş ise sanatsal bir çöküştür.”²⁸³

Doğa tam anlamıyla mükemmel bir şekilde taklit edilemeyeceği için sanatçı kendini onu idealleştirmek zorunda kalmış bulur. Gerçek olmayan, idealinde bulunan bir doğayı tasvir eder. İdealleştirmenin nasıl yapılacağını ise sanatçının imgelemi, imgeleminin saf a priori edimi, belirler.²⁸⁴ Bu nokta doğaya uygun sanattan yaratıcı sanata geçilen yerdir.

²⁷⁹ R.G. Collingwood, 2011., s.75-76

²⁸⁰ R.G. Collingwood, a.g.e., s.77

²⁸¹ R.G. Collingwood, a.g.e., s.78

²⁸² R.G. Collingwood, a.g.e., s.79-80

²⁸³ R.G. Collingwood, a.g.e., s.80

²⁸⁴ R.G. Collingwood, a.g.e., s.82

Collingwood, yaratıcı sanatın, “imgelemin özerkliği ve kendi kendine yeterliğinin haklı çıkarıldığı ve doğaya uygun unsurun yeni baştan özüksendiği bir sanat”²⁸⁵ olduğunu söyler.

“Mermerden bir Afrodite ilk elde mermer üzerinde bir motiftir; çünkü kütesinin dengesine göre düşer ya da dik durur. Ayrıca hatlarının oluşturduğu bir ahenk, bir surettir o, zira sanatçının kadın vücudunda gördüğü motifi yeni baştan yaratır. Mermer, her suretin yapması gerektiği gibi o motifi idealleştirir ve şimdiye değin doğaya uygun bir sanat eserinden farkı yoktur. Farklılık gösterdiği yer, bilinçli olarak idealleştirildiği yerdir.”²⁸⁶

Yaratıcı sanatta da sanatçı malzemesini biçimlendirir ve bunu doğaya uygun olarak da yapabilir, hatta sanatın ilk iki biçimini ön gerektirir. Onun yaratıcı olarak adlandırılmasındaki asıl neden, sanatçının bilinçli bir şekilde idealleştirme yapıyor oluşudur. Sanatçı kendi yaratıcılığını, imgelemini malzemesine dayatır. Sanatçı bu şekilde estetik deneyimin en üst seviyesini tecrübe eder. Collingwood’a göre tüm bu aşamalar imgelemin kendi karakterinin zorunlu kıldığı, zorunlu aşamalardır. İmgelemin ürününün sanat ürünü niteliğinde olabilmesi için ilk önce kendi yaratıcılığının ayırında olması gerekir. Oysa doğada bu farkındalık durumu yoktur.

Collingwood’a göre doğa, kendi yaratıcılığının farkında olmayan imgelemdir.²⁸⁷ Doğanın kendi güzelliğini yaratması ve insanın sanat eserini yaratması arasındaki farkı şu şekilde ortaya koyar:

“Doğal güzellik, kendi dolaysızlığında bir güzellik olup kendine has güzelliği çabadan azade olan, bir başka deyişle gerçeklik kazanmamış bir şeyi gerçekleştirme girişiminden bağımsız olan bir güzelliştir. Bu çabasız mükemmellik ve sanatsal uğraşın sonucu arasındaki benzer fark; içgüdülerine güvenerek doğru olanı yapan bir kişinin iyiliği ile kendisini cezbeden şeylerle mücadele ederek doğru olanı yapan bir kişinin iyiliği arasındaki farkta da görülür. Doğanın ezgisi masumiyet ezgisidir; sanatınki ise deneyimin ezgisidir.”²⁸⁸

Doğanın yaratıcılığı ve insanın yaratıcılığı arasındaki en büyük fark, insanın bu yaratımı, bir şey yarattığının bilincinde olarak yapmasıdır. Bilinç, iki şeyi gerektirir; duyum ve duygu. Bilinçli bir zihinde bu iki öge de bulunur. Collingwood, sınırlı olduğunun bilincinde olan

²⁸⁵ R.G. Collingwood, 2011., s.82

²⁸⁶ R.G. Collingwood, a.g.e.

²⁸⁷ R.G. Collingwood, a.g.e., s.56

²⁸⁸ R.G. Collingwood, a.g.e., s.59

birinin sadece sınırlı olmadığını bu sınırlanma duygusunun kendisine ait olduğunu bilmesi, o an o duygunun kendisi tarafından hissedildiğinin farkında olması gerektiğini söyler.²⁸⁹

Aynı şey estetik deneyim için de geçerlidir. Ancak amaçlı ve bilinçli bir şekilde güzeli yaratma arzusu gerçek sanatı meydana getirir. Sanatçı, eserini ortaya koyarken, doğadan aldığı ideaya dönüştürülmüş duygunun tam olarak farkında ve bunu güzel olarak ortaya koyduğunun bilincinde olmalıdır. Aksi halde bu gerçek anlamda sanat olarak adlandırılmaz. Sanat yaratımı demek, sanatsal bir şekilde yarattığının farkında olmak demektir. Herhangi bir doğal üründe bu bilinci görmek veya bunu doğrulamak olanaksızdır. Bilinçli varlık özgür varlık demektir.

Sanat eserinin üretimi kazara ortaya çıkacak bir şey değildir, üzerinde kontrol kurulmuş, farkındalıkla ortaya koyulmuş olmalıdır. Eğer ortaya koyulan şey bu bilinçle yapılmadıysa bu ürünün sanatsal üründen başka bir şey olduğu anlamına gelir. Burada yapmak ve yaratmak arasındaki fark da açığa çıkar. Yaratma edimi, istemli ve bilinçli olmak durumundadır. Sanatsal yaratım, belli türden bir yeti ve belli türden bir bakış açısına sahip olmayı gerekli kılar.²⁹⁰

Sanat, bilinç ile tanımlanır. Bilincinde olmakla bir dünya yaratır; bunu yapmakla da bilginin başlangıcı, ilk adımı sayılır. Estetik deneyim, birinin kendini ve kendi dünyasını bilmesi kadar o dünyayı bilinçli olarak inşa etmesi anlamına gelir.²⁹¹ Collingwood'a göre insanın güzel nesnelere ortaya koyabileceği ilkesini, imgelemi ve bütün olarak sanatsal deneyimi var eden şey, bilincin edimidir.²⁹²

²⁸⁹ R.G. Collingwood, 1958, s.206

²⁹⁰ R.G. Collingwood, a.g.e, s.126-128

²⁹¹ R. Murphy, 2012, s.71-72

²⁹² R.G. Collingwood, 1958, s.273

BÖLÜM III

SCHELLING VE COLLINGWOOD FELSEFELERİNDE DOĞANIN VE İNSANIN YARATICI SÜRECİ ARASINDAKİ FARKA DAİR BİR KARŞILAŞTIRMA

Romantik dönem, daha çok insan-doğa bağlantısı içinde düşünülür. 18. Yüzyıl, bilim alanında büyük gelişmelerin ve değişimlerin yaşandığı bir çağdır. Aydınlanma Felsefesi'nin rasyonalizme ve doğa bilimlerine olan güveni ve doğayı parçalayarak ele alma yönelimlerine bir tepki olarak, Romantik anlayış doğayı insanla olan bağlantısında, kendi içinde dinamik bir bütünlük olarak ele almaya çabalar. Rasyonalizm bir yandan doğa bilimlerini farklı boyuta taşıdığı gibi, aynı zamanda insan duygularının sanatta, edebiyatta, dinde ve en çok da bilimde geri plana atılmasına neden olmuştur. Örneğin bu dönemde Leibniz din ve akıl arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışmış, buna karşın J.G. Hamann, Tanrı'nın bir matematikçi ya da geometrici değil bir şair olduğunu söyleyerek yeni doğa bilimi anlayışının insanın din tanımını da değiştirdiğini vurgulamış ve Aydınlanmacılığın getirdiği rasyonelliğe karşı çıkmıştır.²⁹³ Hamann gibi bir çok düşünür 18. Yüzyıl'ın rasyonalizmine ve mükemmel bir düzen içinde işleyen doğa anlayışına karşı çıkarak insanın mistik ve ruhani yapısını, onun irrasyonel tarafını da gözardı etmemek gerektiğini savunmuşlardır. Örneğin William Blake, Newton ve Leibniz gibi rasyonalistlerin insanın yaratıcı ruhunun önünde bir engel yarattığını düşünmüştür.²⁹⁴

Felsefe ile olan yakınlığında, sanat alanında da benzer yaklaşımlar bulunur. Aydınlanma ve Rönesans'ta olduğu gibi Romantik dönemde de doğa, sanat için bir kaynak olmuş, fakat Romantik dönemde sanatçılar sanatlarını daha çok duyguları somutlaştırmak için gerekli olan bir düzlem olarak görülmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu dönem sanatçılarına göre sanat eserinin değeri onun biçimsel olarak mükemmelliğinde değil, salt bir sanat eseri olmasında aranmalıdır. Onlara göre sanat eseri değerini kendisi dışında bir yerde değil; kendi içinde barındırır. Onu değerli yapan şey sadece onun güzel olmasıdır, güzelliğin ne olduğunun ise belirli bir tanımı yoktur. Schelling ve Collingwood gibi bazı düşünürler güzeli tam bir uyum

²⁹³ I. Berlin, **The Roots of Romanticism**, Second Edition, (2013), Princeton University Press, s.101-104

²⁹⁴ I. Berlin, 2013, s.107

durumu olarak tanımlar. Fakat bu Rönesans düşüncesindeki gibi sanat eserinin doğayı tüm ayrıntıları ile taklit etmesi ile yakalanan bir uyum değil, sanatçının imgelemindeki ideanın sanat eseri ile uyumu olarak anlaşılmalıdır.

