

TC
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

ÖZNEL İDEALİZM AÇISINDAN
SANATTA VE SANAT FELSEFESİNDE YARATICILIK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DERYA ÖLÇENER

131108102

DANIŞMAN ÖĞRETİM ÜYESİ:

Doç. Dr. Güncel Önkol

İstanbul, Nisan 2015

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

20.04.2015 tarihinde tezinin savunmasını yapan Derya ÖLÇENER'e ait “: Özne İdealizm Açısından Sanatta ve Sanat Felsefesinde Yaratıcılık” başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** kabul edilmiştir.

Doç.Dr. Güncel ÖNKAL
Başkan
(Danışman)

Doç.Dr. Ahu TUNÇEL
(Üye)

Doç.Dr. Oktay TAFTALI
(Üye)

TEŐEKKÜR

Bu tez çalıŐmasının tamamlanmasında emeği geçen danışman hocam Sayın Doç. Dr. Güncel ÖNKAL'a ve tez jürisi üyelerine teŐekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca kendisinden fazlasıyla ilham aldığım Prof. Dr. Zekiye KUTLUSOY'a saygı ve sevgilerimi bildiririm.

Yüksek lisans öğrenimime her anlamda katkıları olan Ender TEKİNŐEN, Aydan ASİL YILMAZ, Nesrin GÜLER ve NALAN GÜLER'e Őükranlarımı bildiririm.

Kuşkusuz felsefi düşünce de "yaratıcı" eğilimlerime yön veren dayım Talat ŐENCAN, annem Tuba ÖLÇENER ve anneannem İkbal Gönül ŐENCAN'a minnettarlığımı sunarım.

ÖZ

Sanatta yaratma edimi, estetik özne-nesne ilişkisini bilinen formunun dışına çıkarır. Özne ya da nesne dolayımında bakmak, yaratıcı edimi açıklamak için yeterli olmayabilir. Sanat felsefesindeki klasik yönelimler bu ilişkiyi tek taraflı olarak ele alır. Felsefe tarihi boyunca sanattaki yaratıcılığa yönelik açıklamalar epistemolojik, ontolojik ya da etik boyutu temel alarak indirgemeci bir yaklaşım sergilemişlerdir. Günümüz sanat felsefesi çalışmaları yaratıcılığı açıklamakta psikoloji kuramlarına başvurmak durumunda kaldığı gibi, psikoloji kuramları da felsefenin bütüncül bakışına muhtaçtır.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, estetik, öznel idealizm, teknik sanat, düşgücü.

ABSTRACT

The aesthetic creation experience surpasses the regular known form of aesthetic subject-object relationship. It is unfortunately not sufficient to approach the problem in terms of sustaining subject and/or object side in this relation. However, the classical explanation of arts consider the relation according to one-sided approach(es). It is known that the fundamental approaches of aesthetics in the history of philosophy can be reduced to epistemological, ontological or ethical divisions. The contemporary approaches in aesthetics are in need of psychological theories as much as they require philosophical holistic outlook.

Keywords: Creativity, aesthetics, subjective idealism, technical arts, imagination.

GİRİŞ

Bu çalışmada genel olarak sanat felsefesinde özne-nesne-yaratma ilişkisi ele alınmıştır. Sanat felsefesinde özne-nesne ilişkisi bilgi felsefesinin genel bağlamından bir yanıyla farklıdır. Sanat felsefesi açısından objelerin bilinebilirliği değil, bu objelerin nasıl bir uyaran rolü üstlendiği önemlidir. Klasik açıklamalarda yönelen özne-uyaran nesne ilişkisi çerçevesinde beliren sanat uğraşısı/edimi, bu anlamda hem epistemoloji hem de ontolojinin konusudur. Platon'un *mimesis* anlayışı, Aristoteles'in *tragedya incelemeleri* ve *katharsis* görüşü Husserl'in bilinç anlayışı yaratma ve yaratıcılıkta nesnenin, özne tarafından nasıl görüldüğünü ve hangi bağlantılarda algılandığı bu anlamda birinci bölümde özetlenmektedir. Sanatın itici gücü olan özne-nesne gerilimi nesnenin, estetik bilme ve kavrama tarzı içerisinde yeniden ve yeniden varedildiğini gösterir. Böylelikle artık, epistemolojik bir temelde başlayan estetik tartışmaları, ontolojik boyuta taşınır. Yaratım nesnelere nasıl oluştuğunu düşünmek nesnenin, bir "şey" olmasının ötesinde başlı başına bir tasarım sürecinin karmaşık ürünü olarak incelenmesini gerektirir. Hartmann ve Berkeley üzerinden yapılan bu tartışma, ister istemez bilinç-gerçeklik ilişkisini bizlere sunar. Dolayısıyla, birinci bölümde rasyonalist temellerle başlatılan tartışma Locke ve Hume üzerinden benlik ve algı ilişkisinin gözden geçirilmesine dönüşmüştür. Böylesine bir karşılaştırma nihayetinde yaratma ve yaratıcılık ilişkisinin idealizmdeki ifadesine ve sanatsal olanın idealizmdeki kuruluşuyla son bulur.

İkinci bölümde ise, sanat felsefesinde tartışılan özne-nesne yaratma ilişkisi, öznel idealizmin temsilcileri üzerinden yeniden değerlendirilmektedir. Yapılan değerlendirme sonucunda özellikle Alman idealizminin deneyim kavramına yüklediği anlamın, günümüz tasarım anlayışında önemli bir açılım sağladığının görmekteyiz. Böylelikle yaratma sadece algı değil, deneyim, sezgi, aşkınsallık, refleksiyon, olgusalılık, sonsuzluk, sınırsızlık, bilinç, bende-olmayan imgelem, isteme, vb. gibi kavramsallaştırmalara götürebilir. İdealizmin sağladığı olanaklılık özellikle Schelling felsefesinde soyut düşüncenin verili bir nesne üzerinde ne kadar etkili olabileceğinin gösterir. Dolayısıyla idealizm açısından değerlendirildiğinde yaratma ve yaratım süreci estetik sezgiyi, deha ve tanrısal özgürlük ilişkisi içerisinde tartışmayı gerektirir. Bu amaçla ikinci bölümde Hegel'in tin anlayışına da

değinilmiştir. Schiller ise çok sonraları, Freud ve Jung'un bilinç tanımlamalarının çatısını oluşturan dürtü kavramını inceleyerek öznel düşün başlıbaşına imgelemsel bir etkinlik içerisinde olduğunu söyler. Böylelikle, yaratma süreci ve yaratıcı özne idealizmde en yetkin biçimiyle tartışılmaktadır.

nc bölümde ise yaratıcılığın ve sanat ediminin oyun kuramı ile bağlantısı tartışılarak, teknik karşısında sanattaki yaratımın ve yaratıcılığın ne türden ilişkilerde kavranabileceği araştırılmıştır. Böylelikle alışma boyunca hakim olan idealist anlayışın, günümüz teknolojik temelli yaşam düzleminde yaratma edimine etkileri betimlenmektedir.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	i
GİRİŞ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iv
1. BÖLÜM: SANAT FELSEFESİNDE ÖZNE-NESNE-YARATMA İLİŞKİSİ.....	1
1.1. Sanat Felsefesinde Özne-Nesne İlişkisi.....	1
1.2. Yaratma ve Yaratıcılıkta Nesnenin Özne Tarafından Algılanış Biçimi.....	9
1.3. Sanat Felsefesi Açısından Bilinç-Gerçeklik-Hakikat.....	14
1.4. İdealizmin Kökleri Yaratma ve Yaratıcılık İlişkisi.....	21
1.4.1. İdealizmde Sanatsal Olanın Kuruluşu.....	30
1.4.2. Öznel İdealizmde Yaratma-Ben/ Yaratılan-Nesne Ayrımı.....	36
2. BÖLÜM: ÖZNEL İDEALİZMDE YARATMA SÜRECİ VE YARATICI ÖZNE.....	42
2.1. Fichte'de Yaratıcılık.....	42
2.1.1. Mutlak Ben ve Zihinsel Sezgi.....	45
2.2. Schelling'de Yaratıcılık.....	51
2.2.1. Yaratıcılık ve Bilinç Dışı.....	57
2.3. Hegel'de Yaratıcılık.....	60
2.3.1. Sanatçı Düşgücü: Deha ve Esinlenme.....	67
2.4. Schiller'de Yaratıcılık.....	72
2.4.1. Dürtüler ve Düşler.....	77

3. BÖLÜM: YARATMA VE YARATICILIKTA BEN-ÖTEKİ İLİŞKİSİ.....	82
3.1. Öznel İdealizmde Yaratıcılığın Paylaşımı.....	82
3.2. Yaratıcılığın Duygu, Düşünce, Yargı Üzerinde Etkisi ve Alternatif İnanç Kurgusu.....	87
3.3. Kültür ve Oyun Oynayan İnsan (<i>Homo Ludens</i>).....	95
3.4. Öznel İdealizmden Varoluşçuluğa Heidegger ve Sanatın Tekniğe Dönüşümü.....	104
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA.....	118
ÖZGEÇMİŞ.....	122

1. BÖLÜM

SANAT FELSEFESİNDE ÖZNE-NESNE-YARATMA İLİŞKİSİ

1.1 SANAT FELSEFESİNDE ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİ

Felsefe tarihini oluşturan epistemoloji, ontoloji ve etik tartışmalarda öznenin nesne ile ilişkisi çeşitli görüşler tarafından irdelenmiştir. Bu ilişki epistemolojik araştırmalarda nesneye ilişkin bilginin olanağı, kesinliği, aktarılabilirliği; ontolojik boyutta ise nesnenin gerçekte var-olup/olmadığı sorunu üzerinde tartışılmıştır. Özne-nesne ilişkisinin etik bağlamdaki incelenmesi ise, özellikle sanat nesnesinin değeri tartışmasına dayanır. Sanat felsefesinde ise, özne ve nesnenin birbirlerine göre konumu, yaratma ve yaratıcılık açısından önemlidir. Ancak bu konumun belirlenmesi sayesinde öznenin “imgesel tasarım” sürecini çözümleyebiliriz. Sanat felsefesi açısından özne, nesneyle karşı karşıya kaldığında, ondan edindiği özellikler arasında bağlantı kurar. Yaşamımız boyunca çevremizde algıladığımız nesnelere edindiğimiz (renk, şekil, koku, ses vb.) özellikler arası ilişki kurarak imgesel tasarım oluşturmak mümkün olabilir. Öznenin algısal özellikleri ve algı, yaratıcı süreçte bu noktada önem kazanabilir. Böylelikle imgesel tasarım, sürecin kavramsallaştırılması anlamına da gelmektedir:

İmgelem (*imagination*), imgelerle düşünme yetisi (...) Edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu bileşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir (...) İmgelemin yarattığı bir imgenin doğada nesnel bir karşılığı bulunmayabilir, ama yaratılan imgenin temel gereçleri nesnelere yansıyan imgelerdir (...) (Hançerlioğlu, 1976, s. 75)

Diğer yandan tasarım ise şu şekilde tanımlanmaktadır:

Tasarım ise, önce den algılanmış olanın yeniden üretilen imgesi (...) İmgelem yoluyla oluşturulan'ı dile getirmekle algıdan ayrılır (Hançerlioğlu, 1976, s. 251).

İsmail Tunalı (1928-) algıyı, günümüz psikolojisinde bir bütünün kavranması olarak tanımlar. Tunalı, “algı” adı verilen etkinliğin bize objeleri verdiği ve bu objelerin bize gerçekliği gösterdiği sonucuna ulaşır. Ona göre “bütün”den kasıt, duyularımızın sağladığı duyuların gösterdiği “kompleks” ve bu “kompleks”in bellekte destek bulmasıdır. Böyle bir bütün, anlamlı bir bütüne dönüşür. Algı

duyumlarla sıkı sıkıya ilişkilidir ve dış dünya ile ilgili tek tek duyumları verirler, algılarımız onlara dayanarak bir anlam dünyası kurarlar (Tunalı, 2012).

Sanat felsefesi açısından objelerin gerçekliği, objelerin bilinebilirliği sorunsalından bağımsız düşünülemez çünkü sanat ve sanattaki yaratıcılık bilinenlerden hareket ettiği kadar bilinmeyenlerden de hareket eder. Ayrıca sanat gerçekliğin eleştirel zemini ve bazen de gerçekliğin olumsuzlanması anlamına bile gelebilir. Objelerin (nesnelerin) bilinebilirliği konusu epistemoloji tarafından belli ilke ve “izm”lere göre irdelenmiştir. Nesnenin tarihçesi, özne-nesne ikiliği felsefe tarihinde geniş bir yer tutmaktadır. “ ‘Nesne’ (Lat. *objectum*) sözcüğünün ilk kullanışı geç bir dönemde, Ortaçağ felsefesine (yoksa Antikçağda değil) rastlıyor (...) ‘Objectum’ Latince ‘önde, karşıda bulunan’ anlamına geliyor” (Sözer, 2009, s. 65).

Önay Sözer, “objectum” sözcüğünün felsefede ilk kullanılmaya başlandığında ikili bir anlam içerdiğini, bir yandan “bilinen şey” diğer yandan “gerçekte var olan şey” anlamında kullanıldığını ifade etmiştir (2009, s. 65). Ona göre, Duns Scotus bu ikili anlamlılığa son vermiş, kelimeyi “bilinen şey” anlamında kullanmıştır. Ancak Ortaçağ tarihine baktığımızda, Ortaçağın “bilinen şeyi” bizim nesne dediğimiz ile aynı değildir. Ortaçağ’da nesne, bilme yetimizi uyaran şeydir. Nesne görülebilir renktir. Biz bugün “nesne” denildiğinde bundan belli bir nesnel içeriği anlıyoruz. Ortaçağ felsefesinde nesne, bilme yetimizle ilgili bir formdur. Duyularımızı etkileyen şeyler, gerçekte var olup olmadığı tartışılmaksızın “var” olarak kabul edilmiştir. Skolastik felsefe için asıl gerçeklik töz, tanrıdır. Nesne töz değildir. Nesnenin varlığı tanrının varlığının yanında ikincil konumadır. Yeniçağ’da özellikle Descartes ile birlikte nesne kavramında iki büyük değişiklik olmuştur. İlk, nesneye tözsel gerçeklik varlık tanınmıştır. Nesne artık zihnimizin dışında gerçek varlığı olan bir şey haline gelmiştir. Bu gerçeklik zihnimiz tarafından olsa olsa tasarlanır, onunla ilgili tasarımlar edinebiliriz. İkinci olaraksa, “nesne” bilen özne, bilince karşıt bir şey olarak düşünülmüştür ve böylece bugünkü düşüncelerimizin temelinde olan özne/nesne ikiliği doğmuştur. Ortaçağ düşüncesinde nesne ve özne (bilen kişi) arasındaki aracı tanrı idi. Descartes tanrının bu aracılık görevini ortadan kaldırmış, “bilen özne” bağımsızlık kazanmıştır. Descartes’te bilen özne ayrıca özü düşünme olan bir tözdür, varlıktır (*cogito, ergo sum*). Yeniçağ metafiziğinin bu durumda baş

sorunu, bilen-bilinenin saptanması olmuştur. Bu metafizik sorun Immanuel Kant'a (1724-1804) kadar ulaşmıştır. Kant'a göre kendinde şey, tözsel varlık, vardır; ancak biz bunu bilemeyiz. Bilgimizin nesnesi, görünüşler-duyu nesnelere dir. Bu durumda tasarım nesnelere imgelemlerin kavramsallaştırılmasının birer yansıması olarak duyu dünyamızda yerlerini alırlar. Örneğin şu an elimde tutmakta olduğum kitap bir "şey" değildir; dahası bir görünüş ve tasarımdır. Bu görünüşler herkese göre değişmez ancak algılayanın zihnine bağlı yani görecelidir. Bu durumda herkes için geçerli olan nesne, görecelik özelliği kazanmıştır. Kant, nesne kavramını nesneliliğinden hiç bir şey yitirmeksizin töz kavramından kurtarmaya çalışmıştır. Nesne kavramı için dönüm noktası, ona gerçeklik, tözsel varlık belirlenimini yükleyen Yeniçağ ile birlikte gelmiştir. Bu tözselliğin getirdiği sonuçlardan, matematik-fizik yardımı ile mantık süzgecinden geçirip kurtulma çabaları ise, Kant ve Kant sonrası felsefeyi biçimlendirmiştir denilebilir. Böylece ortaya iki türlü nesne anlayışı çıkmış olmaktadır, "ontolojik", "varlık bilimsel" nesne ile Kant anlamında eleştiriye dayalı nesne anlayışı (Sözer, 2009).

Kant'ın eleştirel çizgisi devamında, hem ona karşı hem de onun çizgisinden giden görüşler felsefe tarihinde yerini bulmuştur. " "Kendinde şey" ile "görünüş", özneyi (ben) birleştirme çabaları Fichte, Schelling üzerinden Hegel'e kadar uzanmıştır. Hegel'de kavram ile nesnenin diyalektiği ve kavramın nesne olarak kendini gerçekleştirme si yani "kendinde nesnellik" kazanması ile sonuçlanmıştır. 19. Yüzyılda, Alman filozofu Franz Brentano (1838-1917) nesne kavramını yeniden ele almıştır. Brentano nesneyi tıpkı ortaçağdaki gibi "duyulan şey" olarak ele almaktadır. Nesne, bizim tarafımızdan anlamlandırıldığı için var olan şeydir bir manadır. Bilincimizin içindeki nesnedir, dışındaki değildir" (Sözer, 2009 s. 71). Böylece bilincimiz bir şeyin bilinci olarak tanımlanır. Brentano'nun öğretisi ruh bilime varıyordu bu sebeple öğrencisi, Alexius von Meinong (1853-1920) onun öğretisini gerçekçi bir temele oturtmaya çalıştı. Bunu yaparken özneyi dışta bırakarak salt nesneye varmaya çalıştı. Edmund Husserl (1859-1938) kendi kuramsal hedefleri doğrultusunda Brentano ve Meinong'u eleştirdi. Brentano'nun iç nesne kavramını, dış ya da aşkın nesne kavramı ile genişletirken, Meinong'un özne kavramını yeniden ele alarak, Kant ve Descartes çizgisini canlandırmıştır. Husserl, özne-nesne ilişkisini

aydınlatmaya yönelir. Husserl'e göre nesnelere bilincimize nasıl görünüyorsa öyledir. Bilinç ise, nesnelere ve dünyayı anlamlandırmalarımızın bir bütünüdür (Sözer, 2009).

Özne-nesne tartışması epistemoloji ve ontoloji çerçevesinde felsefe tarihi boyunca sürüp gitmektedir; ama aynı zamanda sanat uğraşısı içinde de yerini almıştır. Sanatın ve sanatsal düşün dünyasının bilgi ile olan ilişkisi, felsefe tarafından sorgulanmış ve *sanat epistemolojisi* doğmuştur. Sanatta yaratma ve yaratıcılık ilişkisi, özne-nesne tartışmaları ekseninde açıklanmaya çalışılmıştır.

Eskiçağ felsefesinde, Platon ve Aristoteles sanatı bilgi kaynağı olarak ele alan ilk filozoflardır. Platon, epistemolojik ve ontolojik öğretisi içinde yerini alır. “Ona göre, sanatsal etkinlikler insanların dengesiz bir ruh hali oluşturmalarına yol açar ve kötü karakter geliştirmesine sebep olur. Sanatçılar, herhangi bir şeyin taklidini o şey hakkında herhangi bir bilgiye sahip olmadan yapabilen kişilerdir” (Worth, 2003). Platon *Devlet* adlı eserinde bu durumu şöyle açıklar: “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını canlı varlıkları” (596e). Platon’un bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere ona göre iki ayrı dünya vardır: Gerçek ve gerçek olmayan nesnelere dünyası. Platon aynanın içinde görülen nesnelere *eidola* adını vermiştir. “Platon evrensel usca meydana getirildiklerini ileri sürdüğü nesnelere ilk örneklerin kopyaları anlamında *eidola* der. Epikuros da aynı terimi *yansı* anlamında kullanmıştır, ona göre algılar *eidola*’lardır ve nesnelere uygun değildirler, *eidola* sözcüğü Yunanca da görüntü (Os. Hayalet, Fr. *Fantome*) anlamını da dile getirir” (Hançerlioğlu, 1976, s. 17). Bu durumda herhangi bir nesnenin resmi yapıldığında, o nesne gerçek dünyadan gerçek olmayan dünyaya taşınmaktadır. Sanatçı sadece taklit etmektedir (*mimesis*). Platon’a göre asıl sorun şudur; bir sanatçı nesnenin gerçek bilgisini edinmeden taklidini yapabilir, diğer yandan cesaret hakkında bilgi sahibi olmaksızın bir şiir yazabilir. Sadece duyularının sağladığı verilere göre hareket eden sanatçının, dolayısı ile aktardığı bilgide yanlış olacaktır. Platon düşüncelerini *Devlet* diyalogunda şu sözleri ile dile getirir: “ –Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar (...)” (601a). Bu ifadelerden yola çıkarak, Platon’un sanatı gerçek bir bilgi kaynağı olarak görmediği sonucuna ulaşabiliriz.

Aristoteles, Platon'un aksine sanatın kişinin karakterinde *bir* bozukluk yaratacağı inancını kabul etmemiştir. Aristoteles'e göre, sanat ve insan arasındaki bu etkileşim insanın ruhunda olumlu etkiler yaratır. Aristoteles, *Poetika*'sında, tragedya üzerine eğilmiştir ve örneğini yine bu sanat dalı üzerinden sürdürmüştür: "Tragedya eyleyenleri taklit eder; bunu da bir anlatı aracılığıyla değil, uyandırdığı korku ve acıma aracılığıyla bu tür duygulanımların arınmasını sağlayarak yapar" (Aristoteles, 2007, s. 533). Aristoteles böylece *katharsis* görüşünü geliştirmiştir. "Antikçağ Yunan felsefesinde çeşitli anlamlarda kullanılan *arınma* anlamındaki gelen Yu. *katharsis* deyimini genel olarak, sinirsel ya da heyecansal gerilimlerden sonraki bedensel ve ruhsal rahatlamayı dile getirir... Platon *ölüm* olayını bir *katharsis* sayıyordu, çünkü insan ölmekle ruhu bedeninin kirliliğinden ve tutkularından kurtulmuş oluyordu. Aristoteles'e göreyse müzik ve özellikle trajedi sanatı, insanları tutkularından temizler ve arındırır " (Hançerlioğlu, 1976, s. 243). Aristoteles, sanatın insanın *ruhsal dünyasında* farklılık yaratabileceğini düşünen ilk filozof sayılabilir.

Sanat felsefesi tarihinde öznenin, nesneden ne tür bir bilgi edindiği önemli bir soru olarak önemini halen korumaktadır. Bununla ilgili çeşitli akımlar farklı fikirler beyan etmiştir. Örneğin, Rasyonalistler (Uşçular) bilginin duyumsal yanını inkar edip, bilgiyi sadece usun ürünü saymıştır. Bu durumda duysal olan şeyler, rasyonalistlere göre bilgi kaynağı değildir. Diğer yandan aydınlanma hareketine bir tepki olarak doğan romantizm akımı ise, duygulara ve sezgiler önem vermiş, sanatı insan için dünyayı anlamlandırabileceği bir bilgi kaynağı olarak görmüştür. Sanatın bilgi kaynağı olup olmadığı ve sanatın birkaç yolla bilgi kaynağı olarak ele alınmasının mümkün olduğu söylenebilir. Bu bilgi kaynaklarından ilki "*bilişsel uyarım*" kaynağıdır (Jhon, 2005). Bilişsel uyarım, kişinin düşünceler, duygular, algılar gibi etkinliklerinin harekete geçmesidir. Ancak böyle bir uyarım özneyi bilgiye götürebilir veya götürmeyebilir de, sanat eserini anlamak bilişsel bir etkinliktir bu sayede esere karşı duygu ve tavır gerçekleşir. Sanatı bilgi kaynağı olarak ele almanın diğer bir yolu ise, "*deneyimsel bilgi*" kazandırdığını ileri sürmektir. Deneyimsel bilgi bir şeyi deneyimledikten sonra neye benzeyeceği hakkında bir bilgidir. Öznel olan bu bilgi türü, daha çok duyguların bilgisidir ve

deneyimsel gerekçelendirmedi. Bir başka bilgi kaynağı ise “*ahlaki bilgi*” dir. Sanat eserleri içinde özellikle edebiyatın ahlaki bilgi sağladığı öne sürülmektedir. Ahlaki bilgi bize nasıl davranacağımız hakkında bilgi verir. Bu durumda ahlaki bilgi de pratik bilgileri içeren bir kavram durumundadır. Son olarak, sanatı bilgi kaynağı olarak ele almanın diğer bir yolu da, “*sanat ve bilginin kategorileri*” Bu görüşe göre, sanatın bilgi kategorilerini şekillendirmede rolü vardır (Jhon, 2005).

Bu açıklamalar doğrultusunda Jhon’un belirttiği ve ayrı ayrı yer verdiği sanatın bilgi kaynakları başlıklarına baktığımızda, bilişsel bilgi kaynağının diğer bilgi kaynaklarını içerdiğini görmemiz mümkündür. Buraya kadar aktarılanlarda adlandırıldığı üzere “Bilişsel, (cognitive, bilgisel, bilgi, tasarımsal, tasarım) öznenin zihinsellik sürecidir” (Hançerlioğlu, 1976). Duyular aracılığı ile algılama, bellek bu zihinsellik sürecinin parçalarıdır. Özne, sanat nesnesi ile karşılaştığında bilişsel sürecine uygun deneyimleme, yargı ve kavram oluşturabilir. Bu bağlamda psikolojist yaklaşım devreye girer. Psikolojist anlayış için sanat dediğimiz etkinlik, ancak sanat yapıtını seyreden suje’nin duygularının çözümlenmesiyle anlaşılabilir (Tunalı, 2012, s. 47). Ancak sanat yapıtı karşısında öznenin duygularının çözümlenmesi yolu, sanat eserinin ne olduğu sorusu için yetersiz kalıyordu. “İşte, böyle bir psikolojizm’in egemen olduğu bir sırada, felsefede Husserl’in (1859-1938) güçlü sesi yükselir: *Zurück zu den Sachen*. Bu serzeniş herşeyden önce, felsefede psikolojizme karşı yükselmiş bir sestir: “Şeylere dönelim demek, süje’yi süje’nin aktlarını bırakalım, nesnelere dönelim demektir. Az zamanda, felsefe alanında bu istek bir fenomenoloji okulunun doğmasına yol açar” (Tunalı, 2012, s. 48.).

Husserlci Fenomenoloji ile Kant’ın “kendinde şey” (*ding an sich*) ile arasındaki yaptığı ayrımı reddetmiştir. Ona göre biz, duyusal görü yolu ile şeylerin kendilerini bilebiliriz. Kant’ın iddia ettiği gibi “kendinde şeyler yoktur.” Kant aynı zamanda *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde öznelere aklı görü yeteneğine sahip olmadığını belirtir. Husserl ise, bilinci yönelimsellik olarak düşünür; bilincin özü yönelmişliktir ve her zaman bir şeyin bilincidir. Husserl’a göre bilinç, fiilen var olan veya varolabilecek olan nesneye sürekli yönelme içindedir. O, bilincin tüm özelliklerine *noema* olarak tanımlar (Cevizci, 2009).

Bilincin nesneye ilişkiye geçmesine olanak veren yapı olarak noema şu şekilde tanımlanır:

[N]oema; Husserl'in ne nesnel ne de öznel saydığı kendi deyimini ile fenomenolojik gerçek'i dile getirmektedir. Ona göre bu fenomenolojik gerçek, algı ve duyu aktlarını ortadan kaldırmakla elde edilir. Bu gerçeğin nesneden kopmuş, ama bilince de ulaşmamış bir özüdür. Husserl bu fenomenolojik özü gerçek (nesnede olan) ile hakikat (özünde olan)'ın arasında sayar ve onu düşüncede olan anlamında düşünme edimi (Yu. Noesis)'inden ayırmak için kullanır (Haçerlioğlu, 1976, s. 268).

Husserl üzerindeki Descartes etkisi, onun düşünen benlikten hareket etmesi noktasında kendisini belli eder. Her bilincin bir "nesnesi" mevcuttur. Fenomenolojide nesnelere, gerçekte değil, birer bilinç fenomeni olarak bilinçte var olurlar. Günlük yaşamımız da nesnelere somut özelliktedir, fenomenolojik yaklaşımda ise, nesnelere gerçek nesne değil birer ide'dir. Ancak nesnenin bilgisi bir bilinç edimi olarak ortaya çıkar dolayısıyla ile o nesnenin bilgisi açık-seçik bir bilgidir. Husserl'e göre, bir kişi ve ya nesneyi algıladığımızda orada gerçekten bir kişi veya nesnenin bulunduğu çıkarımını elde edemeyiz. Algıladığımız kişi de kendi bilinci üzerinden dünyayı anlamlandırmaktadır; *noema* her zaman bir kişinin *noemasıdır*. Diğer yandan fiziksel nesnelere karşılaştığımızda da, görünenden elde edilen duyu verileri değildir, duyu verileri ile biz nesnenin orada olduğu hakkında bir çıkarım yapamayız. Nesneyi görmemizi olanaklı hale getiren, o anki *noemamızın*, nesnenin *noeması* olmasıdır (Cevizci, 2009).

Diğer yandan Husserl'de "başkasının ben'i" konusu oldukça önemlidir. Nermi Uygur *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu* adlı eserinde, Husserl'in konuya nasıl yaklaştığını ve nasıl ele alınması gerektiğini anlatır:

Hiç kuşku yok ki, burada söz konusu edilen "başkasının ben'i" başka bir insanın beninden apayrı bir şey-durumunu göstermektedir. Başka bir insanın ben'i deyince, genel olarak, türdeşlerim, türdeşlerimin ben'i: ortak bir toplum-düzeni içinde kendileriyle birlikte yaşadığım kimselerin ben'i anlaşılmalıdır; bu, doğal davranışta kurulan, bu davranışın çerçevesi içinde geçen bir anlamdır. Başkaları, başka ben'ler, doğal davranışın genel savını yapan çeşitli varlık-biçimlerinden birini meydana getirmektedir. Nitekim, *Husserl*, *Ideen*'in ilk kitabında reduktion'a yol açmak için, doğal davranışın temel savıyla ilgili olarak verdiği geniş çizgili betimlemeye başka ben'leri de almıştır: Başka insanlar "benim için aracısız olarak buradadır; başımı kaldırıp bakınca onları görürüm, yaklaştıklarını işitirim, ellerini sıkırım, kendileriyle konuşunca ne tasarladıklarını, ne düşündüklerini, içlerinde ne gibi

duyguların çalkalandığını, ne dilediklerini ya da ne istediklerini doğrudan doğruya anlarım. Onlar, kendilerini dikkat etmediğim zaman bile birer gerçek olarak algı-alanımın içindedir” ... “Kendim nasıl bir ben –subjekt’i (Ichsubjekt) isem, onları da insan olarak deneye deneye, birer ben subjekt’i diye tanıyıp kabul ederim; onlarda benim gibi doğal çevreleriyle ilişki halindedir. Ama bu öyledir ki ben kendi çevrem ile onların çevresini nesnel olarak bir ve aynı dünya diye kavrarım; ancak bu aynı dünya, herbirimizde başka bir biçimde bilince varır”. Husserl’in bu kısa açıklaması, ‘başkasının ben’i’, ‘başka-ben’ler’ ya da ‘başkaları’ sözünün, doğal davranışın tabanında taşınması gereken anlamın iki can alıcı niteliğini açığa vurmaktadır. Başka ben’ler, ilkin birer *varlıktır*, doğal davranışın özü gereği, şu ya da bu biçimde gerçek dünyanın bir parçasıdır. (Uygur, 2007, ss. 49-50) Diğer yandan, “(...) ‘Başkasının ben’ derken, doğal anlamdaki başkasının ben’i değil, *transzendental anlamdaki başkasının ben’i*, yani doğal anlamı parantez- içine alınmış alan “başkasının ben’i” sözkonusudur. (...) Öyleyse başkasının ben’ini araştırırken, kesin olarak transzendental-fenomenoloji tabanında kalmak zoru vardır” (Uygur, 2007, s. 51).

Bilinçten bağımsız bir dünya olmadığını savunan Husserl, dünyayı deneyimleyen öznenin beklentileri ve kabulleri tarafından dünyanın yapılandırıldığını anlatır. “Dünya, bana göreli olarak var olan bir dünyadır. Husserl, dahası doğa bilimlerinin açılmayıp serimlediği dünyanın, ‘nesnelerin gözlemciden bağımsız olarak var oldukları’ kabulü başta olmak üzere, apaçık ve muhakkak addedilen bir takım kabuller kümesi tarafından yapılandırılan veya şekillendirilen bir dünya olduğunu savunur” (Cevizci, 2011, s. 216). Bu tartışmalar çerçevesinde ontoloji ise, fenomenolojik estetiğin, gerçek varlığı gözden kaçırdığını iddia etmiştir. Ontoloji (varlıkbilim) varlıkları ve türlerini araştıran alandır. Sanat ontolojisi, bir sanat yapıtının, ne türden varlığa sahip olduğunu araştırmaktadır. Çeşitli sanat tarzlarının vermiş olduğu eserlerin varlık statüleri ontolojik görüşe göre farklıdır. Örneğin bir müzik parçasının veya resmin ontolojik statüsü farklılık göstermektedir. Diğer yandan ontolojide yaygın görüş, sanat eserlerinin fiziksel birer nesne olduğu görüşüdür. Bu çerçevede Tunalı, fenomenolojik estetik ve ontolojik yaklaşımı karşılaştırarak şunları ifade etmiştir: “Fenomenolojik estetik, ‘şeylere dönelim’ formülüyle şeyleri, fenomenleri bir idealite, realiteden sıyrılmış bir öz [*eidōs*] olarak anlamakla, nesnelerin real varlığını görmezlikten geliyor, bunun doğal bir sonucu olarak da gerçek varlığa yönelik olan tavırdan uzaklaşmış oluyor” (Tunalı, 2012, s. 49) Tunalı, fenomenolojik estetiğin sanat eserlerinin varlığını gözden kaçırdığı için başarıya ulaşmadığını iddia etmiştir.

1.2. YARATMA VE YARATICILIKTA NESNENİN ÖZNE TARAFINDAN GÖRÜLÜŞ VE ALGILANIŞ BİÇİMİ

Fenomenolojik estetiğin çeşitli varoluş koşullarında ortaya çıkan sanat eserlerini kapsayamaması sorunu, sanat nesnesinin ne olduğu değil özne tarafından nasıl görüldüğü ve/veya algılandığı sorununa dönüşür.

Sanat nesnesinin nasıl görüneceği, nasıl anlaşılacağı ve biçimsel algılanmasına ilişkin yeni sorunsal özellikle 20.yy. düşünürlerini ilgilendirmiştir. Robin George Collingwood (1889-1943), *Sanatın İlkeleri* (1938) adlı eserinde “hayali varlık” adı verilen bir görüş ortaya koyarak, fiziksel nesne görüşüne karşı çıkmıştır. Ona göre sanat eseri yaratımlarında, fiziksel nesnelere farklı olarak hayal gücü esastır, bir müzik eseri fiziksel nesne haline gelmeden önce bestecinin kafasındaki şeydir. Diğer yandan bir sanat yapıtını görebilmek için hayal gücü gereklidir. Richard Wollheim, *Sanat ve Nesnelere* (1980) adlı kitabında, sanat eserlerini farklı türlerinin birer fiziksel nesne olmadığını bunların birer *tip* olduğunu iddia ederek, *tip-örnek* kuramını öne sürer. Buna göre sanat eserlerinin tipler olduğunu, kopyalarının ise bunların örnekleri olduğunu belirtir (Thomasson, 2004, ss. 82-83).

Böylece özne ve nesne arasındaki gerilim halen devam etmekte ve tartışmalar güncelliğini korumaktadır. Özellikle yaratma ve yaratıcılık düzleminde özne ve nesnenin karşılıklı konumu ve ilişkisi bu süreçlerin açıklanabilmesi için ışık tutulmalıdır. Tüm bu tarihsel gelişmelerin arka planında bugün öznenin, sanat eseri yaratma sürecinde, nesneyi nasıl algıladığı nasıl bir bilinç kurduğu soruları yanıtızsızdır. Yaratma ve yaratıcılık açısından gerek ontolojik gerek fenomenolojik alanların, nesneye yaklaşımı bu sürecin açıklanması açısından tek başına yeterli olmayabilir.

Dabney Townsend, “*Estetiğe Giriş*” adlı kitabında “nesne nedir?” sorusunu ele alır ve tanımlamalar yapar:

Nesne en genel anlamıyla, taşlar, ağaçlar ve kitaplar gibi cansız, köpekler ve insanlar gibi canlı olan fiziksel varlıkları belirtir. Ancak ‘nesne’ aynı zamanda insanın düşünebildiği her şeyi dile getiren, daha yansız bir terim olarak da kullanılabilir. *Bir* sayısı, bir nesnedir ama taş gibi fiziksel bir nesne değildir. Sayılar gibi ayrı kimlikleri olmasa da, ‘iyilik’ bir nesne olarak düşünülebilir. İyilik, iyi bir şeyin yalnızca bir niteliği olarak vardır ve buna gönderme

yapabilir ve onu bağımsız bir nesne olarak düşünebiliriz. Fiziksel nesnelere söz konusu olduğunda, onlara ilişkin çok şey bildiğimiz varsayılır; var oldukları bir nesnelere sınıfına ait oldukları, algılayabildiğimiz türden belli bir gerçeklikler olduğu, diğer nesnelere ayrılmış, belirlenebildikleri gibi (Townsend, 2002, s. 103).

“Nesne nedir?” sorusuna verilen yanıtta göre, gündelik hayatta, çevremizde rastladığımız masa, pencere, taş, bardak vb. gibi fiziksel nesnelere haricinde, fiziksel olmayanın nesnelere ancak sanatsal bir yaratım edimi aracılığı ile gerçekleşebilir. Bu durumda öznenin deneyimlediği, iyilik, kötülük, mutluluk, mutsuzluk gibi soyut kavramlar, fiziksel nesne haline gelebilir.

Soyut kavramlar, fiziksel nesnelere atfedilen anlamlar ile etkileşim halindedir. “Oldukça ilginç bileşimler tasarlayabiliriz: Güzel bir yuvarlak kare ya da gök mavisi pembe bir melek. Böyle birleşimler, bazı düşünürleri salt imgesel nesnelere değil, aynı zamanda var olmayan ve olanaksız nesnelere bile var olduklarını düşünmeye yöneltmiştir. Gök mavisi pembe bir melek olmadığı gibi, böylesi bir renk karışımı da içsel olarak çelişkilidir” (Townsend, 2002, s. 104). Townsend, bu nesnelere salt var olmadığını, düz anlamı ile var olmayan bu nesnelere bu dünyada olmasa bile olası bir dünyaya gönderme yaptığını ifade eder (Townsend, 2002). Olası dünyaya gönderme yapan ve gerçek dünyada olmayan nesnelere metafizik nesne anlayışını karşımıza getirebilir. Hali hazırda gerçek dünyada olmayan nesnelere, yaratıcı sürecin bir tasarımı olarak düşünülebilir. Sanatsal, teknik ve bilimsel yaratıcılıkta olanaksız olarak nitelendirilen pek çok nesne bugün insanlığa ancak yaratıcı özneler tarafından sunulmuştur. Uzay ve zaman içerisinde yer almayan nesnelere soyut nesnelere olarak kabul edilir. Ancak düşüncede var olan bu soyut nesnelere ontolojik olarak somutlaşması, yaratım nesnelere aracılığı ile mümkün olabilir.

Somut nesnelere uzay ve zaman içinde bulunan tüm canlı cansız şeylerdir. Örneğin belli bir insan, belli bir at, belli bir kaya parçası, belli bir atom, birer somut nesnedir. Somut bir nesneden soyutlama yoluyla, yani bazı özelliklerin ayıklanması yoluyla, oluşan nesneye soyutlanmış somut nesne veya kısaca yarı somut nesne diyeceğiz. Örneğin mekanik fizik alanında incelenen bir cismin mekanik olmayan, diyelim elektromanyetik, özellikleri soyutlanır. Böylece yalnız mekanik özellikleri olan yarı-somut bir nesne elde edilir (Grünberg, 2003, ss. 33-34).