Romantik dönemde karşı karşıya kalınan problemler günümüzde halen bizimledir. Bu problemler başında insanın toplum ve doğa ile ilişkisi bağlamında kendi yerini bulma çabasından köklenir. İnsanın kendine ve topluma yabancılaşması, bilinçli, bilinçsiz ve öz-bilinç arasındaki, ben ve ben-olmayan arasındaki, özne ve nesne arasındaki ilişkiden doğan sorunlar bugüne kadar devam eder.²⁹⁵

Doğa bilimlerinin soyutlamacı ve sınıflandırmacı yöntemi karşısında, doğayı insan ile bağlantısı içinde bütünlüklü bir yapı olarak görmek, aynı zamanda insanın doğa içindeki (ya da doğanın karşısındaki) konumunu belirleme çabasını tetiklemiştir. Bu çabanın temellerini, insanın öz bilince ilerlemesinde karşısına çıkan doğa ve doğaya yabancılaşma, kendini bilme ve doğa karşısında kendini konumlandırma bakımlarından Schelling ile çağdaş olan Wordsworth ve Hegel'in düşüncelerinde bulmak da olanaklıdır.²⁹⁶ Bu bağlamda Romantik düşünürler “Doğa nedir?”, “İnsan nedir?”, “Doğa ile bağlantısında insan nerede yer alır?” sorularına cevaplar aramışlardır.

Schelling ve Collingwood, farklı zamanlarda farklı coğrafyalarda yaşayan iki düşünür olarak, tüm bu sorulara cevap bulmak üzere benzer yaklaşımlar ileri sürerler: Şöyle ki, Schelling Mutlak Ayrımsızlık Sistemi içinde doğa ve insanı bir anlamda özdeş olarak konumlandırmış; Collingwood ise Aydınlanma Felsefesi ile beraber doğa bilimlerinin tasnif edici karakterine olan güvenin insanlığı bir krize doğru götürdüğünü iddia ederek, bu krizden çıkmanın yegane yolunun insanı, onun tüm deneyim alanları içinde bir bütün olarak düşünmek olduğunu savunmuştur. Hem Collingwood hem Schelling için bu bakış açısı Aydınlanmacılığın insanlığı sürüklediği yanlışların üstesinden gelebilmek için en temel koşuldur. Schelling'e göre ise modern dünyanın sorunlarını çözümenin yolu, insanın evi olarak tanımladığı mitolojinin tarzına geri dönmesinde yatar. Çünkü Yunan mitolojisinde, özne ve nesne ayrımı modern dünyada olduğu gibi hissedilmez. Kısacası her iki düşünür de modern dünyanın beraberinde birçok sorunu da getirdiğini, bu sorunların temel kaynağının da

²⁹⁵ P.L. Thorslev, “**Romanticism and the Literary Consciousness**”, Journal of the History of Ideas, Vol36, No 3, (1975), University of Pennsylvania Press,564

²⁹⁶ P.L. Thorslev. 1975, s.567-570

modernitenin insanı ait olduğu doğadan çekip çıkarmak ve onu etrafını saran doğadan ayrı konumlandırmak olduğunu söyler.

Schelling için Mutlak Ayrımsızlık noktası öznel ve nesnelin, ideal ve reelin, özgür ve zorunlunun, sonsuz ve sonlunun ayrımsız olarak bir olduğu bir noktadır. Var olan tüm gerçeklik bu bütünlük ilkesine dayanır. Bu bütünlük doğa alanına, tine ve sanata içkindir ve kendisini tüm bu alanlarda açığa çıkarır. Collingwood ise, tinin yaşamını aynı şekilde bölünmez bir bütün olarak tanımlar ve şu şekilde açıklar:

“Tinin yaşamı, içinde gerekli ve daimi farklar bulunduran bölünmez bir bütündür. Daimi derken kastedilen, tinin kendine özgü etkinliğinde sürekli bir şekilde bu farkları bir kez daha teyit etmesidir. Gerekli derken kastedilen ise bu farkları doğrulama girişiminin onları bir kez daha doğrulamakla neticelendirmesidir.”²⁹⁷

Tıpkı Schelling felsefesinde Mutlak Ayrımsızlık noktasında bir olan kutupların fenomenal dünyadaki ayrımını imliyor olduğu gibi, Collingwood da bu durumun “bilinçli bir tin ve tinin farkında olduğu bir dünya arasındaki *prima facie* bir ayrımı”²⁹⁸ gerekli kıldığını söyler. Ona göre tin, bir edim olarak farkındalıktır. Bilinç ve eylem tinin yaşamı içinde bir ve ayrımsız olmalıdır. Collingwood, bu iki unsurun birlikteliğinin, insanın kendi hallerinin farkında olmasını sağlayan sezi ve bilinç durumları olduğunu ve bunun tinsel yaşamın bütünlüğüne nüfuz ettiğini belirtir.

Schelling’in Mutlak özdeşliği gibi Collingwood’un bahsettiği tin de zamandan bağımsız bir özdeşliktir. Tüm deneyim alanları bu tinin görünümleridir. Yani tin kendini sanatta, dinde, bilimde, felsefede ve tarihte (ya da başka deneyim alanlarında) gösterir.

Kendisini doğada, tinde ve sanatta açımlayan tinin bütünlüğünden doğmaları bağlamında Schelling, Kartezyen gelenekten beslenen bakışa karşı çıkarak, temelde doğa ve insanın özsel olarak ayrı olmadığını belirtir. Mutlak olan, kendisini her ikisinde de eşit olarak gösterir. Collingwood da beden ve zihin arasında var olan bağlantıdan bahseder. Buna göre insanın zihni ve bedeni iki ayrı şey değil, iki ayrı bilim dalının farklı bakış açılarından bakıldığında ayrı görünen şeylerdir; bu anlamda zihin ve bedeni ideal ve reel töz ayrımına dayandırmak bir hata olacaktır. Problem ideal ve reel töz ayrımından değil, zihin ve doğa bilimleri ayrımından kaynaklanmaktadır. Bu da insanlığın karşı

²⁹⁷ R.G. Collingwood, 2011, s.95

²⁹⁸ R.G. Collingwood, a.g.e.

karşıya kaldığı krizin nedeni olan ve Aydınlanma Dönemi'nden miras kalan yöntemin sonucu olan bir hatadır.

Schelling'e göre Mutlak olanın bilgisine üç farklı bilgi türü ile ulaşılır. Bunlardan ilki transandantal bilgidir ve bu tür bilgi kendi kendisini nesne edinir. İkincisi somut olanın bilgisidir ve bu da empirik sezgiye dayanır. Üçüncü olarak ele aldığı entelektüel sezgi ise ilk iki bilgi formunun sentezi olarak Mutlak olanın bilgisini işaret eder. Entelektüel sezgi sanatta temsil edilir.

Collingwood'a göre ise tinin yaşamında yer alan teorik ve pratik yan birleşerek, tinin dünya ile bütünleşmesini ortaya çıkaran üçüncü bir ritmi, yani duygusal yanı ortaya çıkarır. Ona göre teorik ritim ya da tinin yaşamının teorik yanı, tinin kendisini bilme girişimi; pratik ritim ya da tinin yaşamının pratik yanı, tinin kendisini yaratma girişimidir ve bu iki ritmin bileşimi olan duygusal ritimde tinin dünya ile bütünleşmesi aşamasına ilerlenir. Çünkü Collingwood'a göre tinin kendini bilmesi, aynı zamanda onun kendini yaratması demektir.²⁹⁹ Bu bir süreçtir ve sürecin ilk aşaması sanat yaşamıdır.

Schelling için doğa dünyasının Mutlak olanın kendini açıkladığı alanlardan biri olduğu gibi Collingwood için de doğa bölünmez tinin kendisini gösterdiği alanlardan biridir. Schelling için doğabilimleri alanı tamamlanması olanaklı olmayan bir alandır; doğanın belirlenimciliği içinde nesnelere sonsuz bir zincirle birbirlerine bağlıdır ve bu da doğa bilimini sonu gelmeyen bir dizge içinde işleyen bir mekanizma haline getirir. Collingwood da, doğanın belirlenimciliği ve doğadaki nedensel bağların varlığının yanı sıra, değişmez bir insan doğasının olmamasından bahsederek, aslında değişmez bir doğa biliminin de olamayacağını işaret eder. Tıpkı Rönesans ve Aydınlanma Dönemi'nin getirdiği yeni doğa bilimi anlayışı gibi, insanın kendi üzerine düşüncesi ve kendisini doğa karşısında konumlandığı yer değiştikçe doğa bilimlerinin yöntemi ve doğayı ele alış şekli de değişecektir. Bu, tarih içinde sürekli olarak devam eden bir değişim sürecidir. Bu bağlamda doğa bilimleri her zaman insan ile olan bağlantısında yeniden şekillenecek ve değişecektir.

²⁹⁹ R.G. Collingwood, 2011, s.95

Schelling gibi Collingwood da doğa bilgisinin ben-olmayanın bilgisine karşılık geldiğini söyler. Schelling'e göre doğa, Mutlak olanın kendini sınırlama etkinliği ile ortaya çıkar ve aynı zamanda Mutlak'ın reel yanıdır. Bununla beraber, Mutlak olanın bir görünümü olarak doğa kendi içinde hem reel olanı hem de ideal olanı barındırır. Ne var ki doğa nesnesinde reel *potans* daha baskın bir halde bulunur. Collingwood da insan faktörünü ele almadan bir doğa alanının düşünülmemeyeceğini savunur. Onun felsefesinde de doğa ve insan daima birbirinin içindedir. Yine de genel olarak Romantik düşünürler için, doğa ister insanın empirik algısından bağımsız olarak var olsun ister olmasın, doğaya değerini ve biricikliğini atfeden yine insanın yaratıcı bakış açısı olacaktır. İnsanın doğa üzerindeki yaratıcı bakış açısı doğanın insan için olan anlamını yaratır.³⁰⁰

Schelling, doğa ve insan arasında karşılıklı olarak bulunan ilişkiyi A salt özne ve B salt nesne olarak $A=B$ formülü ile tanımlar. Belirlenmiş nesne olarak A^2 ve Mutlak olandan doğa alanına geçişte açığa çıkan ışıkla beraber oluşan dinamik süreç, maddenin ortaya çıkması olarak $A^2=(A=B)$ formülü ile gösterilir. Bir sonraki aşamada organizma ortaya çıkar ve bu da $A^3=(A^2=(A=B))$ ile formüle edilir. En son aşamada ise, doğanın üzerinde bir konumda bulunan ve aynı zamanda onunla zorunlu bir bağa sahip olan insan ortaya çıkar ve insanın ortaya çıkışı $A^4=(A^3=(A^2=(A=B)))$ formülü ile gösterilir. Tüm bu aşamalar, kendinden öncekini kapsayıp aşarak, öz-bilinçli insana ve akla ilerler.

Collingwood da insan ve doğa arasındaki zorunlu ilişkiden yola çıkarak doğanın akla doğru ilerleyen bir etkinlik süreci içinde olduğunu söyler. Ona göre dışsallıktan içsellığe doğru ilerleyen bu süreç ilk başta inorganik doğayı, bir sonraki aşamada yaşamı ve son aşamada ise akli ortaya çıkarır. Collingwood'a göre bu, organizmanın kendisi ile çevresi arasındaki ilişkiyi sürekli olarak aşması sürecidir. Akıl sürekli olarak kendini bilmeye ilerler. Bu ilerleme, aynı zamanda onun çevresini bilmesini de getirir. Çünkü insan ve doğa birbirini dışlamaz; tam tersine ikisi birbiriyle daima bir ilişki içindedir.

³⁰⁰ C. Woodring, "Nature and Art in Nineteenth Century", PMLA, Vol92, No 2, (1977), Modern Language Association, s.195

Schelling için de Collingwood için de doğa ve Tanrı birbirini içerir. Bu bağlamda iki düşünür için de özne ve nesne özdeşliğinden bahsedilir. İki düşünür de Ben'i Ben-olmayan ile ilişkisi içinde tanımlar.

Schelling, doğayı Spinoza'dan devraldığı Natura Naturata ve Natura Naturans olarak iki farklı haliyle ele alır. Natura Naturata, ürün olarak doğa; Natura Naturans da üretim olarak doğadır. Bu ikisi özsel olarak birdir, aynı kökten doğarlar ve aralarında bir geçişlilik vardır. Ayrıca her ikisi de Mutlak olanın kendisini açtığı alanlardır. Natura naturata, empirik fiziğin nesnesi iken Natura Naturans spekülative fiziğin nesnesi durumundadır. Çünkü empirik fizik doğadaki ikincil hareketlerle, doğanın nesnel yanı ile ilgilenirken spekülative fizik doğadaki nesneyi bitmiş ve hazır olarak bulmaz; spekülative fizik doğanın içsel hareketleri ile ilgilenir. Nesnesi halen devinim ve yaratım süreci içinde olan doğadır. Doğanın yüzeyi ile ilgilenmek empirik fiziğin, doğanın temel ilkeleri ile ilgilenmek ise spekülative fiziğin konusudur. Schelling tin ve doğayı özdeş olarak görmekle, doğa bilgisine ulaşmak için empirik ve spekülative fiziğin bir arada ele alınması gerektiğini düşünür. Natura Naturata ve Natura Naturans birlikte bir bütün olarak doğayı oluşturur.

Collingwood felsefesinde bu şekilde bir ayırım karşımıza çıkmaz. Collingwood doğayı insan ile bağı dahilinde ele alması bakımından, her ne kadar kendinde doğa fikrine karşı çıkmasa da, asıl olarak insan zihni dolayımından geçmiş bir doğadan söz etmenin daha yerinde olacağını söyler. Çünkü o, insanın ilgilendiği yegane doğa alanının ancak insan zihninin dolayımından geçmiş bir doğa olabileceği fikrinden beslenir. Ona göre insanın bakışı her zaman doğayı ele alış şeklini etkileyecektir; insanın ne'liği değıştikçe zorunlu olarak doğanın ki de değışecektir.

Schelling'e göre doğa hem amaçlılığın hem de kör mekanizmin eseri olarak görünür, yani hem diğer nesnelere ile bir neden-sonuç bağlantısı içinde yer alır hem de kendi hareketinin etkisini ve sonucunu kendi belirler gibi görünür. Schelling için doğa bu ikisinden biri değil, ama her ikisidir de. Doğa amaca göre üretilmemiştir, ama amaçlı bir bütün olarak görülmelidir. Schelling burada da bir ayrımsızlık noktasına ulaşır. Fakat Collingwood için doğadaki nesnelere belli bir nedensellik zinciri içinde bulunur ve doğa nesnesini anlayabilmek için nedeni etki ile beraber ele almak gerekir.

Collingwood, doğa alanı içinde kendi hareketinin nedenini ve sonucunu kendi içinde barındıran bir nesneden bahsetmez.

Schelling, kendi sistemi içinde doğa ürününün ilk başta nasıl ortaya çıktığını sorgulamak gerektiğini söyler; Collingwood ise doğayı yalnızca insan ile ilişkisi içinde ele almayı tercih eder. Her iki düşünür için de doğa, tüm gerçekliği kapsayan bölünemez bir bütünün kendini gösterdiği bir alandır.

Schelling için sanat, reel ve idealin yani doğa ve Mutlak olanın kendini somutlaştırdığı yer olarak ikisinin ayrımsızlığıdır. Coleridge'in 'Şiir ve Sanat Üzerine Dersler'³⁰¹i, Schelling'in doğa ve sanat arasında kurduğu bu benzerlik üzerinde temellenir. Coleridge de Schelling gibi sanatın nesnel ve öznel olanın ortak bir üretimi olduğunu düşünür. Sanat, tıpkı Schelling için olduğu gibi Coleridge için de insan ve doğa arasında uzlaştırıcı bir role sahiptir. Ayrıca Coleridge de doğadaki yasaların dışarıdan dayatılan yasalar olduğunu ve bu yasaların bilincin dışında işlediğini düşünür, bu anlamda sanatçının üretiminin doğanın üretiminden farklı olduğunu belirtir.³⁰² Collingwood'un felsefesinde doğa ve sanat arasında bu kadar net bir çizgi olduğu söylenemez. Collingwood için sanat, tıpkı doğa gibi tinin yaşamının görünür olduğu bir alandır. Fakat bu bakış açısı, Schelling'in felsefesinde olduğu gibi, sanatı birbirine zıt olan kutupların ayrımsızlığı olarak görmek anlamına gelmez. Collingwood'a göre her iki alan da tinin bütünlüğü içinde barındırılır; fakat bunlar, kelimenin en basit anlamıyla, iki zıt kutup değildir; tinin farklı görünümleridir. Fakat Collingwood'un sanatın var olabilmesi için bir dış dünyaya ihtiyacı olduğu ve sanatçının kendi dışındaki empirik dünyadan beslenmesi gerektiği fikri de daha önce Coleridge tarafından savunulmuştur. O da sanatçının ifade edebilecek bir şeye sahip olmasının koşulunun fenomenal dünya olduğunu savunur.³⁰³

Schelling tüm felsefesinde ayrımsızlık arayışındadır. Bu anlamda sanat da Mutlak olanın reel serisi olan doğa ve ideal serisi olan aklın ayrımsızlığı olarak Mutlak'ın ayrımsızlık serisidir. Sanat felsefesi bize doğa felsefesinin ve transandantal felsefenin kendi başlarına sağlayamayacağı bilgiyi sağlar. Schelling'in kendi deyimiyle sanat, "felsefenin

³⁰¹ S.T.Coleridge, **On Poesy Or Art**, (1818)

³⁰² M.H. Abrams, **The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition**, (1971), Oxford University Press, s.52,224

³⁰³ M.H. Abrams, 1971, s.224

en yüksek *potansiyer*³⁰⁴. Bu anlamda, sanat bir yandan ideal dünyaya bir yandan da reel dünyaya bağlıdır, ikisinin de parçasıdır.

Schelling de Collingwood da güzeli bir uyum noktası olarak tanımlar. Sanatın dile getirdiği veya somutlaştırdığı şeyin sanatçının imgelemindeki ideayla tam olarak örtüşmesi her iki düşünürün de güzel olarak tanımladığı şeydir. Sanat felsefesi güzel hakkında olmalıdır ve güzel, sanatın en üst noktası ve onun mutlağıdır.

Schelling, sanatı onun ideaları görünür kılması ve doğa felsefesi ve transandantal felsefenin insana sağlayamadığı bilgiyi sağlaması bakımından felsefenin bir organı olduğunu düşünür. Fakat Collingwood için sanat ve felsefe iki farklı deneyim alanıdır. Her iki alan da doğru bilgiyi verme amacıyla yol alır. Ne var ki sanat bu anlamda tinin en ilkel aşamasıdır. Felsefe sanatı kapsar ve aşar, bu anlamda sunduğu bilgi daha yüksek bir formdadır. Bununla beraber felsefenin de sanatın da sağladığı bilginin geçerli bilgidir. Schelling'e göre sanat felsefenin en yüksek formudur. Hatta felsefe ve sanat sıradan dünyanın kalıplarından sıyrılmak için yegane iki yoldur. Filozofun entelektüel sezgi ile çözdüğünü sanatçı estetik sezgi ile çözer, bir anlamda ikisi birbirinin yansımasıdır ve felsefe ile sanat daima ilişki içerisinde dirler.

Schelling de Collingwood gibi her sanat eserinin kendi içinde bir evren olduğunu söyler. Fakat Schelling sanatın bu monadizmini onun somut bir sanat eseri olmakla göreceli bütünlüğe sahip olduğu, yani her tekil nesnenin olduğu gibi sanat eserinin de tek başına bir evren olduğunu söyler. Fakat Collingwood, sanatın monadik yapısını, ona imgelem olarak yaklaşmakla açığa çıkarır. Collingwood'a göre her sanat eseri sanatçının imgeleminde bir evrendir. Ona göre her imgelem tek ve benzersiz olmakla nesnesini kendi içinde bir evren haline getirir. Bununla beraber Schelling için olduğu kadar Collingwood için de sanatın hem fenomenal dünyada hem de sanatçının imgeleminde yeri vardır.