Anlatıldığı kadarıyla yaratıcı imgelem, somuttan soyuta geçiş ya da yarı-somut olarak aktarılan nesnelere hakkındaki soyutlama, somut nesnelere kombinasyonu gibi düşünülebilir. Verili olan nesnelere arasındaki ilişkiler, bu nesnelere kendilerinde olan özellikleri, birbirlerine taşınabilir ya da ilintili kılınabilir ikincil varoluş koşulları soyutlamanın imkanını, dayanağını oluşturabilir. Böylelikle öznenin zihinsel yaratım süreci her ne kadar kendi başına soyutlama içeriyor gibi gözükse de somut nesnelere üzerinden elde edilir; işlerlik kazanır ya da görünüşe çıkar. Yaratım nesnesi, somut nesnelere elde edilen soyutlama yeteneği sonucunda, tekrar somut bir nesne haline dönüşmektedir.

Bu çerçevede John Locke'a (1632-1704) baktığımızda, düşüncenin nesnelere ideler olarak karşımıza çıktığını söylediğini görürüz:

İdeler düşüncelerin nesnelere dir. İnsanların zihinlerinde 'aklık', 'düşünme', 'devim', 'adam', 'fil', 'ordu', 'karanlık' sözcükleriyle başka sözcüklerin anlattığı türden idelerin bulunduğu kuşkusuzdur: demek ilk araştırılması gereken şey, bunları nasıl edindiğidir. Bütün ideler duyumdan ya da düşünümde gelir. Bilgimizin tümünün temelinde deney vardır ve o gereçlerin hepsi oradan türetilmiştir. Anlığımızı düşüncenin bütün gereçleriyle donatan şey, ya dışsal duyulur şeyler üzerinde ya da zihnimizin algıladığımız ya da düşündüğümüz şeylerle ilgili olarak yaptığı içsel işlemlere yönelik gözlemlerdir (Locke, 2013, s. 97-98).

Özne, dışsal nesnelere üzerinden yaptığı soyutlama ile yaratıcılık alanında yeni nesne tasarımları kurgulayabilir. Yine bu bağlamda, Locke'un basit ile karmaşık ideler kavramlarından yararlanabiliriz.

Basit ideler, birleştirilmemiş görünüşler, karmaşık ideler ise zihin onları basit idelerden yapmıştır. Basit idelerin ediniminde tümüyle edilgin olan zihin, bütün idelerinin gereçlerini ve temellerini oluşturan basit idelerden başka ideler yapmak üzere birçok eylemde bulunur. Zihnin kendi gücünü kendi basit idelerine uygulamasına aracılık eden eylemlerin başlıcaları şu üçüdür: (1) Bir çok basit ideyi bir bileşik idede birleştirmek; (2) İkincisi basit ya da karmaşık iki ideyi alıp, onları tek bir idede birleştirmeksizin, ikisinin birlikte bir görünüşünü elde edecek biçimde yan yana getirmektir; zihin bütün *bağıntı idelerini* bu yoldan edinir. (3) Üçüncüsü ideleri kendi gerçek varoluşlarında onlara eşlik eden bütün öteki idelerden ayırmaktır; buna soyutlama denir (Locke, 2013, s. 143).

Böylelikle Locke'a göre, nesnelere üzerinden elde edilen soyutlama ile zihinde yeni bir nesne tasarımı oluşturulabilir. Örneğin gündelik hayatımızda algımıza konu olan nesnelere konuşduğumuzda, sıradan bir elektrik süpürgesinin demir borusunu,

bir dolabın ahşap kapağını ana nesnelere zihnimize soyutladığımızda, yeni bir masa elde etmemiz olasıdır. Elektrik süpürgesi ve dolabın tahta kapağı diğer ana nesnelere soyutlanarak birleştirilmiş yeni bir yaratım nesnesi haline getirilmiştir. Elde edilen masa ise malzeme olarak kullanılan nesnelere sıradanlığını aşacak nitelikte yaratıcıdır. Yaratılan masa diğer masalardan farklı olacaktır. Locke “istençli olarak yapılmış nesnelere” bahseder:

Zihin, düşüncelerinin nesnelere duyumun ve düşünümün kendisine sağladığını çok aşan değiştirme ve çoğaltma gücü vardır; özne bir kez basit ideleri edindikten sonra, zihin artık yalnızca gözlemlerle ve dışarıdan sunulan şeylerle sınırlı kalmaz; kendi gözü ile kendi idelerini birleştirir ve hiçbir zaman böyle birleşmemiş biçimde edinmeyeceği yeni karmaşık ideler yapar (Locke, 2013, s. 144).

Yaratım nesnelere nasıl oluştuğunu bu çerçevede düşündüğümüzde, Townsend’in örnek olarak işaret ettiği “pembe melek” içsel olarak zihinlere çelişkili gelmeyebilir. Bir silgiden soyutlanan pembe rengi, kuştan soyutlanan kanatlar, iyiliğin fiziksel somut nesnesi haline getirilebilir. Locke’un ifade ettiği gibi, istençli olarak yapılmış nesnelere, zihinsel tasarım, yaratım nesnelere olabilir. Tasarım aşamasında olan soyut nesne henüz bilince için konumdadır ve sadece özne tarafından algılanabilir. Bu nesne dış dünyada ontolojik nitelikte değildir. Ancak sadece tasarım halinde olan soyut nesne, özne tarafından reel varlık alanına taşınabilir.

Bir reel varlığın en temel özelliği ise onun bir “bilgi nesnesi” oluşudur. Nicolai Hartmann’a baktığımızda, “reel denilen varlık alanı reel varlık yasaları, ya da kategorileri tarafından belirlenen bir şeydir. O bilgi aktarı ile bilinen bir şeydir. Bunun için burada söz konusu olan şey, *objektion*’dur. Objektion, bir varlığın, bir bilinç konusu olmasını gösterir. Buna karşılık, sanat yapısı bir *objektivation*’dur. Objektivation, objektion’dan kesin olarak farklıdır” (Tunalı, 1989, s. 53). Objektivation, var olmayan bir şeyin ortaya konulmasıdır. “Objektion’da söz konusu olan var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. Buna karşılık, objektivation, var olmayan bir şeyin meydana getirilmesidir. Objektion’da canlı tin (Geist), sadece alıcıdır. Objektivation’da ise yaratıcıdır” (Tunalı, 1989). Ancak zihinsel tasarım işlem aşamasında nesne (objektion) ile karşılaşan özne, sadece alıcı olmasının yanı sıra edilgin değil etkin olabilir. Zihinsel tasarım aşamasında nesne ile diğer nesnelere soyutladığı, çeşitli özellikleri yükleyebilir veya nesneden bazı özellikleri yine

soyutlama yolu ile eksiltebilir ya da diğer var olan nesnelere birleştirebilir. Yükleme, eksiltme ve birleştirme gibi faaliyetleri sürdüren zihin, var olan nesne (objektion) ile ilişkisinde, yaratım aşamasında aktif rol oynayabilir. Bu durumda yaratım süreci, objection ile karşılaşma aşamasında başlayabilir.

Öznenin nesne ile karşılaşması yaratıcı süreci tetikleyen unsurlardan biridir ve yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Bu faaliyette sanatçı veya bilim adamı kendi dünyası ile karşılaşır. Bu karşılaşmada yaratım sürecinde özne, nesneden edindiği bilgi doğrultusunda imgesel tasarımı gerçekleştirebilir. Özne ve nesne arasında diyalektik bir ilişki oluşabilir.

[Ö]zne açısından bilgi, nesnenin kavranması; nesne açısından bilgi ise nesnenin özelliklerinin özneye taşınması, öznedeki imge ya da tasarımın nesnenin özellikleri tarafından doğrudan belirlenmesidir. Özne bir şeyi bilmek için karşısında duran şey olarak nesneye yönelmek, kendi alanı dışına uzanmak durumundadır. Öznenin bir şeyi nesnelleştirebilmesinin ön koşulu kendi alanını terk etmesidir. Ama özne tekrar kendi alanına dönmezse bu kez de kavradığı şeyin bilincine varamayacaktır. Bu nedenle bir bilme ediniminin gerçekleşmesi için, öznenin kendi alanını terk ederek, bir var olanı nesneleştirmesi, sonra tekrar kendisine dönmesi gerekmektedir. Böylece bilmenin üçlü bir yapı gösterdiği görülür; kendi dışına çıkma, kendi dışında olma ve tekrar kendine dönme (Hartmann, 2010, ss. 8-9).

Kendi dışına çıkarak nesneye yönelen özne, yaratıcı edimde tekrar kendine dönme aşamasında, ‘kendi dünyası’ ile karşılaşabilir. Özne, yöneldiği nesneyi zihinde farklı tasarımlayarak yeni bir nesne imgesi oluşturabilir. Özne nesneyi algıladığı doğrultuda ondan bilgi edinebilir ve edindiği bu bilgiyi kendi dünyasında sentezleyebilir.

Hartmann’ın ifade ettiği bilmenin üçlü yapısı, kendi dışına çıkma, kendi dışında var olma ve tekrar kendine dönme, ontolojik bakışını ele aldığımızda, “üçüncü aşamada olup biten kavrananın özneye taşınması nesnenin niteliklerinin öznedeki içeriksel oluşumda, bilgide ya da nesnenin imgesinde tekrar ortaya çıkmasından başka bir şey değildir” (Hartmann, 2010, s. 9). Yaratma ve yaratım sürecinde özne, nesnenin bilgisini kendi duyu algısı doğrultusunda algılayabilir ve algıladığı bilgiyi tasarım sürecinde işleme koyabilir. Yaratım sürecine giren özne, tasarım aşamasında algılamış olduğu nesnelere yaptığı soyutlamalarla imge oluşturabilir.

Nene ve algı konusuna idealizm penceresinden bakıldığında Özne İdealizmin önde gelen temsilcilerinden George Berkeley'e göre "şeylerin varlığı algılanmalarına bağlıdır. Kendi idelerimizden ve kendi duyularımızdan başka neyi algılarız ki? Cisimlerin var oluşlarını kavramak için ne yaparsak yapalım sadece kendi idelerimizi düşünürüz. Berkeley'e göre doğuştan kör olan birisine göre hiçbir cisim algılanmadığı sürece var olamaz" (Öktem, 2003, s. 143). Bu durumda özne kendi algısı doğrultusunda kendi dışına çıkabilir, nesne ile karşılaşabilir/karşılayabilir ve kendi tasarımını oluşturabilir.

Duyum organlarının öznelde farklı işleyişleri, nesneyi algılayışları tasarım aşamasında etkili olabilir. Gözleri göremeyen bir tasarımcı nesne ile ilişkisini görerek değil diğer duyum organları ile kuracaktır ve bu doğrultuda yaratım imgesini, gözleri gören bir öznenin farklı oluşturabilir. Bu durumda Berkeley'in algı anlayışı ve 'kör özne' üzerinden verdiği örnek görme fonksiyonu ile sınırlanmaktadır. Bu örneği çoğaltığımızda, diğer duyu organlarının işlevlerini özneye nesneyi değerlendirmesinde yardımcı olarak ilave ettiğimizde, görme fonksiyonu haricinde diğer fonksiyonlarla nesneyi farklı şekillerde anlamlandırdığını, tasvir ettiğini görebilmemiz mümkün olabilir. Yaratım ve tasarım sürecinde nesnelere varlığı öznenin algı özelliklerine bağlı olabilir ve ancak algılanan nesnelere soyutlama yoluyla yeni bir nesne imgesi tasarlanabilir. Nesnenin ne olduğunun anlamlandırılması, var olan ve tasarım sorunu da bizi gerçeklik ve hakikat sorununa götürüyor gibidir.

1.3. SANAT FELSEFESİ AÇISINDAN BİLİNÇ-GERÇEKLIK-HAKİKAT

Bir varolan olarak insan, henüz varolmayı da beraberinde getirir. Bu "varolmayan", sanatsal anlamda yaratma ve yaratıcılık alanında belli bir potansiyeli taşır. İnsan bir yandan bir varolan olarak, diğer varolanlar ile henüz varolmayanın arasındadır denilebilir. Bu noktada gerçeklik-hakikat sorunu sanatsal anlamda oldukça önem kazanmaktadır. "Gerçek, (real) bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak varolan... Gerçeklik, gerçek olanın niteliği... Var olmayanın karşılığı olarak kullanılır... Hakikat ise, (*fr.verite, ing truth*) nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması... Zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirir" (Hançerlioğlu, 1976, ss. 214, 220 ve 276).

Bu açıklamalar doğrultusunda sanatın insanın var olan dünyasını değiştirdiğini, anlam dünyası oluşturduğunu söylemek mümkün. İnsan yine bu anlam dünyasını, gerçeklik ve hakikat arasında köprü kurarak sağlayabilir. “Felsefenin temel konusu varlıktır. Hakikat, gerçek, düşünce problemleri varlık probleminden çıkar (...) Bir Şeyin var olduğu veya var olmadığını söylemek için onu mutlaka var olmak (*etre*) ile ifade ederiz. Bu Şey yoktur veya yokluk vardır dediğimiz zaman kaçınılmaz surette bütün bu tavırları varlıkla (*etre*) ile gösteriyoruz” (Ülken, 1968, s. 94). Varlık, hakikat, gerçeklik çerçevesinde dönen tartışmalar felsefe tarihinde ön planda tutulmuş çeşitli düşünürler tarafından irdelenmiştir. Gerçeklik ve Hakikat varolan insan, “ben” yani “znellik” zihin kavramı ile yakından ilgilidir. Ancak bu kavramların aydınlatılması ile sanatta yaratma ve yaratıcılığın kavranabilmesi mümkün olabilir.

Bu doğrultuda zihin felsefesi kapsamında “zihin”, “düşünme”, “bilinç” ve “znellik” kavramları, gerçeklik-hakikat ile ilişkisi açısından sanat felsefesinde özellikle yaratma ve yaratıcılık konusu için merkezi bir öneme sahiptir. Bu kavramlar birbirleri ile bağlantılı kavramlar olup sanatsal anlamda yaratıcı düşünmenin ana öğelerini oluşturabilir. Zihin düşünme kapasitesi anlayış ve bilinci içinde barındırmaktadır. Düşünme, zihinsel bir eylemdir. İnsan eylemlerinin birçoğu bu faaliyet tarafından gerçekleştirilir. Karar vermek herhangi bir problemi zmek vb. Bilinç ise “insanın kendisini ve çevresini tanıma yeteneği, Őuur’dur (bkz. TDK: *bilinç*). Öznellik, tüm bu zihinsel özellikleri taşıyan ve kendince dünyayı bu doğrultuda anlamlandıran ve yorumlamak anlamını taşır.

Her sanat yapıtı yaratıcısını örtülü bir biçimde kendinde taşır. Yapıtta gördüğümüz dünya öncelikle sanatçının dünyasıdır, daha geniş çerçevede bütün bir dünyadır. Yaratırken kendimizi ne kadar geriye çekersek çekelim yapıtımızda bütün bir dünyaya katılırız (Timuçin, 2013, s. 69).

Afşar Timuçin’in bu cümlelerinde anlaşıldığı üzere sanatsal yaratıcılık büyük lde öznellik taşımaktadır. Sanatçı bu bağlamda kendi dünyası ile var olan dünyaya katılır ve bu dünyada değişime neden olabilir. Bu çerçevede “fiziki dünyanın varoluşunu insan zihninin kuruluşuna tabi hale getiren veya zihin tarafından algılanmış olmasına bağlı kılan” (Cevizci, 2014, s. 345) znel idealizm

açısından bilinç, kendilik bilgisi bu dünyanın kurulmasında ve gerçeklik hakikat sorunu açısından önemli olabilir.

17.yüzyılda John Locke yazmış olduğu *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde ilk kez “bilinç” terimini bugünkü yaygın anlamına yakın biçimde kullanmıştır. Ona göre bilinç, kişinin içsel durumları öznellikle bağlantılıdır. Kişi dolaysız olarak içe bakış yöntemi ile kendi zihinsel durumlarının farkındadır (Locke, 1996). Farkındalık bilinç ile bağlantılı bir diğer felsefi sorundur ve nelerin bilincinde olup olmayacağımız ile ilgili bir problemdir. Örneğin bir müzik parçasını dinlediğimizde işittiğimiz notaların farkında olabiliriz ancak, biyolojik olarak işitme fonksiyonunun bedenimiz de nasıl gerçekleştiğinin farkında olmayız. O halde gerçekliğin var olanların algılanma sorununda kişinin biyolojik süreçleri de önem kazanabilmektedir. Diğer yandan yine bilincinde olduğumuz veya olmadığımız durumların olup olmadığı tartışması da yine zihin felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda “bilinçli olmak” dış dünyanın da bilincinde olmanın da bir zorunlu şartıdır. Descartes ve Locke’a göre, bilinçli olmak bu anlamda çevremizde olup bitenlerin farkında olmaktır. Dolayısı ile kişi zihnin içinden geçenler ve neler olup bittiği konusunda da bilinç taşımaktadır. Kişinin sahip olduğu istekler, duygular ve düşüncelerin bir araya gelmesi yine bilinç sayesinde gerçekleşir. Locke, “bilinç her zaman duygu ve algılarımızla birlikte, herkes, kendisi için, kendim dediği şeydir” şeklinde ifade etmektedir (Locke, 2004: II, 23, 9).

Locke’un bilinç üzerine saptamalarından esinlenerek daha detaylı incelemeler yapan Descartes’e göre ise, zihin, kendi içeriklerini yine kendi “gözü” ile görmektedir. Ancak, Sigmund Freud, birçok zihinsel durumun bilinçdışında gerçekleştiğini, özellikle duygu ve isteklerin bu kapsamda olduğunu ifade etmiştir. Bu tartışmalar neyin bilincinde olduğumuz neyin bilincinde olmadığımız konusundaki tartışmaları başlatmıştır. Bir kısım düşünür bilincinde olmadığımız sinirsel durumlar olduğuna inanırken diğer kısım, materyalist yönelimli olarak *epifenomenalizm* akımını geliştirmişlerdir. “Epifenomenalizm, hiçbir nedensel güçleri olmayan zihin hallerinin tamamen merkezi sinir sistemine veya beyne bağlı olduğunu öne sürer... Bilinçli zihin hallerinin varlığını yadsımamakla birlikte, onları fiziki durumların bir yan ürünü ya da gölgesi olarak değerlendirir” (Cevizci, 2014 s. 158). Bu tartışmalar neyin farkında olduğumuz veya olmadığımız ve bilinç

durumumuzun gerçeklik ve hakikat ile bağlantısı açısından önemli olabilir. Nörolojik bulgular bazı psikopatolojik bozuklukların algılar üzerinde farklılıklar yarattığını göstermektedir. Bu konu üzerindeki en önemli bulgulardan biri “kör görü” (*blindsight*) adında nörolojik bir rahatsızlıktır bu hastalık kişinin görüş alanındaki bazı bölgeleri görünmez kılmaktadır. Kör görü bozukluğu olan hastalarla yaptığı deneylerle anılan Larry Weiskrantz (1989) her zihinsel durumun kişinin farkında olup olmadığı sorusuna bir cevap getirmeye çalışmıştır. Deneyde, hastaya kör görüşü olan bölgeye kırmızı kare biçiminde bir ışık yansıtılarak ne gördüğü sorulmuştur. Hasta bir şey görmediğini ifade etse de bir tahminde bulunması istenir. Alınan cevap gerçeğe yakındır. Bu hastalar duyum bilgisini beyinlerinde işlemekte ve neyi gördüklerinin bilgisine sahip olmaktadır. Ancak, tüm bu süreç bilinçlerinin dışında gerçekleşmektedir ve bildikleri şeyin farkına varamamaktadırlar. Hasta görmektedir ancak görme farkındalığından yoksundur. Weiskrantz bunu, bilinçte oluşan bir hasar olarak yorumlamaktadır (Weiskrantz, 1989).

Bu deneyler kapsamında gerçekliğin nasıl algılandığı ve öznelerce hakikatin zihinsel olarak nasıl kurulduğu sorusu bilinç etrafında tartışılmaya devam etmektedir. Duyumsal özelliklere göre kişilerce farklı algılar (öznellik), nesnel gerçekliğin düşüncedeki yansıması “sanatsal hakikatin” kuruluşu açısından önem taşıyabilir. Kendilik bilinci, kendinin farkında olma, algılama, dünyayı anlamlandırma, kişinin zihinsel durumu ve yapıp etmeleri ile bağlantılıdır. David Hume, “benlik ve algı” hakkında şu sözleri dile getirmiştir, “Bana kalırsa ben, *benlik* dediğim şeyin en yakınına girecek olursam, her zaman sıcaklık ya da soğukluğun, ışık ya da gölgenin, sevgi ya da nefretin, acı ya da hazzın şu ya da bu tikel algısına çarparım. Hiçbir zaman benliğimi bir algı olmaksızın yakalayamam ve hiçbir zaman algıdan başka bir şey gözlemleyemem” (Hume, 2010, s. 240). Hume benliğin algılar ile yakalanabileceğini ifade etmektedir. Diğer yandan Kant, “deneyim görgül bir bilgi, e.d. bir nesneyi algılar yoluyla belirleyen bir bilgidir. Öyleyse bir algılar sentezidir ki, kendisi algıda kapsamaz, ama algılar çoklusunun sentetik birliğini bir bilinçte kapsar. Bu sentetik birlik duyuların *nesnel* bilgisini, e.d. deneyimin (...) özsel yanını oluşturur” (Kant, 1993, s. 235). Kant’a göre kendilik bilinci sayesinde, kişi algılama imgeleme gibi yetileri sayesinde tasarımsal bir dünya kurar ve bu dünyanın bilgisini aynı kendilik altında sürdürür. Hume, çeşitli algılarımızın bir arada olmasını

sağlayan bir ilke olmadığını iddia ederken, Kant, kendilik bilinci tarafından tasarımlarımızın sentezlendiğini iddia etmiştir. Kant'ın teorisi, birden çok ve birbirinden farklı olan deneyimlerimizin özneye ait etkinlikler olarak algılamamıza neden olmuştur. Gerçeklik, “var olan her şey veya görünüşlerin gerisindeki, öznenin algı ve bilgisinden bağımsız, kalıcı ve sürekli varlık” olarak kabul edilmiştir ve bu varlık, öznenin tasarımsal dünyasından farklıdır (Cevizci, 2014, s. 194). Ontolojik bakış açısına göre, bilmek, öznenin dışına taşan bir edimdir. Hartmann, “doğruluk (hakikat) ile varlık arasında bir sınır çizgisi çekmek gerekmektedir. Doğruluğun göreliliği olduğunu savlamak en azından anlamlı bir tezdır; ama doğruluğu varlığa taşımak ve “varlığın göreliliği”nden söz etmek anlamsızdır” sözleriyle (doğruluk) hakikati dile getirmiştir (Hartmann, 2010, s. 12). Ancak sanatsal yaratım nesnelere gerçek dünyada fiziksel bir var olan olmazdan önce, öznenin tasarımsal dünyasında şekillenmektedir. Tam da bu noktada *hakikat* olarak nitelendirilen gerçek nesnelere zihinlere karşı göreliliği yeni bir fiziki var olan oluşturabilir. Buna göre bir resim veya müzik parçası var-olanların (gerçek) dünyasına katılır. Yine bu fiziki varlıklar (gerçek), öznenin algı ve deneyimine sunulurlar. Bu durumda gerçek ve hakikat arasında var olan insan çift yönlü bir köprü görevi üstenebilir. Sanatsal yaratma ve yaratıcılıkta gerçek ve hakikat arasındaki bu çift yönlülük aynı zamanda onun bilimsel olma özelliğini de gösterebilir.

Benzer biçimde Henri Delacroix, bilincin “dünya” ve “ben’i” birleştirdiğini ve karşılaştırdığını savunur. Ona göre; bu iki terimin karşıtlığını ancak düşüncenin birliği birleştirmektedir. Evrenin bilinci, öznenin bilincini sarar özne kendisini evreni algılayarak algılayabilir. Her bilinç evrenin merkezi ve parçasıdır. Tüm varoluşların koşulu bilinçtir. Onun olduğu her yerde bir etkinlik söz konusudur. Delacroix’ya göre, *kendiliğinden bilinç* ve *düşünölmüş bilinç* ayrı şeylerdir. *Kendiliğinden bilinç*, kişinin kendi yaşamından, varlığından edindiği dolaysız bilinçtir. *Düşünölmüş bilinç* ise, kendisine ussal ve ayrıştırıcı bir tutum içinde yönelmesi ile elde ettiği bilinçtir. Felsefe tarihi içinde, klasik felsefe özneye yetkin baskın bir rol yüklerken, çağdaş felsefe bu yetkinliği şüphe ile karşılamıştır. Nietzsche, öznenin tam olarak yetkin olmayacağını kör veya yarı kör olduğunu ifade etmiştir. Freud ise bilincin zihin etkinliklerine karşı olmadığını getirmiş olduğu “bilinçdışı” kavramı ile ifade etmiştir. Aristoteles’te bilinç, insanın tüm etkinliklerine, düşünsel ve duygusal tüm ruh

oluşumlarına karşılıktır. Stoacılar bilinci sezgi olarak görmüş, Descartes ruhun özü, düşüncenin kendisi olarak ifade etmiştir. Leibniz'e göre bilinç, tözün gerçek doğasını, ruhun özünü görmektedir. Bilinci kendinin ve başka şeylerin doğrudan doğruya bilgisi olarak gören filozoflardan ikisi de Kant ve Hamilton'dur. Kant'a göre bilinç, hiçbir zaman varlığın kendisine ulaşamaz. Bilincin biçimsel birliği her bilginin nesnel koşuludur. Hamilton'a göre ise, bilinç bir özne-nesne ilişkisi ortaya koymaktadır bu ikili de birbirine bağlı olduğundan tüm bilgiler görelidir. Hamilton bilincin tanımlanmasına karşıdır çünkü bilincin tanımlanamayacağını düşünmektedir. Diğer yandan, Marksçı düşüncede bilinç, nesnel dünyanın yani gerçeklikleri dünyasının bilincidir. Bu bilinç dünyadan edinilmiş bir bilinçtir ve onu dönüştürecek bir güçte taşır. Başka bir açıdan Merleau-Ponty'nin bilince yaklaşımı eşya ile bilinci kesin olarak birbirinden ayırmaktadır. Ona göre, varolan şeyler ya şey olarak ya da bilinç olarak vardır. Husserl'de ise bilinç, herhangi bir şeyin bilincidir. Bu ifadesiyle Husserl, içeriksiz bir bilincin olamayacağını ifade etmektedir. Öznenin kendi dışına etkin yönelimi ile bilinç “bir şey”in bilinci olur. Her bilinç herhangi bir nesnenin bilinci olduğu gibi her nesne de bilinç için bir nesnedir (Timuçin, 2004).

Felsefe tarihinde “bilinç” üzerine yapılan bu tartışmalar gerçeklik ve hakikatin nasıl algılanacağı sorularına da cevap arar niteliktedir. Gerçekliğin tam olarak bilince göre nerede konumlandığı, hakikatin ne olduğu sanatsal yaratım sürecinde de oldukça önemli olabilir. Düşünce tarihinde var olanlar dünyasına gerçekliğe (realite) katılmış olan sanatsal yaratım nesnelere, gerçekliğin neresinde durduğu sorusu, bu nesnelere nasıl bir varlık tarzı taşıdığı araştırılması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Realite, (gerçeklik) zaman ve mekan içinde, duyularımızla kavradığımız, şeyleri belirleyen modal kategoridir. Nicolai Hartmann'ın tabakalar teorisinde modal-kategorinin belirlediği real varlık geniş bir alana yayılır. Bu real varlık kategorilerinin içine, inorganik, organik, psişik ve canlı tinsel varlık alanları da girmektedir. Ancak bu real varlık kategorileri içerisinde estetik obje ile karşılaşmamaktadır. Sanat yapıtları real birer varlığa sahiptir ancak bunlar birer real var olan değildir. Bunlar real örneğine uygun olarak yapılsalar bile real varlık değildir. Max Bense'e göre Teodor Lipps'in estetiğe sokmuş olduğu “estetik realite” kavramı realiteye katılma modusu ile tanımlanabilir. Buna göre, sanat yapıtının realite ile belli bir bağı bulunmaktadır ve pay almaktadır. Sanat yapıtı

realiteye götürülüp ondan pay alsa da bütünü ile ona dayatılamaz. Nicolai Hartmann' a göre ise sanat yapıtının realite ile bir bağı vardır ancak bu bağ sanat yapıtının varlık tarzını tek başına açıklayamaz. Sanat yapıtı ona göre objektivation'a dayanan bir var olmandır. *Objektivleşmiş bir tinsel varlıktır*. Sanat yapıtının varlığını ve varlık tarzını bu objektivleşmiş, tinsel varlık dediğimiz ontik yapı açıklayacaktır (Tunalı, 2012, ss. 66-72).

Gerçeklik, gerçek olanın kendisi, gerçek olanın öz yapısı, dış dünyanın varlığı, var olan her şey etkin olan var olmandır. Gerçekliği doğruluk ile karıştırmamak gerekir. Doğruluk yargıda kendisini gösterir ve gerçekliğin düşünsel düzeyde ya da zihnimizde onaylanmasıyla ilgilidir. Henri Delacroix, gerçekliğin dünyası doğrunun dünyası değildir, gerçekliğin dünyası doğruluğun dünyası için ancak bir koşuldur düşüncesindedir ve düşüncenin bir işlevi olduğunu savunur. Diğer yandan Delacroix, insanın manevi etkinliği olanı olmayanla aşar ve tümüyle olasının alanına açıldığını ifade ederek, düş ile gerçeklik karşıt gibi görünse de birbirini tümleyen öğeler olabildiğini ve gerçekliğin bir yüzü gibi görüldüğünü söyler. J. Joubert düşün gerçekliğin bir yansıması olduğunu, gerçekliğin mutlak olan değil, insana yansıyan görünen şey olarak göreliliğini söyledi (Timuçin, 2004).

Sanatta yaratma ve yaratıcılık sürecinde gerçekliğin tam olarak özneye göre nerede konumlandığı oldukça önemli olabilir. Alfred de Musset bunu "gerçeklik bir görüdür" diye formüle eder. Zaman zaman düşler gerçekliği belirleyecek kadar etkin olurlar ya da görünürler, öyle ki düşteki gerçeklikle gerçeklikteki düşü birbirinden ayırmak olanaksızlaşır" (Timuçin, 2002, s.230). Sanatçıya göre, düşler gerçekliği belirleyecek kadar etkin olabilirler. Nitekim zihinsel tasarım sonucunda sanatsal yaratım ürünleri var olanların dünyasına soyut bir düşünce olmaktan çıkıp, somutlaşarak katılmaktadırlar. Bu bağlamda Hegel, sanatın, bir görünüş mü, kuruntu mu veya bir yanılsama mı olduğu sorusunu cevaplamaya girişir. Hegel, görünüş'ün öz için zorunlu olduğunu savunur. "Hakikat (wahrheit) eğer kendisini göstermeseydi ya da görünüşe çıkmıyorsa, kendisi için ve herhangi biri için olduğu gibi genel olarak 'Tin' içinde var olmasaydı, hakikat, hakikat olmazdı" (Bozkurt, 2005, s. 162) Diğer yandan çarpıcı bir ifade ile devam eder, "Dış ve iç dünyaya, bu her iki dünyaya da deneysel yaşamımızda yani fenomenler dünyasındaki yaşamımızda bile etkin gerçeklik ve hakikat adını ve değerini vermeye alışmış bunuyoruz; oysa sanatın

aynı gerçeklik ve aynı hakikatten yoksun olduğunu da kabul ediyoruz” (Bozkurt, 2005, s. 162). Hegel, hakiki realiteyi, doğrudan doğruya algılanan nesnelere ötesinde aranıp bulunması gerektiğini söyler ona göre, kendinde olandan başka hakiki olarak bir gerçek yoktur. Uzayda ve zamanda kendisini görünüşe sunan, kendinde ve kendi için var olmaya devam eden her şey hakiki gerçektir. Sanatın ortaya koyduğu ve görünür kıldığı şey bu evrensel gücün eylemidir. Sanat, dünyanın aldatıcı ve yanıltıcı olan biçimlerinden, salt görünüşlerin içerdiği hakikati açığa çıkartır (Bozkurt, 2005).

Nietzsche, sanata dünyayı kurmak görevi atfeder. Dünyada ne varsa bu sanatsal iradenin bir sonucudur. Ona göre içinde bulunduğumuz dünya sürekli yaratılan bir sanat eseridir. “Varoluş, ve dünya ancak *estetik olgular* olarak ebedi *gereksinimleri* bulurlar” (Megill, 2012, s. 73). Nietzsche’nin bu ifadeleri ile hakikat, adeta estetik olgular sayesinde doğruluğu ve gerçeğe uygunluğu gerekçelendirilmiş gibidir. Diğer yandan Heidegger’e baktığımızda o da sanatın bir dünya kurduğunu söyler. Ona göre hakikati sanat yaratmaktadır. “Sanat (...) hakikatin *bir oluşu (a becoming)*, bir oluverişidir (*a happening*). O zaman hakikat hiçten mi çıkar? Eğer burada hiç, sadece olanın (*das Seiende*) değil anlamında kullanılıyorsa ve bizde olan’ı bilinen şekilde mevcut olan bir nesne olarak görüyorsak cevabımız evettir” (Megill, 2012, s. 274). Heidegger’e göre doğruluk ve hakikate sanat ile temas edebiliriz. Sanatsal yaratıcılık sürecinde, hakikat ve gerçekliğin arasında olan özne, en çok düşünsel tasarım aşamasında bu iki kavrama yaklaşabilir.

1.4 İDEALİZMİN KÖKLERİ YARATMA VE YARATICILIK İLİŞKİSİ

Ondokuzuncu yüzyılın başlarında Almanya’da başlayan idealizm düşünce sistemi sanat alanında da oldukça ses getirmiş, çeşitli tartışmaların filizlenmesine sebep olmuş bir akımdır. İdealizm genel anlamıyla, zihnin tek gerçeklik olduğunu kabul etmektedir. Buna göre dış dünyanın bir gerçekliği yoktur sadece zihinsel bir görünüştür. Ancak idealizm bu genel çerçevede kalmamış farklı fikirlerin ortaya konulması ile birlikte türlere ayrılmıştır. İdealizmin nesnel, öznel, ontolojik, epistemolojik idealizm gibi farklı türleri vardır: Nesnel idealizme göre (İng, *objective*

idealism) gerçekte varolan zihinden bağımsız idealardır; gerçek olanın sadece şeylerin özü olduğunu ve ondan meydana geldiğini ileri sürmektedir. Platon tarafından savunulan nesnel idealizm gerçekte var olanın idealar olduğunu savunmuş, fiziksel dünyadaki nesnelere idealardan pay aldığını öne sürmüştür. Öznel idealizm (ing. *subjective idealism*) gerçekten var olanın bireysel zihin olduğunu öne sürerken, fiziki dünyanın varoluşunu insan zihninin kuruluşuna tabi hale getirir veya zihin tarafından algılanmış olmasına bağlı kılar. “Öznel idealizmin en önemli temsilcileri Berkeley ve Kant’tır. Berkeley’in idealizmine aynı zamanda ontolojik idealizm, buna mukabil Kant’ın idealizmine de transandantal idealizm denir” (Cevizci, 2014, s. 345). Diğer yandan ontolojik idealizm, (ing. *ontological idealism*) “fiziki dünyanın zihne bağlı olduğunu, sağduyunun ve bilimin bununla çatışan dünya görüşünün hatalı olduğunu ileri süren idealizm türü”dür. (Cevizci, 2014, s. 330). Ontolojik idealizm Berkeley tarafından geliştirilmiştir. O dış dünyadaki nesnelere ve onlardan gelen izlenimlerin, edindiğimiz duyumların zihin tarafından algılandıkları sürece var olduklarını söylemiştir. Epistemolojik idealizm türünde ise, (ing. *epistemological idealism*) “fiziki dünyada ki nesnelere zihin tarafından algılandıkları sürece var olduklarını veya fenomenlerin insan zihninin kuruluşuna bağlı olduğunu, fiziki nesnelere insan zihni tarafından yapı kazandırıldığını ifade eden idealist anlayıştır” (Cevizci, 2014, s. 158).

George Berkeley (1685-1753) felsefe tarihinde “deneyci düşünür” olarak anılır. O zihinden bağımsız bir gerçekliğin olmayacağını, gerçekliğin zihne tabi olduğunu savunmuş, “maddenin gerçekte var olmadığını gerçekte var olanın ide olduğunu söylemesi anlamında da idealist bir filozoftur” (Cevizci, 2009). Berkeley, bilginin deneyim yolu ile kazanıldığını ileri sürmüştür. Diğer bir argümanı ise Locke’a karşıdır. Locke’ a göre birincil nitelikte nesnedir ve cisim nasıl bir değişime uğrarsa uğrarsın onda varlığını devam ettirmektedir. Örneğin bir fasulye parçalara bölünse de bir uzamı hacmi olmaya devam edecektir. İkincil nitelikler ise cisimlerin kendilerinde bulunmazlar tat, renk gibi duyumlar bu türden niteliklerdir, dolayısı ile öznedir. Ancak Berkeley, birincil niteliklerin tıpkı ikincil nitelikler gibi öznel olduğunu söylemektedir. O bu ayrımı reddederek, yalnızca ikincil nitelikler olduğunu savunmuştur yine buna göre ikincil nitelikler görelidir. “Sözgelimi bir cismin ellerimizden birine sıcak diğerine soğuk gelmesi olgusundan, ısının bir nesnenin

zihinden bağımsız nesnel bir niteliği değil de öznel, zihne bağımlı bir nitelik; nesnenin değil de algılayan öznenin bir niteliği olduğu” sonucuna varır (Cevizci, 2009, s. 603). Burada algı birinci derecede belirleyendir. Zihinden bağımsız fiziki bir dünya yoktur. Berkeley tam olarak dış dünyanın varlığının bir yanılsama olduğu görüşünde değildir. O, “gerçek olan ve yanılsama olan arasında bir ayrım yapar” (Cevizci, 2009, s. 601). Ona göre, güvercin gerçek bir kuştur ancak simurg kuşu, mitolojik hayali bir imgedir. Burada mevcut olan sorun, güvercine dair bizler tutarlı deneyimlere sahip iken, simurg kuşu imgesi karşısında bu deneyimlerden yoksun olmamızdır. Berkeley, geliştirmiş olduğu epistemolojik argümanında, dış dünyanın fiziki nesnelere var olduğunu kabul etsek bile, onların olup olmadığını zihnimizden bağımsız bilemeyeceğimizi savunur. Dış dünyanın fiziki nesnelere duyu ya da akıl ile bilebiliriz. Ancak duyu yolu ile insan ancak kendi zihinsel içeriklerini bilebilmektedir. Yine düşünürün göre akıl, fiziki dünyayı bilmekte yetersiz kalmaktadır “onun birtakım deneyimlerin, zihinsel içeriklerin var oluşundan dış dünyadaki fiziki nesnelere var oluşunu çıkarsayabilmesi mümkün değildir” (Cevizci, 2009, s. 604,605). Berkeley’ye göre tüm cisimler duyumlardan ibarettir var oluş algılanmayı gerektirir. Bu ifadesi ile o, başka zihinlerin varlığını yadsımaz. Dış dünyanın devamlılığı ve bir aradalığını dışsal bir zihne bağlar; bu zihin tanrıdır. Tanrı doğadaki düzenin tek nedenidir. Düşünürün bilgi kuramı adeta materyalizme tepki olarak doğmuş ve empirizmden idealizme uzanan serüveni başlangıcı olmuştur.

Felsefe tarihinde idealizmi kendine has bir düşünce sistemi ile yorumlayan Immanuel Kant, (1724-1804) *Saf Aklın Eleştirisi* adlı tezinde, insanın hangi alanlarda geçerli bilgi ortaya koyabileceğini, bu bilginin sınırının nereye uzandığını ve geçerli bilginin ne olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Kant çalışmasında felsefi sistemini, *transcendental idealizm* olarak adlandırır. Düşünür araştırmasında insan zihninin yapısını, bilişsel yetilerini ve yeteneklerini ortaya koymayı hedefler. Kant’ın saf/ salt/ arı (İng. *pure*) akıldan anladığı, henüz deneyim ile karşılaşmamış olan zihindir, bilgi ise ona göre deneyim ile başlar.