Sanat eseri hem imgelemin ürünüdür hem de tek bir sanat eseri olmakla somut dünyada yer bulur. Collingwood, imgelemin var olabilmesi için dış dünyanın da varlığının zorunlu olduğunu söyler. Ona göre zihin, dış dünyadan edindiği duyuları birer imge haline getirir. Bunu da empirik duyumu bilinç ya da farkındalık sürecinden

³⁰⁴ M.S.G. Aurelio , 2012, s.44

geçirerek ve bu empirik duyuları birer ide haline getirerek imgelem düzeyine yükselttiğini söyler. Schelling de sanatın ideleri görünür kıldığını düşünür, ama o tüm idelerin kaynağını Tanrı'ya atfeder. İnsan zihninin bu idelere nasıl sahip olduğu ile ilgilenmez. Collingwood'un bu görüşü Wordsworth'ün de kendi felsefesinde savunduğu görüşle aynıdır. O da duyuların sanatçı tarafından dönüşüme uğratıldığını, bu duyuların da kendinde nesneden değil, insanın algılayabildiği kadarıyla nesneden aldığı duyular olduğunu söyler. Mill de benzer bir yaklaşımda bulunarak, şeylerin imgelem aracılığı ile düzenlendiğini ve sanatçı tarafından ortaya koyulduğunu belirtir.³⁰⁵

Her iki düşünür için de sanatın temelinde imgelem olmalıdır. Collingwood, insanın imgeleme yetisini sanat için bir koşul olarak görür ve imgelem onun sanat felsefesinin merkezinde bulunur. Collingwood için imgeleme süreci demek aynı zamanda öznenin de kendisini imgelemenin bir etkinliği olarak tasarlaması demektir. Ona göre imgeleme sürecinde özne ve nesne bir olur. özne, nesnesini imgelenen olarak; kendisini de imgeleyen olarak bilir.

Schelling için de Collingwood için de yaratma sürecinde özneye dışarıdan dayatılan herhangi bir kural ya da yasa olamaz. Sanatçı, yaratım sürecinde özgürdür. Collingwood, sadece sanatçının uyması gereken tek bir kural olduğunu, bunun da dışarıdan dayatılan bir zorunluluk değil, imgelemen kendi içsel uyumuna dayanan bir kural olduğunu düşünür. Schelling de sanatçının yaratma sürecinde içsel yasalar olduğunu, ama sanatçının kendisinin de bu yasaları bilmediğini, ve onları bilmekle yükümlü olmadığını düşünür. Ona göre bu yasaları bilmek filozofun yükümlülüğüdür; sanatçının görevi ise sadece yaratmaktır. Bunu da adı koyulamayan karanlık bir itki ile yapar.

Schelling'in düşünceleri Alman Romantizmi'nin karakterinin şekillenmesinde büyük rol oynar. Schiller de Schelling'in düşüncelerinden beslenen diğer bir düşünürdür. Hatta Schiller'in bu konuda Goethe'ye bir mektup yazarak Schelling'in sanat yaratımı üzerine düşüncelerinden bahseder. Ona göre Schelling, sanatsal yaratım deneyimini yeterince aydınlatamamıştır. Schelling, sanatçının yaratıma bilinçsizce (karanlık itki ile) başladığını ve sanatın sadece bu bilinçsiz yönü somut olan aracılığı ile ifade edebilmek ve aktarabilmekten ibaret olduğunu söyler, yani Schelling'e göre sanatçı, bilinçli ve

³⁰⁵ M.H. Abrams, 1971, s.53-55

bilinçsiz olanın ayrımsızlığıdır. Goethe ise dehanın ürününün ancak tamamen bilinçsizce üretilebileceğini, eğer bu üretimde rasyonel bir yan varsa bunun ancak ikincil olabileceğini söyleyerek Schiller'e cevap veririr.³⁰⁶ Ayrıca, tüm bunlarla birlikte Abrams, Jung'un "kollektif bilinçdışı" kavramında Schelling'in bahsettiği karanlık itkinin izlerinin olabileceğini söyler.³⁰⁷

Schelling, sanatçıyı deha olarak görür. Doğada bulunmayan yaratıcı yetenek ona göre yalnızca sanatçıda vardır ve bunu sağlayan da onun kendi doğasında yatan dehadır. Schelling'in tanımlayamadığı karanlık itkidenden kastı da sanatçının içinde bulunan bu deha sayesinde açığa çıkar. Bu da sanatçıyı 'sıradan insandan' daha üstün bir yerde bulunmasını sağlar. Oysa Collingwood için sanatçı bir çeşit deha değildir. Çünkü imgelem tüm insanlara ait bir yetidir ve sanatın anlaşılmasını olanaklı kılan da budur. Eğer sanatçı diğer insanlardan üst bir konumda olsaydı, sanatı paylaşamaz olurdu. Ne var ki Collingwood için sanatçı ve seyirci bir ve aynı etkinliğin içerisinde yer alır. Bu da imgelemin etkinliğidir.

Schelling, sanatçının diğer insanların göremediği veya dile getiremediği şeyleri ortaya koyduğunu düşünür. Ona göre sanat, Mutlak olanı yansımasıyla ya deha sahibi olmayan sıradan insan tarafından anlatılması olanaklı olmayan ya da sanat yolu dışında başka bir şekilde anlatılması olanaklı olmayan şeyleri somut hale getirir. Collingwood da benzer olarak sanatçının diğer insanların dile getiremediği şeyleri ifade ettiğini belirtir. O da Schelling gibi somut sanat eserini ortaya koymanın ideal olanı cisimleştirmek olduğunu düşünür. Collingwood için süreç, Schelling'den farklı olarak, somuttan soyuta sonra tekrar somuta ilerler. Schelling için ise sanat eserinin somut biçiminde soyut olan ortaya konur. Collingwood, asıl sanatı somut olandan, yani dış dünyadan alınan izlenimlerin idea haline getirildiği imgelemde, yani sanatçının zihninde bulur. Sanatçının imgelemi tekrar somut bir sanat eserine dönüştürme girişimi, sadece onun seyircisi tarafından anlaşılma ihtiyacı nedeniyle gerçekleşir. Bu anlamda sanatçının kullandığı dil, tüm insanlar tarafından anlaşılabilir ortak bir dildir. Zaten sanatın kendisi de Collingwood'a göre başlı başına bir dil olmalıdır. Sanatın bir dil olmasının nedeni onun duyguları somut olarak ifade etme yolu olarak tanımlayıcı ve imgesel olmasıdır. Schelling felsefesinde de hem dil hem de sanat bilinçli ve bilinçsiz olanın özelliklerini

³⁰⁶ M.H. Abrams, 1971, s.210-211

³⁰⁷ M.H. Abrams, a.g.e., s.211

taşır. Dil de sanat da bir yanıyla reel bir yanıyla da ideal dünyaya bağlıdır. Dilde de sanatta da ideal olan somut olarak ortaya konur. Dil, başlı başına bir sanat eseridir. Bu düşünce tarzı dönemin Hamann ve Herder gibi diğer düşünürleri tarafından da paylaşılır. Onlara göre de sanat eseri, bir ifade biçimi olmakla her zaman “konuşan, kendi duygularını başkalarına gösteren birinin sesidir”; sanat eserini kavramak, onu var eden ile bağlantı kurmak demektir, bir anlamda sanatçı ve seyirci arasındaki diyalogdur.³⁰⁸

Seyirci sanat eseri ile herhangi başka bir nesne ile kurduğu gibi iletişim kurmaz. Sanat eserleri konuşur, fenomenal dünyanın diğer nesnelere gibi ortaya konmamıştır. Sanat eseri sanatçının diğer zihinlerle iletişim kurma amacıyla ortaya koyduğu bir yapıttır. Bu anlayış, 20. Yüzyıl ile beraber ortaya çıkan dışavurumcu sanatın ve hatta daha sonraki sürrealizm, fütürizm, kübizm gibi birçok sanat akımının da temel prensibidir.³⁰⁹ Bu sanat akımlarında sanat eseri içte olanı, yani sanatçının duygu, duyum, his ve düşüncelerini, dışa aktarmaya çabalar, yani sanatçı, sanattaki en önemli element olarak kabul edilir.³¹⁰

Schelling ayrıca doğadaki belirlenimciliği dilde de görür; dildeki her bir öge bir diğeri tarafından belirlenmekle doğa ürününe benzer. Schelling de sanatı bir dil gibi tanımlar, sanatçı ve seyirci arasında kurulan bir köprü olarak sanat, sanatçının dehasını ifade etme şeklidir. Schelling’e göre deha, kendini somut sanat eserinde ifade ederken ortaya mükemmel bir yapıt koyar. Ortaya koyulan yapıt kendi içinde uyumlu ve tamamlanmış olduğu sürece bu mükemmelliği yakalar ve aslında bu mükemmelliği yakalayamayan şey yine bir insan yapıtı ürün olacaktır, ama bir sanat eseri olamaz. Schelling orta karar bir sanat yapıtı diye bir şey olamayacağını belirtir.³¹¹ Çok benzer bir yaklaşımla, Collingwood da “şiir yazmaya çalışmak ile güzel bir şiir yazmaya çalışmak arasında bir fark yoktur”³¹² der. Ona göre, imgelemin bir ürünü olduğu sürece, bir duyguyu ifade etmek ve onu güzel bir şekilde ifade etmek bir ve aynı şeydir.

³⁰⁸ I. Berlin, 2013, s.120

³⁰⁹ I. Berlin, a.g.e., s.120-121

³¹⁰ M.H. Abrams, 1971, s.22

³¹¹ Ö.N. Soykan, 2006a, s.115

³¹² R.G. Collingwood, 1958, s.275

Schelling, dehayı tanımlarken sanatın görünüş tarzlarını ele alır. Ona göre bu tarzlar kendi aralarında karşıtlık içerisinde bulunur. Bu karşıtlıklar şiir ve sanat, güzel ve yüce, naif ve duygusal, stil ve üsluptur. Karşıtlıkların ayrımsızlık durumu ise sanatçının dehası, aynı zamanda mutlaklığında ve kendinde sanattır. Collingwood ise güzelliğin biçimleri olarak yüce, komik ve güzeli ele alır. Ona göre yüce ve güzel birbirine karşıt iki kutup değildir, yüce güzele içkin olan öğelerden biridir. Bununla beraber, Collingwood da Schelling de yücelik hissini bir yanılsama olduğu konusunda hemfikirdir. Schelling için bu his doğa nesnesinin insana fiziksel güç ya da kavrayış gücü bakımından kendini yetersiz hissetmesine neden olduğu için ortaya çıkar. İnsan doğanın sonsuzluğunu kendi sonluluğunu hissederek fark eder. Fakat buradaki sonsuzluk sadece bir histir; gerçek bir sonsuzluk değildir. Hissin kaynağı da nesnede değil, öznededir. Ayrıca Schelling'e göre yüce ve güzel olanın iç içe geçmediği bir sanat eseri olamaz. Collingwood'un tanımlamasıyla yüce ise, komik olanla beraber güzelin içinde bulunan bir öğedir. Collingwood da tıpkı Schelling gibi yüce olanın yarattığı hissiyatın nesnenin kendisinde değil, öznedede bulunduğunu söyler. Hissedilen şey temelde öznenin nesne karşısında yetersizlik hissine kapılıp kendini edilgen hissetmesidir. Komik olan da tam tersi, bu edilgenlik hissini aşılması ve öznenin nesneyi küçümsemesi anlamına gelir. Bu iki biçimin dengesi güzeli oluşturur. Kendinde güzel olan, bu iki öğeyi bünyesinde barındırmalıdır. Komik olan da yüce olan gibi bir yanılsamadır.