Tüm bilgimizin deneyim ile başladığı konusunda hiçbir kuşku yoktur; çünkü bilgi yetisi eğer duyularımızı uyararak bir yandan kendiliğinden tasarımlar yaratan, öte yandan bunları karşılaştırmak ve bağlayarak ya da ayırarak duysal izlenimlerin ham gereğini nesnelere deneyim denilen bir bilgisine işlemek için anlak etkinliğimizi devime geçiren nesnelere

yoluyla olmasaydı başka hangi yolla uygulamaya geçilebilirdi? Öyleyse *zamana göre* bizde hiçbir bilgi deneyimi öncelemez ve tüm bilgi deneyimle başlar” (Kant, 1993, ss. 51, 52)

Kant, saf aklın bize düşünlür dünyanın (*mundus intelligibilis*) bilgisini verebilip, veremeyeceğini araştırmıştır. Bunu ararken de insan aklının elde edebileceği bilgi türlerini araştırmaya girişmiştir. Kant, bilgi türlerini ilkin *a priori* ve *a posteriori* olarak ikiye ayırır; daha sonra *analitik* ve *sentetik* bilgi türlerini ekler. Buna göre apriori yargılar, doğruluğu zorunlu ve evrensel olarak geçerli olan yargılardır. Ancak bu zorunluluk ve evrensellik deneyimin sağladığı sonuçlarda bulunmazlar. Kant’a göre matematiksel önermeler bu zorunluluğu açıkça taşımaktadır. A posteriori yargılar ise deneyim sonuçlarının sağladığı verileri içermektedir. A posteriori yargılardan elde edilen veriler zorunluluk ve evrensellik niteliği taşımaz. Yine Kant’ın ifadeleri ile “Evrensel bilgiler deneyimden bağımsız olarak kendilerinde açık ve pekin olmalıdırlar; buna göre *a priori* bilgiler olarak adlandırılırlar; ama karşıt olarak yalnızca deneyimden ödünç alınmış olan ise, söylenegeldiği gibi, yalnızca a posteriori ya da görgül olarak bilinir” (Kant, 1993, s. 52). Düşünür yenilik olarak ileri attığı iki önerme tipi daha ortaya koymaktadır. Analitik ve sentetik yargılar. Kant analitik ve sentetik yargıları şu *Saf Aklın Eleştirisi* tezinde şu şekilde açıklamaktadır:

Analitik yargılar (olumlu yargılar) öyleyse içlerinde yüklem özne ile bağlantısının özdeşlik yoluyla düşünüldüğü yargılardır; ama, içlerinde bu bağıntının özdeşlik olmaksızın düşünüldüğü yargılar olarak adlandırmak gerekir. Birinciler açıklayıcı, ikinciler ise genişletici yargılar denebilir (...) ‘Tüm cisimler uzamlıdır’ dediğim zaman bu bir analitik yargıdır. Çünkü uzamı cisme bağlı olarak bulabilmek için cisim ile ilişkilendirdiğim kavramın ötesine geçmem gerekmez; tersine bu yüklemi onda bulabilmek için yalnızca kavramı ayırtmam, e.d. yalnızca her zaman onda düşündüğüm çoklunun bilincinde olmam gerekir. Yargı öyleyse analitik bir yargıdır. Buna karşı, ‘Tüm cisimler ağırdır’ dersem, yüklem genelde bir cismin yalın kavramında düşündüğümden bütünüyle başka birşeydir. Böyle bir yüklem eklenmesi öyleyse sentetik bir yargıdır. (Kant, 1993, ss. 59,60)

Kant, analitik yargıların temel ilkesinin çelişmezlik olduğunu ifade eder böylece, her analitik yargı a prioridir. Diğer yandan a posteriori ve sentetik yargılar bilgiyi genişletebilen deneyim içeren yargılardır. Düşünür bu yargılar çerçevesinde yepyeni bir yargı tipi daha ortaya koymuştur; “*sentetik a priori*” Kant bu yargı tipinin matematiğin tüm önermelerinde bulunduğunu bunun yanı sıra doğal

bilimlerin temel ilkelerinde de söz konusu olduğunu dile getirmiştir. Düşünür, *Saf Aklın Eleştirisi* tezinde “Usun tüm kuramsal Bilimlerinde Sentetik A Priori Yargılar İlke Olarak Kapsanır başlığı altında (...) gerçek matematiksel önermeler görgül değil ama her zaman *a priori* yargılardır, çünkü deneyimden türetilmeyecek olan zorunluluğu kendilerinde taşırlar” (Kant, 1993, s. 63). Kant sentetik a priori yargıyı yine bir matematik önerme üzerinden açıklar.

Buna göre, 7+5 gibi bir önerme bize 12 sonucunu a priori olarak vermektedir. Ancak 7+5=12 önermesinin zorunlu sonucuna başka yollardan da ulaşılabilir. 8+4=12, 2+10=11 gibi. Düşünür bu tarz önermelerin “bir toplamın kavramından doğan salt analitik bir önerme olduğu düşünülebilir ama daha yakından irdelendiğinde (...) her iki sayının tek bir sayıya birleştirilmesinden öte birşey kapsamadığı bulunur ki, burda ikisini kapsayan bu tek sayının ne olduğu konusunda hiç bir şey düşünülmez. On iki kavramı hiçbir biçimde salt yedi ve beşin o birleşmesini düşünmemle düşünölmüş olamaz, ve böyle olanaklı bir toplam kavramını be denli ayırıştırırsam da onda on iki ile karşılaşmam (...) Çünkü ilkin 7 sayısını alıp 5 kavramı için elimin parmaklarını sezgi olarak yardıma çağırarak daha önce 5 sayısını oluşturmak için birarada aldığım birimleri şimdi o imgelemde tek tek 7 sayısına ekler ve böylece 12 sayısının ortaya çıktığını görürüm. 5’in 7’ye eklenmesini hiç kuşkusuz toplam = 7+5 kavramında düşünmüşümdür, ama bu toplamın 12 sayısına eşit olduğunu değil. Aritmetiksel önerme öyleyse her zaman sentetiktir” (Kant, 1993, ss. 63-64).

Buna göre Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* 'nde şöyle der:

Burada ayırt etmemiz gereken şey, arı bilgiyi görgül olandan güvenle ayırt etmemizi sağlayacak bir ayırmaçtır, deneyim hiç kuşkusuz bir şeyin şu ya da bu doğada olduğunu öğretir, başka türlü olmayacak olduğunu değil. Öyleyse *ilk olarak* düşünüldüğünde aynı zamanda *zorunluluğu* ile düşünülen bir önerme varsa bu bir *a priori* yargıdır (Kant, 1993, ss. 53-54).

Özellikle *teknik ve bilimsel* yaratma ve yaratıcılık çerçevesinde zihinsel tasarım-imgelem'in a priori önermeler olduğu olduğu söylenebilir. Önermesel bilgi, “bir beyan ya da bildirimde bulunan önermelerle ortaya konur. Bu bilgiye aynı zamanda *betimsel* bilgi de denilmektedir. İkinci bilgi türü, genellikle “nasıl” a ve ya belli bir etkinliğin ne şekilde gerçekleştirileceğine ilişkin bilgi olarak geçer. Ona *işlemsel* bilgi denir. Üçüncü bilgi türü ise bir şeylerle temas etmenin sonucu olan tanışıklık yoluyla bilgidir. Bunlardan birincisinde bilginin konusu bir önerme ya da doğru, ikincisinde bir beceri ya da belli bir eylemlilik türü, üçüncüsünde ise bir şey

ya da kişidir” (Cevizci, 2014, s.74). Zihin ve dil arasındaki ilişki düşünüldüğünde tasarım imgelerinin önermesel olarak ifade edilmesi mümkün olabilir. Kant, “a priori yargıların insan bilgisinde edimsel olarak bulduklarını göstermek kolaydır. Eğer bilimlerden bir örnek isteniyorsa, yalnızca matematiğin tüm önermelerine bakmak yeterlidir; eğer en ıradan anlık kullanımlarından bir örnek isteniyorsa, “Tüm değişimlerin bir nedeni olmalıdır” önermesi bu amaç için işe yarayacaktır” (Kant, 1993, ss. 55-56). İfadesinde bulunur. Bilgi (önerme) ile teknik ve bilimsel yaratım çerçevesinde tasarım-imgelem arasındaki ilişki anlamlandırma ve yorumlama açısından oldukça önemli olabilir.

Berkeley’de akıl, fiziki dünyayı bilmekte yetersiz kalmaktadır ancak, Kant kurmuş olduğu sistem ile aklın sınırlarını araştırmıştır. Berkeley’e göre tüm cisimler duyumlardan ibaretti ve varoluş algılanmayı gerektirmekteydi. Kant ise transendental estetiğinde duysal bilgide a priori kavramlarımızın olup olmadığını araştırma işine girişmiştir. Kant’ın estetik terimi ile güzelin kavranılmasını değil, Grekçe, *aisthesis* duyu ve algı yolu ile algılanan anlamında ele almıştır. Düşünüre göre her bilgide algı ve kavram olarak iki yön bulunmaktadır. Bir taraftan zihnimiz duyularımıza verilen bilgiyi somut olarak kavrarken, diğer yandan anlama yetimiz düşünme ile bağ kurmaktadır dolayısı duyu olmadan kavramlar boş, kavram olmadan duyular eksik olacaktır.

Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi*’nde belirttiği üzere, sentez ve birleşim olmaksızın özünde nesnelere bilgisi oluşamaz. Sentez yapmak, anlama yetisinin bir özelliğidir. Tüm algıların birleşimi gereklidir. Kant, buna “*transsendental tamalgının birliği*” der. Nesnelere düşünürün belirlediği kategoriler altında düşünülse de (nicelik, nitelik, ilişki, tarz,) tam algı olmaksızın kavranabilir olmayacaklardır. Farkındalık olmaksızın düşünme ve duyu verilerinin çoklukları arasındaki bağlantının kurulması mümkün değildir. Duyulardan gelen birden fazla veri, tek bir öz bilinç tarafından birbiri ile ilişkilendirilmelidir. Aksi hale deneyim ya da nesnelere bilgisi elde edilemez (Kant, 1993).

Kant’ın felsefesi ve özellikle algı konusunu ve bilginin formlarını derinlemesine incelenmesi, sanatsal yaratma ve yaratıcılık, sanatsal olanın kuruluşu, hatta bilimsel ve teknik olanın inşasının anlaşılabilmesi için önemli olabilir. Özellikle

Kant'ın sözleri ile "temelde yatan sezgi bana sentetik önermeler için gereken çoklu gereci sağlar ki, bunun birden çok yolla bağıntılayabilirim, ve birden çok noktadan başlayabileceğim için, değişik yollardan aynı önermeye ulaşabilirim" ifadesi, sanatsal objenin tasarımı hakkında bilgi içerebilir (Kant, 1993. s.714). Yaratıcılık sürecinde henüz fiziki dünyada varlığı olmayan sanat nesnesinin düşüncede bütün olarak var edilmesi (ki zihindeki bir önerme olarak düşünülebilir) ve zihinde bilinenin dış dünyaya aktarımı esnasında Kant'ın belirttiği tarzda çoklu bağıntılar kurulması mümkün olabilir.

Metafiziksel İdealizm Kant'ın felsefi sisteminden kuşkusuz çokça beslenmiştir. "Metafiziksel idealizmin eleştirel felsefeden gelişimini açıklayabilmek için en uygun başlangıç noktası Kant'ın kendinde şey kavramıdır" (Copleston, 1990, s.13). Buna göre düşünür, bilgiyi duyu deneyimi ile sınırlandırmaktadır. "İnsan deneyimini aşamaz, deneyim alanını aşan, kendisine duysal sezgide verilmemiş olan bir şeyin bilgisine sahip olamaz; şeylerin bizatihi kendilerini veya onların bilinci etkileme tarzlarından bağımsız varoluşlarını bilemez" (Cevizci, 2009, s.721). Kant bizim duyular ile idrak ettiğimiz gerçeklik ile akılla idrak ettiğimiz gerçeklik arasında bir ayırım yapmıştır. Bu açıdan bakıldığında Platon'un bilgi öğretisi ile de bağlantı kurmak mümkün olabilir. Platon'da duyularımız ile elde ettiğimiz gerçeklikle akıl ile elde ettiğimiz gerçeklik tıpkı Kant'ta olduğu gibi farklıdır. Tüm bu çerçeveden baktığımız da Alman idealizmin köklerini görebilmemiz mümkündür.

Alman düşünce tarihinde Kant sonrası ortaya çıkan idealizm akımı Fichte, Hegel, Schelling tarafından temsil edilmiştir. "Söz konusu idealist filozoflar, felsefi düşünceleri veya spekülasyonlarına çıkış noktası olarak akılla anlaşılabilir dünyayı, (...) alırlar. Hakikaten var olan gerçek olan dünya ideali ya da duyular üstü dünyadır, aklın ya da tinin dünyasıdır" (Cevizci, 2009, s. 801). Kant'tan sonra Fichte'ye baktığımızda "Kant'ın konumundan yola çıkmak ve onu idealizme geliştirmekle, bütünüyle doğan olarak ilkesini 'ben' olarak adlandırmaya başladı ve Kant'ın aşkınsal 'ben'ini metafiziksel ya da ontolojik bir ilkeye çevirdi. Ama bununla demek istediği şeyin bireysel sonlu 'Ben' değil, tersine saltık 'Ben' olduğunu açıklamaya çalıştı" (Copleston, 1990, s. 14). Diğer idealist düşünürler, ise ben'i farklı şekillerde ele almışlardır ve Kant'ın metafiziğe karşı olan eleştirisini tekrar metafiziksel boyuta taşımaya başlamışlardır.

Yine Copleston'un *Alman İdealizmi* kitabında belirtmiş olduğu üzere, Kant'ın düşüncesinin etkisi Hegel ya da Schelling'den çok Fichte'nin duyumsadığını görmek mümkündür. Bu idealistler Kant'ın eleştirel felsefesinin başka yönlerinden etkilenmişlerdir. Örneğin, kılıusal (pratik) usun önceliği öğretisi Fichte'nin açıkça vurgulanan törel dünya görüşü için güçlü bir uyarıcı olmuştur ve onu saltık 'ben'i ahlaksal etkinlik için bir araç olarak gören ve doğayı düzenleyen sonsuz bir pratik akıl, ahlaksal istenç olarak yorumlamıştır. Fichte, böylelikle pratik aklın eleştirisini metafiziğe çevirmiştir. Schelling, sanat felsefesine, dehanın rolüne ve estetik sezgi ile sanatsal yaratının metafiziksel yönüne önem vermiş Kant'ın üçüncü eleştirisi "*Yargı Gücünün Eleştirisi*"ni ele almıştır. Kant- sonrası idealistler, öznel idealistler gibi, ne fiziksel var olanların dışında yalnızca kendi düşüncelerini bilebildiğini, ne de tüm nesnelere sonlu öznenin ürünü olduğunu savunmuyordu. Fichte'nin ben'i sonlu 'ben' değil aşkınsal bir 'ben' birey-üstü bir ilke idi. Schelling ve Hegel'e göre ise, "şeylerin bireysel sonlu anlığın ürünlerine indirgenmesi ikisinin düşüncesine de bütünü ile aykırıydı" (Copleston, 1990, s. 18). Alman idealizmi daha sonraları romantizm felsefesi olarak betimlenmiştir. Bu betimleme tartışmalara açık olmakla beraber, Fichte ve Schelling'in bazı romantikler üzerinde etkisi olmuştur. Özellikle Schelling'in, romantizmin ruhuna yönelik anlatımları vardır. Fichte ise romantikler karşı sert bir eleştiri içinde olmuştur. Diğer yandan Hegel'de romantizmin kimi yanları ile pek uyumlu olmamıştır. Metafiziksel idealizm ve romantizm aynı zamanlarda Almanya'nın kültürel olgularıydılar bundan dolayı temelde tinsel bir benzerlik söz konusu olmuştur. Romantikler, Aydınlanmanın eleştirel, bilimsel, analitik zeka üzerine yoğunlaşması karşısında, yaratıcı imgelemin gücünü, duygu ve sezgiyi yüceltiler. "sanatsal deha *le philosopheun* yerini aldı (Copleston, 1990, s. 24). Sanatsal deha üzerine yapılan vurgu, insanın yaratıcı güçlerine deneyimine yoğunlaştı ve tüm insanlarda ortak olana değil, her bir özneye yöneldi. Buradan yola çıkılarak, kimi romantikler, Fichte'nin erken düşüncelerinde esin kaynağı bulmuşlardır. Fichte, "sonlu öznenin ona verili olan ve onu örneğin duyumda olduğu gibi değişik yollarda etkileyen nesnelere dünyasındaki durumunu idealist ilkeler üzerinde açıklamakla ilgileniyordu" (Copleston, 1990, s. 25). Yine romantikler, yaratıcı deha üzerine vurgularını Fichte'den çok Schelling üzerinden vurgularlar. Schelling sanatın metafiziksel yönünü ve dehanın rolünü vurgulamıştır. Yine romantizm ve idealizm için "sonsuz" ortak bir zemin oluşturmuştur. Alman

idealistleri, sonsuzu sonluda ve onun yoluyla anlatan sonsuz yaşam olarak düşünme eğilimindedirler. Özellikle Hegel, sonlu ve sonsuz arasında bir uzlaşma gerçekleştirmek için bilinçli bir girişim görürüz (Copleston, 1990).

Alman İdealizminin sanatta yaratma ve yaratıcılık ile olan ilişkisi ele alındığında çeşitli karışıklıklarla karşılaşmak mümkün olabilir. Sanat birçok şekilde tekrar yorumlanmıştır.

Hegel 1920'lerde verdiği Estetik Üzerine Dersler'inde şunu ilan etti: "sanat bilimi ... zamanımızda, sanatın tam doyum sağladığı sanat olarak kendisi için olduğu zamanlardan daha gereklidir" Transendental İdealizm Sistemin'de Schelling, buna zıt olarak, sanatın "felsefenin tek doğru ve sonsuz organı ve belgesi" olduğunu ve "felsefenin dışsal olarak betimleyemediğini her zaman ve sürekli olarak belgelediğini" öne sürdü (...) Kant ve Fichte'nin insan özgürlüğünün göz ardı edilmez felsefi rolü hakkındaki anlatımlarının okunmaya başladığı sıralarda, Friedrich Schiller İnsanlığın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar (1975) adlı kitabında sanat yapıtı yoluyla özgürlük düşüncesini daha geniş bir halk kesimine iletmenin duyuşsal yollarını araştırır. Böylece estetiğin yeni konusunun sosyo-politik boyutunu açık kılar. Schiller'in düşünceleri hem Erken Romantisizmin özellikler arasında hemde (1796'da büyük olasılıkla Hegel veya Schelling tarafından yazılan) "Bir Alman İdealizm Sistemi İçin En Eski Program" içinde yer alır. Bu metin "estetik bir edim" olarak "bütün ideleri kuşatan en üst us edimi"nden sözeder. Çünkü estetik edim anlama yetisi ve usu birleştirir ve yapıtın duyuşsal nesnel malzemesini-kendisi görünmeyen fakat yapıt tarafından sembolize edilen ve böylece toplum içinde dile getirilebilir ola-duyuştü özgürlük "ide"sine bağlar. Schelling bununla ilgili düşünceleri, sanatı kendi felsefi projesine temel olarak görmekten vazgeçmeden önce Transendental İdealizm Sistemin'de ve Sanat Felsefesi'nin (1802-3) bölümlerinde geliştirir. Öznellik ve dünyadaki nesnel arasındaki bölünmelerin estetik bir uzlaştırılması düşüncesi için erken bir coşkusundan sonra, Hegel'de kendi estetik derslerinde sanatın felsefi önemi hakkında daha ihtiyatlı oldu. Hegel'in ölümünden sonra Alman İdealizminin çöküşü sırasında, idealist estetik Schopenhauer ve Nietzsche gibilerinin, idealizm tarafından etkilendikleri halde, idealist düşüncenin merkezi öğretilerini reddeden tutumları tarafından bastırıldı (Bowie, 2009 s.63).

Alman İdealizmi düşünce tarihi boyunca, estetik konusu çeşitli tartışmalar sahne olmuştur. İnsan ve Sanat ilişkisi ele alınmış, felsefi anlamda yeni bir sanat kavrayışı ortaya konmuştur. Bu kavrayış, sanat olmaksızın dünyanın anlaşılamayacağı düşüncesinden filizlenmiştir çünkü idealizm düşüncesinde öznenin, bir sanat objesi karşısında anlama, algılama, tasarımla yetilerini anlamlandırma işi tekrar inşa edilmeye başlanmıştır.

1.4.1 İDEALİZMDE SANATSAL OLANIN KURULUŞU

Günümüze kadar sanatsal olanın kuruluşunda özne ve nesne ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ilişki neticesinde felsefe tarihinde özne-nesne ilişkisi, çeşitli bilgi teorilerinin filizlenmesine sebebiyet vermiştir. Bu teoriler göre obje değişik şekillerde yorumlanmış, estetik başlığı altında sanatsal olanın kuruluşu da yine aynı şekilde değerlendirilmiştir. Başlıca bilgi teorileri, objektif materyalizm, subjektif materyalizm, objektif idealizm ve subjektif idealizmdir. Nesne, özneye göre bu bilgi teorilerinin başlığı altında farklı yorumlanmış, çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Oktay Taftalı (2005) “Zamanın Tini” adlı makalesinde anılan tartışmaları ele almış ve yine bunun ışığında nesnenin görünümünü irdeleyerek, bu bilgi teorileri arasındaki yatay ve dikey ilişkileri ortaya koymuştur. Bu doğrultuda objektif materyalizm de objeler, gerçekliği birebir ifade etmektedirler. Bilincimizde oluşan ide’ler iç gerçekliğimiz bizim dışımızdaki (dış dünya) objelerin yansımından başka bir şey değildir. Bu durumda insan bilinci kendi dışındaki objeler dünyası tarafından şekillenmektedir. Maddi dünyanın nicel ve nitel özellikleri bu suretle kavranarak ifade edilirler. Bu kuramda bilinç, dış dünyanın gerçekliğinden herhangi bir kuşku duymaz. Dış dünyada ki buzun donduruculuğu ve ateşin yakıcılığı, “ben”den bağımsız birer hakikattir. Bu objektif hakikate yasallık hakimdir. Buna göre hiçbir şey tesadüfi değildir. Varlık hakkında ki bu bilgi görüşü çoğu zaman eleştiriye tabi tutulsa da neredeyse, XIX. yy. başlarına kadar Rönesans sanatı, objeler dünyasını bu şekilde algılamıştır. Aydınlanma döneminde de bilme olan sarsılmaz güven eşliğinde objektif materyalizm destek görmeye devam etmiştir. Subjektif materyalizm bilgi teorisi ise, dış dünyanın gerçekliğini öznel bir ilgi içerisinde ele almaktadır. Madde ve dış dünyanın gerçekliği bir bütün olarak yadsınmaz, ancak burada dış gerçeklik ile onun algılanış biçimi arasında bir ilgi kurulur. Maddi gerçeklik insanın duyu algılarına göre şekillenmektedir. Diğer yandan duyu algıları ise zaman ve mekana göre değişiklik göstermektedir. Dış dünya belirli bir an’da nasıl algılanıyor ise öyledir. Maddi varlık ve objeler dünyası an’a indirgenerek hareketlilik kazanır. Bu durumda varlık durağan değil sürekli bir akış ve oluş içerisinde. Bu durumda dış dünyada ki herhangi bir nesne veya şey’in gerçekliği yadsınmaz ancak onu algılayana göre değişiklik gösterir. Objeler dünyasını, sürekli değişen ve oluşan bir

biçimde yorumlamak sübjektivizme yol açar. 19. yüzyıldan itibaren Kıta Avrupası'nda sübjektif materyalizm ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan empresyonist sanat ve Ernest March'ın empresyonist felsefesi sübjektif materyalist obje yorumunun bir ifadesidir. Varlığın dış dünyadaki mevcudiyeti bir tartışma konusu olmazken, varlık hakkındaki yorum ve görünüşün özne tarafından belirlenmesi sübjektif materyalizm bilgi teorisini özetlemektedir. Diğer yandan objektif idealizme göre ise; dış dünyada gördüğümüz her şey varlığın kendisi değil onun yansımasıdır. Hakiki varlık değişmez ve mutlaktır. İnsan duyuları sayesinde yalnızca görüntüleri ve yansımaları algılayabilir. Bu yüzden hakiki varlığın algılanması duyular ile ilgili bir süreç değil, akıl ile ilgili bir süreçtir. Objektif idealizmin köklerine indiğimiz de Anaxagoras'ın maddi dünyanın varlığının düşünce olarak belirlenebileceği fikrini savunduğunu görürüz. Yine bu bilgi teorisinde yapılan obje yorumunun Platon'dan başlayarak, Avrupa Aydınlanmasına kadar olan dönemi etkilemiş ve aynı düşünce 20. yüzyılda Husserl tarafından temsil edilmiştir. Sübjektif idealizme baktığımızda ise bu bilgi teorisinin “tek bencilik”, “solipsizm” olarak adlandırıldığını görürüz. Bu halde “ben” dışında hiçbir gerçeklikten söz edilmez diğer yandan ben'in dışında var olduğu iddia edilen dünya yine onun tarafından şekillenmektedir. Gerçekliğe ilişkin bilgimiz, sadece duyu izlenimlerimiz ve bilinç içeriklerimiz olacaktır. Bir şey ben tarafından algılandığı için algılandığı sürece vardır. Ben yoksa hiçbir şey yoktur (Taftalı, 2005).

Tüm bu teorilerin ışığında sanatsal olanın tasarımına, yaratma ve yaratıcılık ile olan ilgisine yöneldiğimizde farklı veriler elde etmek mümkün olabilir. Objektif materyalizm açısından yaratılacak/tasarlanacak olan nesnenin belirlenmiş gerçekliğin dışına çıkması beklenemeyebilir. Bu bilgi teorisinde sanatsal anlamda bir kuruluştan söz ettiğimizde, farklı özneler tarafında gerçekleştirilecek olan tasarımlar farklılık göstermeyebilir. Resim sanatı üzerinden örneklendirdiğimizde, bir dış dünyada var olan bir nehrin tuale aktarımı, öznenin katkılarından bağımsız olduğu gibi olmak durumundadır. Ancak sübjektif materyalizm teorisinde bu aynılığın mümkün olamayacağını farklı öznelerin aynı nehri birbirlerinden farklı algıları doğrultusunda tuale aktarabileceğini belirtmiştir. Ne var ki sübjektif idealizmde de farklı algılar aynı gerçekliğe ulaşacaktır. Objektif materyalizmden farklı olarak sübjektif materyalizm gerçekliğe dair farklı yorumların kabulü esnekliğini kabul etmiştir.

Öznel-subjektif idealizm de ise tamamen birbirinden farklı, algılara sahip öznel kendi duyu verilerini zihinsel süreçleri içerisinde tasarımıladığından, değişik objelerin tasarımlarına ulaşabilir. Sanatsal yaratım nesnelere çeşitliliği, bu bilgi teorisi ışığında değerlendirilebilir. Diğer yandan felsefe tarihinde idealizmin aşamadığı en önemli problemlerden birisi solipsizm (tekbencilik) problemidir. Bu problemi Vladimir İlyiç Lenin (1870-1924), yazmış olduğu *Materyalizm ve Amprio Kritisizm* adlı eserinde materyalizm savunucularından Friedrich Engels ve idealizm çizgisinde dolaşan ve cisimlerin duyum karmaşası olduğunu iddia eden Ernst Mach'ın fikirleri doğrultusunda idealizm ve materyalizm hakkında şunları söylemiştir:

Materyalizm ile idealizm arasındaki çatışkı, (*antinomie*), felsefenin iki temel çizgisi arasındaki ayrılık söz konusudur. Şeylerden duyma ve düşünceye mi gitmek gerekir? Ya da düşünce ve duyumdan şeylere mi? (...) Berkeley'in ifade ettiği gibi "duyum bileşimleri" iseler, bundan zorunlu olarak, dünya benim tasarımımdan başka bir şey değildir, sonucu çıkar. Bu öncülden hareket edince bizden başka insanların varlığını kabul etmeyiz: salt tek bencilik (Lenin, 1993 ss. 34-35).

Tek bencilik (ing. *Solipsism*) temelinde, kendi 'ben'in dışında başka bir gerçeklik kabul etmemektedir. Asıl olan öznenin kendisidir. "Tekbencilüğün dışında kuşkuculuk yatar denilebilir. Descartes gibi biz de kendimizden başka her şeyden kuşkuya düşebiliriz" (Timuçin, 2004, s. 458). Bu durumda Ben'in ben olmayan ile ilişkisi ve iletişim biçimi oldukça önemlidir. Felsefe tarihinde solipsizm çeşitli kuramlar ile aşılmaya çalışmıştır. 'Ben olmayan' kavramı (ing. Non-ego), "Benle yani özne ile karşıtlaşan ya da ondan ayrılan"dır. (Timuçin, 2004, s. 60). Özellikle Descartes felsefesi ile 17. yüzyılda "Ben" kavramı önem kazandıktan sonra, diğer filozoflar Ben'i çeşitli şekillerde yorumlamışlardır.

Afşar Timuçin, Ben'in filozoflar tarafından algılanışını şöyle özetler: David Hume ve John Stuart Mill, ben'i belirgin ruh durumlarının birbirini izleyişi olarak tanımlıyordu. Kant'a göre ise ben düşünüyorum ilişkisi içindeki sunumları bir araya getiren birleştiren bir işlevdi. Henri Bergson, ben kavramını zaman ile birleştiriyordu, "ben sezdiğim sürenin kendisiyim" şeklinde ifade ediyordu. Diğer yandan Epiktetos, dıştaki şeyler bana bağlı değildir, istemim bana bağlıdır, iyi ve kötüyü kendimde benim olanda aramalıyım diyordu. Claude Bernard, "Sanat bendir, bilim bizdir" (Timuçin, 2004, s. 57) diyerek sanatın kişilikli, bilimin kişilik dışı

olmasına vurgu yaptı. Albert Einstein ise bir adamın değerini ben'den kurtulması ile ölçütü ile belirlemiş, Pascal, Claude Levi Strauss ise ben'i tiksindirici bulmuştur (Timuçin, 2005).

Ben'e yüklenen çeşitli anlamlar dışında, dünya üzerinde yaşayan birçok ben'in idealizm kuramı çerçevesinde nasıl iletişim kurduğu oldukça önemli bir problemdir. Eğer ben kendinden dışarı çıkamıyorsa, diğer benler ile nasıl iletişim kurmaktadır ve diğer ben'lerin varlıklarından nasıl haberdar olmaktadır? Bu sorular bizi kuşkuculuk ve gerçeklik arasında tartışmalara sürüklemektedir. Tek bencilik (Solipsizm) problemini Gilbert Ryle, "dil" ile aşmıştır ona göre, diğer insanların olduğunun kanıtı aynı dil ile iletişim sağlayabilmesidir. Yine bu çerçevede düşündüğümüzde sanat objeleri iletişim nesnelere olarak, tekbencilik (*solipsizm*) problemini aşabilir. Zihinsel tasarımı aşarak, diğer zihinlerin algısına sunulan sanat objeleri, bu sayede ortak iletişim alanını gerçekleştirebilir.

Arda Denkel, (2011) *Bilginin Temelleri* adlı çalışmasında tasarımcılık kuramından söz ederken, tasarımcı gerçekliği Descartes'ın, kuramını ise Locke'un geliştirdiğini söyler. Her iki filozofun da algı açıklamalarındaki ikicilik ortaktır. Bu ikicilik, var olan her şeyin fiziksel, ya da anlaksal olması gerektiği savından türemektedir. Bunun dışında üçüncü bir biçim olanaklı değildir. Algının konusu olan dış dünya fiziksel, algının içeriğini oluşturan tasarım veya görüntüler anlaksaldır. Bu durumda tasarımcılık kuşkuculuğa bir ölçüde yaklaşmıştır. Tasarımcılığın temel felsefi amacı, görüntüler dünyası ile dış dünyanın ilişkisinin açıklamasını vererek kuşkuculuğa bir sınır çekmektir ve hangi algı inançlarımızın, dış dünyayı doğru olarak yansıttıklarını bularak bilgiye temel oluşturmaktır. Tasarımcılık, duyu deneyimlerimiz içinde fiziksel nesnelere bize hiçbir zaman doğrudan verilemeyeceğini ileri sürer çünkü anlaksal varlık biçiminin özelliği fiziksel olmamaktır. Anlaksal varlık anlık ve içeriklerini kapsar. 17. ve 18. Yüzyıldaki adı ile idelerden oluşmaktadır. Anlığa ve bilince içerik olabilecek her şey idedir. Descartes ve Locke, anlığın içinde kendi idelerinden başka, hiç bir şey bulunduramayacağını belirtiyordu. Anlıktaki idelerin kaynağı algının içeriği idi. Buna göre duyu deneyleri de anlaksaldır. Bu çerçevede fiziksel nesnelere birçok özelliği, yönü olabilir. Bu özelliklerin bir bölümü bizce biliniyor veya bilinmiyor olabilir. Locke nesnelere algı yolu ile kavradığımız özelliklerine "duyulanabilir özellikler" diyerek, Galileo,

Gassendi ve Descartes'i izleyerek nesnelere niteliklerinin aynı türden olmadığını, çeşitli nitelikler arasında ayırım bulunduğunu ileri sürmüştür. Locke birincil ve ikinci nitelikler ayırımının sonunda, ikincil niteliklerin (ses, renk, koku) algılayanda olduğunu ileri sürmüştür:

Locke'un vardığı sonuç, dış dünyada renkler sesler vb. niteliklerin bulunmadığı, yani bir 'nesnenin gerçek rengi'nden söz edilemeyeceğidir. (...) Locke ikincil nitelikler nesnelere değil, algılayandadır derken, bu niteliklerin algılayanın anlığından kaynaklandığını, orada yaratıldığını söylemiyor. İkincil niteliklerin nedeni nesnelere, onlar nesnelere kaynaklanırlar" (Denkel, 2001 s, 28).

Diğer yandan Denkel, Locke'un birincil ve ikincil nitelikler arasında ki ayırımının en önemli sonucu, ikincil nitelik idelerimizin karşılığı olarak dış dünyada nitelikler bulunduğu söylenmezken, birincil nitelik idelerimizin, dış dünyada karşılık bulduğunu söylemesidir. Nesnelere algılayan bireyden bağımsız olarak renk ve koku gibi niteliklere sahip değildirler ancak öznenin (algıdan) bağımsız olarak uzam, sayı ve devime sahiptir. Buna göre Locke, birincil nitelikler açıklaması ile kuşkuculuğa bir sınır çekmiştir. İkincil niteliklerden kuşku duyulabilse de, birincil niteliklerin bilimsel verilere dayanması zorunluluğu ile bu ortadan kalkacaktır. Buna göre bir defterin rengi değiştiği zaman uzamı boyutları değişmeyeceğinden, bilimsel olarak saptayabiliriz. Buna göre Locke güvenilir olan verileri, birincil niteliklerde bulmaktadır. Berkeley, Locke'un gerçekçiliğini yadsımış, onu yerine deneycilikte tutarlı olacağına inandığı öznel idealizmi benimsemiştir. Berkeley Locke'un varlık bilimsel gerçekliğini ve bilgi bilim tasarımcılığını eleştirmiştir. Yine onun birincil ve ikincil nitelikler arasında ayırım bulunduğu görüşüne karşın, Berkeley 'ayrıt edilmez' olduklarını göstermeyi amaçlar. Buna göre birincil nitelikler bilgiye temel olma konumunda değildir. Berkeley'in iki savı vardır; birincisi bu iki tür niteliğin ayrılmaz olduğu, diğeri ise ayrıt edilemez olduğuna dairdir. Berkeley, ikinci niteliklerin kendinde olmadığı fikrine karşı çıkmıştır. Ona göre, Uzam ve renk ayrılmaksızın birbirine bağlıdır. Rengi olup uzamı olmayan bir şeyi düşünmeye olanak yoktur. O halde renk-uzam birincil ve ikincil nitelikler birbirinden ayrılmaz. Düşünür bundan birincil niteliklerin de tıpkı ikincil nitelikler gibi öznel olduğu sonucunu çıkarır (Denkel, 2011).

Denkel, Locke ve Berkeley'in bilgi görüşlerini açıkladıktan sonra, Berkeley'in birincil ve ikinci nitelikler arasında kurmuş olduğu zorunluluğu inceler ve gerçekte böyle bir zorunluluk olup olmadığını incelemek üzere iki önerme ele alır:

1-Uzama sahip olan her şeyin zorunlu olarak rengi de vardır.

2-Rengi olan her şeyin zorunlu olarak uzamı da vardır.

Zorunlu ilişkiler bildiren bu iki önermeden yalnızca (2) doğrudur. Uzamı olmayan bir renk yayılımını düşündüğünü öne sürmek için üç köşesi olmayan bir üçgen düşündüğünü ortaya atmak ölçüsünde çelişiktir. Bu çelişki uzamı olmayan bir renk yayılımının mantıksal olanaksızlığından kaynaklanmaktadır. Böyle ise (2) her zaman doğrudur. Öte yandan (1) hiçte zorunlu bir doğruluk gibi durmamaktadır. Evet, tanıdığımız fiziksel, (yani uzama sahip) nesnelerin büyük bir çoğunluğu aynı zamanda şu ya da bu rengi olan nesnelere sahiptir. Ancak bunun yanı sıra uzamı olup rengi olmayan nesnelere düşünüp imgeleyebilmek durumundayız. Yani uzamı olup da renksiz olan bir nesne düşünmek çelişki doğurmamakta, bu düşünce zorunlu olarak (ya da her zaman) yanlış olmamaktadır. Örneğin, tam bir saydamlığa sahip olan nesnelere düşünebiliriz. Bu tür nesnelere düşünmekten öte, gerçekleştirilebiliriz de. Kimi kez mağazaların cam kapı veya vitrinlerini görmeyerek onlara çarpabiliyor oluşumuz bu görüşü destekleyecektir (Denkel, 2011, s. 31).

Denkel'in birinci ve ikinci önermelerine baktığımızda özdeşlik görmek mümkündür. Locke'un ifade etmiş olduğu ikincil nitelikler örneklerinden sadece renk niteliği üzerinde durmaktadır. Algıya sunulan bir müzik parçasının uzamı olduğu gibi, işitsel niteliği de mevcuttur. "Ses havadaki titreşimler olarak maddi bir şeydir" (Soykan, 2015, s. 232). Sesi notalardan ayırdığımız takdirde, duyumun gerçekleşmemesi halinde uzamı da olmayacaktır. Yine Denkel, vermiş olduğu örnekte saydamlıktan bahsetmektedir. Ne var ki saydamlık, yine resim sanatında beyazın seyreltilmesi ile oluşturulan bir renktir ve bu sayede tuvale yağmur damlaları bardak ve su gibi imajlar aktarılabilir. Mağaza camının saydamlığı yüzünden bir kişinin ona çarpması ise saydam rengin zor algılanması ile ilgili olabilir. Bu doğrultuda sanatsal olanın kuruluşu çerçevesinde baktığımızda Berkeley'in nitelikler hakkındaki fikirlerinin kabulü halen mümkün olabilir.

1.4.2 ÖZNEL İDEALİZMDE YARATMA-BEN/ YARATILAN- NESNE AYRIMI

Öznel idealizm çerçevesinden, Yaratma-ben ve yaratılan-nesne konusunu incelediğimizde, öznel idealizmin kurucusu olan George Berkeley'in özneye ilişkin düşünüş yapısını kavramak, sonrasında gelecek olan diğer idealist düşünürlerin düşüncelerini anlamlandırmak için önem taşıyabilir. Berkeley'e göre gerçekte var olan şey zihinlerdir, Düşünür dış dünyanın gerçekte var olduğunu yadsımamaktadır. Yine var olanlar başka bir var olan tarafından anlamlandırılmak zorunda ise, görelidir. Buna göre nesnenin niteliği kendinde değil, öznenin bir niteliğidir. Nesnenin birinci nitelikleri (fiziksel) "bir nesnenin belirleyici özsel özellikleri değilse eğer, buradan fiziki nesnelerin zihinden bağımsız nesnel bir varoluşa sahip olmadıkları, fakat yalnızca algılandıkları zaman var oldukları sonucu çıkar" (Cevizci, 2009, s. 603).