Schelling ve Collingwood, sanatın ve doğanın nesnesi arasındaki farkları ele alır. Collingwood bu nesneyi sanatçı ve bilim adamının perspektifinden ele alırken Schelling kendinde sanat ve kendinde doğadan bahseder. Schelling için doğa nesnesi Mutlak olanın kendisini sınırlaması ile ortaya çıkar ve doğanın diğer nesnelere tarafından belirlenir. Sanatın nesnesi ise her zaman insan dolayımından geçerek var olur. Burada Mutlak olanın bir sınırlaması söz konusu değildir; hatta sanat eseri Mutlak olanın bir yansımasıdır. Collingwood'a göre ise sanatın ve doğanın nesnesi aynı olabilir. Önemli olan onlara hangi bakış açısıyla bakıldığıdır. Bilim adamı bir nesneyi, Schelling'in belirttiği gibi, diğer nesnelere olan ilişkisi bağlamında ele alırken sanatçı onu imgelemi aracılığı ile, tüm yasa ve kurallardan bağımsız olarak ele alır. Tıpkı Keats'in Newton'un gökkuşağını prizmatik renklere indirgemesinin onun tüm şiirselliğini alıp

götürdüğünü söylemesi gibi³¹³ Collingwood da nesnelere sanatsal olarak görünebilmesinin koşulunun onlara doğa bilimlerinin dayattığı bakış açısından değil de imgelemin bakış açısından bakmamız olduğunu savunur. Schelling de Collingwood gibi bilim adamının doğaya bakışının yetersiz kaldığını, çünkü onun gözünden bakılan doğada yalnızca düzenlenmiş bir yasalar bütünü olan nesnelere görülebileceğini söyler. Bu da yalnızca görüşlerle ilgilenmek demek olacaktır.³¹⁴ Oysa iki düşünür için de kendinde doğa bundan daha fazlasıdır.

Schelling *Naturphilosophie*'de doğa ve insanın karakterinin tam anlamıyla birbirinden ayrı olmadığını göstermeye çabalar. Düşüncelerin zihinde sürekli olarak düzenlenmesi ve doğanın kendini sürekli yenilemesi Schelling'e göre aynı şekilde gerçekleşen iki edimdir ve bu iki edim arasındaki fark yalnızca görecelidir.³¹⁵ Andrew Bowie, Schelling'in bu temelde ortaya koyduğu düşüncelerin etkilerinin daha sonra Marx, Heidegger ve Frankfurt Okulu'nun ilk kuşağında büyük ölçüde görüldüğünü söyler.³¹⁶ Bu düşünürlerden hiçbiri, Collingwood ve Schelling gibi, bilimsel araştırmanın doğayla ilgili nesnel bilgiyi sağlayamayacağı yönünde hemfikirdir. Hatta Heidegger, insanın doğa üzerinde kurduğu teknik kontrolün onun kendi özünü saklamasına neden olduğunu söyler.³¹⁷ Collingwood için de doğa biliminin bilgisi geçerli olmakla beraber yetersiz bir bilgidir. Doğa biliminin sağladığı bilgi soyutlamacıdır ve ancak belli sınıflamalara tabi tuttuğu nesne hakkında sınırlı bilgi verebilir. Schelling de benzer şekilde deneyde elde edilen bilginin kendinde doğa hakkında mutlak bir bilgi sağlayamayacağını düşünür.

Collingwood, sanatta temel ayrımları kendinde sanat ve sözde sanat arasındaki farka dayandırır. Kendinde ve mutlaklığında sanat her zaman imgelemin ürünüyken sözde sanat olarak tarif ettiği şeyi zanaat-sanat ve temsil-taklit arasındaki farkları tanımlayarak ortaya koyar. Ona göre zanaat ve sanatın birbirine karıştırılması yaygın olarak yapılan bir hatadır. Bu, sanata imgelemin bir ürünü olarak değil de teknik olarak yaklaşmanın bir sonucudur. Collingwood'a göre zanaat ve sanatı ayıran ölçüt sanatçının eserinin son halini öngörmemesi, fakat zanaatkarın ortaya çıkacak ürünü biliyor olmasıdır. Ona göre

³¹³ B.R. Haydon, *An Autobiography and Memoirs*, (1926)

³¹⁴ A.Bowie, *Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction*, (1993), Routledge, s.35

³¹⁵ A.Bowie, 1993, s.38

³¹⁶ A.Bowie, a.g.e., s.39

³¹⁷ A.Bowie, a.g.e., s.39-40

temsili sanatın bir biçimi olan aslına uygun temsilde de sanatçı, ortaya koyacağı sanat eserinin son halini planlayarak çalışır. Bu anlamda taklit de aslına uygun temsil de gerçek sanattan çok zanaate yakın olmakla sözde sanat biçimleridir. Schelling'in bu konudaki yaklaşımı daha farklıdır. O, sanatçının sanat eserini yaratma sürecinde özgür ve yasa koyucu olduğunu ve bundan dolayı yaratıma başlarken ne ortaya koyacağını bildiğini savunur.

Schelling ve Collingwood, doğanın birebir taklit edilmesinin gerçek sanatı yansıtmadığı konusunda aynı fikirdedirler. Doğa taklidi, doğa bilimlerinin yaptığı gibi doğadaki nesnelere ölü bir yığın olarak görmekten öteye geçemez. Doğayı birebir taklit etmeye çalışmak, Schelling'e göre, onu imgelem süzgecinden geçirmemek demektir, bu da sanatın en temel ilkesini yerine getirmemek olur. Nesnenin biçimini taklit etmek, sanat eseri yaratmak demek değildir. Collingwood da doğa taklidini yetersiz bir sanat eseri yaratma çabası olarak görür. Bu sanattan daha çok zanaate yakın bir yapıt olacaktır. Nesnesinin sanatçıya kendini dayatması sanatçıyı nesne karşısında edilgen bir konuma düşürür. Ayrıca doğayı tam anlamıyla, bütünlüğü içinde ve tüm ayrıntılarıyla taklit etmek olanaksızdır. Sanatçı elbette doğanın biçimlerinden faydalanır, fakat onu imgeleminden geçirmesi ortaya çıkan ürünün sanat eseri olması için zorunludur.

Yaratıcı etkinlik, Collingwood için, sanat da dahil, tüm etkinliklerde zorunlu olarak bulunan üç unsurun; yani teorik, pratik ve duygusal unsurun, birbirlerine her zamankinden daha yakın olduğu bir etkinliktir. Sanatta teorik unsur imgelem, pratik unsur güzelliği arama ve duygusal unsur da güzelliğin zevkine varma olarak tanımlanır. Yaratıcı etkinlikteki imgelemede, güzelliği arama ve güzelliğin zevkine varma iç içe geçmiş durumdadır.

Schelling için imgelem dediğimiz şey, insanda asli olarak bulunan yaratıcı bir güçtür, insanda bulunan bir yetidir ve bu yeti insanın anlama yetisi ile yakın bir ilişki içinde bulunur. İmgelem, insanın anlama yetisine göre üretebilme yeteneğidir.

Schelling için sanat ürünü ve doğa ürünü arasındaki diğer bir temel fark da güzelliğidir. Güzellik doğada da bulunur, fakat bu doğaya ilinekseldir, ona sonradan atfedilir ya da rastlantısal olabilir. Fakat sanatta güzellik olmazsa olmazdır. Collingwood güzeli özne ve nesne arasındaki uyum olarak tanımlar ve ona göre güzel, sanatın ulaşmaya çalıştığı

en yüksek noktadır. Doğadaki güzellik ve sanattaki güzellik Collingwood için de bir ve aynı şey değildir. Doğanın nesnesi, güzel olsa da, herhangi bir duyum ve duygu ile yaratılmamıştır. Ona güzel olma niteliğini yükleyen yine insandır. Hatta insanın doğal güzellik ve sanat eserinin güzelliği karşısında aldığı haz da farklı türdendir. Ona göre bu iki farklı estetik deneyim türü arasındaki farktır ve bunu tanımlamak olanaksızdır. Bu fark tanımlanamaz, yalnızca o estetik deneyimi deneyimleyen özne tarafından sezilir. Collingwood'a göre doğal güzelliğin en önemli özelliği onun insan yapıtısı olmamasıdır.

Bununla beraber, insan yapıtısı nesnelere de güzelliği barındırmayabilir. Bu tür nesnelere sanat eseri olmaktan çok uzaktır. Bunun nedeni de insanın bu tür nesnelere yaratırken onları güzel olanı yaratma bilinci ile ortaya koymamasıdır. Bilinç, Collingwood'a göre aslında bir düşüncedir; ama bu düşünce henüz zihin düzeyine ulaşmamıştır. Bilinç, empirik duyumu idea haline getirir. Schelling için ise bilinç doğanın en düşük formundan en yüksek formuna, yani maddeden akla ilerleme sürecinde ortaya çıkar. Ona göre bilinç, öznenin kendi kendini belirleyebilme yetisidir.

Collingwood, insanın sanatı yaratabilmesinin ilkesini tam da burada bulur. Ona göre insan kendisi ile karşıt olarak konumlandığı doğanın güzelliğinden de belli bir haz alır. Fakat aynı zamanda insan karşısında bulunduğu doğayı kendisine uyarlar, ona eklemeler yapar ve onu dönüştürür. Yapmak ve yaratmak arasındaki farkı anlamak aynı zamanda insana kendisinin güzel nesnelere yaratabileceği ilkesini verir. Ona göre bir bilim adamı veya bir mühendis yapar, inşa eder, doğa üzerinde kontrol kurmaya çalışır, hatta farkında olmadan kendi bütünlüğü içinde güzel olan nesnelere de ortaya koyar. Ne var ki bir nesnenin güzel olması, onun sanat eseri olması için yeterli değildir. İnsan ne zaman güzeli de yaratabildiğini farkeder, o zaman sanatı yaratmaya başladığını da anlar. Çünkü sanat, insanın kazara ortaya koyabileceği türden bir şey değildir. Sanat eserini ortaya koymak demek, onu bilinçli olarak ortaya koymak demektir. Doğa bilinçli olarak yaratmaz, insan ise yarattığının bilincindedir. Bu sanat eserini doğanın nesnesinden ayıran yegane farktır.

Schelling de bu anlamda Collingwood ile hemfikirdir. Schelling, doğadaki özgürlük eksikliğinin insan tarafından giderildiğini düşünür. Özgür yaratım insana özgüdür ve tüm özgür etkinlikler bilinçlidir. Bu düşüncenin köklerini kendini bir Romantik olarak

tanımlamayan Kant felsefesinde bulmak oldukça olasıdır.³¹⁸ Hatta Isaiah Berlin, özgür irade probleminin antik döneme, Stoacı düşünceye kadar dayandığını ve o zamandan beri zihin ve imgelem ile ilgili problemlerde ele alınmaya devam ettiğini söyler.³¹⁹ Alman İdealizmi'nde de özellikle Kant'la beraber bu sorunun ele alındığı görülür. Schelling her ne kadar ayrımsızlık felsefesi ile Kant ve Fichte felsefelerindeki dualizmi aşmaya çalışsa da bu iki düşünürden, özellikle insan, doğa ve özgürlük düşünceleri bakımından etkilendiği söylenebilir. Schelling, Kant'ın görüşlerinin daha derinlikli bir açıklamaya gereksinim duyduğunu düşünse de, aynı zamanda Kant'ın da karşı çıktığı, Leibniz felsefesine de Kantçı görüşe de belli yenilikler getirmeye çalışır. Schelling, Kant'ın felsefesinin öznenin kendisini doğanın bir parçası olarak bildiğini söylediğini ama nasıl olup da bunu yapabildiğine dair yeterli bir açıklamada bulunmadığını düşünür. Kant felsefesinde eksik gördüğü noktalardan birisi de budur. Fakat Schelling'in bir taraftan da Leibniz ve Kant'ın felsefelerinden beslendiği yadsınamaz.³²⁰

Schelling'in bilinçli yaratımı insana atfetmesi, köklerini Kant, Leibniz ve Fichte'den felsefesinde bulduğu düşünülür. Kant, özellikle ahlak felsefesinde insanın özgür olması bakımından doğadan ayrıldığını vurgular. Ona göre insanı çevreleyen doğa dünyası önceden belirlenmiş bir nedensellik zinciri içindedir. İnsan bir yanıla doğa yasalarına tabi olmakla birlikte, bir yandan da doğadan farklı olarak iradesi ile karar verir. İrade insanı diğer canlılardan ayıran temel özelliştir, yani insan özgürce eyleyebildiği müddetçe insandır. İnsan iyi ve kötü, yanlış ve doğru arasında kendi özgür iradesi ile seçim yapar ve kendi seçimlerine göre eyleyebilir. Özgür iradesi ile eylemeyenler seçim yapma yetisinden ve dolayısıyla sorumluluktan yoksundur. Kendini özgür olarak bilme bilinci insanı ahlaklı bir canlı yapan şeydir. Leibniz de insanı doğanın daha alt formlarının karşısında konumlandırır ve bunu insanın, doğanın tam tersine, farkındalık sahibi olmasına dayandırır. İnsan dış dünyadan aldığı duyular yığını bu farkındalığın altında kalsa da insanın reflektif düşünmesi ile bu duyuları bilinç üstüne çıkarabileceğini söyler. Bu anlamda Leibniz de, Kant gibi, insanı doğadan ayıran temel unsurun onun kendinin bilincinde olması olduğunu söyler.³²¹ Leibniz'den sonra, Kant ile aynı dönemlerde Fichte de benzer bir görüşü sunar. Fichte'ye göre de Ben ancak

³¹⁸ I. Berlin, 2013, s.133

³¹⁹ I. Berlin, a.g.e., s.140

³²⁰ A.Bowie, 1993, s.33

³²¹ M. H. Abrams, 1971, s.202

özgür eylem olmakla yaratıcı süreç haline gelir.³²² Tüm bunlar göz önüne alındığında, Kant, Leibniz ve Fichte felsefelerinin Schelling felsefesine temel teşkil ettiği düşünülebilir.

Aynı problem çerçevesinde, Herder'in düşünceleri de Schelling ve Collingwood felsefelerine öncel kabul edilebilir. 1778 yılında yazdığı *On The Knowing and Feeling of the Human Soul*'da Herder mekanistik doğa anlayışına değinir. Ona göre herhangi bir bitkiye baktığımız zaman onun büyümesi, çevresine duyarlı olması, kendi kendine sürdürdüğü yaşamı ve en sonunda da ölümü dışında bir şey göremeyiz. İnsan da tıpkı bu bitki gibi organik dünyanın bir ürünüdür; fakat bununla beraber insan bir düşünceler, hisler ve irade bütünüdür.³²³ Bu onu doğadan ayırır. Herder'in doğa dünyası ve insan arasında yaptığı ayırım yine Schelling ve Collingwood felsefelerinde görülen ayırım ile paralellik içindedir.

Bu dönemde doğanın amaçlı bir bütün olduğunu düşünen düşünürler de vardır. Örneğin bu düşünürlerden biri olan Goethe, doğal süreçlerin ve sanatsal yaratım sürecinin bir ve aynı şey olduğunu savunur. Daha sonra bir ekleme yaparak aralarında tek bir fark bulunduğunu, bunun da doğanın insan üzerindeki yıkıcı etkisi olduğunu söyler.³²⁴ Goethe'nin yaklaşımından farklı olarak, Schelling ve Collingwood'un tam tersine insan zihninin sanatsal yaratım sürecinde bilinçsiz olduğunu savunan düşünürler de vardır. Sir William Hamilton, William Hazlitt, Percy Bysshe Shelley, Thomas Carlyle gibi dönemin düşünürleri sanatsal yaratımda bilincin etkisi olmadığını savunur; hatta Carlyle, doğanın da sanatın da bilinçsiz olduğunu ve bütün büyük sanat eserlerinin bilinçsizce ortaya konduğunu, çünkü bilinçsizliğin yaratıcılığın tek işareti olduğunu söyler.³²⁵ Fakat özellikle Kant sonrası düşünürler, doğanın mekanik hareketi ve insanın bilinçli ve özgür eylemi arasındaki farkı belirtir. Hatta Darwin de doğanın bir akla ya da bir amaca yönelik işlemediğini yeni verilerle ortaya koyar, bahsettiği binlerce türle beraber Darwin doğanın işleyişinin rastlantısal olduğu sonucuna varır.³²⁶ Hatta aynı yüzyılın sonlarına doğru insanın zorunlu olarak özgür olduğu fikri, Varoluşçu felsefenin merkezine oturur.

³²² C. Woodring, 1977, s.195

³²³ M.H. Abrams, 1971, s.205

³²⁴ M.H. Abrams, a.g.e., s.206-208

³²⁵ M.H. Abrams, a.g.e., s.214-217

³²⁶ C. Woodring, a.g.e., s.198

Schelling ve Collingwood'a göre estetik etkinlik insanla başlar. Doğanın kendisinde estetik bir etkinlik olmamasının sebebi onun ürününü bilinçli olarak ya da güzel olma bilinciyle üretmemesidir. Doğada özgürlük ve zorunluluk iç içe geçmiştir. Kendinde sanat Schelling tarafından bilinçli ve bilinçsiz aktivitenin ayrımsızlığı olarak tanımlansa da, Schelling aynı zamanda doğanın ortaya çıkardığı ürünün 'bilinçli gibi' görüldüğünü ama ortaya çıkış sürecinin kör bir mekanizma tarafından gerçekleştirildiğini belirtir. Sanat eseri ise sanatçının içindeki karanlık itki ile yaratılması ve somut bir nesne olması bakımından bilinçsiz olanın bir özelliğini taşısa da sanatçı sanat eserini güzeli yaratma bilinci ile ortaya koyar. Aksi takdirde ortaya çıkan ürün bir sanat eseri olmaz. Dolayısıyla ortaya çıkan nesneyi sanat eseri yapan şey onun güzel olma bilinci ile yaratılmış olmasıdır. İnsanın özgür ve iradeli edimindeki farkındalık Schelling'e göre sanat eserinde vücut bulur.

Schelling de Collingwood da sanatın ve doğanın yaratıcı etkinliği arasındaki farka dair düşüncelerinde aynı noktada hemfikirdir. Her ikisi için de doğa ve sanat yaratımı arasındaki fark ilkinin yaratıcılığında güzel olma bilincinin bulunmaması; sanatı sanat yapan şeyin de onun insan tarafından bu bilinçlilik ile ortaya konmasıdır.

Isaiah Berlin'in söylediği gibi bizler, sanatçının özgürlüğünü Romantizme borçluyuz.³²⁷

³²⁷ I. Berlin, 2013, s.244

SONUÇ

15. ve 16. Yüzyıllarda İtalya'da başlayan ve tüm Avrupa'yı etkisi altına alan Rönesans düşüncesi tüm dünya tarihinde sanat, bilim, din, ekonomi gibi alanlarda büyük etki yaratmış; bunu izleyen iki yüzyıl boyunca da Aydınlanmacı felsefenin bakış açısı pozitivist bilimlere duyulan aşırı güveni perçinlemiştir.

Ne var ki Aydınlanmacı felsefenin yıkıcı etkileri kendini insan yaşamının tüm parçalarında göstermiş, bu da Aydınlanma geleneğine yakın olan düşünürlerin ve bilim adamları insana dair olan her şeye, tıpkı doğaya yaklaştığı gibi, sınıflandırmacı ve soyutlamacı bir bakış açısıyla yaklaşmalarına neden olmuştur.

Tıpkı diğer Romantik filozoflar gibi Schelling ve Collingwood da insanın doğa mekanizmi dahilinde tanımlanmasının eksik kalacağını ve bu bakış açısının insanı büyük bir krize sürüklediğini savunmuşlardır.