Ahmet Cevizci'nin (2009), Berkeley'in Locke'u en azından üç konuda takip ettiğini belirtmiştir. Buna göre; Berkeley, bizim dolaylımsız veya doğrudan algıladığımız her şey, idelerimizden veya kendi zihin içeriklerimizden ibarettir. Diğeri, İdelerimiz doğuştan değildir ve bütün idelerimiz algısal deneyimden türer ve son olarak, bilgimiz sahip olduğumuz idelerin bir fonksiyonudur bu yüzden, sahip olduğumuz bütün bilgiler deneyim yoluyla, sahip olduğumuz idelerden gelmektedir. Berkeleye göre, tek tek insanlardan ayrı bir insan tümeli yoktur (Cevizci, 2009, s.607). Aynı şekilde algılanmadan bağımsız olarak var olan bir varlıktan söz etmemiz mümkün değildir. Var olmak algılanmış olmak yani, algılayan düşünen bir zihnin nesnesi olmak anlamına gelmektedir. Filozof, duyusal şeylerin ideler ve/veya ideler koleksiyonu olduğunu düşünür (Cevizci, 2009, s.608). Yine Berkeley, düş ve fantaziyi birbirinden ayırmaktadır. "buna göre, gerçek olan şeylerin, daha doğrusu gerçek algıların hayali şeylerden veya fanteziden ayırt edilmesini mümkün kılan üç ölçüt vardır; (1) Söz konusu gerçek şeylerin algılarının canlı ve açık olmaları; (2) zihinde iradi olarak değil de gayri iradi olarak ortaya çıkmaları ve (3) onların deneyimin geri kalan öğeleriyle belli bir tutarlılık ilişkisi içinde olması gerekir" (Cevizci, 2009, s.609).

Öznel idealizmden yola çıkarak, duyuşal niteliklerin, deneyimin ve imgelem yetisi gibi bileşenlerinin yaratma ve yaratıcılık açısından önemi oldukça mühim gözükmeğtedir. “Modern estetikte, yaratıcılığın önemi, deneyimi farklı yollarla biçimlendirme yetisinden gelir. Deneyim bireylere aittir (...) Benim deneyimim bir başkasınıninkine benzeyebilir, ancak yalnızca onlarınki gibi olabilir, aynı olamaz çünkü bana özgüdür” (Townsend, 2002, s. 182). Townsend’in de ifade ettiğı gibi bu tümceler yaratma ve yaratıcılığın öznel yanını ifade etmektedir. Diğer yandan “yaratıcılık algıyla yakından ilişkilidir. Algı karmaşık bir işlemdir. Salt bakmak ve görmekten daha fazla bir şeydir. Duyusal girdiyi işleyiş biçimimiz, eğilimimiz, görmeyi umduğumuz şey algıyı etkiler” (Townsend, 2002, s. 183). Tam da bu noktada Bir sanat objesini tasarımılayacak olan kişinin algı süreçlerinin yanı sıra diğer biyolojik ve psikoloji süreçleri sanatsal olanın kuruluşunda önem taşıyabilir. Öznenin nesne karşındaki etkileşimi, yine onun tasarım sürecinde yer alan faktörlerden birisi durumundadır. Sanatçı nesnelere yönelirken, onlara çeşitli anlamlar atfeder. “nesnelere duygusallık içinde kavrama, nesnelere duygusallık içinde içinden yaşama *özdeşleyim* (Einfühlung, Grekçesi *emphaty*) olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesnelere içinden kavrar ve yaşarız. Ama nesnelere kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır” (Tunalı, 2012, s. 41). Bir nesne karşısında yaşanan duygu o nesnenin bize yaşattığı duygudur. Örneğın, yıkık dökük bir ev karşısında yaşanan hüçün duygusu bize ait değil, o yıkık evin bize yaşattığı bir duygudur. Nesnelere kurulan bu ilgi özdeşleyimdir. Theodor Lipps, özdeşleyim estetiğini şöyle açıklar; “çıkış noktası insanın kavrayıcı etkinlik kavramıdır. ‘Her duyulur obje’, diyor Lipps ‘benim için var olduğu sürece daima iki öğenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir’. Duyulur olarak algılanan obje, ancak kavrayıcı etkinlik tarafından kavranırsa, ona tinsel ve duygusal nitelik katılır ve o obje bir canlılık ve bir yaşam elde eder” (Tunalı, 2012, s. 42). Nesne ile karşılaşan öznenin, onun karşısında hissettiğı bu duygular zihinsel sürecinin bir sonucudur. Nesneden alınan duyularının anlamlandırılması ve tasarım-imaj oluşturulması yaratma ve yaratıcılık çerçevesinde değerlendirildiğinde önemli gözükmeğtedir. Bu ifadeler kapsamında Kant’ın epistemolojisine geri döndüğümüzde onun; “transendental tam algının birliğı” yani duyular ve anlama yetisinin nesnelere kavramadaki bütünlüğü özdeşleyim için gerekli gözükebilir. Duyular

verilerinin anlamlandırılması sürecinde psikolojik ve biyolojik faktörlerin öznedeki etkili olması olağan karşılanabilir. Lipps, “Objede duyduğum şey, genel olarak söylenirse yaşamdır. Ve yaşam kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Yaşam bir sözle etkinliktir. Bu etkinlik herhangi bir engelleme ile karşılaşmadan gerçekleşirse, o zaman bu etkinlikte bulunan kişide bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu bir haz duygusudur. Kişiyi hazza, estetik hazza götüren, bu etkinliktir ve ondan doğan özgürlük duygusudur” (Tunalı, 2012, ss. 42-43). Bu süreçte Lipps, özdeşleşim olgusunu anlatmaktadır. Özne ve nesne arasındaki etkileşim tüm bu süreçlerde etkinlik isteği, haz ile çerçevelenmiştir. Diğer yandan Kant’a baktığımızda “bir tasarımdaki öznel yanın haz veya hazzsızlık olduğunu” söylediğini görmekteyiz (Kant, 2006, s.39). Yine Lipss, bu bağlamda “estetik haz bir objede kendi kendimizden duyduğumuz hazdır” olduğunu iddia etmektedir (Tunalı, 2012 s. 43). Böylesine bir psikolojik yaklaşım ele alındığında sübjektivist-estetik anlayışının ortaya çıktığını görebiliriz.

Bu çerçeve içerisinde öznenin, yaratma edimini ele aldığımızda benzer süreçlerin etkili olabileceğini hesaba katabilir. İstek, haz duygusu, yaşam çabası, gibi faktörler öznenin yaratıcılık eyleminde önemli unsurlardan biri olabilir. Öznel idealizmde başka, başka zihinlerin algılama, tasarımlama ve yorumlama özellikleri ile yaratılan nesnede değişiklik ve çeşitlilik olması olağan karşılanabilir. Çünkü her öznenin kendine ait bir tasarım dünyası, bilgiyi işleme farklılığının olduğunu söylemek mümkündür. Bu farklılığı ise sanat objelerinin çeşitliliği üzerinden gözlemleyebilmekteyiz.

Öznel idealizm de yaratan-ben’in dünya ile karşılıklı ilişkisi, “karşılaşma” yaratılan nesneyi açıklamakta önemli olabilir. Amerikalı varoluşçu psikolog, Rollo May (1909-1994), yaratıcı edimi ‘karşılaşma’ kavramı ile ifade etmektedir. May, yaratıcılığın sadece öznel süreçleri açıklamakla ifade edilemeyeceğini belirtir ve şunları ifade eder:

Karşılaşma, her zaman iki kutup arasındaki bir buluşmadır. Öznel kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Ama bu diyalektik ilişkinin nesnel kutbu nedir? Çok basit kaçacak bir sözcük kullanacağım: Sanatçı ya da bilim adamının kendi *dünyasıyla* karşılaşmasıdır (...) Dünya bir kişinin içinde var olduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar

basitte değildir. Dünya kişi ile her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanlığı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu yaratıcılığın hiçbir zaman *öznel* bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleri ile incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir *süreçtir*, bir *yapma*'dır – özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç. Sanatçıların dünyalarıyla nasıl karşılaştıkları her has yaratıcı ressamın eserinde görülebilir (May, 2012, ss. 72-73).

Öznel idealizm açısından değerlendirdiğimizde, yaratıcı-tasarım süreci öznenin kendisinde olup bitenlerdir. Diğer yandan dış dünya ile girmiş olduğu diyalektik süreç de yine kendi zihinsel anlamlandırmaları ve tasarımlarından ibarettir. May, yaratıcılık ediminin sadece kişide olup bitenlerle açıklanamayacağını ifade etmektedir; ancak, yine de sanatçıların dünya ile karşılaşmalarının eserlerinde görülebileceğini söyleyerek öznel süreçlerinin gözlemlenmesi gerektiğini söylemektedir. Bu çerçevede bir sanat eseri yaratıcı öznenin dışına çıkarak, diğer özneler tarafından değerlendirilebilir ve başka öznelerin diyalektik süreçlerinde yerini alabilir.

Diğer yandan May, sanatçıların karşılama anlarında belirgin bir şekilde nörolojik değişiklikler yaşadıklarını ifade etmektedir “sanatçı ya da yaratıcı bilim adamının hissettikleri kaygı veya korku *değildir*; coşkudur. Bu sözcüğü mutluluk ya da hazzı karşı kullanıyorum” (May, 2013, s. 68). Bu ifadeleri ile May, ‘*coşku*’yu mutluluk ve haz karşılığı olarak kullanarak Kant ve Lipps ile ortak paydada buluştuğunu görebiliriz. Öznel tasarımlarda biyolojik ve psikolojik süreçler aktif rol oynayabilir. *Haz*, *mutluluk*, *coşku*, vb. gibi nörolojik etkiler herhangi bir uyaran nesne ile gerçekleşebileceği gibi düşsel canlandırma ile de tasarlanabilir. Bu duygular eylem alanına geçirilmek üzere tasarlandığında *istek* aracılığı ile gerçekleştirilebilir. Öznel olarak yaratıcı edimde, *isteğin* önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. “Sanat, hayatın her alanında aynı şeyi, yani insanın istemesini, niyetlerini, görüş tarzını, niteliğini, insanın dünya ile doğayla olan ilişkilerini dile getirir” (Mengüşoğlu, 1988, s. 205). Bu doğrultuda sanat ve onunla ilintili ele aldığımız öznenin bir yapıp etmesi olan yaratma ve yaratıcılık, onun aynı zamanda biyolojik ve psikolojik özellikleri ile de yakından ilgili olabilir.

Duygular ve isteme, yaratan-ben (özne)' in nesne tasarımı merkezli öneme sahip olabilir. Vasiliy Kandinsky (1866-1944), sanat eserinin duygularımızın kaynağı olduğu görüşündedir; “sanat ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biridir ve ruhsal yaşantı, ileri ve yukarı doğru giden, karmaşık fakat ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekettir. Hareket, deneyimin hareketidir. Farklı biçimler alabilir, fakat aslında aynı içsel düşünce ve amaca dayanmaktadır” (Kandinsky, 2013, s. 33). Öznenin, bir nesne ile etkileşim süreci ve bu sürecin tasarım aşamasındaki rolü bu çerçevede incelenebilir. Duyguların, biyolojik ihtiyaçların, yaratım sürecindeki etkisi, bir tasarım nesnesine, oradan da diğer öznelere yansıtılabilir.

David Hume, *İnsan Anlığı Üzerine Bir İnceleme* adlı eserinde istenç, irade duygular ve us hakkında şunları ifade etmiştir: Herhangi bir nesneden acı veya haz beklentisinde olduğumuzda buna bağlı ya bir heyecan ya da bir hoşnutsuzluk duyarız. Buna bağlı olarak nesneye karşı yaklaşımımız değişecektir. Bu nesneye bağlı olarak bir akıl yürütme gerçekleştiririz. Yaşadığımız duyguya göre nesneye ya yaklaşırız ya da uzaklaşırız. Bu çerçevede, eylemlerimizde buna karşılık değişim elde ederler. Ancak bu dürtü ustan doğmaz yalnızca onun tarafından yönetilir. Nesnelerin bizi etkilemediği yerde, bu tarz bağlantılar da hiçbir zaman bize bir etkide bulunmaz. Us sadece bu bağlantıyı keşfeder ancak nesnelerin bizi etkilemesi onun aracılığı ile olmayacaktır. Hume, usun tutku ya da duygu tercihini tartışmaya yeteneği olmadığı sonucuna varmaktadır. Çünkü usun dürtülere karşı yönde bir dürtü vererek, istemeyi önleme gibi bir yeteneğinin olmadığını söyler. Karşıt bir tutkudan başka hiçbir şey tutkunun dürtüsüne karşı çıkamaz onu durduramaz. “Us tutkuların kölesidir ve öyle olması gerekir; hiçbir zaman onlara hizmet etmekten ve boyun eğmekten başka görev üstelenemez” (Hume, 2010, ss. 264, 265).

Hume, bu söylemleri ile duyguların, istenci nasıl etkilediğini ve kuvveti ile usu nasıl gölgede bıraktığını ifade ediyor gibidir. Tam da bu noktada sanat nesneleri geçmişten günümüze öznelere duygusal yanının en kuvvetli ifadesi olarak görülmüştür. Buna göre sanat nesnelere, öznenin psikoloji süreçleri etrafında incelenmeye başlanmış, özellikle yaratma ve yaratıcılık gibi süreçler son yüzyılda nörobilim kapsamında incelenmeye başlanmıştır. Psikolojik ve nörolojik süreçler ancak ve ancak tek tek öznelere gözlemlenebilmekte ve açıklanmaya çalışılmaktadır. Diğer yandan felsefi olarak, öznel idealizm öznenin yaratma-ben ve

yaratılan-nesne kapsamında bu konuya yine özne üzerinden yaklaşmakta, bilinç, bilinçdışı, dürtü, sezgi, duygu gibi kavramlarla bu bağlamda enine boyuna hesaplaşmaktadır.

2. BÖLÜM

ÖZNEL İDEALİZMDE YARATMA SÜRECİ

VE YARATICI ÖZNE

2.1. FICHTE'DE YARATICILIK

Johann Gottlieb Fichte, (1762-1814) Alman İdealizminin kurucularındandır. Kant sonrası idealist yönelimli düşünürler, felsefi bilgi alanında bir sistem bütünlüğü yakalamaya çalışmışlardır. Fichte genel olarak, felsefenin tümel bir bilim olduğu kanaatindedir ve bu yüzden sistematik bir bütünlük kurma çabasındadır. Düşünür, her bilimin temel bir ilkesi olması gerektiği noktasından hareketle, sağlam bir çıkış noktası aramaya yönelir. Fichte'ye göre Kant felsefesi üzerinden devam ederek sistemini oluşturmaya başlamıştı. Fichte'nin sistemini oluşturmak üzere iki önermeye ihtiyacı vardı. İlk olarak “kendinde şey, nesneden yola çıkma fikri; Kant numen veya kendinde şeyin bilinemez olduğunu söylüyordu. Ona göre gerçeklik, kendinde şeylerden ibaretti. Bu durumda bizler, gerçekliğin bilgisine sahip olamıyor, dolayısı ile gerçekliği bilemiyorduk. Fichte ise bu ifadelerin çelişkili olduğunu düşünüyordu.

Çünkü, bir şeyin var olduğunu söylememiz, onun hakkından daha şimdiden bir şeyler bildiğimiz anlamına gelir. Üstelik Kant, kendinde şeyin varoluşunu esas, kendinde şeyin duyumun nedeni olduğunu söylemek suretiyle algısal deneyimlerimizi açıklamak için öne sürmüştü. Kendinde şey veya numenlerin duyumların nedeni olarak var olduğunu söylemekte, kendi içinde bir çelişki ihtiva eder. Çünkü varoluş kategorisi, zihnin sadece duyu yolu ile deneyimlenebilen, nesnelere uygulanabilen bir kavramdır. (...) Fichte açısından bir şeyin bilinmez olduğunu söylemenin bir çelişki meydana getirmesinin nedeni, bu yargı ya da iddianın bizim bir şeyin var olduğunu bildiğimizi ve bu şeyin işte bu anlamda bilinebilir olduğunu ima etmesidir. Bu ise kendinde şey anlayışının, Kant'ın varoluş ve neden kavramlarını deneyimin nesneleriyle sınırlayan, kurallarını ihlal etmesi nedeniyle, çöküşünü ifade eder (Cevizci, 2009, s. 803).

Bu durumda Fichte'ye göre kendinde şey, nesneden yola çıkmak özgür ve düşünen bir benin, nasıl olduğunu açıklamada yetersiz kalacağından tercih edilmeyecek bir yoldu. Düşünüre göre, eğer temel ilke, bilinçli varlık, düşünen bir ben olursa, bilinçli öznenin dış dünyayı, nesnelere dünyasını nasıl kurup tasarladığını açıklamak olanaklı olacaktı. Fichte *deneyim* kavramı üzerinde durmaktadır. Bilinç bir

nesnenin özne tarafında bilinmesi demektir. Deneyim, ise deneyimleyenin bunu bilmesini gerektirir.

Frederic Copleston *Alman İdealizmi* adlı çalışmasında bahsettiği gibi: Fichte, felsefeden istenen şeyin deneyim zeminin belirginleştirilmesi olduğunu ifade eder. Bilincin içeriğini irdelediğimizde iki tür içerik olduğunu görürüz, Bunu şu şekilde açıklayabiliriz, “tasarımlarımızdan (*Vorstellungen*) kimilerine göre özgürlük duygusu eşlik ederken, başkalarına ise zorunluluk duygusu eşlik eder” (Copleston, 1990, s. 51). Örnek olarak, imgelerimde bir boynuzlu at ve ya insan başlı metal gövdeli bir robot düşünür veya zihnimde İstanbul’dan Norveç’e gitmeye karar verirsem bu tasarımlar benim kendime bağlı tasarımlarımdır. Bu tür kurgular öznenin kendine ait olan tasarımlarıdır ve buna özgürlük duygusunun eşlik eder. Ancak, bir parkta yürüdüğümde çevreden gelen algılar, işittiklerim, gördüklerim sadece bana bağlı değildir. Bu tasarımlara zorunluluk duygusu eşlik etmektedir. Bunlar dışardan bana dayatılmış gibi gözükmektedirler. Bu tasarım dizgisine Fichte *deneyim* demektedir. Edimsel deneyim, her zaman bir şeyin deneyimlenen biri tarafından deneyimlenmesidir. Bilinç her zaman bir nesnenin özne tarafından anlık tarafından bilinmesidir. “Ama Fichte’nin soyutlama dediği bir süreç yoluyla felsefeci edimsel bilinçte her zaman birleşik olan iki etmeni kavramsal olarak yalıtabilir ve böylece kendinde-anlık ve kendinde-şey kavramlarını oluşturabilir” (Copleston, 1990, s. 51). Buna göre önünde iki yol vardır: Kendi tasarımı olan ‘boynuzlu at’ örneğinde verildiği gibi, kendinde-anlığın, diğer deyişle yaratıcı düşüncenin ürünü olarak açıklamaya çalışabilir. Ya da deneyimi parkta yürüme örneğindeki gibi, kendinde-şeyin etkisi olarak açıklamaya çalışılabilir (Copleston, 1990).

Bu çerçevede iki yol açıklanmaktadır. Birincisi idealizm yoluyken, diğeri dogmacılığın yoludur. Fichte idealizmi savunan bir filozof olarak, realizme karşıdır. “Çünkü, Fichte açısından realizm ne kadar tutarlı bir biçimde ortaya konursa konsun, son tahlilde materyalizmle determinizmle sonuçlanmak durumundadır. Materyalizm her şeyin madde ya da doğadan ibaret olduğunu, mekanik bir biçimde olup bittiğini söylerken ruhu da şeyler arasındaki bir şey olarak ele alır” (Cevizci, 2009, s. 804). Fichte’ye göre bilinç bir varlıktır. “Bilinç kendisinde hem varlığı hem de varlığın bilgisini ihtiva ettiği için, idealizm realizmden çok daha üstün bir felsefedir” (Cevizci, 2009, s. 804). Düşünüre göre maddecilik özgürlük kavramını dahi

açıklayamaz, yetersiz kalır. Bu durumda zihin, “ben” temeldir. Fichte kurmuş olduğu sistem üzerine, Baggesen’e Nisan 1971 tarihli mektubunda şunları dile getirmiştir.

Sistemim, özgürlüğün ilk sistemidir ve başlangıcından sonuna kadar, özgürlük kavramının bir analizidir. Fransız ulusunun insanlığı maddi zincirlerinden kurtarması gibi, benim sistemimde insanlığı kendinde şeyden ve dış etkilere kurtardı ve ilk ilkeleri, insanı özerk bir varlık haline getirdi (Fichte, 2006, s. 11).

Yaratma ve yaratıcılık çerçevesinde Fichte’nin bu fikirlerini değerlendirdiğimizde, özellikle öznenin yaratıcı süreçteki konumunu aşağı yukarı anlamak mümkün olabilir. Özellikle özgürlük kavramının peşinden giden Fichte, bir bütün olarak insanın yapıp etmeleri ile nasıl bir özerk varlık olduğunu açıklama çabasında olmuştur. İdealizmi tercih eden Fichte, bilim öğretisini de ben’den yola çıkarak açıklamaya çalışmaktadır. Ben, mutlak koşulsuz bir ben’dir. Sınırsız bir etkinlik olan ben nesneleştirilemez. Eğer nesneleşirse, ya da nesneleştirilmeye kalkılırsa, onun başka bir şeye dayanması gerekir.

Fichte derslerinde öğrencilerine; ‘Duvarı düşünün’, der. Sonra da, ‘Duvar düşüneni düşünün’, Her bir aşamada, bilince nesne olmaktan kaçan bir ‘ben’ vardır ve bu sonsuza kadar böyle devam eder. Sonun da bilince nesne olmaya direnen bir ‘ben’ kalır ki, ‘transendental’ ya da saf ‘ben’ olarak felsefenin ilk ilkesidir. Bu saf ‘Ben’i biz, ancak ve sadece, ‘anlıksal sezgi’ (*Intellektuelle Anschauung*) yoluyla ortaya koyarız. Daha doğru bir ifadeyle, kendisini o, düşünceye/düşüncemize bildirir. Fichte’nin felsefesinin geç döneminde bu saf ‘ben’, sınırsız etkinlik olarak kendisini bilinçlerde düşünceye sezdirenen şey olan ‘Yaşam(a)’ kavramına dönüşecektir (Fichte, 2006) .

Fichte’nin felsefi sistemi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bazı yorumcular onun yapmak istediği şeyin ‘ontoloji’ olduğunu iddia etmişlerdir. Bu iddianın sebebi düşünürün, etik bir kavram olan özgürlükten yola çıkmasıdır. Pratik olanın teorik olan karşısında üstün olduğunun gösterilmesi ile yaşam varlığının dünya üzerinde etkinlik göstererek, onu değiştirip dönüştürmesi ve bu sayede etkin olanında değişip dönüşmesi, bu savın temelini güçlü hale getirmiştir. Diğer bir yoruma göre, fenomen-numen ayrımında, kendinde şey’i (*Ding-an-sich*) kaldırmak geleneksel anlamda ontolojiyi de reddetmek anlamındadır. Fichte’ye göre ilk ilke bilinçte belirdiğinden saf ‘ben’dir. Bu ise bir ‘şey’ değil saf etkinliğin kendisidir. ‘Ben varım’

önermesi olanaklı olan bir şeyi *edim*'i ifade eder. Bu durumda Fichte'de ontoloji yoktur. Özneden bağımsız nesne olmadığı için Fichte'nin felsefesi bir 'özne metafiziği' olmaktadır. Özne kendisini farklı şekillerde ortaya koymaktadır bu onun neliğini oluşturur. Mutlak anlamda özne, sonsuz sınırsız etkinliktir ve bunun dışı diye bir şey yoktur. Başka bir yorum göre ise, Fichte'nin felsefesinden bir fenomenoloji üretmek olasıdır. Bu yüzden Heidegger, onun Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'ne giden yolu hazırladığını söylemektedir. Tüm bilgilenmenin, ben'den hareket etmesi, özne-nesne ilişkisine zemin olan ilkenin kendisinin araştırılması, bizi özne-nesne ilişkisini içeren bir özdeşlik ilişkisine götürmektedir. Fichte'nin felsefesine baktığımızda, 'dürtü', 'çaba' gibi insani hallerin, aklın gelişimi ve ahlaki sürecin oluşmasında dışsal olmaması bu süreci oluşturan öğeler olması, oldukça önemlidir (Fichte, 2006, ss. 24-25).

Tüm bu çerçeveyi yaratıcı süreç açısından değerlendirdiğimizde, Fichte'nin bahsettiği deneyim kavramının kendi tasarımlarımızın üzerindeki bağıni görmek mümkün olabilir. Zorunlu olarak deneyimlediklerimiz (kendinde şeyler), ben'in tasarımının (kendinde anlık) malzemesi olabilir. Çünkü zorunlu olarak dış nesne ve şeylerden soyutlanan algıların boynuzlu bir at figürüne dönüşmesi olasıdır. Örneğin boynuzlu at zorunlu olarak algılanmış bir at ve gergedandan soyutlanan bir boynuzun birleşimi olabilir. Öznenin idealizm çerçevesinde yaratmasının sınırı nesnelere bağımsız biçimde gerçekleşmektedir.

2.1.1. Mutlak Ben ve Zihinsel Sezgi

İdealizmde yanıtlanması gereken en önemli meselelerin başında *ben nedir?* sorusu yer almaktadır. Bu soruya cevap bulmak için mutlak olan ben'in ne olduğunu bulmak gerekmektedir. Kant'ın görüşüne göre ben, ben deneyiminin sınırlarını aşmaktadır; ancak Fichte onun bu görüşüne katılmaz. Çünkü Fichte'ye göre bizler, ben'in zihinsel sezgisini taşımaktayız. Fichte'nin öğrencilerine vermiş olduğu duvar örneğini düşündüğümüzde, her zaman geriye bir ben kaldığını görürüz. Bu ben, nesnelleşmeyi aşarak, bilincin birliğinin ön şartı haline gelen bir aşkınsal bir ben'dir. Fichte, mutlak ben ya da bilincin en belirgin özelliğinin, eylem ya da etkinlik olduğunu söyler. Bu yüzden, bilincin ne olduğu konusunu düşünürken, varılacak

nihai önerme, Descartes'te olduğu gibi, 'düşünüyorum' değil, 'eylemde bulunuyorum' olmalıdır. Saf ben, bilinç bir olgu değil, bir ilk yapma, eylemde bulunmadır. Kendisi için varlığın bir ilk edinimidir. Fichte'ye göre *ben* kendisini kendisine bir etkinlik biçiminde temsil etmektedir. Fichte bilincin kendisinin dışındaki dünyayı temsil etmesinin de koşulu olduğunu söyler: Bir zihin ancak kendisinin temsili zemininde, kendisi dışındaki dünyayı temsil etme imkanı kazanır. Onun sisteminde 'ben', 'düşünen şey' değil 'düşünme etkinliği'nin ta kendisidir. 'ben benim' x, x'tir önermesi bir edimi ifade etmektedir (Cevizci, 2009, ss. 806-808).

Fichte, ben kavramı anlaksal sezgiyi kendi ifadeleri ile şöyle anlatmaktadır. Varsayım olarak kafamızda bir ben kavramı kurmamızı isteyen düşünür şöyle devam eder:

Eğer kişi kendinden istenileni yaparsa, kendisinin *etkin* olduğunu ve ayrıca etkinliğinin *kendi etkin benliğine* yöneltildiğini keşfedeceği iddia edilmiştir. Buna göre, Ben kavramı yalnızca bir *kendine dönüş etkinliği* aracılığıyla oluşur ve karşıt yönden, bu tip bir etkinlik aracılığı ile meydana gelen tek kavram Ben kavramıdır. Bu etkinlikle meşgulken, kendini gözlemleyerek kişi dolaysızca onun bilincine varır; bir başka deyişle, *kişi kendisini kendini-koyan* olarak koyar. Tek dolaysız bilinç formu olarak bu dolaysız kendinin bilinci, bilincin tüm diğer olası hallerinin açıklaması içinde varsayılmalıdır. Buna *Ben'in kökensel sezgisi* denir. ('sezgi' sözcüğü burada hem öznel hem de nesnel anlamda kullanılmaktadır. Çünkü sezgi iki farklı anlama gelebilir; (a) Ben'in özne, sezen özne olduğu, Ben'in sahip olduğu sezgi anlamına gelebilir; ya da (b) içinde sezginin nesnel olduğu ve Ben'in sezilen nesne olduğu Ben'e yönlendiren sezgi anlamına gelebilir. Kişinin kendini, bunun aksine bir *dinginlik durumu* koymaksızın *eylemde bulunuyor* olarak koymadığı daha sonra gözlemlenecektir. Bir *dinginlik durumu* koyulduğunda bir kavram -bu durumda, Ben kavramı- üretilmiş olur. Tüm bilince varma durumlarına, anlaksal sezgi denilen dolaysız bir öz-bilinç eşlik eder ve eğer kişinin azıcık da olsa düşünme kabiliyeti varsa, bu dolaysız öz-bilinç önceden varsayılmalıdır. Ancak bilinç bir etkinliktir. Ve öz-bilinç, özelde *zihnin* kendine-geri dönme etkinliğidir ya da saf *refleksiyondur*. Açıklama: Her şey, ifade edilen kendi kendine yürütmenin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bir kavram olarak görülen bu saf refleksiyon edimi, Ben tarafından düşünülmektedir. Buna göre, açıkça kendimi kendi aracılığım la koyarım ve tüm diğer bilinç durumları bu kendini koyma edimiyle koşulludur" (Fichte, 2006, ss. 212-213).

Düşünür, "Ben", benim'dir" derken özdeşlik ilkesinden yola çıkmıştır. Bu durumda düşünürün ifadelerinden, öznel bilinç-nesnel dünya karşıtlığı yani karşıtlık ve çelişmezlik ilkelerini algılayabiliriz. Ben, ben olmayanı ileri sürdüğü için bir

karşıtlık oluşmaktadır. O halde ben, ben olmayı ifade ederek öne sürülmektedir. Yine Fichte ben'in ben olmayan ile ilişkisini şöyle anlatır:

Kişi, Ben kavramını kafasında kurduğunda, kişinin aynı zamanda bu etkinliği kendi kendine belirlenmiş olarak koymaksızın kendini etkin olarak koyamayacağını ve kişinin bunu, geçiş hareketinin kendisinin kişinin burada gözlemlediği etkinliğin ta kendisi olduğu (bkz. Yukarıdaki 1. Ve 2. Bölümler) bir belirsizlik ya da belirlenebilirlik durumundan geçiş hareketi koymaksızın bunu yapamayacağını keşfedeceği iddia edilmiştir. Benzer şekilde, kişi Ben kavramını karşıt bir Ben olmayan aracılığı ile belirlemeksizin, belirli etkinlik aracılığıyla oluşan (Ben) kavramını kavrayamaz. Belirlenebilen daha önce dinginlik durumu denilenle (1) aynıdır, çünkü bir etkinliğe dönüştürülmekle kesin olarak belirlenmiş olur. Üstelik Ben'in sezgisiyle ilişkili olarak, Ben'in bir kavram olan şey, Ben olmayan için sezgidir. Daha ayrıntılı söylemek gerekirse bu, sezme ediminin kavramıdır. (bölüm 4). Bu karşıtlığın bir sonucu olarak, Ben-olmayan etkinliğin (gerçek) olumsuz olarak nitelendirilebilir; yani ben-olmayan, ortadan kaldırılmış etkinlik kavramı olan 'varlık' olarak nitelendirilebilir. Bu sebeple varlık kavramı hiçbir şekilde kökensel bir kavram değil, etkinlikten türetilen olumsuz bir kavramdır (Fichte, 2006, s. 213).

Fichte, felsefi sitemini oluştururken, benin kökensel olarak kendi varlığını ortaya koyması, benin karşısına başka bir ben koymuş olması gibi önermeler serimlemiştir. Ancak Ben'in karşısına başka benin konuşması idealizm sistemi için problemli olduğundan Fichte'nin bu soruna yaklaşımı Copleston tarafından şöyle ifade edilmiştir: Ben değil önermesi, belli bir nesnel kümesi, sonlu nesnel kümesi olmaktan çok genel olarak sınırsızdır. Bu sınırsız, 'Ben-değil' Ben' e karşıt olarak konulur. Bilincin dizgesel yeniden kuruluşu ile ilgilenildiğinden, bu halde bilinç, hem ben'i hem de ben-değil' i kapsayan birliktir. Bu nedenle saltık Ben'i oluşturan etkinlik, ben olmayı da kendi içine koymalıdır. Ancak ikisi de sınırsız iseler, her biri ötekinin dışlanması pahasına tüm olgusalılığı doldurma çabasında olacaklardır. Birbirlerini yok etme ortadan kaldırma eğilimi güdeceklerdir. Bu durumda bilinç olanaksız hale gelir bundan dolayı Ben-değil'in karşılıklı olarak sınırlandırılmaları zorunludur. Her biri ötekini ortadan kaldırmalıdır ama ancak bölümsel olarak bu gerçekleşmelidir. Bu anlamda hem Ben hem de Ben-değil 'bölünebilir' olmalıdır. Fichte şu önermeyi ortaya koyar: 'Ben'de bölünebilir bir Ben'e karşıt olarak bölünebilir bir 'ben-değil' koyarım. Diğer bir deyişle saltık ben kendi içerisinde birbirlerini karşılıklı olarak belirliyor ve sınırlıyor olarak bir sonlu ben ve bir sonlu ben-değil koyar. Fichte, her biri yalnızca tek değildir demek istemektedir. Sınırlı

etkinlik olarak düşünölen saltık ben'in kendi içinde sonlu, 'Ben'i ve 'ben-değil'i üretmedikçe hiçbir bilincin mümkün olmayacağıdır. (Copleston, 1990).

Fichte'nin ortaya koymuş olduğu önermeler 'ben', 'ben-olmayan' ve 'ben'de bölünebilir karşıt olarak bölünebilir bir ben olmayan' tez, antitez, sentez formundadır. Ben'in Ben-olmayan ile ilişkisini yaratma ve yaratıcılık açısından irdelediğimizde, öznenin sanat nesnesini zihninde tasarlariken, ben olmayanı sezinlemesi mümkün olabilir. Fichtenin yine 'ben'i ve bütünlüğünü edim, eylemde görmesi, öznenin sanat nesnesini yaratım aşamasında sağlanabilir. Tam da bu aşamada, zihin refleksiyon etkinliğini gerçekleştirebilir. Tasarım ve eylem arasında böyle bir alışverişten söz etmek mümkün olabilir. "Zihin, kendisini onun aracılığıyla koyduğu bu refleksiyon etkinliği sezildiği zaman, kendi kendini belirleyen bir etkinlik olarak sezilir ve bu etkinlik, yine de belirlenebilir olan edilgin bir dinginlik ve belirsizlik durumundan belirlilik durumuna geçiş hareketi olarak sezilir" (Fichte, 2006, s. 214). Örnek vermek gerekirse, bir heykeltıraş, tasarımını gerçekleştirirken, o imge içinde var olurken diğeri yandan varlıksal olarak 'ben' diğeri ben'in imgelemde bulunduğunun farkındadır. Tıpkı Fichte'nin meşhur duvar örneğinde olduğu gibi, düşünen ben'i düşünmektedir ve etkileşim içine girmektedir. Ancak Heykeltıraş imgesini nesneleştirirken, edimde bulunduğu sırada, ben' kendinin farkına varabilir veya sezebilir.

Varlık yapmaktan, eylemde bulunmaktan doğar. Benliğin kendini vaz etmekten daha fazla bir şey olmadığını, onun sadece kendisi için değil, fakat kendisi aracılığı ile var olduğunu, dile getiren Fichte'ye göre sırasıyla özdeşlik, çelişmezlik ve yeter sebep ilkelerinde ifade edilen edimler, deneyimde saf bir halde bulunmadıkları gibi, benliğin başka herşeyden yalıtlanmış edimlerini de temsil etmezler. Başka bir deyişle zihin, Aynı şekilde, onun aynı zamanda başka bir şeyi düşünüyor olmadan "ben varım" diyebilmesi imkansızdır. Onun idealizminde, özne ile nesne ayrılmaz (Cevizci, 2009, s. 807).

Fichte'nin diyalektik yöntemine göre insanın bilgisi, üç evreden hareketle oluşmaktadır. Bu evreler, özdeşlik, çelişmezlik ve yeter sebep ilkesidir. Buna göre bir nesneyi bilmek onu kavramayı gerektirir buna göre; özdeşlik 'x=x'tir. Diğeri yandan, bir nesneyi bilmek onu, diğeri nesnelere karşılaştırıp ayırıp bilmeyi gerektirmektedir buna göre çelişmezlik ilkesi, 'a, a olmayan değildir' ve son olarak, a ile a olmayan sentez aşamasında yüksek bir kavram' da sınırlama yapılıır. Buna göre örneklendirirsek, kitabı görür ve tanırım, onu defterden ayırt ederim, kitabı, defter

karşısında şu ya da bu özellikleri ile sınırlandırılmış bir şey olarak kavrarım. Bu süreç tez, antitez ve sentez sürecidir. İnsan kendisinin de bu diyalektik yöntemi ile bilmektedir.

Buna göre ben kendisini vaz ettikten sonra, karşısına ben-olmayı koymak veya vaz etmek zorundadır. Bu ikisinin bir araya gelişinden meydana gelen sentez, her ne kadar kendisinde tezi ve antitezi sadece ihtiva etmekle kalmayıp dengelese de karşıt öğeler içermeye devam eder. Fichte bu yüzden benin kendisinin ilk sentezinin teorik ya da epistemolojik, diğeri ise pratik ya da etik iki ayrı araştırmaya işaret ettiğini söyler. Çünkü ben kendisini ben olmayan tarafından, sınırlanan bir varlık olarak vaz ettiği yani bilişsel bir işlev sergilediği gibi, ben-olmayı belirleyen, yani etkin ve iradi bir biçimde eyleyen bir kendilik olarak öne sürer (Cevizci, 2009, s. 808).

Fichte, idealist sistemini mutlak ben üzerinden kurgulamıştır. İsteği ve özgür eylemi yine bu sitem üzerinden açıklayarak, öznel idealizmin temsilcisi olmuştur. Fichte, etkin/edimsel Bilinç ve özgürlüğü şöyle anlatır.

Kişi (belirlenebilir olandan belirli olana 2) bu geçiş hareketinin temelini tamamen kendi içinde olduğunu keşfedecektir. Bu geçişte yer alan eyleme *gerçek (real)* etkinlik denir ve yalnızca bunu taklit eden *ideal* etkinliğin karşıtıdır ve Ben'in tüm etkinliği, böylece bu iki çeşit etkinlik arasında bölünür. Belirlenebilirlik ilkesine göre, aynı zamanda *gerçek ya da pratik* bir gücü koymaksızın hiçbir gerçek etkinlik koyulamaz. Gerçek ve ideali etkinlik, karşılıklı olarak birbirini koşullandırır ve belirler. Bunlardan hiçbiri diğeri olmaksızın mümkün değildir ve kişi diğerini anlamaksızın, bunlardan herhangi birinin ne olduğunu anlayamaz. Bu özgürlük ediminden Ben'in kendisi nesnel olur. *Etkin bir bilinç* oluşur ve bu andan itibaren, esas olarak bilincin nesnesi olan her şey bu başlangıç noktasına bağlanmalıdır. Bu sebeple *özgürlük*, tüm varlığın ve tüm bilincin nihai zemin ve ilk koşuludur” (Fichte, 2006, s. 214).

Fichte'ye göre Ben'in gerçek karakteri, pratik güç ve zekanın birbirinden ayrılmaması ile vuku bulmaktadır. Bu pratiklik, özgür bir biçimde kurulmuş olmaktadır. Pratik güç ve zeka birbirine özdeştir. “Özgürce kendi kendini belirleme, yalnızca kendi kendini belirlemenin ya da pratik (gücü) (özgür biçimde kurulmuş) bir kavrama sahip olması gereken ‘bir şey’ olacak bir belirleme olarak sezilebilir. Bu çeşit bir kavrama ‘bir amaç kavramı’ denir” (Fichte, 2006, s. 215). Deneyimsel bilincin dünyayı deneyimlemesi, Fichte'nin dediği *imgelemin üretken gücü* aktivitesi ile gerçekleşmektedir.