Onlara göre insan her zaman bir yanıla doğanın parçası olmuştur. Fakat insanın kendisini içinde bulduğu doğa ancak insan zihninin dolayımından geçmiş bir doğa olabilir. Bu anlamda insan doğa ile olan bağlantısı ve onunla arasında bulunan farklılıkların birliği olarak ele alınmalıdır.

Schelling ve Collingwood, iki farklı dönemde iki farklı coğrafyada hayatlarını sürdürmüş düşünürler olarak insanın doğa ile ilişkisinde konumunun ne olması gerektiğine benzer cevaplar vermişlerdir. Bu anlamda her ikisinin de Romantik felsefeye katkıları aynı zamanda kendisini sanatsal, kültürel, politik, psikolojik alanlarda da göstermiştir. Çünkü aslında insanın içinde bulunduğu dünya ile ilişkisi felsefe tarihinin başından bugüne dek gerek doğrudan gerekse metinlerin satır aralarında ele alınan bir problem alanı olmuştur.

Schelling insanın bölünmez bir bütün olan Mutlak Tin'in bir parçası olduğunu düşünür. Ona göre Mutlak bir özdeşliktir ve onun içinde ideal ve reel, sonsuz ve sonlu, sınırlı ve sınırsız, özgür ve zorunlu, öznel ve nesnel gibi tüm kutuplar bireşim halindedir. Mutlak bu kutupların hepsini kapsayarak aşar.

Collingwood da benzer olarak bölünmez bir bütün olan Tin'den bahseder ve insanın tüm deneyim alanlarının bu bölünmez Tin'in kendisini serimleme alanları olduğunu düşünür. Collingwood, bu deneyim alanlarını sanat, din, doğa, felsefe ve tarihle sınırlı tutmakla birlikte daha bir çok deneyim alanından bahsetmenin olanaklı olduğunu da ekler.

Schelling için de doğa ve sanat Mutlak'ın kendini açıkladığı alanlardır. Mutlak doğa ürünüde kendisini gösterir; bunu da kendi kendisini sınırlamakla yapar. Ona göre doğanın tüm ürünlerinde Mutlak'ta bir halde olan kutupları ayrılmış halde görürüz.

Doğa maddeden akla doğru ilerleyen bir süreçtir. Aynı yaklaşım Collingwood felsefesinde de görülür. Ona göre de doğada daima dışsallıktan içselliğe doğru ilerleyen bir hareket vardır.

Her iki düşünür de doğanın akla doğru ilerlediği konusunda hemfikirdir. Fakat ortak noktaları doğanın ereğe uygun hareket eden bir bütün olmadığı düşüncesidir. Onlara göre amaçlılık ancak insana özgü bir özellik olabilir. Doğa kendi içinde mekanik yasalara sahiptir ve bu anlamda özgür değildir.

Schelling kendinde doğayı üretici ve ürün olarak doğanın bir ayrımsızlığı olarak görür. Üretici doğanın ortaya çıkardığı ürün yalnızca amaçlı gibi görünür; fakat o kör bir mekanizmanın ürünüdür. Doğanın üretici yanı, insanın onu anlamlandırma çabasından ileri gelir.

Collingwood da benzer şekilde insanın üzerine düşünebildiği tek doğanın ancak onun kendi dolayımından geçirdiği bir doğa olabileceğini söyler. Kendinde doğa dediğimiz şeyi empirik verilerle bilmemiz olanaksızdır.

Schelling için doğa Mutlak olanın reel serisi olarak ortaya çıkar. Bu onda ideal olanın var olmadığı anlamına gelmez. Doğa ürünüde reel *potans*ın baskın olması nedeniyle ürünleri empirik olarak algılanabilir niteliktedir. İdeal *potans* ise transandantal felsefede vardır ve onun bilgisine yalnızca entelektüel sezgi sayesinde yaklaşılabilir.

Collingwood da empirik olarak algılayamadığımız şeyi bilmemizin, hatta onun hakkında soru sormamızın anlamsız olduğunu söyler. İnsan bu nesnelere hakkında yalnızca belli

ön-varsayımlarda bulunabilir ve bu da diğer bilgilerin kaynağıdır. Fakat bunun ötesinde kesin bir bilgiye sahip olmamız olanaksızdır.

Schelling'in kurduğu üçlü sistemin üçüncü serisi ayrımsızlık serisidir. Bu da sanatta temsil edilir. Ona göre sanat, Mutlak'ın ideal ve reel serisinin ayrımsızlığında açığa çıkar ve sanat bize ne empirik sezgiyle ne de entelektüel sezgiyle elde edebileceğimiz bilgiyi sunar. Sanatın sağladığı bilgi ancak estetik sezgi aracılığıyla kavranabilir.

Collingwood da sanatın insana doğru bilgiyi verme iddiasında olduğunu düşünür. Fakat bu gerçekliğin sınırlı bir tarafını yansıtan bir bilgidir. Sanat, imgelem demektir ve insana ancak imgelemin idealarını sunabilir.

Schelling de sanatın ideaları görünür kıldığını söyler. Fakat bu, Collingwood'un düşüncesinden farklı olarak, Schelling için en yüksek bilgi türüdür. Mutlak olanı vücuda büründürmek, onun bilgisini sunmak demektir ve bu da sanatı felsefenin bir organı haline getirir.

Collingwood için ise sanat ve felsefe insan için yalnızca iki farklı deneyim alanıdır. Her ikisi de doğru bilgiyi ortaya koymaya çabalar ve her ikisinin dile getirdiği bilginin de geçerliği vardır.

Schelling de Collingwood da sanatın bu anlamda bir dil olduğunu söyler. Onlara göre sanatçının imgelemindeki ideaları somut hale getirerek bu ideaları başka zihinlerle paylaşması bir ihtiyaçtır. Çünkü sanat bir dil olarak paylaşılmaya ihtiyaç duyar.

Schelling de Collingwood da sanatın hem ideal dünyada hem de reel dünyada yeri olduğunu düşünür. Schelling'e göre sanat ideleri yansıtması bakımından soyut, ama bir sanat eseri olarak var olmakla da somut dünyaya aittir. Aslında sanat bu iki dünyanın ayrımsızlığıdır. Collingwood da sanatçının idelerinin kaynağının empirik doğa olduğunu düşünür. Sanatın var olması için dış dünya zorunludur. Sanatçının zihni doğadan edindiği duyuları ideye çevirir ve onları ifade etmekle tekrar fenomenal dünyanın bir parçası haline getirir. Fakat 'asıl sanat' Collingwood için sanatçının imgeleminde bulunan sanattır. Çünkü ona göre sanat ve imgelem bir ve aynı şeydir. İmgelem ve yaratıcı yetiye Schelling de büyük önem atfeder. Ona göre de sanatın var olmasının

koşullarından biri insandaki yaratıcı yetinin varlığıdır. Her iki düşünür için de imgelem tüm insanlığın ortak yetisidir ve bu sayede sanat tüm insanlarca kavranabilen bir dildir.

Schelling, Collingwood'dan farklı olarak sanatçının 'sıradan' insandan farklı, ondan daha üstün olduğunu söyler. Ona göre sanatçı bir dahidir. Hatta Schelling'in söz ettiği deha yalnızca sanat alanında olanaklıdır. Collingwood ise sanatçının diğer insanlardan üstün olduğunu veya onun bir dehaya sahip olduğunu düşünmez. Çünkü ona göre bu düşünce sanatın diğer zihinlerce paylaşılabilir olması ilkesinin inkarı olur. Collingwood'a göre sanatçı da seyirci de sanatta aynı türden bir deneyim yaşar.

Her iki düşünür için de sanatı sanat yapan şey imgelemdir. Bu yüzden doğanın güzelliği ve sanatın güzelliği iki farklı şeydir. Collingwood'un imgelem dediği şey, bilinç ve farkındalık sürecinden geçmiş duysal veride bulunur. Schelling ise imgelemi insanın şeyleri anlama yetisine göre üretmesi olarak tanımlar.

Schelling için de Collingwood için de doğanın yaratıcılığını sanat yaratımından farklı kılan ilke burada yatar. Buna göre insan doğadan farklı olarak, yarattığının bilincindedir. Bilinç, insanın özgür eyleminde, özgür üretiminde açığa çıkar.

Her iki düşünür için de sanatı sanat yapan şey güzeli yaratma bilincidir ve bu şekilde bilinç doğa ürünü ve sanat ürününün yaratımı arasındaki fark olarak açığa çıkar.

Sanatın yalnızca bilinçli insan tarafından ortaya konulabileceği fikri 19. Yüzyıl ve sonrasında tüm sanat akımlarına bir dayanak noktası olmuştur denilebilir. Sanatın, bu dönemden beri doğa taklidi olmaktan çıkması, yalnızca insanın özgür üretimine mal edilmesi ve anlamını sadece kendisi olmasından alan bir dil olması bakımından Romantik Felsefe'nin bakış açısını bugün de yansıttığı söylenebilir.

Schelling ve Collingwood, sanatı hem ortak bir dil hem de bir bilgi formu olarak tanımlamışlardır. Schelling felsefesinde bir bilgi formu olarak sanat en tepeye yerleştirilmiş, Collingwood felsefesinde ise sanatın da tıpkı başka deneyim alanları gibi yalnızca gerçeğin bir tarafını yansıtabileceği fikri ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan, günümüz sanat ve felsefesinden bakıldığında Collingwood'un düşüncesinin kendisine daha sağlam bir yer edindiğini görmek olanaklı olacaktır. Sanatın daima nesnel alandan

beslendiği, sanatçının her zaman bilinç ve imgelem dolayımından geçirdiği empirik sezgiyi kullanmak zorunda olduğu fikrini yadsımak olanaklı değildir.

Bu anlamda, tıpkı sanatın bir bilinçlilik ürünü olduğunu reddetmenin de mümkün olmadığı gibi, onun ortak bir dil ve bir bilgi formu olarak dünyanın bir parçasının görüntüsünü sunduğu görüşünü de reddetmek mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda sanatın en yüksek bilgi formu olduğu düşüncesinden çok, onun diğerleri gibi bir deneyim alanı olduğunu savunmak daha yerinde olacaktır.



KAYNAKÇA

- M.H. Abrams, **The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition**, (1971), Oxford University Press
- M.S.G. Aurelio, “Schelling’s Aesthetic Turn in the System of Transcendental Idealism”, *Kritike*, (2012), pp. 40-49
- O.E.Bektas, “Schelling’in Dinamik Doğa Tasarımı”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF)* iss.23, (2017), s. 329-348
- I. Berlin, **The Roots of Romanticism**, Second Edition, (2013), Princeton University Press
- A.Bowie, **Schelling and Modern European Philosophy: An Introduction**, (1993), Routledge
- A. Bowie, “Schelling: Art as The Organ of Philosophy”, *Aesthetics and Subjectivity*, (2003), Manchester University Press, pp. 102-139
- S.T.Coleridge, **On Poesy Or Art**, (1818)
- R.G. Collingwood, **The Principles of Art**, (1958), Unated States of America, Oxford University Press
- R.G. Collingwood, **New Leviathan or Man, Society, Civilization & Barbarism**, (1992), Revised Edition by David Boucher, Oxford University Press
- R.G. Collingwood, **Doğa Tasarımı**, (1999), İstanbul, Çev. Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi
- R.G. Collingwood, **Essay on Metaphysics**, (2002), Revised Edition, Oxford University Press
- R.G. Collingwood, **Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üstüne Başka Yazılar**, (2005), İstanbul, Çev. Ahmet Hamdi Aydoğan, Yapı Kredi Yayınları
- R.G. Collingwood, **Kısaca Sanat Felsefesi**, (2011), Ankara, Çev. Talip Kabadayı, Bilge Su Yayıncılık
- R.G. Collingwood, **An Autobiography and Other Writings: With Essays on Collingwood’s Life and Work**, (2014), Edited By Theresa Smith, Oxford University Press
- R.G. Collingwood, **Speculum Mentis ya da Bilginin Haritası**, (2014), İstanbul, Çev. Kubilay Aysevener, Zerrin Eren, Doğu Batı Yayınları
- F. Copleston, **Alman İdealizmi**, Felsefe Tarihi Cilt VII, Modern Felsefe Fichte’den Nietzsche’ye, Bölüm 1a, 3. Baskı, (2010), İstanbul, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları
- A. Dewing, ”The Significance of Schelling's Theory of Knowledge”, *The Philosophical Review*, Vol. 19, No. 2 (Mar., 1910), pp. 154-167
- G. D’oro, **Collingwood and the Metaphysics of Experience**, (2002), Routledge
- G. D’oro, “Collingwood’s Solution to the Problem of Mind-Body Dualism”, *Philosophia*, (2005), pp. 349-368

- C. Groves, “Schelling and Absolute Difference”, *Pli Journal*, (1999), pp. 25-45
- B.R. Haydon, **An Autobiography and Memoirs**, (1926)
- A. Hofstadter, R. Kuhns(Edited By),**Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics From Plato to Heidegger**, (1964), New York
- J. Levinson, **Contemplating Art**, (2006), USA, Oxford University Press
- M.Massimi, “**Philosophy And The Chemical Revolution After Kant**”, (2017), Cambridge University Press, pp. 182-204
- S. J. McGrath, “**Schelling On The Unconscious**”, *Research in Phenomenology* , (2010), pp. 72-91
- R. Murphy, **Collingwood and the Crisis of Western Civilisation : Art, Metaphysics, and Dialectic**, (2012), Andrews UK Limited
- Ö.N. Soykan, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat: Schelling Felsefesinde Bir Araştırma**, 2. Baskı, (2006), İstanbul, MVT Yayıncılık
- Ö.N. Soykan, **Schelling Yaşamı, Felsefesi ve Yapıtları**, (2006), İstanbul, MVT Yayıncılık
- D. Wandschneider, “**The Philosophy of Nature of Kant, Schelling and Hegel (Ed. Dean Moyar)**”, *The Routledge Companion to Nineteenth Century Philosophy*, (2010),Routledge, Chapter 3
- A.F. Russell, **Logic, Philosophy, and History: A Study in the Philosophy of History Based on the Work of R.G. Collingwood**, (1984), University Press of America
- F.W.J. Schelling, **The Philosophy of Art**, (1989), Edited, translated and introduced by Douglas W. Scott, University of Minnesota Press
- F.W.J. Schelling, **First Outline of The Philosophy of Nature**, (2004), Translated with an introduction and Notes By Keith R. Peterson, SUNY Press
- F.W.J. Schelling, “**Felsefi Sistemimin Sunumu**”, *FLSF (Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, sayı 22, (2016), Çev. O.E. Bektaş, s. 441-472
- F.W.J. Schelling, **Plastik Sanatlar Güzellik ve Doğa**, (2016), İstanbul, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık
- F.W.J. Schelling, **Sanat Felsefesi**, (2017), İstanbul, Çev: Merve Ertene-Serhat Arslan, Doğu Batı Yayınları
- F.W.J. Schelling, **İnsan Özgürlüğünün Özü Üzerine**, (2017), İstanbul, Çev. Mehmet Barış Albayrak, Janus Yayıncılık
- J. Somerville, “**Collingwood’s Logic of Question And Answer**”, *The Monist*, Vol22 No.4, (1989), Oxford University Press, pp. 526-541
- P.L. Thorslev, “**Romanticism and the Literary Consciousness**”, *Journal of the History of Ideas*, Vol36, No 3, (1975), University of Pennsylvania Press, pp. 563-572

C. Woodring, "Nature and Art in Nineteenth Century", *PMLA*, Vol92, No 2, (1977), Modern Language Association, pp. 193-202



ÖZET

KORKMAZ, Aslı. **F.W.J von Schelling ve R.G. Collingwood Felsefelerinde Doğa Ürünü ve Sanat Ürününün Yaratım Süreci**

Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019

Felsefe tarihinin başından beri insan yaşadığı çevre içinde kendi yerini bulmaya çalışmış, bu bağlamda insan ve doğa arasındaki ilişkiyi çeşitli yönlerinden ele alıp çözüme ulaştırmak istemiştir. İnsan ve doğa, reel ve ideal problemi bugüne dek varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Bu çalışmanın amacı, bu problem temelinde, Romantik felsefenin iki büyük temsilcisi olan F.W.J. von Schelling ve R.G. Collingwood'un bakış açılarını doğanın ve insanın yaratıcı süreci ekseninde ele almaktır.

Romantik felsefeye önemli katkılarının yadsımanın olanaksız olan iki düşünür de insanı doğadan çok net çizgilerle ayırmamış, her ikisi de insanın bir yanıyla zorunlu olarak doğaya bağlı olduğunu savunmuşlardır. Bununla beraber akıl sahibi insanın bir yanıyla da zorunlu olarak doğadan ayrı bir yerde durduğunu düşünürler.

Her iki düşünür de insanın yaratıcı sürecinin onun sahip olduğu bilinç sayesinde doğanın yaratıcılığından farklı olduğunu, insanın bu sayede güzel nesnelere yaratabildiğini, sanat eserini ortaya koyabilmek için öncelikle ona güzeli yaratma bilinci ile yaklaşmak gerektiğini savunmuşlardır. Bu da yalnızca insana mahsus bir yetidir.

Bu bağlamda, bu çalışmanın ilk bölümünde F.W.J. von Schelling'in sanat felsefesini kavrayabilmek için gerekli olan Mutlak Ayrımsızlık Sistemi ve doğa felsefesi anlatılmaya çalışılmış, daha sonra sanat felsefesi ele alınıp sanat ve doğa yaratımının arasındaki fark aydınlatılmak istenmiştir.

İkinci bölümde R.G. Collingwood'un metafizik görüşünden başlanarak doğa felsefesine geçilmiş, sonrasında sanat ile ilgili görüşlerinin ele alınmasıyla sanat alanındaki yaratıcı süreç ile doğa alanındaki yaratıcı süreç arasında bir karşılaştırmaya gidilmiştir.

Üçüncü bölüm ise, F.W.J. von Schelling ve R.G. Collingwood'un bu problemi ele alarak vardıkları sonuçlar karşılaştırılmaya ve bu anlamda bir sonuca varılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada sonuç olarak insan ve doğa yaratımı arasındaki farkın aslında bir bilinçlilik durumu olduğu, insanda var olan bilincin ve amaçlılığın doğada var olmamasının sanatsal yaratım dediğimiz şeyi insana ait bir yeti haline getirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Collingwood, Bilinç, İmgelem, Nature, Schelling, Romantizm



ABSTRACT

KORKMAZ, Aslı. The Process of Creation of Nature Product and Art Product in the Philosophies of F.W.J von Schelling and R.G. Collingwood

Master Thesis, Ankara, 2019

Since the beginning of history of philosophy, man has tried to find out his place in which the world he lives in. In this context, it has been desired to come up with a solution to the problem between human and the nature, which the man is a part of. The problem among man and nature, ideal and real, had been maintained to exist until today's world.

The aim of this dissertation precisely lays on the two great representatives of Romantic philosophy, F.W.J von Schelling and R.G. Collingwood. It is tried to exhibit the creative process of nature and of human being from their perspectives.

Both two philosophers, who have made undeniable contributions on Romantic philosophy, did not separate man from nature with very clear lines. This perspective necessarily brings us to the point that while one side of man was obliged to bound to nature; one side of him, being an intelligent and rational being, is necessarily to be in a place separate from the nature.

Both philosophers stated that the creative process of man differentiate from the one of nature's, thanks to the consciousness he has. Thus, they both claimed that human beings are able to create beautiful artefacts and men should firstly necessitate to be conscious of creating beauty in order to reveal it in their works of art. And this ability can only attributed to human beings.

In this extent, the first chapter of this dissertation, it is tried to examine System of Absolute Indifference and philosophy of nature, which is required to appreciate Schelling's philosophy of art. Afterwards it will be tried to enlightened his philosophy of art and to explained distinction between creative process of art and of nature.

In chapter two, the discussion begins with the Collingwood's thoughts on metaphysics and moves towards his philosophy of art. In the light of his approach to art, the comparison between creative process of art and of nature will be examined.

In chapter three, the consequences reached by Schelling and Collingwood on this issue will be compared, and it is tried to arrive a conclusion.

In conclusion, with this dissertation, it is analysed that the difference mentioned above depends on a situation of consciousness which is the only reason of that the thing we called as creative ability is a thing which can be attributed only to human being.

Key Words: Art, Collingwood, Consciousness, Imagination, Nature, Schelling, Romanticism