Bilincin gelişimi yaratıcı imgelemin ürününün daha belirli kılınmasını gerektirir. Bu ise anlak ve yargı yetileri tarafından yerine getirilir. Anlak düzeyinde ‘Ben’ tasarımları kavramlar olarak saptar (*fixiert*), ve bu arada yargı yetisinin bu kavramları düşünce-nesnelere döndürdüğü söylenir, şu anlamdaki yalnızca anlakta değil ama o denli de anlak için var olmaya başlarlar. Hem anlak hem de yargı öyleyse sözcüğün tam anlamı ile anlama için gereklidir. ‘Anlakta hiçbir şey yoksa hiçbir yargı yetisi de yoktur: hiçbir yargı yetisi yoksa, anlakta anlak için hiçbir şey yoktur’ (Copleston, 1990, s. 66).

Fichte’nin bu söylemini, yaratma ve yaratıcılık tasarım edimi süreci çerçevesine uyarlamak mümkün olabilir. Özellikle anlak ve yargının karşılıklı ilişkisi, yaratıcılık aşamasında kavram ve nesne düşüncesini açıklayabilir. Bir nesnenin yaratım sürecinde, yargı yetisinin önemli bir rolü bulunabilir. Yaratım nesnesi üzerinde üzerinde ne-nasıl olacağına dair karar verme süreci anlak ve yargı yetisinin işbirliğini gerektirebilir.

Fichte’ye göre; “kavrama edimi, önceden türetilmiş sezgi üzerine özgür bir refleksiyon edimidir ve özgür bir edim olarak ortaya koyulur” (Fichte, 2006, s. 217). Buna göre şey ve şey tasarımı, düşünürün belirttiği gibi, refleksiyon edimiyle sağlanmaktadır. Fichte kavrama edimini muhakkak özgürce oluşan bir edim olarak belirler. Yine tasarım aşamasında *isteme*’nin önemli bir rolü olduğundan söz etmiştik. Fichte’ye göre isteme ve yapma konusu nesneyi bilişin istençle birleşmesi hakkında söyledikleri ışık tutabilir. “Saf istenç, tüm bilincin ve tüm refleksiyonun, dolaysız nesnesidir. Bununla birlikte, refleksiyon *akıl yürütmeye dayanır* Diskürsiftir (...) Yalın bir biçimde düşünüldüğünde, bu refleksiyon edimi, bir isteme edimi olarak; sezildiği sürece, bir ‘yapma’ olarak görünür. Aynı refleksiyon edimi tüm empirik bilincin temelidir” (Fichte, 2006, ss. 220-221). Bütün olarak nesnenin kavranışı, akıl yürütme, isteme edimi olarak meydana geldiğinde, yapma olarak görüntüye çıkmaktadır. Tasarım sürecinde de bu refleksiyon ediminin işlenişinden bahsetmek mümkün olabilir.

Fichte’de benliğin sınırsız etkinliğinin ilk sınırlaması, duyumun doğuşunu sağlar. Benlik bunu bilinçsizce ürettiğinden, duyum dışardan etki tarafından oluşturulmuş bir şey olarak görünür. İkinci evre sezgidir. Benlik duyum üzerine düşündüğünde, kendisinin karşına onu sınırlayan bir şey koyduğunda sezgiye ulaşır. Üçüncü evrede sezgi üzerine düşünüldüğünde, sezilen görünen şeyin bir imgesi oluşturulur ve o imgenin kendisine karşılık eden şeyden ayırt edilir. Fichte,

kategorilerle zaman ve mekan benzeri nesneyle birlikte bu şekilde ortaya çıktığını söyler (Cevizci, 2009, s. 809).

Fichte'ye göre, bilginin duyuşal boyutunu akli boyut tamamlamaktadır. Anlama yetisi aynı zamanda sezginin de sebebi konumunda bulunmaktadır. Anlama yetisi yargı yetisi işbirliğinde, saf benlik (saltık ben) yetisi meydana gelmektedir. Bu alan ise teorik bilincin ortaya çıktığı alandır. Bilgisel gelişim, bu düzeyde var olmaktadır. Copleston, konu ile ilgili şunları ifade eder:

Saltık 'Ben'in kendinde bilinçsiz olarak yer alan üretken etkinliğini aşkınsal düşünme ediminde bilinçli olarak yeniden izleyen yalnızca felsefecidir. Felsefeci-olmayan için ve felsefecinin kendisinin görgül bilinci için, doğal dünya verili bir şeydir, içinde sonlu 'Ben'in kendisini bulduğu durumdur. Bu güce Fichte, imgelem gücü ya da daha tam olarak, imgelemin üretken gücü ya da üretken imgelem gücü der. İmgelem gücü Kant'ın felsefesinde önemli bir konumda bulunuyor ve duyarlık ve anlık arasında vazgeçilmez bir halka olarak hizmet ediyordu. Ama Fichte'de sıradan ya da görgül bilince zemin olarak dirimsel bir rol kazanır. Hiç kuşkusuz 'Ben' ve 'Ben-değil'e ek olarak, bir tür üçüncü güç değildir: Benin kendisinin, eş deyişle saltık 'Ben'in etkinliğidir (Copleston, 1990, s. 65).

Aşkınsal düşünme edimini yeniden izleyen felsefeci olduğunu belirten Fichte, bu zihinsel aktivitenin farkındalığının içe dönük bir bakış ile keşfedilebileceğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir. Yaratma ve yaratıcılık tasarım aşamasında da yoğun olarak, imgelem gücünün, kullanılması Fichte'nin bakış açısı ile öznenin nesne ile teması onun çizmiş olduğu çerçeve içinde açıklanabilir gözükmektedir. Tıpkı felsefi düşün hareketi gibi diskürsif süreç ile yaratıcı süreç birbirine benzer olabilir. Nesnelere soyutlama ve imgelemenin oluşması daha sonra nesneye dönüşümü diskürsif bir süreç içerisinde yer alabilir.

2.2. SCHELLING'DE YARATICILIK

Frederich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775 - 1854), Fichte'nin takipçisi idi. Ancak düşünür, Fichte'nin düşüncelerinden daha sonra sıyrılarak kendi düşünüş sistemini geliştirmiştir. Schelling, öznel idealizm, doğa felsefesi, özdeşlik felsefesi, negatif felsefe alanından aşamalı olarak çalışma gerçekleştirmiştir. Özellikle "doğa felsefesi üzerine yazılarında Schelling nesneden öznele, en alt doğa basamaklarından bilinç için bir hazırlık olarak örgensel alana doğru ilerlerken,

Aşkınsal İdealizm Dizgesi'nde Ben ile başlayıp onun kendini nesnelleştirme sürecini izlemeye geçti" (Copleston, 1990, s. 112). Düşünür, felsefenin tutarlı önermeler sistemi olması gerektiği görüşündeydi. Schelling'e göre dogmatizm, ben-olmayanın mutlaklaştırılmasıdır. Bu dogmaya göre ise özgürlük tamamen ortadan kalkmış olmaktadır. Düşünür, dogmatizmin teorik olarak çürütülemeyeceğini savunmaktadır, bundan dolayı da eleştirel düşünüşte başarısız olmaktadır. Ona göre teorik düzlemde kalınmadığı sürece, dogmatizm de kritisizm de aynı sonuca götürmektedir. Her şeyden önce her iki sistemde, biri sonsuz nesne ya da madde, diğeri sonsuz tin ya da geist olacak şekilde, sonsuz olandan sonlu olana geçiş yapmaya çalışmaktadırlar. Schelling, felsefenin sonlu olandan sonsuz olana geçemeyeceğini söyler. Sonsuz alanın, sonlu alanda kendini göstermesi her zaman gerekçelendirilebilir de olsa düşünür, bunun bir boşluk kapatma veya aczi giderme olduğunu belirtmektedir. Bunu bertaraf etmek üzere Filozof, doğa felsefesinde geleneksel a posteriori kanıtların bir işe yaramadığını düşünerek, sonlunun sonsuz olanda ve sonsuz olanın da sonlu olarak görülebileceğini söyler (Cevizci, 2009, s. 819).

Schelling'in bu ifadelerini alarak yaratma ve yaratıcılık açısından değerlendirdiğimiz de şöyle bir sonuca ulaşmak mümkün olabilir. Bir nesneyi tasarlarırken, imgelem gücü sonsuz kombinasyon gerçekleştiriyor olması mümkündür. ancak, tasarım nesneleştğinde, sonsuz gözükken sonlu bir hal almaktadır. Artık nesne sonsun imgelemin sınırlı nesnesidir. Ancak nesneyi izleyen diğer öznel, yine sınırlı nesne üzerinde sınırsız tahayyüllerde bulunabilirler. Bu da sonlu gözükken sanat nesnesinin sonsuza açılımı gibidir.

Schelling, bu temel tezine karşılık, doğa dünyasının da en az benin dünyası kadar gerçek ve önemli olduğunu söyler. Gerçekte, bilince, bilincin yeniden ürettiği şeyi veren doğadır. Doğa nesnel olandır. Başlangıç itibarıyla bilinendir. Doğa sonsuzdur. Ancak bilinç, kendisini sınırlayarak kendisini kendisine doğadan farklı bir şey olarak sunmaktadır. Schelling açısından benin özü, tin ya da ruhtur. Doğanın özü ise maddedir. Maddenin özü güçtür, çekim ve itimdir. Öznel olan ise tindir ve etkin bir özellik gösterir. Nesnel olan madde karşısında itme sağlar (Cevizci, 2009, s. 820). Fichte, doğayı ben-olmayan olarak belirleyerek, doğa ile tin, nesnel ve öznel arasında ikilik yaramıştı. Schelling ise kendi doğa metafiziğinde bu ikiliği aşmaya yönelmişti.

Öznel ve nesnel, ideali ve reel arasında bir kopukluk getirmiş olan şeyin, derin düşünme yetisinin gelişimi olduğunu ileri sürer. Eğer düşünme ediminin işini soyutlayacak olursak, insanı Doğa ile bir görmemiz gerekir. Daha açık bir deyişle, onu duygunun dolaysızlığı düzeyinde Doğa ile bu birliği yaşıyor olarak görmemiz gerekecektir. Ama derin düşünme gücü yoluyla insan dışsal nesneyi ve öznel tasarımını birbirinden ayırt etmiş ve kendi için bir nesne olmuştur. Genel olarak, düşünce nesnel dışsal Doğa dünyası ile öznel içsel tasarım ve öz bilinç yaşamı arasındaki ayrımı, Doğa ve Tin arasındaki ayrımı temellendirmiş ve sürdürmüştür. Doğa böylece dışsallık ya da Tinin karşıtı olur, ve insan, öz-bilinçli ve soyutta düşünme yeteneğindeki bir varlık olarak, doğadan yabancılaşır (Copleston, 1990, s. 122).

Schelling felsefesinde, öznenin yapılaştırdığı ben-olmayan bir kenara atılmaktadır. Soyut düşünme yetimiz, nesnel-öznel, doğa-tin gibi ayrımları yapmaktadır. Schelling'in doğa metafiziği ile bu yapay ayrımı ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. "Sorun doğuran şey düşüncenin kendisidir. Sıradan sağduyu düzleminde reel ve ideal düzen arasındaki, şey ve ansal tasarımı arasındaki ilişki konusunda hiçbir sorun yoktur. Derin, soyut düşüncedir ki sorunu doğurur, ve yine bu aynı düşüncedir ki onu çözmelidir" (Copleston, 1990, s. 123). Öznel idealizm çerçevesinden değerlendirdiğimizde, Fichte Schelling'e göre, özneyi mutlaklaştırmıştı. Schelling'e göre nesne-öznel, tin-doğa gibi ayrımları yapan soyut düşüncedir fakat Düşünürün ikiliği yaratan soyut düşünce yapısında problem aşma yetisini görmesi tekrar bir ikilik yaratabilir. Bu halde özne tekrar mutlaklaştırılabilir. Schelling, kişinin ilk dürtüsünün sorunu nedensel etkinlik terimlerinde çözmeye çalıştığını söyler:

Şeyler anlıktan bağımsız olarak var olmaktadırlar. Böylelikle kendilerinin tasarımına sebep olurlar. Öznel olan nesnel olana bağımlıdır. Ancak Schelling, bunu söyleyerek daha öte bir sorunla karşılaşacağını bilmektedir. Kendi ifadelerine göre; dışsal tasarımların bağımsız var olduklarını ve bende kendi tasarımlarına neden olduklarını ileri sürerse, zorunlu olarak kendisini şeylerin ve tasarımların üzerine koymuş olacaktır. Bu da gizliden kendisini tin olarak ileri sürmek olacaktır. Bu bir başka soruna yol açar: Dışsal şeyler nasıl tin üzerinde belirleyici bir etkinlik olabilir? Buna göre; Şeylerin kendi tasarımlarına neden olduğunu söylemek yerine, Kant'ın dediği gibi, öznenin bilişsel biçimlerini verili bir deneyim nesnesi üzerine dayatır ve böylece görüngüsel olgusallığı yaratır diyebiliriz. Ancak o zaman kendinde şey kavramı ile karşı karşıya kalırız ki bu düşünülemezdir. Çünkü bir şey, öznenin

dayattığı olarak söylenen biçimlerden başka bir şey değildir. Bununla beraber, öznel-nesnel, ideali-reel arasındaki bağdaşma uygunluk sorununa, Spinoza ve Leibniz, ideali ve reel'in en sonunda bir oldukları gerçeğinin sezgisini taşıyorlardı. Schelling'e göre: Doğa'nın görülür tin olduğunu, tin'in görülmez doğa olduğunun gösterilmesi gerekir. Doğa tablosu verildiğinde, tasarım yaşamı yalnızca nesnel dünyaya karşı konulan ona yabancı olan bir şey değildir. Tasarım yaşamı doğanın kendine ilişkin bilgisidir ve doğanın gizliliğinin fiil halidir. Böylece uyuyan tin bilince uyanmaktadır (Copleston, 1990).

Tin ve doğanın böylesine özdeş oluşu, bizi mutlak olana sürüklemektedir. Schelling'in özdeşliği, Mutlak öznellik, mutlak nesnellüğün saf özdeşliğidir. “Ve bu özdeşlik, bir yandan doğanın ve öte yandan insanda ve insan yoluyla Doğanın kendi üzerine bilgisinin karşılıklı içiçe geçişlerinde yansır” (Copleston, 1990, s. 124). Mutlak tek bir bilgi edimidir ve bu edimde üç evre vardır. “Ancak bunları zamansal olarak birbirlerini izliyor olarak görme koşuluyla. İlk kıpıda Saltık kendini ideali doğada, bir bakıma Doğanın ideali kalıbında nesneleştirir ki, Schelling bunun için Spinoza'nın *natura naturans* terimini kullanır. İkinci kıpıda nesnellik olarak saltık öznellik olarak saltığa dönüşür. Ve üçüncü kıpı birleşimdir ki ‘onda iki saltıklık (saltık nesnellik ve saltık öznellik) yine tek bir saltıklıktır.’ Saltık böylece ilksiz-sonsuz bir öz-bilgi edinimidir” (Copleston, 1990, s. 125). Bu halde, zamansal olarak birbirini izlemeyen mantıksal olan bu evreler de ilkin, mutlak kendini önce ideal doğa olarak nesneleştirmektedir. Spinoza'nın *Natura Naturans*'ı ‘doğalaştran doğa’ anlamını taşımaktadır. İkincil olarak, nesneleşmiş olan mutlak, öznellik olarak mutlak olana dönüşmektedir. Ve üçüncü evrede sentez olarak karşımıza çıkar, mutlak nesnellik ve mutlak öznellik yine tek bir mutlak olarak belirlemektedir. Sonsuz öz-bilgi edinimi bu şekilde gerçekleşmektedir. Bu evrelere baktığımızda, tikel olanların sisteminin doğada yansımaları görebiliriz. İkinci evrede nesnel olanın öznel olana dönüşümünü görmekteyiz. Bu dönüşüm tasarım dünyasında yer alır. Özellikle ikinci evre de yaratma ve yaratıcılık açısından nesnel olanın, nasıl öznel olana dönüştüğünü Schelling açıklıyor gözükmektedir. Son evrede ise iki birliğin oluşması yani, mutlak bir sanat nesnesini incelediğimizde onu sentez olarak görmek mümkün olabilir. Bu durumda yaratma ve yaratıcılık penceresinden özne-nesne-sentez evrelerini gözlemlemek olasıdır.

Schelling'in transendental (aşkınsal), idealizm çizgisine baktığımızda düşünür, doğa felsefesinin ve aşkınsal idealizm sisteminin, karşılıklı olarak birbirini bütünlediğine inanır. Mutlak olanın doğası, özne ve nesnenin, ideali ve reel'in özdeşliği olarak belirdiğini düşünmektedir. Özne ve nesnenin özdeşliği kabul edilirse, bilgi alanında bu öz bilinçtir. Öz-bilinç terimi Schelling'e göre "ben"dir. Ancak bu "ben" bireysel bir "ben" değildir. Genel olarak öz-bilincin edimini simgeler. Özbilinç mutlak ve tek bir edimdir, ben'in nesne olarak üretiliştir. Buradaki ben ise kendini bilme yoluyla, anlık bir sezgi ile kavranılabilir. Schelling'in transendental sistemi, öz-bilinç yapılanmasıdır (Copleston, 1990).

Schelling'in aşkınsal idealizmi Fichte'nin düşünüş sistemine dayanmaktadır. Schelling, Fichte'ye paralel biçimde, bilinci de üç ana evrede inceler: Düşünür, duyumdan algıya, algıdan refleksiyona, düşünmeden iradeye uzanan üç aşamalı bilgi teorisi geliştirmiştir. İlk önce ben-olmayanın bilinci duyum olarak hissedilir deneyimlenir. Duyumun sınırında, dışarıya yönelen özbilinç, dışarıdan gelen nesnelere karşılaşır. Bu aşamada düşünme gerçekleşir. Son evrede kişi, yerçekiminin mekan içindeki gerçek dünyanın ve kendi faaliyetinin farkına varır. Dış dünyaya ile ilgili algıdan düşünme, kişinin iç dünyası üzerine düşünmesinden de irade doğar. Schelling bu öğretisi, Hegel'in üzerinde de etki yaratmıştır. Bu çerçevede Schelling bilginin nesnesinden sadece soyutlama yoluyla ayrıldığını söylemektedir. Bu bağlamda da bilgi nesnelere benliğin karşılaşmasıdır, dolayısıyla kavramlar nesnelere bağımsız değildirler. Benlik bilginin koşuludur, benliğin özü ise saf kendinde faaliyettir ve benliğin eylemi olan istemeden türemektedir (Cevizci, 2009, ss. 821-822).

Schelling'in bu düşünüş sistemini ele aldığımızda ve yaratan özneye atfettiğimizde, duyumların, algıya oradan refleksiyona son olarak iradeye dönüştüğünü söylemek mümkün olabilir. İrade genel anlamda, "eylemlerimizi, arzu niyet ve amaçlarımıza göre kontrol altında tutabilme ve belirleme gücü; kişinin belli eylem ya da eylemleri gerçekleştirilmede sergilediği kararlılık; belli bir durum karşısında, gerçekleştirilecek olan eylemi, herhangi bir dış zorlama ya da zorunluluk olmaksızın karşılaştırma ve uygulama gücü" anlamını taşımaktadır (Cevizci, 2014, ss. 238-239). İradenin, isteme ile olan işbirliğinden bahsetmek mümkün, biyolojik bir varlık olan insanın, istekleri irade ile birlikte anlabilir nitelikte, irade eylem

gerçekleştirmede bir kararlılık, “isteme bir yapabilmeyi gerektirir” (Mengüşoğlu, 1988, s. 126). Schelling’in sistemi içerisinde, isteği, yaratma ve yaratıcılık çerçevesi içinde konumlandırmak mümkün olabilir. Tasarımın istekle ilişkisi ele alındığında onun da ardında başka bir kavramlara ulaşmak mümkün olabilir. Bu kavramlardan biri ‘dürtü’, diğer ise ‘güdü’dür. Dürtü; “eyleme iten etken. Eyleme yönelten itki” (Timuçin, 2004, s. 171). dir. Diğer yandan güdü kavramını ise yine Timuçin şöyle anlatmıştır:

Bilinçte istemli eylemlere yol açan her türlü neden ya da etken. Bilinçteki her türlü düşünsel etken. Bilinçteki duygusal belirleyiciler olan dürtülere karşıt olarak bilinçte istemli yönelimi oluşturan düşünsel etken. Bir kararı ya da bir tutumu belirleyen ussal etken. P. Janet şöyle der: “Her insan eylemde bulunurken, bilincinde olduğu ya da olmadığı güdülere uymak durumundadır. Bu güdüler düşünsel düzeydeyseler yani fikir düzeyindeyseler özellikle güdü adını alırlar. Onlar duyarlılık düzeyinde oldukları zaman daha çok dürtü diye adlandırılırlar. Güdüler yönlendirilir ya da sürüklerler, ama nasıl yaparlarsa yapsınlar insan onlar olmadan kendini ortaya koyamaz.” Dürtüde her zaman bir başeğış, güdüde her zaman bir istemli yöneliş sözkonusudur. Bununla birlikte duygularla düşünceleri birbirinden ayrı ele alamadığımız için dürtülerin hangi noktada güdülerle karıştığını ya da güdülerin ne zaman dürtüleştiğini iyi bilemiyoruz. Duygu ve düşünce ayrımı bizim yaptığımız soyutlamadan başka bir şey değildir. Bu yüzden pek haklı olarak XVII. Yüyıda La Rochefoucauld şöyle demişti; “En iyi eylemlerimizden çok zaman utanç duyacaktık, insanlar bu eylemlerimizi yaratan güdülerini görebilseydi”. Buna göre güdüler bizim ussal davranışlarımızın var oluş nedenleridirler (Timuçin, 2004, s. 244).

Bu halde, özne tasarım aşamasına geçmeden önce herhangi bir uyan onun güdülerini harekete geçirebilir. Bu uyanın nesnelere özneye ulaşması mümkündür. Schelling’in algı aşaması öznenin, nesne ile düşünüm olmadan karşılaşma aşaması hemen sonrasında, özne, nesne üzerine refleksiyon gerçekleştirerek, nesneyi var etme aşamasında iradesini kullanabilir. Bu durumda iradeyi var edilen bir sanat nesnesinde gözlemlememiz mümkün olabilir. Diğer yandan Schelling, irade ve hayal gücü hakkında da şunları belirtir:

Algının sınırlanmış olduğu yerde, hayal gücü özgür ve sınırsızdır. Onun bakış açısından, hayal gücü ve ideleri, algıyla irade arasında aracılık eder. Anlama yetisinin kavramlarının sonlu olduğu yerde, hayal gücünün ideleri bir yönüyle sonlu bir yönüyle sonsuzdur. Gerçekten de Schelling’e göre, bir idenin nesnesi ile olan ilişkisi, sonlu bir ilişkidir, buna mukabil hayal gücünün bu ilişkideki faaliyeti, sonsuzdur. Her ide bir idealin kapsamı içine girer; iradenin işlevi hayal gücünün ya da fikirlerini idealize etmektir. Burada ortaya çıkan

çelişki, zarar gören ve tahrip olan özdeşliği, yeniden temin etme arzusu olarak tanımlanan itki ya da eylemi doğurur. İdeallerin gerçekleşmesi söz konusu itki veya eylemlilik sayesinde olur. İradeyle zeka arasındaki ayrım şu halde mutlak değil görelî bir ayrım olmak durumundadır. (...) Ruhun hayatının da ben-olmayı onaylayan zeka ile kendisini bundan kurtaran iradenin karşılıklı etkileşiminden doğduğunu söyleyen Schelling'e göre, bu ikisi, aralarındaki rekabet her ne kadar türün hayatı olarak bildiğimiz tarihi meydana getirirse de daha yüksek bir bakış açısından ele alındığında özdeş olmak durumundadır. Gerçekten de zekada eyleyen ben ile bilen ben, bir ve aynıdır. Eyleyen benin kendisi için bir obje meydana getirildiği yerde, bilen ben sadece diğer objeleri algılar. Eylemde özne kendisi için bir nesne haline geldiğinden ötürü, doğa dünyasından zihin dünyasına bir geçiş yoktur. Dış dünyadaki her değişme bir algı olarak alınırken, her eylem bu türden bir değişmeye yol açar. Bu yüzden eylem algıdır ve kendi kendini belirleme bilincin ilk ve en temel koşuludur. (Cevizci, 2009, s. 822).

Schelling'in belirttiği gibi hayal gücü ve ideleri algı ve irade arasında aracılık eder. Hayal gücü ve idelerinin ardına baktığımızda yukarıda belirttiğimiz gibi, dürtü ve güdülerini yerleştirmemiz mümkün olabilir. Diğer yandan anlama yetisinin kavramlarının sonlu olduğu yerde, öznenin nesne üzerinde kendi anlamlandırmalarını bulması olasıdır. Algılandıktan sonra tanımlanamayan yabancı bir nesne özne tarafından çeşitli şekillerde yorumlanabilir. Bu yorumlama hayal gücü eşliğinde gerçekleşebilir. Diğer yandan Schelling, "eyleyen-ben" ile "bilen-ben" arasında ayrım gözetmemiştir. Düşünür, eyleyen-ben'in kendisi için bir nesne haline geldiğini düşünmüş, doğa dünyasından zihin dünyasına geçişi kapatmıştır. Burada artık eyleyen-ben'in yaratıcı öznenin, tasarım aşamasından çıkarak, sanat nesnesini oluşturmaya başladığı süreci bu cümlelerin ışığında gözlemlememiz mümkün olabilir. Ben-ben olmayanın karşılıklı ilişkisini yaratma ve yaratıcılık açısından tasarım-eylem ilişkisi içinde tartışmamız olasıdır.

2.2.1 Yaratıcılık ve Bilinç Dışı

Schelling, Jena çevresi Romantizm Akımı'na dahil olan bir filozof olarak, Schelling sanatı, felsefenin aracı olarak görmüştür. Schelling'in transendental idealizm çizgisinde, net olarak sanat için şu ifadeleri kullanmaktadır; "Nesnel dünya Tinin biricik özgün, henüz bilinçsiz şiiRIDIR. Felsefenin evrensel organonu-ve bütün bir kemerin kilit taşı –*sanat felsefesidir*" (Copleston, 1990, s. 136). Düşünür sanata

merkezi bir önem vermiş, Fichte'nin bilgi kuramındaki problemi irdelemeye girişmiştir. Fichte de ben bir yandan kendisini ben olarak deneyimliyor, dünyayı da benden farklı bir şey olarak deneyimliyordu. Bu durumda eğer dünya benim ürünü benim kendini bilmediği bir ürün olacaktı. Bu durumda bilinçsiz bir ürün meydana gelecekti. Fichte, felsefenin bilinçli ya da bilinçsiz olana nasıl ulaşacağı sorunu hakkında herhangi bir sonuç varamamış gözükmektedir. Buna göre ne teoride nede pratikte ben kendisini kendisini bilinçsiz üretimde tanıyabilir. Schelling, nesnel dünya tinin özgür ve bilinçsiz bir şiiiridir ifadelerini kullanırken, ben'e üçüncü bir fiil yükleyerek, benim kendini bilinçsiz ürettiğinde tanıyabileceğini söylüyor gibidir. Bilinç üretmeli ve ürettiğinin farkında olmalı onu bilmelidir. Bu durumda bilme ile bilinen arasındaki ilişki nasıl kavranılacaktır? Schelling, *Transsendental İdealizm Sistemi* adlı yapıtında "bilgi nedir?" sorusuna şöyle yanıt verir:

Bilgi <<süje ile objenin uygunluğudur>> [...] Bilgimiz süjesi ben ya da intelligens, obje yanını ise doğa oluşturur. Suje ve obje, ben ve doğa, birbirlerine taban tabana karşıttır. Ben, bilinç varlığıdır, doğa ise bilinç olmayan varlıktır. Bilgide, süje ve obje, bilinç ve doğa bir identite içinde bulunur. Ancak bu identite'de, süje ve obje öğelerinden hangisinin önce geldiği sorulacak olursa: 1) Ya obje'nin önce geldiği suje'nin obje'ye sonradan katıldığı kabul edilir. O zaman obje'den doğadan kalkarak ben'e bilince varılır. Bu süreci bir bilgi araştırır bu bilgiye *doğa felsefesi* adı verilir. 2) Ya da suje'nin önce geldiği ve obje'nin ona sonradan katıldığı kabul edilir. O zaman da obje, suje'den doğa ben'den, intelligens'ten nasıl meydana gelir? sorusu ortaya çıkar. Bu soruyu da yine bir felsefe inceler (Tunalı, 1989, s. 149).

Bu ifadelerle göre sanatta bilinçli ve bilinçsiz üretim bir aradadır. Bilgide, özne, nesne, bilinç ve bilinçsiz olan özdeştir. Schelling sezgiye önem atfeder. Estetik sezgi, bilinçlinin, bilinçsiz olanın ve ideali olanın birliğinin gerçekliğini göstermektedir:

Copleston, *Alman İdealizmi* çalışmasında, şunları ifade eder; Estetik sezgiyi yaratıcı ve sanatçı, deha açısından ele aldığımızda ne yaptığını bildiğini görebiliriz. Sanatçı bilinçli olarak bilerek davranmaktadır ifadelerini yansıtır der ve devam eder:

Michelangelo Musa yontusunu yaparken ne ile uğraştığını bilmiyordu. Ama aynı zamanda eşit doğrulukla diyebiliriz ki deha bilinçsizce davranır. Deha öğretme yoluyla aşılabilen uygulamısal bir beceriye indirgenemez: Yaratıcı sanatçı bir bakıma onun kendisi aracılığıyla davranan bir gücün taşıyıcısıdır. Ve Schelling için bu Doğada işleyen aynı güçtür. Başka bir

deyişle, Doğayı, Tinin bilinçsiz şiirini üretmede bilinçsizce davranan aynı güç, sanat yapıtını üretmede bilinçli olarak davranır. Daha açık bir deyişle, sanatçının bilinci yoluyla davranır. Ve bu bilinçsiz ve bilinçlinin, reelin ve idealin temel birliğini örneklendirir (Copleston, 1990, ss. 136-137).

Ben ve ben-olmayanın çalışması, sanat alanında Schelling'in de bahsettiği gibi içsel olarak deneyimlenmektedir.

Bilinçli ve bilinçsiz üretimin özdeş olması onların birbirine karşıtlık içinde olarak birbirini yok etmesi anlamını taşımaz. Fakat birbirlerini reddederek sonsuz karşıtlığı yansıtır. Bu sebeptendir ki bilinçli olan bilinçsiz olan arasında bir uzlaşma söz konusu olmadığından, sanat eserine tek bir yorum yapılamaz" (Fackenheim, 1954, s. 312).

Bu çerçeve de, psikanalist Sigmund Freud (1856-1939), *Sanat ve Edebiyat* adlı kitabının "Michelangelo'nun Musası" bölümünde sanatçı ve onun nesnesini anlamak üzere giriştiği yolculuğu şu cümleler ile anlatır:

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

Freud'un ifadeleri yönünde Fackenheim'in Schelling ile ilgili makalesinde tekrar baktığımızda belirttiği gibi, bilinçli ve bilinçsiz üretimin özdeş ancak birbirini yok etmeyen bir karşıtlık içinde olması ve Freud'un değindiği gibi sanatçının duygusal tutum ve yaratma itkisinin yaratan ile aynı zihinsel düzlemi diğer öznelde uyandırmaya çalışması yaratım nesnesinin yorumlanabileceğini gösterir. Ancak

Freud'un sanat nesnesinin, sanatçının duygu ve niyetini kesin olarak verebileceği görüşü, öznel idealizm açısından ele aldığımızda savunulabilir olmayabilir. Çünkü sanat nesnesi, yaratıcısının, duygu ve niyetini yansıttığı gibi, algısı ile de başka öznelerin duygu, niyet ve algıları ile yorumlanmaya açık olabilir. Freud, "bilinç dışını ruhsallığın gerçek alanı olarak, ruhsallığın merkezi olarak görür, ona göre tüm düşünceler eylemler sunular, bilinç dışınca yönetilir. Freud, bilinçdışını bizim davranışlarımızı derinden etkileyen ama bilincine varılmamış olan dinamik süreçler olarak anlar" (Timuçin, 2005, s. 80). Diğer yandan yaratıcılık-bilinçdışı ilişkisi üzerine çalışan Rollo May, Freud'dan farklı bir biçimde çarpıcı bir biçimde şunları ifade eder: "Belli bir bilinçdışı yoktur; bilinçdışı daha çok yaşantının bilinçdışı kalan boyutlarıdır (ya da kaynakları, çehreleri). Bilinçdışını, bireyin gerçekleyemeyeceği veya gerçeklemeyeceği eylem ve farkındalık gizil güçleri olarak tanımlıyorum. Bu gizil güçler "özgür yaratıcılık" diye adlandırabileceğimiz şeyin kaynağıdır" (May, 2012, s. 77).

Schelling'e "göre, sanat üretimi bir çatışma ile başlar" (1978, s. 222). Doğa ile zihin arasındaki çelişki de ancak sanat eseri ile ortadan kalkabilmektedir.

Şöyle ki, süje, bilinç hem de kendim hem de obje, bilinç olmayan, kendim olmayan olarak bir tasavvur ya da bir görüyü (Anschauung) dışlaştırır. Süje ve Objeyi ben'i ve ben olmayan'ı içine alan böyle bir görü, *estetik* görüsüdür. Bu görünün ürünü de sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı buna göre, süje ve objeyi, ben'i ve ben olmayan'ı bilinci ve bilinç olmayan'ı içine alır. O halde sanat yapıtı hem ben hem de ben olamayandır, hem özgür hem de zorunludur. Sanat yapıtı bütün bu karşıtların ortadan kalktığı bir uyumdur (harmoni). Böyle uyumlu bir varlığı, sanat yapıtını ancak bir deha meydana getirebilir (Tunalı, 1989, s. 149).

Bu çerçeveden bakıldığında May'in de belirttiği gibi Schelling'in tüm bu düşünüş sitemi çerçevesinde ben'in kendisini yaratma ve yaratıcılık yani estetik yaratma aşamasında tanıdığını söylemek mümkündür. Ben kendini bilinçsiz üretiminde tanımaktadır. Düşünür "zekanın ilk kez sanatta kendisinin bilincine vardığını söyler" (Cevizci, 2009, s. 824). Ben, kendini sanat eserinde somut bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Bu çerçevede ben-olmayan sanat nesnesinin, hem özgür hem zorunlu olarak, özneler arası bağ kurduğu söylenebilir. Schelling'in dediği gibi bir sanat nesnesi ben ve ben olmayana içerdiğinden bilincin, diğer öznelerin algısına açılan bir nesnesi özelliğinde olması mümkündür. Ancak yine özne, diğer öznelerin algı ve yorumundan bağımsız olmayabilir.

2.3. HEGEL'DE YARATICILIK

George Wilhelm Friederich Hegel (1771-1831), Alman idealizmini temsil eden bir filozof olarak, kendinden sonra gelecek olan düşünce sistemlerinin de kilit ismidir. Hegel, felsefi problemleri anlamlandırmada ve terimleri anlama konusunda oldukça büyük bir çaba göstermiştir. Ona göre kavramların değişmeyen içerikleri, kabul edilmez. “Hegel açısından, felsefenin görevi tikeli anlamaktır; çünkü anlaşılmaya en fala muhtaç olan odur. Tikeli veya bireysel olan ise ancak başka her şeyle olan ilişkileriyle bilinebilir (...) Böyle anlaşıldığında, onun artık bir ‘töz’ veya ‘şey’ olarak görülmeyeceğini, fakat sadece olayların değişme süreci içinde olagelen bir şey olarak ele alınabileceğini ifade eder” (Cevizci, 2009, s. 826). Hegel böyle bir bilinç yapısının ancak ve ancak, gerçekliği olduğu gibi kavrayabileceğini, onun bir değişme süreci olduğunu idrak edebileceğini savunur. Kavram tümel olanı ifade etmektedir. Bu çerçevede Theodor W. Adorno (1903-1969), “Kant estetiğinin kavramlar üzerine odaklandığını, Hegel estetiğinin ise tikeli sanat nesnesi üzerine odaklandığını belirtir” (Altuğ, 2012, s. 44). Bu açıdan değerlendirdiğimizde Hegel’in estetik anlayışının kavramlardan sıyrılıp tikeli nesnelere varlık bulduğunu söyleyebiliriz.

Hegel’in genel olarak felsefesine baktığımızda, evreni gerçekliği organik bir süreç olarak algıladığını görmekteyiz. Hegel için gerçekten var olan mutlak olandır. Düşünürü göre felsefenin konusu da mutlak olandır. Bu ‘mutlak’ teolojik anlamda Tanrı’dır. Ancak dünyaya aşkın ve ondan ayrı bir ilahi gerçeklik değil, aksine bir bütün olarak gerçekliğin kendisidir. Buna göre felsefe hakiki olanla uğraşmaktadır. Ancak hakiki olan bir bütündür (Cevizci, 2009, s. 827). Hegel, birlik ve tümellik olarak ilahi olanı sanat görüşü ile birleştirerek şu sözleri ile ifade etmektedir:

Sanat’ın herşeyden önce, İlahi olanı (das Göttliche), tasarımlarının merkezi kılmak durumunda olduğunu (...) görmüştük. Ama açık bir biçimde birlik ve tümellik olarak görüldüğünde, İlahi olan, özünde yalnızca düşünme için mevcuttur ve kendinde imgesiz olmakla, hayalgücü tarafından imgelenmeye ve şekillendirilmeye elverişli değildir. (...) Bununla birlikte, öte yandan, birlik ve tümellik her ne kadar ilahi olanın karakteristikleri olsa da; İlahi olan yinede özsel olarak kendinde belirlenimdir ve dolayısıyla o kendisini soyutluktan kurtardığı için, betimsel tasarımlamaya ve görselleştirmeye kendini açık tutar. Şimdi, eğer İlahi olan kendi belirlenimli biçimi içerisinde yakalanıyor ve hayal gücü tarafından betimsel tarzda gösteriliyorsa, o zaman işin içerisinde hemen bir belirlenimler

çeşitliliği karıştır ve işte yalnızca burası, ideali sanatın asıl alanının başlangıcıdır. (...) Öte yandan, kendinde *saf* tin olarak ilahi olan, yalnızca entellektüel düşünümün nesnesidir. Ama etkinlik *içerisinde cisimleşmiş* tin, daima yalnızca insan göğsünde yankılandığı için, sanat aittir. Yinede bunların üzerinde derhal tikel ilgiler ve eylemler, belirlenimli karakterler ve bunların anlık koşulları ile durumları-kısacası dışsal dünya ile içiçe girişirler-aydınlığa çıkar; dolayısıyla da İdeal'in bu belirlenmişlik alanıyla bağlantı içerisi ile bulunduğu yeri, başlangıçta genel terimlerle betimlemek zordur (Hegel, 2012, ss. 174-175).

Hegel'in bu ifadeleri çerçevesinde kendisinin de belirttiği gibi, mutlak dünyaya aşkın değil aksine gerçekliğin kendisi olarak cisimleştiğini söylemek mümkün, "Doğal varlık alanı, Hegel açısından, Mutlakın veya ideanın tezahür ettiği, bir anlamda ete kemiğe büründüğü bir alandır" (Cevizci, 2009, s. 832). Hegel, materyalizme diğer adıyla özdekçiliğe, karşı duruş sergilemektedir. "Özdekçilik, (ing. *materialism*), Her türlü gerçekliğin yalnızca nesnel değil, ruhsal ve tinsel olan gerçekliğinde –özünü ve temelini özdekte gören özdekten başka hiçbir tözün bulunmadığını öne süren dünya görüşüdür" (Akarsu, 1988, s. 144). Bunun tersi olarak filozof, gerçekten var olanın "mutlak, ya da Akıl veya *Geist* olduğunu" ileri sürer (Cevizci, 2009, s. 827).

Mutlak, kavram, ide ya da tin dinamiktir ve bu diyalektik bir süreç içerisinde somut hale gelmektedir. Yine kavram, ide ve tin, gerçeklikten yoksun bir olanaklar varlığıdır. Tin kendi bilincine erişebilmek için, gerçeklik kazanmak ister ve bunun için kendi dışına çıkar. Kendi kendine bir *tez* olan kavram kendi dışına çıkarak kendine karşıt hale gelir, kendine yabancı varlık olur. Bu halde bu varlık *antitez* adımını oluşturmaktadır. Bu şekilde doğayı inceleyen felsefe doğa felsefesi adını almaktadır. Doğada kendini gerçekleştirirken, kendi özüne yabancı ve kendine karşıt olan ide, tin gelişmesinin üçüncü basamağında kendine döner ve *sentez* oluşur. İdenin tinin, bu kendi özüne dönüşü üç aşamada olur: *Subjektif tin*: Bireysel tindir. Bu tini psikoloji, antropoloji, fenomenoloji incelemektedir. *Objektif tin*: Bu özgür istemin, (irade) Objektifleşmesini göstermektedir. Özellikle Hegel, hukuk ve ahlak alanında objektif tini bulur. *Mutlak tin*: sübjektif ve objektif tinlerin bir sentezidir. Onda tin tam olarak kendi bilincine varmaktadır. Tinin kendi bilincine varması da yine üç aşamada gerçekleşmektedir. birinci olarak, tinin kendi sözünü özgürce seyretmesiyle sanat doğar, ikinci olarak, tinin kendi özünü simgelerle kavramasıyla din doğar. Son olarak tinin kendi özünü kavramsal düşünsel olarak kavramasıyla da

felsefe doğmaktadır. Böylece felsefe tinin en üstün gelişme basamağıdır (Tunalı, 2012, s. 151).

Hegel sanatın, felsefeden dışlanmasına ve onun sadece gelip geçici arzuların aracı olarak görülmesine karşı duruş sergilemektedir. Filozofa göre tin, insanın ürettiklerini insanın zihnini ifade etmektedir. Hegel şu sözleri ile tin hakkındaki belirlenimini ifade eder:

En azından şu kadarı derhal kabul edilecektir ki, tin kendisini irdeleme ve kendisinin ve kökenini kendisinde bulan her şeyin bir bilincine, *düşünen* bir bilince sahip olma yeterliliğindedir. Düşünme, tam da tinin en iç özsel doğasını oluşturan şeydir. Kendisi ve kendi üzerine düşünen bir bilinç içerisinde, bunlar her ne kadar daima özgürlüğü ve gelip geçici arzuya sahip olsalar da, tin, halis olarak onlarda var olmak koşuluyla, kendi özsel doğasına göre eylemektedir. Şimdi, sanat ve sanat eserleri tinden doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla, bizzat tinsel bir türdür, ama yine de onların sunumları bir duyusallık görünüşüne görünür ve duyusal olanı tinle kaplar (Hegel, 2012, s. 13).

Hegel'in bu cümlelerinden de anlaşıldığı gibi, bir sanat eseri üzerinde yaratıcısının bilişsel özelliklerini izlememiz mümkün olabilir. Çünkü düşünürün göre sanat eseri öznenin tininden doğmaktadır. Zihinsel imgelemeden, duyusallık alanına ulaşan sanat nesnesi, insan zekâsından bir parçadır.

Estetik, (Yun.*aisthetike. aisthetike*) Yunancadaki kökeninin anlamına uygun olarak, duyubilimi öğretisi anlamını da taşımaktadır (Akarsu, 1988, s. 72). Hegel, güzeli ifade etmek için estetik sözcüğünü kullanır. Onun estetik anlayışı aynı zamanda tinsel bir felsefedir ve bu anlayışını, Hegel, *Estetik Dersleri (Vorlesungen, über die Aesthetik)* adlı yapıtında temellendirir. Bu yapıtın ana düşüncesi ve çıkış noktası, “estetik, *sanat güzelliğinin* bilimidir düşüncesidir. Çünkü yalnız, ‘sanat güzelliği tinden doğmuştur ve bu bakımdan da sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür’. Tin ürünleri, doğa ürünlerinden üstün olduğuna göre, bir tin ürünü olan sanat güzelliği de doğa güzelliğinden üstün olacaktır” (Tunalı, 2012, s. 151). Hegel'e göre hakikat ideadır.

Düşünürün göre güzel “ <<ide>>dir. İde ise kavramın içinde aldığı öğelerle, objektiflik ve gerçeklik elde eder. Örneğin, insan kavramı, duyusal-akılsal, bedensel-ruhsal öüeleriyle bir totalite olarak objektif ve geneldir. İşte bu totalite (bütünlük) *ide*'dir. <<ide böyle bir bütün'dür., bu bütünlüklerin sürekli bir uyumdur. Böylece ide doğruluk ve tüm doğruluktur. (hakikat) Bütün var olanlar, İde'nin varlığı olmaları bakımından doğrudurlar. Çünkü yalnız

ide gerçektir. Bir nesnenin ya da bir görünüşün doğru (hakikat) olması, onun içsel ya da dışsal olarak varlığa sahip olması, genellikle gerçeklik olmasıyla değil de bu gerçekliğin kavrama uymasıyla olur. Ancak bundan sonra varlık doğruluğa ve gerçekliğe sahip olabilir.>> Yine Hegel'e göre, bu hakikat sözgelisi bir varlığın benim tasavvurlarıma uyması gibi anlaşılmalı, tersine, ben'in ya da dışsal bir objenin, bir eylemin bir olay ve durumun kendi gerçekliği içinde kavramı kendisinin gerçekleştirmesi gibi, *objektiv* bir anlamda anlaşılmalı. Kavram ile gerçeklik arasında böyle bir özdeşlik olursa, her hangi bir şey genelliktir, eğer böyle bir özdeşlik olmazsa, o zaman o var olan yalnız bir görünüş olur. Ondandır kavramın bütünlüğü yerine, onun yalnız bir parçası objektifleşir”(Tunalı, 2012, s. 152).

Bu açıklamalar çerçevesinde değerlendirdiğimizde Hegel'in güzel olanı, “hakikat” olarak gördüğü sonucuna varabiliriz. “Sanat'ın duyuşsal olana bağımlı olması, onun hakikat bakımından eksikliği olarak değil, fakat gücü olarak ortaya çıkar. Çünkü *yalnızca sanat bize duyuşsal varoluşu* içerisinde İdeayı sunabilir. Dolayısıyla sanatın ifade ettiği şekliyle hakikati ne din ne de felsefe verebilir. Estetik bilincin bu bilişsel *özerkliği* sanatı ‘hem amacında hem aracında *özgür*’ kılar” (Altuğ, 2012, s. 47). Diğer yandan sanat ve onun somut ifade edilmesine bağımlı biçimlere sahiptir. Düşünür sanat biçimlerini üç bölümde inceler: Düşünür sanatın ilk evresinin *sembolik sanat* olduğunu ifade eder. Buna göre “ide, kendine özgü olan ifadeyi henüz arama içindedir. Çünkü henüz kendi için soyut ve belirsizdir, Bunun içinde kendine özgü görünüşten yoksun olup, burada doğa madde, *ideye* egemendir. Sembolik biçim en iyi mimarlıkta kendini gösterir” (Tunalı, 2012, s. 152). Bu anlatıma göre sembol anlamı ifade etmektedir ancak kendisini ifade etmemektedir. “sembolik sanat duyuşsal form ile rasyonel içerik arasındaki çatışmayla karakterize olur” (Cevizci, 2009, s. 845). Diğer evre *klasik sanat* biçimidir. Burada içeriğin formla adeta bir bütün olduğunu söyleyebiliriz. “bu sanat biçiminde ide, soyutluktan, belirsizlikten kurtulur. Tin burada kendisini özgür bir süje olarak kavrar, Burada ide ile görünüş arasında tam bir uyum meydana gelir. Heykel Sanatında bu en iyi şekilde görünür” (Cevizci, 2009, s. 845). Klasik sanat biçiminde form ve ruh adeta bütünlük içindedir. Son olarak Hegel *romantik sanat* evresinden bahseder. “İde, burada kendini mutlak tin olarak kavrar ve bundan ötürü dış dünyada, maddede, duyuşsal olanda kendine uygun bir görünüş ve ifade bulmaz. Tin, ide maddeye egemen olur. İde ve görünüş arasında klasik sanatta bulduğumuz uyum tümüyle bozulur. Bu da

resim ve müzikte en iyi görünür. Edebiyat ise, bu üç biçimi de varlığında birleştir ve bundan ötürü en üstün sanat olur” (Cevizci, 2009, ss. 152-153).

Hegel’in sanatın biçimlerini bu şekilde kategorileştirmesi, aynı zamanda akla zihnin, sanat türlerine göre farklı işleyiş biçimlerinin olup olmadığı sorusunu da beraberinde getirebilir. Resim, müzik, heykel, dans, mimari, vb. sanat alanlarını, yaratma ve yaratıcılık çerçevesinde düşündüğümüzde, imgeleminin yine o sanat dallarına özgü olabileceğini söylemek mümkün olabilir. Buna göre sembolik biçimde üretilen nesnelere tasarımlarıyla, klasik ve romantik biçimlerin tasarımlarının ve tinin dışavurumunun farklı olduğu düşünülebilir. Formun zihin ile ilişkisi düşünüldüğünde, öznenin nesnesine verdiği formda kullandığı araçlarında farklı olduğu dikkate alındığında, kullanılan aracın beden ile bağlantısının da zihnin farklı bölgeleri ile ilişkiye geçtiği söylemek mümkün. Örnek verirsek, dans sanatında özne bedeni ile nesneleşmekte ve form kazandırmaktadır. Diğer yandan heykel sanatında, heykeltıraş nesnesine form verirken, ellerini kullanmaktadır. Müzik sanatında müzisyen, araç olarak kullandığı enstrüman ile sesi nesneleştirmektedir. Ancak Hegel, kategorileştirdiği sanat bölümlerinde tercihini klasik sanattan yana kullanmıştır. “Buna göre klasik sanatın ruhu bedenle kusursuz birliği içinde” sunmaktadır (Cevizci, 2009, s. 845). Hegel’in bu ifadelerine göre heykel sanatının diğer sanatlara nazaran daha üste olduğu düşüncesini çıkarabiliriz. Oysa heykel sanatı da tıpkı müzik, resim, dans gibi, beden ve zihnin işbirliğini gerektirmektedir.

Hegel öznenin yaratma ve yaratıcılık konusuna açıklık getirmek ister. Sanatçı yeteneği ve yaratımı ile tanrı yaratımındaki farkı şu sözleriyle ortaya koyar:

Burada yetenek ve dehanın üretimi yalnızca bir *durum* ve özellikle bir *esinlenme* durumu olarak ortaya çıkar. Dehanın, kısmen bir nesne tarafından uyarılarak böyle bir duruma girebileceği ve kısmen de kendi gelip geçici hevesiyle, şampanya şişesinin de yardımıyla, kendisini bu duruma sokabileceği söylenir. Almanya’da bu nosyon, Goethe’nin ilk şiirsel üretimleriyle başlayan ve Schiller’in kilerle süren *Deha Dönemi* diye adlandırılan çağda belirgin hale geldi. İlk başlangıçlarındaki eserlerinde, bu şairler, o zamanlar ortaya konmuş bütün kuralları bir kenara koyarak, yeni bir başlangıç yaptılar; onlar, bilerek bu kuralların dışında eserler verdiler ve bu sayede bütün diğer yazarları aştılar. Bununla birlikte esinlenme ve deha kavramı hakkında hüküm sürmüş olan ve hatta esinlenmenin her şeye yeterli olduğu hakkında günümüze bile süregelen karışıklıklara daha fazla girmeyeceğim. Bu yönde esas olan şey, şu görüşle ifade edilebilir: Sanatçının yeteneği ve dehası kendi içinde doğal bir

öğeye sahip olsa bile, yine de bu öge, özünde, düşünceyle, üretim tarzı üzerine düşünümle, ve üretme pratiği ve becerisiyle geliştirilmeye gerek duyar. Çünkü başka her şey bir yana, sanatsal üretimin temel bir özelliği, dışsal eserinin doğal gerçeklik üzerindeki halis üstünlüğünü oluşturan şey, sadece süreklilik değil, ama tinsel esinlenmeyi apaçık kılmış olmasıdır. Ama her şeye rağmen, sanat eserlerinin daha yüksek konumu, yaygın biçimde kabul gören başka bir düşünce tarafından da sorgulanır. Çünkü denilmektedir ki, doğa ve onun ürünleri Tanrı'nın bir eseridir, onun inayeti ve bilgeliği ile yaratılmıştır, oysaki sanat ürünü salt insani bir eserdir, insani iç görüye göre insan eliyle yapılmıştır” (Hegel, 2012, ss. 27-30).

Hegel, insani yaratımın, tanrısal yaratımdan farklı olarak değerlendirilmesi gerektiği kanısındadır. Diğer önemli bir nokta ise deha ve yaratıcılığın, geliştirilebileceği ipucunu bize vermektedir. Düşünür doğal yeteneğin, üretme becerisi ile ve özellikle düşünümle geliştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu cümleler çerçevesinde, yaratıcılık etkinliğinin sanat ile sıkı bağlantısını ele aldığımızda, kişileri bu yönde eğitilebileceği sonucunu çıkarabiliriz.

Diğer yandan Hegel *mimesis olarak sanat ve yaratım olarak sanatı* irdeleyerek, taklit olan sanatın yerine yaratım olarak sanatı koyar. Hegel sanatı, bir tasarım (*Vorstellung*) olarak değil, sunum olarak (*Darstellung*) anlamaktadır. İdeanın duyusal olarak bir sunumudur. Tasarım kendisi dışındaki bir şeyi betimlemektedir bu özelliği ile *mimetik* ikiliği bünyesinde barındırmaktadır. Sunumun ise görünüşe çıktığı şey sadece kendisidir. Sunum bizi kendisinden başka her hangi bir şeye yönlendirmez. İdeanın bilinç tarzı sanattır, ancak ideanın tasarım hali değildir. Tasarım bir şeyin betimini vermektedir. Ancak sunum herhangi bir şeyin betimi veya tanımını değildir. O bir bilinç tarzıdır. (Hegel, 2012, ss. 49-50).

Hegel'in bu ifadelerini dikkate aldığımızda onun tasarım değil de sunum'u orijinal yaratım olarak değerlendirdiğini görmemiz mümkün. “Hegel'e göre, sanatın amacı doğanın taklidi olmadığı gibi, duygular uyandırmak veya ahlaki mükemmelliği öğretmek de değildir. Sanatın amacı *kendisidir*” (Hegel, 2012, s. 52). Bu ifadelerden sanat ve onun ürününün amacının kendisi için olduğu sonucunu çıkartabiliriz.

2.3.1 Sanatçı Düşgücü: Deha ve Esinlenme

Hegel'e göre sanat eseri, *tinden* doğmaktadır bu sebeple, özneye mahsus olan özellikler sanat eserinin içinde barınacaktır. Düşgücü, deha esinlenme kavramları yaratma ve yaratıcılık açısından, düşünce dünyasında yıllar boyunca tartışılmıştır. Günümüzde halen sanatçı özneye ait olan bu özellikler araştırma konusudur. Düşgücü (düşlemgücü), “[İng. *fantastic*] Görüsel tasarım gücü, tasarım etkinliği, hayalgücü, yaratıcı hayalgücü. Düş kurmak anlamına: algılananı içimizde etki yapacak denli yoğun bir biçimde ruha almak, içimizde kurmak” anlamını içermektedir (Akarsu, 1988, s. 63). Bu tanım kapsamında algı ve düş ilişkisini irdelediğimizde, bu ikisinin bağlantılı olduğunu görmek olasıdır. Aristoteles algı ve düşün bu ilişkisi hakkında şunları ifade etmiştir:

Gerçek algı bir tür nitelik değişimi demektir. Bu nedenle bir algı işlemi sadece algı organları faal iken gerçekleşmez, bilhakis faal olmayı bıraktıktan sonra da algılamaya devam eder (...) Algıyı başka bir şeyin üzerine yönlendirdiğimizde asli izlenim sürer, örneğin güneşten karanlığa baktığımızda. Zira karanlıkta hiçbir şey görmeyiz, ama güneş tarafından gözlerde ortaya çıkarılan hareket (ışık) hala devam etmektedir (Aristoteles, 2007, s. 238).

Bu ifadeler kapsamında yine öznenin nesne olan karşılaşma ve sonraki yansıması ile yine duygusal karşılaşmalar ve yansımaları hakkında benzer şeyleri söylemek mümkün. Hume'un da dediği gibi “geçmiş duygu ve heyecanlarımız üzerinde düşündüğümüz zaman, düşüncelerimiz sadık bir aynadır ve objeleri gerçeğe uygun biçimde kopya eder” (Hume, 2010, s. 369). Bu sözler kapsamında düş evresinin, bir yeniden canlandırma etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Hegel, öznel üretici etkinliğin temelinde sanatçının öznel yanı hayalgücünün de tartışılması gerektiğini düşünmüş ve şu sözleri ile araştırmasının haklılığını ifade eder. “sanat eserinin öznel iç bilince nasıl ait olduğunu tartışmak durumundayız, her ne kadar öznel iç bilincin ürünü olarak sanat eseri henüz edimsellik içinde *doğmamış* ama yalnızca yaratıcı öznel, yani sanatçının dehası ve yeteneği tarafından şekillendirilmiş olsa da” (Hegel, 2012, s. 279). Buna göre Hegel, düşgücü, deha ve esinlenmeyi irdelemeye başlar.

Hegel, *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*'inde, düşgücü ile hayalgücü arasında bir ayrım yapmaktadır. Çünkü hayalgücü (*Einbildungskraft*) edilgendir, Düşgücü (*phantasie*) ise etkin sanatsal bir yetenektir. Yaratıcı etkinlik kavrama

yeteneği ve duyusunun kapsamaktadır. Kavrama yeteneği ve duyusu, dikkatli işitme ve görme duyusuyla, varolanın çok çeşitli izlenimlerini tine verir. Bu etkinlik aynı zamanda tüm bu çok çeşitli görüntülerin tutulacağı, muhafaza edileceği bir belleği de gerektirmektedir. Hegel, sanatta ve özellikle şiir sanatında sanatçının soyut kavramların zenginliğinden değil, hayatın zenginliğinden yola çıkararak yaratımda bulunmaları gerektiğini ifade eder. Sanatın retim ortamı fiilin dışa yansıması ve biçim bulmasıdır. Sanatçı çok şey yaşantılamış, görmüş, işitmiş, deneyimlemiş ve bunları belleğinde depolamış olmalıdır. Çünkü sanatçı tüm deneyimlediklerini daha sonra kullanmak üzere işleyerek sayısız konulara yaymaktadır. Özellikle görülmüş olan şeylerin bellekte sıkı bir şekilde korunması sanatçının gerek duyduğu ilk şarttır. Yine diğer yandan, insanın i hayatı yani tutkuları, duyguları ile de tanışıklık içinde olmalıdır. Bu iki yönlü bilgidir çünkü bu şekilde Hegel’e göre ruh, kendi içsel dünyanın dışsallığında ifade edebilmektedir (Hegel, 2012).

Hegel’in ifadelerine baktığımızda varolanların algısının düşgücü üzerindeki etkisini görmek mümkün. Ancak diğer yandan düşünür zihninin bir başka bileşeninden bellekten bahsetmektedir. Nesnelere karşılaşma, kavrama, izlenimler dş gücü için gerekli gözükmektedir. Ancak bellek olmadan bu izlenimlerin saklanması mümkün değil gibidir. Aristoteles’ e göre bellek:

[...]sadece dolaylı olarak düşünmenin bir yeteneğidir ve aslında merkezi algı gücünün bir yeteneğidir (...) ğrendiğimiz bir şey bellekte her ortaya çıktığında, bunu önceden duyumsarız ve bu duyumsama öncesinde ve sonrasında zamanı şart koşar. (...) Belleğin nesnelere aslında dolaylı olarak tasvirin nesnelere ve belleğin nesnelere, bir tasviri şart koşan nesnelere. (...) Zira algı ile birlikte ortaya çıkan hareket geride adeta algı resminin bir izini bırakır, tıpkı bir halka ile mühür basar gibi (Aristoteles, 2007, ss. 229-230).

Diğer yandan Hume da belleğin belirli bir düzen içerisinde çalıştığını düşünmekteydi. Buna göre “en garip ve başıboş hayallerimizde, hatta dşlerimizde, hayalgücünün oradan oraya koşmadığını; peş peşe gelen farklı idealar arasında yine de bir bağlantı gözetildiğini görürüz” (Hume, 2010, s. 375). Düşgücünün bellekle sıkı ilişkide olduğunu bu anlatılar doğrultusunda söylemek mümkündür.

Hegel *Estetik Güzel Sanatlar zerine Dersler*’inde ikinci olarak, “düşünümün gereği”nden bahsetmiştir. Her sanatçı, sadece kendi zihninde var olanları çağırmakla yetinmez. Büyük sanat eserlerinde malzemenin uzun uzadıya

düşünüldüğünü, derin bir biçimde ölçülmüş ve hesaplanmış olduğunu söyler. Düşgücünün hızlıca akması, ortaya herhangi bir sanat eseri koymaz. Sanatçı, kendisinde biriken şeyi belirli bir çerçeve içerisinde kendisine betimlemek, zorunluluğundadır. Ancak sanatçı bu biçim ve görünüşleri kendi amacına uygun hale getirebilir. Dışsal olanın yani şeklin, akılsal olan ile iç içe geçmesini sağlamak için aklın basiretini ve duyguları onun derinliklerini çağırarak durumundadır. Sanatçının coşku dolu deneyimleri ve yaşantısı, yaratım sürecinde onun için oldukça önemlidir. Hegel, sanatçının duygu aracı ile şekillendirdiği malzemesini kendi öz ben'i olarak bulur. Sanatçının ürettiği nesnesini içselleştirmesinin sebebi o nesnede kendi duygularının yüklü olmasıdır (Hegel, 2012).

Filozof duygusal yaşantının ve onların izlenimlerinin yaratıcı özne de olması gerektiğinin altını kalın çizgiyle belirtmiştir. Hegel'e göre düşgücünün üretici etkinliği "deha, yetenek vb. diye adlandırılan şeydir; sanatçı bu etkinlik sayesinde, kendinde mutlak olarak akılsal olan şeyi alır ve ona dışsal bir biçim vermek suretiyle, onu kendi öz yaratımı olarak işleyip ortaya koyar" (Hegel, 2012, s. 282). Hegel, deha ve yeteneğin temelinde düşgücünün bulunduğunu ve onun birer ögesi olduğunu ifade etmektedir. Diğer yandan filozof, açıklamalarına dayanarak sanatçının şekillendirmiş olduğu kendi malzemesinin altında kendi öz ben'i'ni bulması konusunda, duyguların ne kadar varolup-olmadığını sormak mümkün olabilir. Buna göre yaratan öznenin kendi öz-ben'ini bulduğu biricik, alanın sanatçının ürettiği nesne olduğunu söyleyebiliriz.

Hegel'in *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*'ine yeniden döndüğümüzde, onun yetenek ve deha arasında, sık sık ayırım yapıldığı halde bu ikisinin birbirine özdeş olmadığını düşündüğünü görürüz. Sanat, genel olarak nesnel bir görünüm sergilese de ayrı ayrı öznelere ihtiyaç duymaktadır ve buna göre farklı tikel yetiler istemektedir. Buna göre çok iyi gitar çalan veya şarkı söyleyen birinden bahsedebiliriz. Ancak sanat nesnesi kendinde mükemmel olacaksa o hale dehaya ihtiyaç duyar. Deha olmadan yetenek sadece bir becerinin ötesine geçememektedir. Hegel, deha ile yetenek ve deha konusunda şunları dile getirir:

Yetenek ve dehanın doğuştan olması gerektiği çoğu zaman söylenir. Burada da, bu, bir bakıma çok doğrudur, ama bir başka bakıma da aynı ölçüde yanlıştır. Çünkü insan olarak insan, aynı zamanda örneğin din, düşünme, bilim için de doğmuştur, yani insan olarak o, bir

Tanrı bilinci kazanma ve entellektüel düşünceye ulaşma yeterliliğine de sahiptir. Bunun için yalnızca doğmuş olmaktan ve eğitimden, öğretimden, gayretten başka hiçbir şeye gerek yoktur. Sanat için ise durum farklıdır; sanat, içerisinde doğal öğenin de özsel bir rol oynadığı *özgül* bir yetenek gerektirir. Nasıl ki tam da güzelin kendisi duyuşsal ve edimsel dünya içerisinde gerçek kılınmış İdea ise ve sanat eseri de, tinsel olan şeyi alıp onu göz ve kulakla kavranması için varoluşun dolayimsızlığı içerisinde sergiliyorsa; aynı şekilde sanatçı da eserini özel olarak tinsel düşünce biçiminde değil, ama görü ve duygu alanı içinde ve daha tam olarak duyuşsal malzemeyele bağlantı içerisinde ve duyuşsal bir ortamda şekillendirmek zorundadır. Bu yüzden bütün sanat gibi, bu sanatsal yaratım da kendisinde dolayimsızlık ve doğallık yönünü içerir ve öznenin kendi içinde meydana çıkaramayacağı, ama dolayimsız bir biçimde verilmiş olarak kendisinde bulmak zorunda olduğu, işte bu yöndür. Dehanın ve yeteneğin doğuştan olması gerektiğini ancak bu anlamda söyleyebiliriz (Hegel, 2012, s. 283).

Zihinsel içeriğin, imgelemin sanat objesi haline gelebilmesi için, “araç”a ihtiyacı vardır. Örneğin zihinde düşün yardımı ile tasarlanmış, balık suratlı kanatlı at figürünün nesneleşmesi için, onun, malzemeye ve en önemlisi, biçimlendiriciye ihtiyacı vardır. Tam bu noktada zihinsel imgenin, tasarlandığı duyuşsal ortamda gerçekleşmesi için yeteneğe ihtiyaç olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Hegel deha ve yeteneğin birlikte işbirliği halinde doğuştan olması gerekebileceğini anlatır.

Hegel, yine *Estetik ve Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*'inde esinlenmeden bahsetmiştir. Filozofa göre, esinlenmenin duyuşsal uyarımla gerçekleştiği görüşü tezine karşıdır. Ona göre tek başına duyuşsal bir uyarım dehayı harekete geçirmez. Diğer yandan esinlenme niyet ederek de gerçekleşmemektedir. Salt herhangi bir istek, karar vermekte esinlenme için yetersizdir. Sanatsal dürtü doğru türden ise, önceden özgün bir nesnede yoğunlaşmış ve onunla sıkı bir şekilde bağlanmışır. Esinlenme hem sanatçının öznel dünyası, hem de sanat eserine karşı kendi nesnel uygulamışını biçimlendirme aşamasında meydana gelen durumların toplamıdır. Esinlenme, temanın doldurulmasıdır ve tema ince bir şekilde işlenip tamamlanana kadar devam eder. Hegel, sanat eserinde öznenin kendisini öne çıkarmasını esinlenmeden yoksunluk olarak adlandırmaktadır. Buna göre sanatçı kendi kişiliğini ve tikel karakteristik özelliklerini bir kenara bırakmalı ki uygun olan tek biçim sanatçının kendisi olsun. Öznenin bizzat temanın aracısı, canlandırıcısı olmak yerine kendisini öne çıkardığı esinlenme yoksul esinlenmedir (Hegel, 2012, ss.286-287).

Hegel, sanat eserinin nesnellik kazanması açısından öznenin kendisini öne çıkardığı bir esinlenmenin yoksul olacağı görüşündedir. Ancak, yine Hegel'in söylemi ile temayı dolduran esinlenme ile tikel karakteristik özellikler arasında bağ olabilir çünkü sanatçının kendisinde, karakteristik özellikleri bütün olarak mevcuttur. Sanatçıda eğilimler ve istekler salt kendi başlarına değil, ancak birliktelik sağladığında esinlenmeyi oluşturabilir. Hegel karakter konusunda şunları dile getirmiştir: “Dolayısıyla, karakter, ideali sanatsal sunumun asıl merkezidir. (...) Çünkü ideali olarak idea, yani duysal hayal gücü ve görü için şekillenmiş ve kendi görünüşü içerisinde eyleyen ve kendi kendisini tamamlayan İdea, belirlenimliliği içerisinde kendisiyle-bağlantılı öznel bireyselliktir” (Hegel, 2012, s. 235). Buna göre öznenin karakteristik özelliklerinin nesnesinde var olmaması gibi bir durum mümkün gözükmemektedir. Özne'nin istekleri duygusal hayatı yine onun karakterinin bir parçasıdır. Nitekim Hegel, “coşkusal hayatın bu zenginliği içerisinde, karakter kendisini de göstermek zorundadır” (Hegel, 2012, s. 236). O halde bir sanat nesnesinde gerek esinlenme aşamasında ve tamamlandıktan sonra bütünü de öznenin karakteristik özelliklerinin yansımaları görmek mümkün olabilir.

“Esinlenmek” konusu sanat felsefesi alanında tartışmaya konu olmuştur. Özellikle sanatçının yapıp-etmelerinin kendisi tarafından açıklanamaya, onu aştığı iddia edilmiştir. Bu yapıp etmeleri en iyi açıklayacak olan felsefedir. Townsend, sanatçıların “sanat yapıtları ürettiklerinde sanatçıların gerçekten de ne yaptıklarını açıklamada yetersiz kaldıkları sonucuna ulaşıyoruz” der (2002, s. 173). Bu söylem çerçevesinde tekrar ‘esin’ kavramına döndüğümüzde, Townsend'in “deha ve esin konusu kuramsal olarak belirsizlik taşır” sonucuna vardığını görmekteyiz (2002, s. 177). Kendisi de bir kuramcı teorisyen ve sanatçı olan Kandinsky, sanatçı üzerine şöyle ifadelerde bulunmuştur:

Kalabalığın duymadığı sesi, önce sanatçı duyar. Neredeyse farkında olmaksızın bu çağrışımları izler. Aslında o “nasıl?” sorusunda yeniden doğuşun tohumları gizlidir. “Nasıl” sorusu doyurucu bir yanıtla karşılanmadığı zaman (bizim bugün kişilik dediğimiz) ‘şey’ etrafındaki nesnelere maddeden başka şeyler görülebilir; ‘maddi’ boyutlardan biraz uzaklaşarak, her şeyi ‘olduğu’ gibi, yani düş gücünden yoksun bir şekilde üretmeyi amaçlayan gerçekçilik döneminden farklı bir şekilde algılama imkanı bulabilir. (...) Sanatçı ruhun derinliklerine inmeli, onu inceleyip geliştirmeli ki sanatın bir temeli bir anlamı olsun, yoksa ayrı düşmüş, işe yaramaz bir eldiven gibi kalır (Kandinsky, 2013, ss. 40-108-109).

Bu ifadelerle göre de yine sanatçının ruhsallık, duygusallık gibi bileşenlerinin sanat nesnesi imgeleminde ve yaratımında önemli bir rolü olduğu sonucuna varmamız mümkün olabilir. Nitekim Hegel’de sanatçının, “nesne ile derin duygu birliği aracılığıyla, şimdi yeniden İdeal’i cisimleştirebilir” olduğunu söylemektedir (Altuğ, 2012, s. 123). Hegel’e göre öznel tin artık kendisini nesnel tin üzerinde göstermektedir. Bu çerçeveden baktığımızda, sanat nesnesinin bir öznel yaratım ürünü olarak, yine diğer öznelere ulaşmada nasıl köprü görevi üstlendiğini gözlemlemek mümkündür.

2.4. SCHILLER’DE YARATICILIK

Friedrich Schiller (1759-1805) şiir, edebiyat, estetik ve oyun yazarlığı alanında çeşitli eserler vermiş bir düşünürdür. Schiller, sanatın, kültür ile ilişkisini irdelemiş ve bu ilişkinin insanın estetik eğitimi ile olan ilgisini kurmuştur. Schiller’in düşüncelerinin çoğu, Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserinin etkisi altında yazılmıştır. Düşünür Kant, estetiğini yorumlamaya çalışmıştır. Schiller, güzel kavramını estetiğe, estetiği de politik kavramına koyarak ilerlemiş, insanın duygu, akıl, doğa arasındaki çatışmasını dile getirmiştir. Hegel, Schiller hakkında şu ifadeleri dile getirmiştir:

Dolayısıyla kabul edilmelidir ki, derin ve felsefi bir zihin sanatsal duyumu, doğayı ve edimselliği, duyuyu ve duyguyu tam da kendisiyle çelişen ve kendisine düşman olan bir engel olarak kavrayan akıl yürütmenin soyut sonsuzluğuna, ödev için ödev, belirli bir şekil kazanmamış Anlama Yetisine karşıt olarak (bizzat felsefenin bunları kabul etmesinden daha önce), bütünlük ve uzlaşım talebetmiş ve bunu dile getirmiştir. Düşünmenin Kantçı öznelliğini ve soyutluğun ötesine geçme girişimini göze aldığı için, Schiller’e [1759-1805] saygın bir yer verilmelidir. Çünkü Schiller estetik yazılarında, sanata ve sanat ilgisine, felsefeyle bağıntısına bakmaksızın, sadece büyük bir dikkat göstermekle kalmamış; aynı zamanda sanat güzelliğine olan ilgisini, felsefi ilkelerle karşılaştırmıştır ve yalnızca bu ilkelerden yola çıkarak ve onların yardımıyla güzel olanın daha derin doğasına ve kavramına nüfuz etmiştir” (Hegel, 2012, s. 61).

Schiller güzel kavramını psikolojik varoluşsal ve ontolojik açıdan incelemiştir. Onun, “üstesinden gelmeyi amaçladığı şu temel karşıtlıklarla yüz yüze geliriz: Akılsallık-duyusallık, nesnellik-öznellik, tümellik-bireysellik, zorunluluk-

özgürlük. Bu karşıtlıklar dizisinde, birinciler devlet idesine, ikinciler ise sanata ilişkin belirlenimleri olarak görülebilir” (Altuğ, 2012, s. 16). Bu birbirine zıt gibi görünen kavramlar arasında insan, çatışma içinde kalabilmektedir. Bu yabancılaşma ve çatışma sayesinde insan, adeta hastalanır ve kendi içine kapanabilmektedir. “Schiller, bu yabancılaşmanın tedavisinin sanatta olduğunu ileri sürer” (Megill, 2012, s. 47). Schiller’in düşüncelerine göre sanat sadece insanın duyuşsal yanına hitap eden bir konumdan çıkıp, hayati öneme sahip bir alana doğru ilerliyor denilebilir.

Hegel’in *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*’inde belirttiği gibi, Schiller, *Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar*’ında sanatın doğasına ilişkin içgörüsünü yansıtmıştır. Düşünür hareket noktası, insanın kendi içinde ideal bir insanlık yeterliliğine sahip olması ve onu taşımasıdır. Bu halis insanı devlet temsil etmektedir. Devlet bireysel kişilerin çeşitliliğini bir araya toplayarak, nesnel, tümel, yasalı bir biçimde ele almaktadır. Schiller bu idea ile devletin uyumlu bir hale gelmesini ve bunun iki yolu olduğunu düşünmekteydi. Buna göre, devleti etik, hukuk, akıllı ortadan kaldırabilir; yani bireyselliği kaldırabilir. Öte yandan birey kendisini akla, *genus*’a (*gattung/cins*) yükselterek, zaman içinde idea bakımından insan halinde soyutlaştırabilir. Schiller’e göre doğa, çeşitlilik ve bireysellik talep ederken, akıl *genus*’a uygun olan birliği talep eder; bu iki güçte yasa koyucudur ve insan üzerinde aynı hakları talep ederler. Bu karşıt yanların çatışmasını engellemek için estetik eğitim gereklidir. Çünkü Schiller’e göre estetik eğitim, eğilimlerin, duyuşallığın, içtepinin geliştirilmesini ve akılsal hale gelmelerini sağlar. Bu sayede de akıl, özgürlük, tinsellikte bunların soyutlanmalarından çıkar. Bu sayede akılsallaşan doğa canlı hale gelir. Bu yüzden, güzelin akılsal ve duyuşsal olanın karşılıklı oluşumu olduğu ve bu oluşumunda edimsel olduğu ileri sürülür. Schiller, estetik eğitimi ile tümel ile tikelin, özgürlük ile zorunluluğun, doğa ve tinin birliğini sağlamaya çalışmıştır. Ona göre, varoluş ve bilginin ilkesi, ideanın bir ilkesidir (Hegel, 2012, ss. 61-62).

Yaratma ve yaratıcılık penceresinden bu ifadelere baktığımızda, estetik-duyum bilgisinin bir dünya kurmadaki önemini Schiller’in düşünceleri üzerinden gözlemlemenin mümkün olduğunu görebiliriz. Schiller’in insanı, kendi içinde ideal bir insanlık yeterliliğine sahip olarak görmesi, onda olan potansiyelin geliştirilebileceğine ilişkindir. İnsanın estetik eğitimi insanda var olan bu

potansiyelin geliştirilmesine yöneliktir. Ancak bu eğitim sayesinde güzel dünya kurulabilir. Schiller, bir Kantçı olarak, estetik düşünme çizgisi başlamış, ilk önce aynı onun gibi, güzel’i güzel’e yakın kavramlardan ayırt etmek istemiştir. Buna göre düşünür, hoş, iyi ve yüce kavramlarını güzelden ayırma işine girer. Buna göre ‘hoş’ sanata layık değildir, iyi ise sanatın amacı değildir. Sanatın amacı hazdır. Buna göre iyi teori ve pratikte, suyu aracı olamaz. ‘Hoş’ duyuların, ‘iyi’ ise aklın hoşuna gider. Güzel duyusal hoşlanma için bir araç olduğundan, iyi’den ayrılmaktadır. Bu biçimi ile güzel aklında hoşuna gitmektedir. Böylece güzel, hoştan ayrılmış olmaktadır. Bu durumda iyi ancak akla uygun bir biçimde hoşla gitmektedir. Güzel akla benzeyen biçimi ile hoşla gitmektedir. Hoş yalnız maddedir ve biçimi yoktur. Schiller, iyi düşünülür, hoş duyularla duyulur, güzel seyredilir ifadeleri ile Kant’ın söylediklerini bir başka biçimde dile getirmiştir. Bu durumda güzel, hoş ve iyi’nin duyularla aklın bir sentezi olmuştur. Ancak daha sonra Schiller’in güzel kavramı Kant’tan ayrılmış, insanın gelişmesi, kültürce biçim kazanması, insanlaşması için, önemli eğitsel bir kavram haline bürünmüştür (Tunalı, 2012, s. 148). Buna göre Schiller’de artık güzel kavramının teori olmaktan çıkarak daha aktif bir rol üstlenmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Diğer yandan, estetik eğitim insanı özgürleştirerek, bilişsel, rasyonel doğasını hislerini, arzularını geliştirmesini sağlayabilir. Buna göre Schiller’in *Estetik Üzerine Mektuplar*’ında belirttiği gibi:

Estetik yaratımın özgürlüğü içerisinde insanın *karışık*, (duyusal-akılsal) doğasını serbestçe biçimlendirme gücünün, kaynağını bulmaya yönelir. Uygarlık göstermiştir ki, kafanın *aydınlanması* insanı gönül bakımından vahşi bırakmıştır. İşte bu noktada, *psükhe*’nin bastırılmış veya görmezden gelinmiş yönlerini canlandırıp eğitmenin zamanı gelmiştir. (...) İnsanı yapan akıl ise ona yön veren de duygudur. Bu durumda yapılması gereken, zihin kavramını, algılamının ve düşünmenin irrasyonel süreçlerini de içine alacak şekilde genişletmektir. Şunu unutmamak gerekir ki, insan bir bilinç varlığı olmadan önce bir duyu varlığıdır ve insanın duyusal doğasının bu zamansal önceliğinde insan özgürlüğünün tüm tarihinin anahtarı bulunabilir (Altuğ, 2012, s.23).

İnsanın sadece duyusal yönünün değil, aynı zamanda akılsal yönünün de eğitilip gelişmesi, yine onun tasarlayacağı dünya için oldukça önemli gözükmektedir. Algı ve düşünmenin irrasyonel süreçleri yani, duyu yönü, akıl ile işbirliği içerisinde olacağından, bu kavramların ‘inanma’ ile olan ilişkisinin irdelenmesi gerekebilir.

Çünkü inanma, algı ve akıl arasında, anlamlandırma sürecinde bir kilit noktası olarak düşünülebilir. İnsanın bireysel, politik özgürlüğü, inanma süreci ile yakından ilişkili olabilir. Schiller'in estetik eğitimi, duyusallık ve akıl süreçlerinin birbirine uyumlu hale getirilmesi, onun psikolojinin odak noktasını oluşturan biçim ve duyum dürtüsü olarak adlandırdığı karşıtlığı, oyun dürtüsü kavramı ile çözmeye çalışmış, bu dürtü ile estetiğe geçilebileceğini savunmuştur. Tunalı'nın ifadesiyle:

İnsanın bu iki yanına bu iki içtepi karşılıktır. Doğa (duyu) yanına duyusal-madde içtepi, akıl yanına biçim içtepi, akıl yanına biçim içtepi. Bu iki içtepi, ait oldukları doğa ve aklın birbirlerine karşıt olması gibi karşıttırlar, hatta böyle iki karşıt kuvvettirler. Ne var ki, insan varlığı yalnız bu iki kuvvetin egemenliği altında olsaydı, bu iki içtepinin karşıt kuvvetlerinin sürekli bir çatışma alanı olurdu. Ama, insan varlığını böyle bir çatışma alanı olmaktan, böyle bir düzensizlikten kurtaran, onun sahip olduğu üçüncü bir içtepidir: *Oyuniçtepi*. Oyuniçtepi. Öbür iki içtepiyi kendi içinde kuşatır. Şöyle ki, duyu içtepiyi yaşama yönelir, biçim içtepiyi biçme, akla yönelir, oyun içtepiyi ise, her iki içtepinin obje'lerini birleştirerek *canlı biçime* yönelir. İşte, bu *canlı biçim* ise, yeni bir ad alır: *Güzellik* ne yalnız duyusaldır ne de yalnız akılsaldır, tersine güzellik duyu ve aklın uyumudur (harmoni). (...) Schiller'in <<güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür>> sözü bu anlamda anlaşılmalıdır. (...) Çünkü güzellik'te tek başlarına insanı egemenliği altına almak isteyen madde içtepi ve biçim içtepi bir uyum içinde birleşirler, her ikisinin zorlayıcı gücü oyun içtepisinin özgürlüğünde ortadan kalkar. Böyle bir insan artık *estetik* bir insandır. Estetik insan oynayan insandır ve biricik oynayan varlıktır, özgür bir varlık (Tunalı, 2012, ss. 148-149).

Bu bağlamda duyum ve akıl karşıtlığı sürecinde *inanmanın*, oyun içtepisine uzanan sürecinin irdelenmesi yerinde olabilir. Duyum dürtüsü, doğal davranışlarımızı ifade etmektedir. Yeme içme alışkanlıklarımız, nesnelere deneyimleme, davranışsal yönelimlerimizi kapsamaktadır. Duyum dürtüsü etkin değil tersine edilgendir. Özne kendisi dışındaki verileri pasif olarak alır. Biçim dürtüsü (akıl) duyum dürtüsünün tam tersi olarak etkindir. Oyun dürtüsü, bu iki dürtüyü sentezleyerek uyumlu hale getirmektedir. Bu halde, duyum ve biçim dürtülerinin gözüken karşıtlığında öznenin inanç mekanizmasının etkili olduğunu söyleyebiliriz. Duyumlanan ve akıl arasındaki algılama sürecinde özne, inançları doğrultusunda sentez gerçekleştirebilir. Bu doğrultuda özne, yargıya varabilir.

Doğru sayma, ya da yargının öznel geçerliliği, kanı (ki aynı zamanda nesnel olarak geçerlidir) ile ilişkide şu üç basamakta durur: *sanı*, *inanç* ve *bilgi*. Sanı bilinçli olarak nesnel olduğu denli öznel olarak da yetersiz bir doğru-saymadır. Eğer doğru sayma yalnızca öznel olarak yeterli ve aynı zamanda nesnel olarak yetersiz görülürse, o zaman bu *inanç*'tır. Son

olarak nesnel olduğu gibi öznel olarak da yeterli doğru-sayma *bilgi* olarak adlandırılır (Kant, 1993, ss. 739-740).

Öznenin gerek yaratım sürecinde aktif olarak tasarlarken, gerek bir sanatsal yaratım nesnesi ile karşılaştığında onu nasıl değerlendirdiği, inançlarına ve yine özel yargılarına bağımlı olabilir. Çünkü bir sanat eseri karşısında, birbirinden farklı özneler yine birbirinden farklı yorumlar getirecektir. Bu bakış yine sanatsal yaratımların birbirinden farklılığını açıklıyor gibidir. Sanı, inançlardan bağımsız olarak sanat nesneleri bilgi taşıyabilir özellikte olabilir. Nesnenin bu bilgisel özelliği onun yorumlanmasına olanak vermektedir. Schiller, özellikle estetik eğitim için önemini vurgularken bu özelliğinden yola çıkmış olabilir. Buna göre Schiller'in oyun dürtüsü, akılsal bir zorunluluk gerektirmektedir. İnsan ancak oyun dürtüsü ile karşıtlıklara yani aklın ve duyumun sınırlara saygılı olarak bir eseri yorumlar ve yahut yaratma ve yaratıcılık aşamasında özgür olur.

Bu çerçevede Altuğ, *Son Bakışta Sanat* eserinde, güzelden özgürlüğü, etik ve politik olana giden yolu şöyle anlatır: Uygur insanın akılsal zorunluluğu olan ahlaki özgürlük güzelde cisimleşir ve oyun içtepisinde geçerlilik kazanmaktadır. Bu da yerini bütün zihinlerin uyumu olan nihai estetik özgürlüğe bırakır. Özgürlük insanın doğal donanımında mevcuttur ve insanın en son noktada buna ulaşması gerekmektedir. Oyun içtepisinin nesnesi güzeldir ve ideali uyum burada görünüşe çıkmaktadır. Bu ideal uyumun da yaşama sanatı (politika) açısından taşıdığı önem bu bütünsel özgürlüktür. Schiller'in sözleriyle: “İnsan sözcüğün tam anlamında insan olduğu zaman oynar ve ancak oynadığı zaman tam anlamıyla insandır (*onbeşinci mektup*)” (Altuğ, 2012, s. 31). Buna göre ancak güzel aracılığı ile özgürlüğe ulaşırız ve yine onun aracılığı ile insanlığı gerçekleştirebiliriz. Sadece güzel olan, insanın duyusallıktan, akılsallığa geçişini sağlar. O halde duyu varlığı olan insanı, öncelikle estetik kılmaktan başka bir yol yoktur (Altuğ, 2012).

Bu çerçevede düşündüğümüzde estetiğin, öznelerin tam da yaşam alanının ortasında olduğunu söyleyebiliriz. Sadece zevk alma ve hoşlanmanın ötesinde insanlığın çatısını oluşturan ‘politik’, ‘özgürlük’, ‘devlet’, ‘ahlak’ gibi olmazsa olmaz kavramlarının binasının temeli konumunda olduğunu, Schiller'in penceresinden görmek mümkün olabilir. Schiller bir mektubunda konuyu şu şekilde aktarır:

İnsanı toplum içinde olmaya zorlayan, gereksinim; onda toplumsal davranış ilkelerini yeşertip, kökleştiren, akıl olsa da; yalnızca güzel ona toplumsal bir karakter verebilir. Yalnızca beğeni insanı uyum içine sokar; çünkü o bireyde uyumu tesis eder, diğer bütün algılama biçimleri, insan varlığının ya duyuşsal ya da tinsel yanlarına dayandığı için insanı böler; ancak güzelin algısı onu bir bütün yapar, çünkü insanın her iki doğası da güzelde uyum içine girer (Altuğ, 2012, s. 32).

Bu ifadeleri ile Schiller'in sanatı nesnelleştirdiği söylenebilir. Bunun yanı sıra "sanatın hüküm sürdüğü yerde, etkin olan güzelliğin yasalarıdır. Ve burada gerçekliğin sınırlamaları aşılır; özgürlük eksiksiz hale gelir" (Altuğ, 2012, s. 39). Estetiğin eğitimi, estetiğin aktarımı, Schiller'e göre insanlığın gelişmesi için önemlidir. Eğitim, bireylerin düşünme gelişimini sağlamaktadır. Sanat bilgisini bu bağlamda düşündüğümüzde, eleştirel düşünme, yaratma ve yaratıcılık için de önemli olduğunu görebiliriz.

İnsan-dünya-bilgi ilişkisi kapsamında Schiller estetiğine baktığımızda, güzel ve eğitiminin önemini ve onun bu iletişim kanalı ile nasıl bir dünya varetliğini görmemiz mümkündür. "Sanat-yaşam ayrımı yerinde olmayan bir ayırımdır. Sanatçının yaptığı şey, durumları belli sınırlar içinde göstermek; sayısız olaylar ya da olabilecek olaylar arasında en önemlilerini çekip çıkararak, onlara yeni boyutlar kazandırarak değerlerini belirtmek; başka insanların onların anlamlarını görebilmesini sağlamaktır" (Kuçuradi, 2013, s. 3).Yaratma ve yaratıcılıkta da tasarılacak olan nesnenin dünyaya katılımını ve önemini bu bütün içerisinde değerlendirmek doğru olabilir.

2.4.1 Dürtüler ve Düşler

Schiller'in duyum ve biçim dürtüsünden yola çıkarak psikolojinin de çatısını oluşturan dürtü kavramının irdelenmesi, yaratma ve yaratıcılık açısından önemli olabilir. Dürtü (fr.*mobile*; alm. *Trieb, Beweggrund*, ing. *mobile*) eyleme yönelten itki olarak tanımlanır. Dürtü bir duyguya, bir fikre, bir ilgiye bağlı olabilir (Timuçin, 2004, s. 171). Bu tanımlamadan yola çıkarak, dürtünün, bir duygu veya bir fikir ya da ilgiye bağlı olması, düş ile olan yakın ilişkisini de akıllara getirebilir. Şöyle ki, yaratma ve yaratıcılıkta düşün, buna bağlı imgelemin rolü bilinmektedir. Jean Paul

Sartre (1905-1980), düşün bilincini belirleyenin onun gerçeklik kavramını tamamen kaybetmesi olduğunu belirtir. Herkes kendi bilinç koşullarında düş görecektir. Düş görenin imgeleri hem ona yabancı hem de ona tanıdiktır. Düşgören birey gördüklerinin nesnelliğine inanmaktadır. Bu dünyada yaşamaya başlar ve ona göre yine bu dünyanın sağlam yasaları vardır. Freud Düşü bir arzunun gerçekleşmesi olarak anlamaktadır. Ona göre düşler yoksunlukların, arzuların dile getirildiği simgelerdir. Düşünce dünyamızda saklı olan birçok düşünce bu alanda ortaya çıkmaktadır. Carl Gustave Jung (1875-1961), düşleri bilinç dışını ürünü olarak görmektedir. Ona göre düşlerini düşünmek kendi üzerine dönüş yapmaktır. A. Adler ve K. Horney' e göre ise, her düş, sanat yapıtı gibi simgesel, görünüm ve anlam ortaya koymaktadır (Timuçin, 2004, ss. 174-175).

Felsefe ve psikoloji düşünce dünyası düş ile ilgili olarak çeşitli yorumlar getirmiş ve getirmeye devam etmektedir. Sartre'ın da ifade ettiği gibi düş gören özne kendi kurduğu dünyasının nesnelliğine inanmaktadır. Bu cümleden yola çıktığımızda düşü oluşturan imgeler, -her ne kadar akıl bağlamında tutarsız gözükse de-, kendi içinde "tutarlı" gözükebilir. Buna göre, bir ressamın tuvaline dört mevsimi aynı anda resim etmesi olanaklıdır. Gerçekte tutarsız olabilecek birçok önerme, öznenin düşü içinde tutarlı olabilir. Düş ve gerçeği ayırt etmede, düşün, gerçeğe uygunluğu akıl tarafından denetlenmekte, tutarlılığı tutarsızlığı kontrol edilerek sonuca varılmaktadır. Bu çerçevede Locke öznenin dış dünya ile karşılaştığı idelerin şeylerin gerçekliği ile uyduğunu, dış dünyadaki görüntülerin, mantıksal olarak uyum içinde olduğunu söylemiştir. "Bu görüntüler gerçek ayırt edici niteliklerdir ve gerçekleri, bu görüntülerin, varlıkların seçik yapılarıyla olan değişmez karşılıklarında yatar" (Timuçin, 2004, ss. 257-258). Diğer yandan Locke karmaşık idelerin istençli bileşimler olduğunu ifade eder. İstençli bileşimler bizi yaratma ve yaratıcılığın imgelem, düşlem gibi kavramlarına götürebilir.

Zihnin, kendi basit ideleri bakımından tümüyle edilgin olmasına karşın karmaşık ideleri bakımından öyle olmadığını söyleyebiliriz. Bunlar bir araya getirilen ve bir genel ad altında birleştirilen basit idelerin birleşimleri olduğuna göre, insan zihninin bu karmaşık ideleri kurarken bir tür özgürlükten yararlandığı açıktır. Bir kimsenin altın ya da tüze idesinin bir başkasınınkinden ayrımlı olması bunlardan birinin bu ideye ötekinin koymadığı bir basit ide koymasından ya da onunkinden birini dışarda bırakmasında değilse nereden gelebilir? (Timuçin, 2004, s. 258).

Locke'un bu ifadelerine baktığımızda karmaşık idelerin istençli oluşturulduğunu ve bunu yaparken de özgürlükten yararlandığını söylediğini görmekteyiz. Schiller'in estetiğe bakış açısında sadece oyun oynayan insanın özgür olduğu ifadesini düşündüğümüzde, sanatın, yaratma ve yaratıcılığa sahip öznenin karmaşık ideleri oluşturmada ki özgürlüğü, bize bunun estetik ile olan bağlantısını çağrıştırabilir. Çünkü sanatçı yaratım ve yaratım aşamasında düş ve düşlemsel özgürlüğe sahiptir ve/veya sahip olmalıdır. Özgün yaratımlar ancak, özgür bir öznenen doğabilir. Şöyle ki;

Düşlem: (İng. Dreaming). Zihnin kendiliğinden etkinliğiyle belirgin dalgınlık durumu. Düşlemde usun belirleyici etkinliği ya da dikkatin yönlendirici gücü tümüyle ortadan kalkmıştır. Böylece ortaya çıkan ruhsal durum tümüyle eleştiriye kapalıdır. Böyle olmakla düşlem düşün uyanıklıkta görülen biçimdir diye bir görüş ileri sürülebilir. Ancak düşlemde zihnin denetimi bütüne yakın ortadan kalkmış da olsa bütünüyle ortadan kalkmış değildir. (...) Henri Delacroix şöyle der: 'Düşlem durumu, anıların ve imgelerin edilgin çağrışımından azçok istemli bir sunumlar dizgesinin kuruluşuna kadar birçok değişik ölçüde gerçekleşir.' Düşeme özellikle yaratıcı etkinlikte bilincin zengin gerecini canlandırır, bu arada bilinç altını kıskırtır. Sanatsal yatkinlik düşlemlerle canlanır ve güçlenir. Düşlem bir atılım istemi, bir sevinç kaynağıdır. Zengin imgelerle yüklü olarak yaratımın kurulmasına büyük ölçüde katkıda bulunur (Timuçin, 2004, s. 175).

Bu ifadeler kapsamında zihnin denetimin ortadan bütünüyle kalkmadığı düşlemde yaratıcı faaliyetten söz etmek mümkün olabilir. Locke'un ifadelerini de göz önünde bulundurursak, karmaşık idelerin oluşturulması aslında hem etkin hem edilgin bilincin işi olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü özne nesnelere bilinçli olarak form, soyutlayabileceği gibi, gayri ihtiyari bilinç dışından gelen hazır soyutlanarak bütün oluşturulmuş bir nesne imgesi ile de karşı karşıya gelebilir. Etkin düşlem için şöyle bir örnek vermek mümkün olabilir. Özne önüne konulan farklı nesnelere bilinçli olarak bir nesne imgelemi oluşturabilir. Bir tahta parçası iki sandalye den, bir masa imgesi oluşturabilir. Buna göre, sandalyenin bacaklarını tahta parçasının alt kısmına yerleştirerek bütüne ulaşabilir. Bu örnek basit bir yaratım-tasarım örneği olarak gösterilebilir. Diğer yandan yine aynı soyutlama örneği ile masa sanatsal bir yaratım nesnesine dönüştürülebilir. Diğer yandan edilgin olarak görülen düş-rüya gibi durumlarda özne, daha önce karşılaşmış olduğu nesnelere psikoloji biliminin deyişiyle bilinçdışıdan getirilerek, pasif olarak izler. Özne düşünde, deniz altında bir dünya imgeleyebilir ve uyandığında eğer bir sanatçı ise bu düşü sanatına yansıtarak

somutlaştırabilir. Yine kişinin bireysel özelliklerine göre şekillenen düş, onun yaratıcı özelliğinin bir parçasıdır. Yine May'in bilinç dışının yaşantının dışında kalan boyutu olduğunu anımsarsak, bilinç ve bilinçdışının bir bütün olduğunu süreklilik içinde olduğunu düşünebiliriz. Buna göre gerek, 'düş' gerek 'düşlem' bir bütün olarak yaratma ve yaratıcılığın önemli parçalarından biri olarak gözükmektedir.

Tüm bu anlatılanlar kapsamında Schiller'in duyum ve biçim dürtüsünün karşıtlığına tekrar baktığımızda, duyumsal dürtünün düş ve düşlem ile reel dünyadan apayrılığını görmemiz mümkün olabilir. Kendi içerisinde tutarlı olan düş dünyası kimi zaman duyumsadıklarını bu dünyaya göre yorumlamaya meyillidir. Ancak biçim dürtüsü aklın mantıksal sınırı bu noktada duyum dürtüsü ile çatışma içine girmektedir. Hume "usun yalnız başına hiçbir zaman istencin herhangi bir eylemi için bir güdü olamayacağını, ikinci olarak da, onun hiçbir zaman istencin yönetiminde tutkuya karşı çıkmayacağını ispatlamaya çalışacağım" demiştir (2010, s. 263). Bu ifadelerden de *us* ve *duyum* arasındaki çatışmayı görebilmemiz mümkündür. Sanat alanında, bu iki çatışmayı aşan oyun kavramına gelmeden önce, Schiller'in bu formülünü genişleterek sanatsal alanda ayartma ve yaratıcılığa giden yolda düşünmek mümkün olabilir. Duyum ve biçim güdeleri arasındaki çatışmanın oyun ile aşılması temelinde inanmayı gerektirebilir. Oyun içtepisi, inanmanın varlığına ihtiyaç duyabilir.

[...] görünüşten duyulan hoşlanma ile birlikte, oyun içtepisi harekete geçer geçmez; görünüşü bağımsız bir şey olarak ele alan taklit edici şekillendirme ruhu bunu izler [...] Böylece insan, görünüşü gerçeklikten, biçimi cisimden ayırt etme noktasına geldi mi; o aynı zamanda birini diğerinden soyutlama konumuna da gelmiş demektir (Altuğ, 2012, s. 35).

Bir gerçeklikten soyutlama yaparak başka bir gerçeklik kurmak, inanma ile gerçekleşebilir. Yine buna göre: "Şeylerin gerçekliği bizzat şeylerin eseridir; şeylerin görünüşü ise insanın eseridir; görünüşten zevk duyan doğa, artık alımladığı şeyden değil, yarattığı şeyden hoşlanma duyar" (Altuğ, 2012, s. 35). Buna göre estetik bir dünya kurmakta öznelerin dürtüleri ve düşgücü önemli bir rol oynayabilir. Diğer yandan Schiller'in oynayan insanı, düş-inanma sayesinde, özgür olarak bir dünya var eder. Yine öznelerin bu dünya ile karşılaşmaları, kendi öznel dünyalarında tekrar yorumlayıp, sürekli var etmeleri, Dünyanın değişimi, devamlılığı açısından önemli olabilir.

Freud, *Sanat ve Edebiyat* adlı yapıtının “Yaratıcı Yazar ve Gündüz Düşleri” bölümünde, imgelem ve oyun etkinliği hakkında şunları belirtir: İmgelemsel etkinlik çocukluk yıllarında aranmalıdır. Çünkü çocukların en sevdiği yoğun uğraş oyunlardır. Her çocuk tıpkı yaratıcı bir yazar gibi davranmaktadır ve adeta kendilerine onlar gibi bir dünya yaratmaktadırlar. Çocuk oyunu çok ciddiye alır ve ona bir duygu yükler. Çocuk oyun dünyasına duygu yüklese de onu gerçeklikten iyi ayırmaktadır. İmgelenmiş nesnelere, gerçek dünyanın kavranabilir ve görünür şeyleriyle ilişkilendirmekten hoşlanmaktadır. Oyun ve düşlemleri ayıran tek şey ise budur. Yaratıcı yazar da oyun oynayan çocuğu yaptığı yapar. Düşlediğini gerçekten ayırt ederken aynı zamanda onu çok ciddiye almaktadır. O bir düşlem dünyası yaratmaktadır. Freud yetişkin insanın oyun oynamaya son verdiğini, ancak bunun mutlak bir son değil sadece şekil değiştirdiğini ifade eder. Bu değişiklik, yetişkinin sadece nesnelere oyun arasında bağ kurmaktan vazgeçerek, oynamak yerine düşlemlere başlamasıdır. Hayali imgelemlerle, gündüz düşleri kurmaktadır (Freud, 1999, ss. 126-127).

Yaratma ve yaratıcılık açısından sanatçı, Schiller’in deyişiyle oyun oynamaya, Freud’un deyişi ile de düşleme devam etmelidir. Bu zihinsel özelliklerin yaratma ve yaratıcılık açısından önemli olduğu söylenebilir.

3. BÖLÜM

YARATMA VE YARATICILIKTA BEN-ÖTEKİ İLİŞKİSİ

3.1. ÖZNEL İDEALİZM DE YARATICILIĞIN PAYLAŞIMI

Sanat nesnesi her ne kadar öznel tarafından oluşturulsa da, ötekiler tarafından izlenen ve değerlendirilen olma özelliğini taşımaktadır. Öznelerin bireysel özelliklerini ve/veya duygu-düşüncelerini barındıran sanat nesnesi kendisini diğer öznelerin algısına sunmaktadır ve paylaşılan olma özelliği taşımaktadır. Bu çerçevede sanat nesnesini değerlendirdiğimizde durağan olmadığını aksine hareketli olduğunu ve çoğalma özelliği taşıdığını söylememiz mümkün olabilir. Çünkü bir sanat eserini değerlendiren öteki, nesne ile karşılaşmasında, onun ‘olduğu gibi olma’ sınırını aşabilir; onu çoğaltabilir. Sanatçının nesnesine aktardığı bireysel özellikler, paylaşıldığı alanda diğer öznel tarafından kendi özellikleri kapsamında yüklemeler ile değerlendirilebilir. Bu durumda sanat eseri *çoğalma* özelliği taşıyabilir. İnsan elinden çıkan bir sanat nesnesi, yine ona özgü olan duygu ve çeşitli bilgisel özellikleri de barındırabilir. Özellikle duygu ve bilgi aktarımı sanat nesnesine yüklenerek, bir öznenen diğer özneye kolaylıkla aktarılabilir gözükmektedir. Ancak geçmişte ve halen sanat nesnesinin, tam olarak neyi ifade ettiği belirsiz olmuş, bu bağlamda sanat eleştirmenleri ve yorumculuğu sanatın bir parçası olmuştur. Bu sanatın durağan değil aksine devinen olduğunun bir göstergesi olabilir. Öznel idealizm kapsamında sanat ve sanat nesnesini değerlendirdiğimizde özne ve onun nitelikleri önem taşıyabilir. Bu halde “sanatçı, kendisine ‘kim’, sanat yapıtı da kendisine ‘ne?’ sorusunun yöneltildiği birer kimlik (=kişilik) ve nelik’tir. (...) Sanat yapıtının yaratıcısı, bir kişiliği, bir kimliği olan bir insandır” (Soykan, 2015, s. 148). Öznelerin kişilik özellikleri “bireyin tinsel ve ruhsal niteliklerinin toplamı” sanat nesnesine geçme özelliği taşıyabilir (Akarsu, 1988, s. 117). Bu açıdan baktığımızda öznelere ait olan *pathos-pathetikos* kavramını açıklamak yerinde gözükmektedir. Yunanca *pathos-pathetikos*, bir kimsenin başına gelen şey, olay yaşantı, deneyim, duygu, duygulanım gibi anlamlara gelmektedir. Herodot ve Sophokles ‘*pathos*’ kelimesini olayın kendisi olarak kullanırken, Platon ve Aristoteles, bir olayın etkisi altında kalan kişide olup bitenler olarak yorumlamıştır. *Pathos*’un sadece olay ve

görünüştten çıkararak kişiye atfedilmesi onu sanat kuramı için de elverişli hale getirmiştir. *Pathos* ve *pathetikos* kelimeleri edilgenlik barındırmaktadır. Bu edilgenlik kişinin dıştan gelen etkiye açık olması, maruz kalmasıdır. Tüm izlenim ve duygulanımda özne edilgindir. Pathos, özneye dışardan gelen bir şeydir; bu özellik ise, sanatçının yaratıcılık özelliğın, tanrı tarafından olduğu yorumlarına olanak vermiştir. Bu halde kişi, pathos'un etkisinde kalmakla edilgin olsa da yaratma özelliğı ile de etkin hale gelmiştir. Kant, tanrı kavramını bu açıklamalarda kullanmak için oldukça çekimser davranmış, sanatçıdaki yaratma gücüne 'doğa vergisi' demiş, deneysel olmayan doğa kavramıyla da doğanın sanatçı aracılığı ile yarattığını ifade etmiştir. Kant'n hareketle Alman İdealistleri, bu konuda açıkça 'tanrı' kavramını kullanmışlardır. Pathos'un yaratma ediminde, marazi bir yönü de vardır. O modern bir terim olan 'patolojik' (marazi, hastalıklı) kelimesinin de atasıdır. Bu da yine antik bir anlayışa kadar uzanmaktadır. Aristoteles'in *katharsis* anlayışı, yine pathosların sağlatımı demektir. Buna göre pathos, sağlatılması gereken hastalıklı bir durum olarak algılanmaktaydı. Pathos hem cisimlerin uğradığı şey, hem de ruhun maruz kaldığı etkileşimler olarak anlamlandırılmaktadır. Cisimlerin uğradığı şey olarak, ondaki etkilenimleri içerirken, ikinci yön, aşk, korku, nefret, ruhta güçlü duygular doğurur. Bu duygularsa haz veya kedere yol açabilir (Soykan, 2015, ss. 150-152).

Pathosun bu ikili anlamını sanat nesnesi açısından değerlendirdiğimizde, nesne ve öznenin bu bağlamda aslında dönüşümlü olarak birbirine etki ettiğini söylemek mümkün olabilir. Buna göre etkin-kavramlarını bu dönüşüm içinde değerlendirebiliriz. Sanat nesnesi (cismi) yine bir özne tarafında şekillendirildiğinden, "cismin uğradığı şey" olarak, diğer yandan paylaşım alanında "özneleri etkileyen" olarak bağ kurabilmesi mümkün olabilir. Buna göre sanat nesnesi hem etkin, hem edilgin özellik, göstermekte, aynı zamanda bu esinlenmenin de kaynağı olabilmektedir. "Bu anlamlarıyla pathos, sanatçının yaratma anında maruz kaldığı bir ruh durumunu, derin bir heyecanı, bir esin almayı gösterir" (Soykan, 2015, s. 152). Öznelerin duygu durumu, istekleri-tutkuları, onların yapıp etmelerine de yön verebilir. Bu yapıp etmelerin başında sanat ve yine bu başlık altında yaratma-yaratıcılık faaliyeti entelektüel bir edim olarak değerlendirilebilir. Çünkü sanatsal yaratım zihinsel faaliyetin bir ürünüdür. Bu konuda Arthur

Schopenhauer (1788-1860) tutku, yaşam ve entelektüel kavramları arasında bir bağ kurarak şunları ifade eder:

Aslında bizim pratik, gerçek yaşamımız, tutkular tarafından yönlendirilmediği sürece can sıkıcı ve yavandır; onu tutkular yönlendirdiğinde ise, çok geçmeden acı vermeye başlar: Bu yüzden yalnızca istençlerinin hizmeti için gereken ölçünün üstünde, herhangi bir zeka fazlalığına sahip olanlar mutludurlar. Çünkü böylelikle, gerçek yaşamlarının yanı sıra kendilerini sürekli olarak acısız ama yine de canlı bir biçimde meşgul eden ve eğlendiren, entelektüel bir yaşamda sürdürürler. Salt bir boş zaman, yani istencin hizmetinde uğraşıda bulunmayan zeka, bunun için yeterli değildir; gerçek bir kuvvet fazlalığı gereklidir: Çünkü ancak bu fazlalık, istencin hizmetinde olmayan, salt zihinsel bir uğraşmayı da sürdürebilir: ‘‘Zihinsel bir uğraşmayı içermeyen boş zaman ölümlüdür’’ (Seneca, Ep., 82). Ama bu fazlalığın küçük ya da büyük oluşuna göre, gerçek yaşamla, öncü entelektüel yaşam arasında, salt böcek, kuş, mineral madeni para biriktirmekten ve betimlemekten, şiir sanatının ve felsefenin en yüksek başarımlarına dek uzanan sayısız basamak vardır. Böyle bir entelektüel yaşam, salt can sıkıntısına karşı değil, onun yıkıcı sonuçlarına karşı da korur. Yani kötü topluma ve insanın mutluluğunu bütünüyle gerçek dünyada aradığı zaman içine düştüğü çok sayıda tehlikeye, musibete, yitime ve savurganlığa karşı bir koruma duvarı oluştur (2009, s. 32).

Düşünürün bu ifadeleri kapsamında sanat ve nesnesinin, öznenin entelektüel bir uğraşması olduğu fikrinden yola çıkarak değerlendirdiğimizde, bu zihinsel faaliyetin, onun sadece hazza yönelik olmaktan çıkıp, öteki ile kurduğu ilişkide dünya var ettiğini söylemek mümkün olabilir. Diğer yandan, yaratan öznenin zihinsel faaliyeti, bu etkinlikte bulunmayan öznelerin zihinlerinden farklılık gösterebilmektedir. Hatta düşünür amatör olarak sanat ile uğraşan özne ve deha arasında da ayırım yaparak şunları aktarmıştır:

Sanatla salt amatör bir biçimde ilgilenmek, henüz yaratıcı yeteneğin çok uzağında kaldığı için ve salt gerçek bilimler, olayların ilişkileri açısından birbirlerine bağlı oldukları için, bu insan tüm olaylara nüfuz edemez, tüm özünü iliklerine kadar onlarla dolduramaz ve bu yüzden, tün var oluşunu, öteki şeylere yönelik tüm ilgisini yitirecek ölçüde bunlarla dokuyamaz. Bunu ancak, dahi adıyla tanımlanagelen en yüksek zihinsel olağanüstülükteki kişiler yapabilir; çünkü ancak olağanüstü bir zihniyet, şeylerin özünü ve var oluşunu bütünüyle ve mutlak bir biçimde konu edinir; bundan sonra bireysel yönelimlere göre sanat, şiir ya da felsefe yoluyla, aynı şeyi derin bir biçimde yorumlamaya girişir (2009, ss. 33-34).

Böylece Schopenhauer dehayı, özü gören, bütünü gören olarak ifade etmiştir. Bu özellikleri taşıyan öznelerin zihinsel yapısı, diğer öznelerin zihin yapılarından yaratma edimini gerçekleştirme anlamında ayrılmaktadır. Ancak yaratma ve

yaratıcılığın dehanın zihinsel özelliklerinin ötekilerle paylaşımı, aktarımı sanat eğitiminin olanaklı olduğunun da bir göstergesi olabilir. Sanat, onun bilişsel içerikleri, aktarılabilir özellikte olması insan beyninin buna elverişli olduğunun bir göstergesidir. Son yıllarda yapılan çalışmalarda nörobilimciler, beynin plastikliğinden bahsetmektedirler:

Beynin müthiş derecede tepki veren, uyum sağlama yeteneğine sahip ve sonsuza kadar değişen bir organ olduğunu anlatmak ister. Uyum sağlaması ve değişimi, içine girdiği çevrenin talep ve baskılarına verdiği tepkiler yoluyla olur. Sigmund Freud ve psikanaliz hareketi, erken yaşlarda yaşanan deneyimlerin hayatımızın devamında duygusal gelişimimizi ve davranışlarımızı etkilediğinin farkına varmamızı sağlamıştı (Andreasen, 2013, s. 187).

Bu bilgi kapsamında estetik eğitimin, öneminin haklılığını görebilmek mümkün olabilir. Freud'un da belirttiği gibi, erken yaşlarda edindiğimiz deneyimlerin sonrasında duygusal yaşamımıza etki etmesi, pathos ve eğitim ile ilişkilendirildiğinde, yine sanatsal yaratma ve yaratıcılık bağlamında aktarım açısından önemli olduğunu görebiliriz. Schiller' göre:

Sanatçının duyguları üstüne usta olması, bir duygu eğitimi anlamına gelir. İyi sanatçı her şeyden önce, duygularını iyi eğiten, yücelten kişidir. Aynı şey sanatın alımlayıcısı için de geçerlidir. Duygularımızı eğitmede sanattan daha iyi araç yoktur. Duygu eğitimi sanatın ahlakla olan başlıca ilgisini de gösterir. İnsanın bir ahlaksal varlık, bir *homo moralis* olmasına sanat eğitiminin katkısı yadsınamaz (Soykan, 2015, s. 158).

Yaratma-yaratıcılığın bu öğeleri barındırarak bir dünya kurabilme özelliği taşıyabiliyor olması, sanat felsefesinden ziyade 'sanat sosyolojisi', 'sanat psikolojisi' gibi dalların da oluşmasına yol açmış, yaratan öznenen topluma kadar uzanan bir köprü kurulmuştur. Bu halde öznel olarak yaratılan sanat nesnesi, diğer öznel düşüncelere doğru, yepyeni düşünelere de meydan vererek bir köprü konumundadır denilebilir. Duyguların eğitimi ve sanat nesnelere aktarılabilmesi, birey-toplum veya toplum birey ilişkiler, hatta toplum ve toplum ilişkileri açısından önemli olabilir. Nitekim sevgi içeriği taşıyan duygular olduğu gibi şiddet içerikli duygular da insanlarda mevcuttur. İstenen/istenilebilir olan şiddet içerikli duyguların değil sevgi içerikli duyguların birey-toplum, toplum-sevgi ilişkilerine hakim olmasıdır. Bu açıdan sanat, şiddet içerikli duyguların yine sanat yoluyla düzenlenmesini sağlayabilir. Nitekim sanat ve nesnesini reddeden kültürlerde şiddetin egemenliğini gözlemleyebilmekteyiz.

Yaratıcı öznenin düşünsel etkinliğinin sonucu olan nesne, sanat alanında birçok farklı dalda kendisini diğer öznelere sunmaktadır. Bu dallar arasında dans, müzik, resim, heykel, edebiyat, tiyatro, sinema, vb. etkinler mevcuttur. “Sanat, bütün biçimlerinde tepeden tırnağa düşünsel bir etkinliktir ve gerçek sanatçı sanatıyla ilgili konularda az çok bir filozoftur. Her gerçek sanatçı kendi sanatını, giderek tüm sanatı, ona bağlı olarak tüm insan dünyasını bilen ve tartışan insandır. Her sanatsal etkinlik yaratma düzeyinde de izleme düzeyinde de tam tamına düşünsel bir etkinliktir” (Timuçin, 2013, s. 134). Buna göre insan dünyasını iyi bilen ve yaratan özne, o dünya hakkında söz sahibi olabilir. Dolayısı ile yaratan özne, yetkin olduğu sanat dalı kanalı ile nesnesini dünyaya açıklarken, diğer öznelere uyarı olabilmektedir. Bundan dolayıdır ki sanat felsefesi kapsamında, sanat nesnesinin etik anlamda konumu tartışılmış ve tartışılmaya devam edilmiştir. Çünkü bir sanat nesnesi, öznelerin yargı yetisi ve inanç yapısı gibi bilişsel süreçlerini etkileyebilmektedir. Bu çerçevede içinde düşündüğümüzde sanat sadece haz alma aracı olmaktan öte, bireylerin yargı yetisinden topluma ve nihayet devlet sistemine kadar aktif rol oynayabilir. Bunun örneklerini dünya üzerinde yüzyıllarca yaşamış yok olmuş devlet ve toplumlarda gözlememiz mümkün olmaktadır. Her devrin farklı kültürüne sahip olan bir ülke, bize sanatın ve yaratıcılığın farklı örneklerini sunmaktadır. Yine bunlara baktığımızda yaratan öznenin, sanat ve kültür üzerindeki etkisini açıkça görmek mümkündür. Alman, Fransız veya İngiliz sanatının birbirinden farklılık göstermesi aynı düşünsel hareketin sonucu değil, farklı öznelerin düşünsel hareketinin bir sonucudur. Bu anlamda sanatta yaratma ve yaratıcılık konusunu özne idealizmi açısından irdelemek doğru olabilir. Sanatsal yaratıcılık yetisine sahip bir zihinden çıkan sanat nesnesinin, diğer zihinlere ulaşmasını; “sanat insandan gelir insana döner” (Timuçin, 2013, s. 135).

Yaratma ve yaratıcılığın ve bunun getirisi sanat ve nesnesinin kültür üzerindeki etkisi yadsınamaz. Sanatçı, çevresinde olup bitenlere karşı ilgili bu anlamda da farkında olan kimsedir diyebiliriz. “sanatçı hayatla, gerçeklikle birlikte yürür, onlara adım uydurur. Sanatçı önceden davranan, bir önzegisi olan, önceden sezdiği şeylere şekil verendir” (Mengüşoğlu, 1988, ss. 205-206). Bu özel yetiye sahip olan sanatçı bu anlamda, diğer öznelerin farkındalığını geliştirmek bakımından da nesnesi ile bağ kurabilir:

Fenomenler dünyasına atfedilen veya o fenomenlerden türetilen anlamların artmasıyla birlikte, farkındalık artmakta ve farkındalık arttıkça, insan yaşamı üzerine itina gelişmektedir. Genel olarak yaşama ve insan yaşamına gösterilen itinanın yüksekliği ve inceliği, bilen öznenin diğer fenomenlerin yanı sıra bizzat kendi kendisini kendi düşüncesinin konusu yapması ile ilgilidir. Düşüncenin olmadığı yerde hayata itina yoktur (Taftalı, 2015, s. 26).

Bu ifadeler kapsamında sıradan bir düşünsel aktivite olmayan sanat-sanatçı ilişkisi “kendisini kendi düşüncesinin konusu yapması” özelliğiyle birlikte, ürettiği nesnelere, özenli düşünmeyi diğer öznelere öğretilbilir hale getirebilir. Nitekim yaratıcılık özenli düşünme ve bunun adeta tamamlayıcısı olan eleştirel düşünme aktarılabilir özellikte olabilir. Sanatçı yarattığı nesnelere ile izleyenlerine doğrudan olduğu gibi dolaylı olarak da ulaşabilir. Yaratan özne, tasarım ve kurgu imkanları ile yine izleyenlerinin, duygu, düşünce, beğeni, yargısına etki edebilir.

3.2 YARATICILIĞIN DUYGU, DÜŞÜNCE, YARGI ÜZERİNDE ETKİSİ VE ALTERNATİF İNANÇ KURGUSU

Bir sanat nesnesi her ne kadar yaratıcısının düş ürünü olarak görülüyorsa da dış dünya ile kurduğu bağlantı sayesinde, diğer özneler ile ortak alanda gerçekliği oluşturabilmektedir. Buna göre yaratım nesnesi gerçekliği yeniden inşa etme gücüne sahip olabilir ve bunu yaparken de diğer öznelerin duygu, düşünce ve yargı verme mekanizmalarını etkileyebilmekte bununla birlikte davranış kazandırabilmektedir. Yargı: “Kavramlar ya da fikirler arasındaki ilişkiyi belirleyen zihin işlemi (...) ‘Kant yargıyı kuralların altına koyma’ gücü olarak tanımlar ve ‘Bir yargı belli bilgileri bilinçlenmenin nesnel birliğine götürme biçiminden başka bir şey değildir’ der” (Timuçin, 2004, s. 506). Bir sanat nesnesi ile kavram ve fikir arasındaki ilişkiler, yaratıcılığın engin tasarımı ile farklı biçimler ve anlatımlarla izleyenlere sunulabilir. Örneğin “ataerkillik” kavramı heykel, dans, müzik, resim vb. sanat dallarında diğer öznelere farklı, farklı biçimlerde aktarılabilir. Buna göre özneler bir kavram üzerinde farklı bakış açılarına sahip olabilirler. Buna göre yine sanatın gerçekliği ürettiğini söylemek doğru olabilir. Varoluşsal yargılar ve değer yargıları arasında da çeşitli ilişkiler kuran sanat nesnesi, bu ağın dokunmasında da öznelerle iletişim içindedir. “Varoluş yargılarıyla değer yargılarını da birbirinden ayırmamız gerekir. *Varoluş yargıları* herhangi bir gerçekliği ortaya koyan yargılardır (yağmur yağıyor). *Değer*

yargıları niteliksel çerçevede bir değer belirleyen yargılardır (bu tablo çok güzel). Değer yargıları özellikle ahlakın ve sanatın alanında geçerlidir” (Timuçin, 2004, s. 506). Fizik dünya alanında, varoluşsal yargılar öznelere genel-geçer çıkarım yapma imkanını verebilir. Örneğin sokakta her yer ıslak ise, özne yağmur yağmış olduğu çıkarımını yapabilir. Bu mantıksal çıkarım dünyanın neresinde olursa olsun aynı olacaktır. Diğer yandan değer yargıları, toplumdan, topluma ve onların kültürlerine göre değişim göstermektedir.

Sanat nesnesi, değer yargıları açısından önemli bir konumdadır. Çünkü değer yargılarını inşa edebildiği gibi yine değer yargıları tarafında yok edilebilir. Sonuç olarak Sanat nesnesi içinde düşünce barındırır. Düşünceler ise değerlerin adeta merkezidir. Kavramları karşılaştırarak fikirler oluşturma yetisi ve bu oluşmuş fikirlerin tümü düşünce ve bilinç birlikteliğini ifade eder. Yargılardan karşılaştırma yoluyla sonuçlar çıkarma yetisi” olarak tanımlanabilir (Timuçin, 2004, s. 176). Ancak düşünce doğruluk barındırabildiği gibi yanlışlık da barındırabilir.

Nitekim Frege, düşüncenin bir iddiada bulunmak amacıyla kullanılacak olan bir tümcenin anlamı olduğunu ve dolayısı ile düşünce içeriğinin doğru ya da yanlış olabileceğini söylemiştir. Bu anlamda ele alındığında, düşüncenin bireysel psikolojiyle ilgili bir şey olmaktan ziyade, kavramsal ya da mantıksal bir şey olduğunu söylemek gerekir. Buna göre, farklı bireyler aynı düşünme edimini paylaşmasalar bile, aynı düşünceyi paylaşabilirler. Frege, bu yüzden düşüncenin, fiziki olan ile psikolojik olan dışında üçüncü bir alan meydana getirdiğini savunmuştur (Cevizci, 2014, s. 141).

Yine bu çerçeveden düşünmenin ürünü sanat nesnesine baktığımızda, kavram- mantık örgüsünü var ettiğini tekrar etmek mümkün. Kavram ve mantık örgüsü aynı zamanda kamusallıkla da ilişkili düşünülebilir. Kavramlar buna göre nesnellik içermektedir. Yaratıcı sanatçı, nesnesi ile kavram oluşturabilir veya var olan kavrama şekil verirken, toplumu o kavramın duyumu altında da yönlendirebilir. Örnek vermek gerekirse Hristiyan aleminin peygamberi Hz.İsa'nın fiziki görünümü, çeşitli ırk ve toplumlarda heykeltıraş ve ressamlar tarafından farklı tasvir edilmiş ve bu görünümle ilgili yine o toplumda bir algı yaratılmaya çalışılmıştır. Bu yönü ile de sanat kendi çatısı altında sadece nesnenin yaratımı ile ilgili değil, kamusal algının yaratımında da etkili olabilir. Yaratılan bu kamusal algı da, yargı ve inancın adeta öznelerin bilincinde genel geçer olmasına yol açabilir. Sanat alanında yaratıcı olan bir öznenin zihinsel tasarımı, duygu, düşgücü, yargı ve inançları kamu alanında

nesnelleşebilir. Buna göre yaratım nesnesi öznel idealizm çerçevesinden öznel olan, “öteki”lere açılan bir pencere gibi düşünülebilir.

Sanatsal yaratıcılık alanında algı yaratımı sonucunda, duygu, düşünce, yargı ve inanç mekanizması da yönlendirilebilir özellikte olabilir. Bir yaratım objesi, izleyicisinde sevinç, öfke, mutluluk, şiddet, sevgi gibi duygular uyandırırken, düşüncelerine etki ederek, yargı ve buna bağlı inanç geliştirmesini sağlayabilir. Farklı sanat dallarının yaratım nesnelere değerlendirmede öznelere ‘yargı’sı buna bağlı değerlendirmeleri inançları doğrultusunda da olabilir. Yargıda bulunan öznenin resim, heykel, müzik, dans, sinema, tiyatro, edebiyat vb. sanatının nesnelere karşısında haz, beğeni, tiksinti gibi duyguları deneyimlemesi ve yargıda bulunması onun çıkarımları ile ilgili olabilir. “Yargı, mantıksal anlamda iki kavram ya da iki terim arasında bir bağlaç (dır) ile kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir. Bu kavramlardan (terim) biri öznedir, öbürü yüklem ve bağlaç da ‘dır’ dır” (Tunalı, 2012, s. 247). Geçmişten günümüze yaratıcılık yeteneğinin ve ürünlerinin dehaya özel yeteneklere dayandırılmasının sebebi, “yadsıma” kavramı ile ilişkili olabilir. Yaratıcılık, öznelere sanatsal nesne bağlamında var olmayı vaat eder ve sunar. Buna göre yaratım nesnelere, mantıksal anlamda gündelik çıkarımlarımızdan farklı çıkarımlarla karşımıza çıkabilir. Özne ve yaratım nesnesi arasındaki “yadsıma” gerilimi yaratıcılığın önemli özelliklerinden biri olabilir. Yadsınanın, onaylanandan farklı olması onun yeni olanı barındırması alışlageleni bozması ile de ilgili olabilir. Yaratıcılık ise yeni olanı ve alışılmış olmayı içermektedir.

Yaratma ve yaratıcılıkta var olan alışla gelmiş, gerçeğin yadsınması şaşırma eylemi ile de ilişkilidir. Alışkanlık hakkında Hume, “belirli bir edim ya da işlemin tekrarlanması, herhangi bir akıl yürütme ya da anlama süreci tarafından gerektirilmeksizin, aynı edim ya da işlemi yeniden yapma eylemini doğuruyorsa, her zaman bu eğilimin alışkanlığın etkisi olduğunu söyleriz” (Hume, 2010, s. 398). Alışlagelmiş olan, düşünürün de belirttiği gibi zihinsel işlemin en az olduğu bir hal olarak eylemin düşünülmeden yapıldığı durumlar olabilir. Öznelere objelerle karşılaşmalarında da alışlagelmiş olan ve olmayanın bilişsel süreci farklılık gösterebilir. Alışılmış olmayan zihin tarafından anlamlandırılmaya çalışılırken, alışılmış olan ise Hume’un da söylediği gibi eylemin tekrarı gibidir. Buna göre yaratma ve yaratıcılığa özgü olan ‘yeni’ öznelere alışlagelmiş olana verdikleri

tepkiyi kırarak, yadsıma ve şaşırma etkisi yaratabilir. Çoğu zaman varoluşsal mantıksal çıkarımların dışına çıkan sanat adeta kendi dünyasında, kendini anlamlandırma yaratıcılığa özgü olan çıkarım modellerini içeriyor gözükmektedir.

Mantık (*logos*), “akıl, düşünme, yasa (hem doğa hem düşünme yasası), söz, anlamlarını içeren yönüyle; mantığın, zihin, düşünme ve söz (dil) ile ilgisini pek iyi göstermektedir” (Özlem, 2011, s. 28). Mantık genel anlamda doğru düşünme form ve kuralların bilgisi olarak akıl yürütme ile ilişkilidir. “Akıl yürütme, en az iki düşünce arasında, bu düşüncelerden birini öbürünün kanıtlayıcı olarak ele alıp buradan bir sonuca ulaşmaktır. Bir başka deyişle akıl yürütme, kanıtlama, ispat dediğimiz bir düşünme işlemidir” (Özlem, 2011, s. 30). Genel olarak varoluşsal mantıksal çıkarımlar özellikle ‘doğa’ alışlagelmiş çıkarımların temellenmesine imkan vererek doğrudan sonuca götürebilir. Alışlagelmiş olanın karşısında olan sanatsal yaratım nesnelere ise her zaman doğrudan sonuca götürmek yerine dolaylı olarak sonuca vardırılabılır. Ancak insan zihni yine düşünmenin yasası olan mantık ile sanat nesnelere kavrayabilir ve anlamlandırabilir.

Sanat nesnesinin mantıksal kavrayışına çeşitli sanat dallarından örnek vermek gerekirse; örneğin, resim sanatında tuvale aktarılan bir çalışmada alışlagelmiş olanın dışında bir manzara ile karşılaşmamız mümkün olabilir. Dolayısıyla yaratıcı nitelikte bir ressam tuvaline, dış dünyada daha önce deneyimlemediğimiz dört mevsimi tasvir edebilir. Bir yandan güneş, bir yandan kar, yağmur ve denize giren insanları aynı anda gördüğümüzde, yadsıma ve şaşırma ile karşılaşabiliriz. Buna göre dış dünyaya dair akıl yürütme sanat nesnesini değerlendirdiğimiz an da farklı bir biçim alabilir. Bir başka örnekte heykel sanatına dair verilebilir. Sanatçı, usta bir biçimde nesnesine üç açıdan farklı görülme imkanı tanıyan bir görünüm kazandırabilir. Heykel izleyicisi tarafından her bakıldığında bir yanı ile bastona, bir yanı ile sütuna diğer yanı ile ters duran bir şemsiye görebilir. Oysa ontolojik açıdan dış dünya da özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncü halin imkansızlığı yasaları geçerlidir. Ontolojik açıdan baktığımızda bu yasaları karşılayan sanat nesnesi, yaratıcı düşünme bağlamında düşünce de bu yasaların üzerinde çıkabilir. Tasarım ve düşün yapısı bunu gerektirebilir.

Tam da bu çerçeveden baktığımızda, düşünce dünyasında, mantıkta psikolojizm olarak tanımlanmış olan, insanın psişik yaşamının mantığa dayandırılması tartışmaları başlamıştır:

Düşünme bir edimdir; ama o yalnızca mantıksal düşünme ile sınırlı değildir. Anımsama, hayal etme, tasarlama vb. düşünme edimleri de vardır. İşte bu karmaşık görünümüyle düşünme edimi psikolojinin önemli konuları arasında yer alır. Bir bilim olarak psikoloji, düşünme ile bir olgu olarak ilgilenir, düşünme olgusunu inceler. Yani o nasıl düşündüğümüz, düşünme denen olguyu etkileyen bedensel ve psişik etkenlerin neler olduğunu v.b araştır. (...) Oysa biliyoruz ki mantık, düşünme denen bu karmaşık olgunun kendisiyle asla ilgilenmemektedir. O yalnızca düzgün düşünme, mantıksal düşünme denen düşünme türünün ilkelerini ve formlarını, kavram, önerme ve çıkarımların formal özelliklerini saptamak ve bunları sistematize etmek ister. (...) Mantığın konusu, düzgün düşünmeyi mümkün kılan ilkeler ve formlardır. Gerçi psikoloji de *psiko-mantık* denen bir özel dal içinde mantık ilkeleri çıkarım formlarıyla da ilgilenir. Ancak bu ilgi insan psikolojisinde, mantıksal düşünmenin yer ve işlevinin incelenmesi şeklindeki bir bilimsel ilgidir. (...) Mantık insan psikesinden bağımsız, kişilik dışı bir konu olarak mantıksal düşünmeyi salt formal açıdan inceler; o empirik bir bilim değildir (Özlem, 2011, s. 371).

Mantıkta Psikolojizm Akımı, mantığı psikolojiye dayandırma çabası olmuş, mantık ve onun ilkelerini insanın psişik yaşamı içerisinde arama girişimi olmuştur. Doğan Özlem bu arayışa karşı durmaktadır, ona göre "psikolojizmin düştüğü yanlış, mantık ilkelerinin kaynağını bilimsel yolla gösterme yanlılığıdır. Psikolojizm, bilimin temelinde yatan ve bilimi mümkün kılan mantığın yine bilimsel yolla temellendirilemeyeceğinin tarihsel bir tanıtı olmuş" (Özlem, 2011, s. 372). Ancak yaratma ve yaratıcılıkta biyolojik ve psişik etmenlerin etkili olduğunu ve sanat eserinin de bu özelliklere sahip bir öznenin, fiziki dünya ya taşındığını düşündüğümüzde psikolojizm yaklaşımının en azından haklı olabilecek çabasını görmemiz mümkün olabilir. Bir bilim olarak kabul edilen psikoloji, yaratıcılık alanında da birçok çalışmaya ortaya koymuş onun kaynağını arama çabasına girişmiştir. Özlemin de deyimi ile bilimi mümkün kılan mantık, tıpkı psikoloji bilimini mümkün kıldığı gibi, özneye dair olan düşünce yapısını da formel olarak inceleme çabasına girişmiştir. Bilimlerin mantığa duyduğu ihtiyaç ve mantığın bilimlere uygulanabilir yapısını dikkate aldığımızda onun durağan değil devingen olduğunu düşünmek mümkün olabilir. Bu yönüyle de yaratma ve yaratıcılığın

mantıksal yapısını formel olarak inceleyebilir. Nitekim sanat felsefesi tarihine baktığımız da bu tarz çalışmalarla karşılaşırız.

İnsanın biyolojik ve psişik özelliklerinden doğan yaratma ve yaratıcılık özelliği, incelendiği üzere “tasarım”, “düş”, “imgelem” “bilinçaltı”, kavramları ile yakından ilgilidir. Özellikle Freud’un bilinçaltı kuramında arzuların ve isteklerin düşlerle ilgisini düşündüğümüzde ve bunların sanatçı ile olan bağlantısını ele aldığımızda, sanatsal yaratıcılığın, psikolojist anlamda da olsa mantıksal yapısını ele almak ve tekrar düşünmek doğru olabilir. Nitekim, Jacques Lacan (1901-19081) “Bilinç dışı insan varlığının tüm işlevleri üzerinde etkin bir yapıya sahiptir ve aynen dil gibi yapılanan bir özelliğe sahiptir” fikrini savunmaktadır (Çoban, s.1). Dil-düşünme-mantık üçlüsünün bu bilinçdışı etkinliği yaratım nesnesinde kendisini gösterebilir. Sanatın yaratıcı karakterinin bir dünya kurma imkanını ele aldığımız da biçimsel (formel) olana dönüşmüş olduğunu gözlemlememiz mümkün olabilir. Çünkü sanat, kültür var edebilme potansiyelini taşır ve tek bir yaratıcı-sanatçı öznenen, dünyaya taşabilme özelliği gösterebilir. Buna göre bir sanat nesnesini izlerken varoluşsal olarak dış dünyada yaptığımız çıkarımlardan farklı olarak, öznel bir biçimde, kendi zihinsel bağlantılarımızla baş başa kalabiliriz ve böylece her birimizin sanat nesnesi hakkındaki çıkarımı bir birinden farklı olabilir.

Sanat nesnesi dış dünyada adeta iki özne arasında duran obje olarak, bir zihinden diğer zihne anlamlandırma bağlamında çoğalarak düş transferi gerçekleştiren bir cisme de benzetilebilir. Sanatçı’nın tasarım ve düş gücünden çıkan nesne, izleyeninin kendi anlamlandırmaları sonucu ‘çoğalma’ veya ‘azalma’ özelliği taşıyabilir. Bu da izleyenin sanat objesi ile kurduğu mantıksal çıkarımların bir sonucu olarak görülebilir. Buna göre bir sanat nesnesi izleyeninin anlamlandırılması ile yaratıcısının tasarımı üzerine çıkarak çoğalma, yine aynı şekilde sanatçının belirlemiş olduğu tasarımın sınırlarının altında değerlendirilerek nesnenin azalma göstermesini sağlayabilir. Bu yargılar çerçevesinde ise izleyen yaratım nesnesi hakkında karar verebilir.

Sanat nesnesinin, dış dünya ve günlük hayattan farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gerektiği, sanat eğitimi içinde de sık sık vurgulanmaktadır. Farklı değerlendirme, sanat nesnesine verilen yargıların günlük hayatta verdiğimiz

yargılardan farklı olmasının sonucudur. Dış dünyada verdiğimiz yargılar çoğu zaman ortak alanın bir parçasıdır. Nitekim toplumsal normlar çoğu zaman gelenek görenek ve o topluma özgü hukuk kurallarına göre nesnelleştirilmektedir. Öznel olarak bireylerin yargıları da çoğu zaman bu nesnellığe bağlı olabilir ve izleyenlerin sanat eseri karşısında ki yargıları çoğu zaman çatışmaya uğrayabilir. Örneğin kapalı bir toplumda yaşayan bireyin ‘nü’ bir çalışmaya vereceği yargı beğeni, hoşlanma olsa da toplumsal yargı ya göre dillendirdiğinde vereceği tepki bunun tersi olabilir. Bun göre toplumun nesnelleşmiş yargıları ile öznel yargılar çoğu zaman çatışma halinde olabilir. Diğer yandan, yargının belirlenimi özneye aittir. Kant bu konuda şunları belirtir:

Beğenin ilk beylik sözü her zevksizin kendini kınamaya karşı kollamak için düşündüğü önermede yatar: *Herkesin kendi beğenisi vardır*. Bu demektir ki, bu yargının belirlenim zemini salt öznedir (keyif ya da acı), ve yargının başkalarının zorunlu onayı için hiçbir hakkı yoktur. Beğeni yargıları üzerine herkesi için geçerli olarak konuşma hakkını kabul edenler tarafından bile kullanılan ikinci beylik söz ise şudur: Beğeni üzerine tartışılmaz. Bu demektir ki bir beğeni yargısının belirlenim zemini hiç kuşkusuz nesnel olabilir (2006, s. 213).

Öznel yargılar, çoğu zaman nesnel olan yargılar tarafından eleştiriye maruz kalabilir. Bu durum özellikle sanat nesnesinin değerlendirilmesinde de önemli rol oynayabilir. Nesnel yargılar ve vargılar sonucunda inanç geliştiren insan, Kant’ın da bahsettiği gibi öznel yargıları zeminin de duyumsadığı çatışmalar sonucunda “alternatif inanç kurgusu” geliştirebilir. “İnanç birşeyin doğruluğuna inanma edimi. Bir önermenin onanması” anlamına gelmektedir (Timuçin, 2004, s. 280). Alternatif (seçenek) ise; “iki olanak arasında zorunlu bir seçme yapma durumu (...) ikisinden birini kabul edince öteki dışarıda kalan, geçersiz sayılan önermelerdir” (Akarsu, 1988, s. 157). Buna göre, çoğu öznelerin onadığı önermelerin temelini nesnel, yani toplumsal genel geçer yargılara dayandırdıklarını düşünürsek, nesnel yargıların karşısında konumlanan duygu ve dürtülerini de kuracakları ‘alternatif inanç’ zeminine dayandırabilirler. Özellikle sanat eserleri izleyenlerine alternatif kurguyu sunma özelliği taşıyabilirler. Nesnel gerçeklerden, değer yargılarında bağımsız hareket edebilen sanatçı, öznenin biyolojik ve psikolojik zemini ile kurduğu bağ sonucu onların yeni yargılar üretmelerini sağlayabilir. Bu yargılar ‘alternatif inanç kurgusu’ olarak adlandırılabilir. Alternatif inanç kurgusunu sanat nesnelere üzerinde gözlememiz mümkün olabilir buna göre; Yaratıcı bir özne olarak tuvale, x ülkesinin

hain kralının acınılası ölümünü resmettiğimiz düşünelim. Bu örneğe göre izleyen iki kavram ile kendisini karşı karşıya bulabilir bu kavramlardan biri hainlik diğeri ise acıdır. Toplumun nesnel yargısına göre hain olanın infazı doğalken, diğeryandan izleyen, acıma duygusu ile de baş başa bırakılarak çatışmaya sürüklenmesi sağlanmıştır. Nesnel yargılar çerçevesinde kralın ölümünü onamak durumunda olan özne, kendi alternatif inancına göre, tam tersi yargıda bulunabilir. Bir başka örneğini de tiyatro ve sinemaya yansıtılan senaryo örneklerinde gözlemlemek mümkün olabilir. Yine buna göre senaryo da toplum normlarına aykırı olan “yasak aşk” konusu izleyicilere bir yandan adeta taşlatılırken, diğeryandan onaylatılabilir halde sunulabilir. Bu bağlamda çatışmaların sanat nesnesi içinde izleyiciye sunulması ve alternatif inanç kurgusuna sebebiyet vermesi, diğeryazınları öznel yargılara sevk edebilir. Öznel yargıların da nesnel yargılara dönüşme potansiyeli olduğu da söylenebilir. Nitekim Schiller, sanata bireyin-toplumun eğitimi üzerine önemli bir rol atfetmiş, Siyasi eylemlere kadar uzanan bir sorumluluk yüklemiştir.

Schiller’e göre sanat her bireyin iç dünyasındaki bölünmeleri tedavi etmek suretiyle toplumu öyle bir şekilde değiştirecekti ki ahlaki ve siyasal eylemler artık kendini dayatan bir görev olmaktan çıkarak bölünmüşlükten kurtulan bireyin kendiliğinden bir ifadesi haline gelecekti. (...) Schillere göre, güzel sanatlar Kant’ta olduğu gibi sırf bir ahlak sembolü değil, bunu yerine yitip bütünlüğümüzü yeniden inşa etmek suretiyle bizi dönüştürecek olan bir yüce hakikatin cisimleşmiş haliydi. ‘İnsanlık onurunu kaybetmişti, fakat Sanat insanlığın onurunu kurtardı. ... Hakikat bugün sadece Sanatsal yanılısamada sürüyor hayatını ve buradaki kopyasından, ya da aslında yakın imgesinden, asıl imgesi yeniden inşa edilecektir (Schiller, 1967, s. 57).

Sanat ve nesnelere tek tek öznel yargıları üzerinde etkili olduğu düşünürse, nesnel inanç ve yargıları dönüştürebileceği yine Schiller’in ifadelerinden çıkartılabilir. Buna göre nesnel inançlar dışında ‘alternatif inanç’ yepyeni bir algıyı oluşturabilme potansiyelini taşıdığını söyleyebiliriz. Nitekim siyaset ve politika da sanat yoluyla öznel yargıları, alternatif inançlara yönlendirebilmektedir. Müzik, edebiyat, resim, heykel ve dans gibi sanatlar aracılığı ile alternatif olanı ortaya koymaya çalışan siyaset sanatın dönüştürücülüğünün imkanından yararlanabilmektedirler.

Bu konumu ile sanat ve nesnesi yönlendirilebilen özellikte olabilir. Toplum ve kitleler yaratma ve yaratıcılığın nesnelere aracılığı ile var olan nesnelleşmiş yargıları yok ederek yeni nesnelleşebilecek yargıları üretebilir. Ancak, “Gerçek bir

güzel sanat eseri, asla duyguları uyarmak, inanç öğretmek yahut da ahlaki yüceltmek gibi hiçbir tikel sonuca ulaşmayı amaçlamaz (Schiller, 1967, ss. 204-205). Ancak Schiller'in de savunduğu gibi estetik eğitim sonucu özneler, sanat ve nesnelerini doğru algı ile anlamlandırarak onunla yeni ve insana yaraşır olan bir dünya var edebilirler.

3.3. KÜLTÜR VE OYUN OYNAYAN İNSAN (*HOMO LUDENS*)

Dünyayı kurabilme, dönüştürebilme potansiyeli taşıyan düşünen öznenin etkili araçlarından birisi de sanat ve onun nesnesidir. İnsan var olduğundan bu yana, ona özgü olan yaratma ve yaratıcılık özelliğini kullanarak onun ürünü olan nesnelerini kuşaktan kuşağa miras bırakmış ve çeşitli kültürlerin oluşumuna da katkı sağlamıştır. Kültür “insan toplumunun sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve maddi olmayan ürünler ve bütünü, sembolik ve öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamı” olarak tanımlanabilir (Cevizci, 2014, s. 273). Dünya üzerinde yaşanan çeşitli topluluklarda kültür de çeşitlilik göstermektedir. Kültür kavramı aydınlanma çağı ile birlikte ortaya çıkmıştır nitekim, kavramın yaratıcısı Alman filozof, Johann Gottfried Herder (1744-1803)'e göre kültür:

Bir ulusun bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Buradan hareketle kültürün bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütünü olduğu söylenebilir. (...) Herder'e göre, her kültür farklı olup kendi anlam ve değer sistemine sahiptir; bu yüzden bütün kültürlerin aynı evrensel cetvelde bir ve aynı düzeyde olabilmeleri mümkün değildir (Cevizci, 2014, s. 273).

Yaratıcı öznenin, içinde yaşadığı toplum ve kültür, onun sanat nesnesi tasarım aşamasına etki edebilme gücüne sahip olabilir. Herder'in de belirttiği gibi yasa, inanç, gelenek vb. öğeler örgüsünün izlerini sanat nesnesi üzerinde gözlemlememiz mümkün olabilir. Bu özelliği ile sanat toplumsal kültürel kodlarında taşıyıcısı konumundadır. Diğer yandan sanatın toplumu dönüştürücü özelliği de olabilir. Yine sanatçı nesnesine kendi yaşadığı toplumun kültürel kodlarına aykırı olan bir eseri var edebilme özelliğine sahiptir. Buna göre alışlagelmişin dışında olan sanat nesnesi ile baş başa kalan bireyler ve toplum yepyeni bir algı ile karşı karşıya

kalacaklardır. Yeni algılar sunma ve yeniden yorumlatma özelliği ile sanat nesnesi birey ve toplumu değiştirme ve dönüştürme özelliği taşıyabilir. Bu bağlamda sanat nesnesi süregelen ortak bilince etki ederek bireyi değiştirme, oradan da toplumu değiştirme özelliğine sahiptir. Sanat nesnesi bu özelliği sayesinde yıllarca etik ve inanç başlıkları altında sık sık konu edilmiş ve edilmektedir. Ancak, “Bilim adamı felsefe adamı sanat adamı ortak bilincin en yetkin bilgisiyle bile yetinemez. Onlar ortak bilinci tartışan, dönüşmesi için tartışan insanlardır. Bilim felsefe ve sanat adamlarının bu tartışmaları yeni oluşumların özelliklerini yaratacak biçimde ürünlerine yansır” (Timuçin, 2013, s. 137). Buna göre toplumsal çerçeveden yaratma ve yaratıcılık anlamını yeni olanın topluma yansımada bulabilir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde sanatçının özgür olması, onun alışlagelmiş olanın dışında olan sanat nesnesini yaratabilmesi açısından bir koşul gibi gözükmektedir. Ancak özgür olan sanatçı nesnesini tasarlarken ona sınırlar çizmez ve alışlagelmişin dışında benzersiz olanı ortaya koyabilir.

Sanat nesnesinin, toplum ile ilişkisi ve kültür oluşturabilme özelliği, düşünce dünyasında *sorun* olarak tartışılmıştır. Gerek düşünürler, gerek sanatçılar sanat nesnesinin ne için olduğu konusunda çeşitli fikirler ortaya koymuşlardır. Ancak,

Platon ‘dan Schiller’e dek hiç kimse bu genel haliyle sanat ve toplum sorunuyla uğraşmadı çünkü o zamanlar, toplumla olan ilişkiler kavramlaştırılmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak Sanat diye bir kavram yoktu. Ne zamanki kurallı disiplinlerle bağımsız bir alan halinde şeyleştirilen özel kurumlardan oluşan bir küme olarak güzel sanat diye bir şey inşa edildi, işte ancak bundan sonra Sanatın toplumun geneli içindeki işlevinin ne olduğu sorulabildi (Shiner, 2004, s. 297).

Ancak sanat ve nesnesinin toplum açısından değerlendirilmesi ve nasıl olması gerektiği tartışmalarını dışında, özünde de bulunan yaratma ve yaratıcılık potansiyelinin ahlak, yargı, gelenek görenek vb. örgülerle sınırlandırılmayacağı gerçeği, sanat ve nesnesini aşan bir durum olabilir. Çünkü yaratıcı düşünsel faaliyet, sadece sanat alanına değil, bilimsel-teknik gibi alanlarda da etkili olmaktadır. Bilim ve teknik toplumu ve kültürleri dönüştürebilen yegâne alanlardır. Bu özellikleri ile sanat, bilim-teknik toplumun süregelen öğrenilmiş ortak bilincinin dışına çıkarak, yerleşik dogmatik düşünceleri değiştirme, dönüştürme özelliği taşıyabilir. Geçmiş yüzyıllarda ki sanat nesnelere ve bilimin nesnelere toplum ile karşı karşıya

kalması onun bu konudaki mücadelesini bizlere göstermiştir. Bu özelliği ile yaratıcılık kavramı özgür düşünsel faaliyeti gerektirmektedir. Ancak özgür düşünsel faaliyet, toplumu dönüştürme özelliği taşıyabilir.

Özgürlük kavramı ile vazgeçilmez bir bağ içerisinde olan yaratıcı düşünsel faaliyet, yine öznenin özgür hayal gücünden beslenmektedir diyebiliriz. Yaratıcı potansiyeli sanat, teknik, bilim başlıkları altında henüz kategorileştirilip çözümlenmeye çalışılmayan öznenin, gözden kaçırılan özelliklerinden en önemlisi onun özgür hayal gücü ve oyun güdüsü olabilir. Oyunun neliği hakkında düşünmek gerekirse, oyun;

Doğrudan doğruya yarar gözetir olmayan ruhsal ve bedensel etkinlik. Haz almaya dayalı ruhsal ve bedensel etkinlik. Ruhsal ve bedensel etkinliğin başarı başarısızlık belirleyecek kurallarla düzenlenmiş biçimi. Nietzsche ‘Gerçek insanın iki arzusu vardır: tehlike ve oyun’ diyerek insan yaşamında oyunun önemini gösterdi. Latince *jocus*, *ludus*’a yani ‘iş’e karşıt olarak ‘eylenmeyi belirliyordu. Oyun özellikle çocukta, amaçsız içgüdüsel etkinliği belirler. Çocuk oyununu kurallardan çok kendiliğinden eylemlere dayandırır, bu eylemlerin gerçekleşmesinde imge gücü başlıca belirleyici güçtür. Buna göre çocuk oyunları çok zaman düzenlenmemiş yani kendiliğinden edimlerle oluşur. Bu edimler bir enerji boşalımıyla birlikte çocuğa dünyayı tanıma eğilimi kazandırır. Çocuk dünyayı oynayarak tanır, nesnelerin niteliklerini ve ilişkilerini oynayarak öğrenir (Timuçin, 2004, s. 380).

Oyun çocukluktan yetişkinliğe uzanan süreçte, öznenin algılama, anlamlandırma ve yaratıcılığa uzanan bilişsel süreçlerinde etkili olabilir. Günümüz eğitim anlayışında da oyunun önemi belirgin hale gelmeye başlamıştır.

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) *Emile* adlı yapıtında, oyunun, eğitimle bağlantısını keşfederek, çocuğun doğal ortamda eğitimini konu edinmiştir. Buna göre: Eğitim çeşitli yollardan sağlanabilir, doğanın kendisinden geldiği gibi bir başkasının öğrettikleri yolu ile veya koşullar tarafından sağlanabilir. İçsel gelişimimizin okulu, doğanın bize vermiş olduğu bedenimizin parçaları ve onların yardımı ile deneyimlediklerimizden öğrendiklerimizdir. Farklı eğitim türlerinden doğanın bize sağladığı eğitim, bize bağlı olmamakla birlikte onun getirdiği koşullara uymamız ile gerçekleşir. Bu eğitim türünde yalnızızdır ve bu özelliği ile de tek hakim bizizdir. Doğa bize kim olduğumuzu düşündürür. Bunun beraberinde eğitim sanata dönüşür. Eğitimin objesi ise doğanın ta kendisidir (Rousseau, 1889, ss. 12-13).

Yaratma ve yaratıcılık açısından doğa ve insanın ilişkisi oldukça önem taşıyabilir. Doğanın kendisini objeleri ile insana sunması, yaratıcılık açısından adeta tamamlanması gereken bir bilmece hissi vererek, öznenin oyun ve hayal gücünü harekete geçirebilir. Nitekim oyun kavramı sanat felsefesi tarihinde sıkça tartışılmış, yaratıcılık ile bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. “Sanatsal oyunun amacı dünyayı tartışmak, dünyayı açıklamaktır. Özgür eylem ve özgür düşünce sanatta bireysel duyumun sınırlarını aşar ve bir insan araştırması özelliği kazanır. Oyununda birey dünyaya kavuşur., dünyayla bütünleşir. Oyun deneyi yarar gözetmez bir deney de olsa en yararlı deneylerden biridir” (Timuçin, 2004, s. 380). Timuçin’in bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi sanatsal oyun özgürce eyleyen özne tarafından gerçekleştirilir ve bununla beraber sanat özgür olarak herhangi bir fayda, çıkar tartışmasının uzağındadır. Sanat nesnesi olsa olsa öznenin özgür uğraşısı olarak kendinde yarar içerebilir.

Oyun ve hayal gücünün birlikteliği ve yaratma yaratıcılığa etkisi hakkında, Freud, imgesel etkinliğinde çocukluk yıllarında aramıştı. Freud’un çerçevesinden baktığımızda imgelemsel etkinliğin çocukluk yıllarında aranması gerektiği fikri, Rousseau’nun eğitim anlayışı ile birleşiyor gibidir. Çünkü doğanın bizlere kendi objelerini sunması ve öznenin bunun karşısında soyutlama ve hayalgücü yeteneğinin gelişmesi ancak yine doğal eğitim anlayışı ile söz konusu olabilir. Doğallık ve onun kuralları ile kurulan çocuk oyunları, hayal gücü ile birlikte yaratıcı düşünceye olanak verebilir. Öznenin gerek çocukluk çağında gerek yetişkinlik döneminde yaratıcı etkinliğinin gelişmesi için kurulu olanla (hazır olan) değil kurulu olmayan (hazır olmayan) ile baş başa kalması gerekebilir. Buna göre; kurulu olan (hazır olan)’a örnek olarak bir tabureyi gösterebiliriz. Kurulu olmayan (hazır olmayan) ise tabure olmayandır. Kurulu olan sonucu kullanımı beraberinde getirmektedir. Bundan dolayı onda, yaratıcı etkinliği gözlemlemek mümkün olmayabilir. Diğer yandan henüz tabure-olmayanın kurulu hale gelmesi için, önce zihinsel tasarım sürecinden geçmesi gerekecek ve sonrasında doğanın sağladığı objeler ile oluşturulmaya başlanacaktır. Tıpkı bu örnekte olduğu gibi çocuk oyunları da kurulu olmayanı içermekte, yaratıcı düşünsel süreç sonucunda kurulu hale gelebilmektedir. Kurulu olanın, hazır olanın gerek çocukluk gerek yetişkinlik döneminde öznelerle sunulması, onların yaratıcı etkinliğini, düşlem dünyasını en aza indirgeyebilmektedir.

Geçmişten günümüze sanat ve nesnelere baktığımızda birbirinden farklı öznelerin yine birbirinden farklı özgün eserler inşa etmiş olduğunu görürüz. Gerek mimari de gerek sanatın tüm etkinliklerinde bu öznelerin oyun ve hayal gücünü gözlemleyebilmemiz ve kendi hayal gücümüzle birleştirmemiz mümkün olabilir. İnsanlığın bilinen en eski tarihinden bu yana, öznelerin yaratıcı etkinlikleri mağara duvarlarından taşarak, çeşitli şekillerde nesneleşmiş, toplulukların kültürlerini oluşturmuştur. Yaratıcı etkinliğe ‘oyun’ çerçevesinden baktığımızda, kültürlerin temelini kazdığımızda da yine aynı etkinliğe rastlamak mümkün olabilir. Megalitleri, Mısır Piramitlerini incelediğimizde insanın yaratıcı etkinliğinin gücünü de gözlemleyebilmemiz mümkündür. “İnsan her yerde başkaldırmış ve direnmiştir. Tek tek ya da sıralar ve ya daireler halinde ayağa dikilmiş elli tonluk taşlar, insanın kendi yaşamından öteye, sonsuza dek kalacak bir şeyler yapma çabasına tanıklık etmektedirler. Bu ilk büyük megalit eserler yaratıcılarından daha çok uzun ömürlü olmuşlardır” (Boorstin, 1992, s. 70). Daniel J. Boorstin (1914-2004)’in bu cümlelerinden de anlaşıldığı gibi sonsuzluk fikri, öznenin yaratıcı gücü üzerinde etkili olmuş, adeta ölümsüzlük algısıyla birleşmiştir. Oyun oynayan, sanat nesnesi üreten insan, sonsuzluk fikri ile de baş başa olabilir. Çünkü hayal gücü sonsuzluk ile işbirliği içinde gibidir. Buna göre hayal gücü; bitimli değil, bitimsizdir. “Tarih öncesi megalit anıtlarında tanıklık ettiği ölümleri gömme uygulaması aynı zamanda ilk insanın yaratma, kendi kısa yaşamından ötelere kalma çabasını da göstermektedirler. (...) Ölümün anlamının, yani insanın kendi yaşamının sınırlı olduğunun keşfedilmesiyle de mimari başlar. Ve yaratıcı insan zamanı fethetmek için çalışmaya koyulur” (Boorstin, 1992, ss. 71-72). Hayal gücünün oyun ile ilişkisi ve sonsuzluk fikri, kültür açısından önemli olan mimariye uzanarak orada nesneleşmesi, tekrar sanat ve nesnesinin kültürü devindiren özelliğini gözler önüne seriyor gibidir.

Rousseau, *Emile* adlı yapıtında insanın, zayıf olarak doğduğunu ve güce ihtiyacı olduğunu anlatır. O insanın güçsüzlüğünün kaynağını şu sözlerde anlatır: “İnsanın güçsüzlüğü nereden ileri geliyor? Gücüyle arzuları arasındaki eşitsizlikten. Bizi güçsüz kılan tutkularımızdır, çünkü olanları tatmin etmek için doğanın bize verdiği kadar daha çok güç gerekiyor” (Rousseau, 2010, s. 207). Bu ifade kapsamında, insan doğanın verdiği güçten fazlasını yaratma ve yaratıcılıkta, sanatta arıyor gibidir. Arzularını ve gücünü adeta sanat nesnesi ile bütünleştirerek, dünya üzerindeki

varlığını da nesneleştirmiş gözükmektedir. “Nietzsche’nin estetiği cazip bulmasındaki en önemli unsur yaratıcılık kavramıdır. Sürekli olarak sanatçıyı yüceltir. Güç ve mutlulukla dolup taşan sanatçı gerçekliği dönüşüme uğratar. Varoluşun sunduğu kaba malzemeyi kendi suretinde yaratılmış bir şeye dönüştürür. ‘Hiçbir şeyi olduğu gibi görmez; daha dolu, daha yalın, daha güçlü görür’” (Megill, 2012, ss. 78-79). Düşünürün de ifade ettiği gibi yaratıcı insanın bu edimi, oyun kavramı ile ilişkili gözükmektedir. Oyun, gerçek hayatın belirlenmiş kuralları dışına çıkabilen, çoğu zaman gerçekleşme imkanı bulmayan bir olgudur. Tek, tek öznelere hayalleri, arzuları, kurguları reel dünya üzerinde kolayca yer bulamazken, oyun ve sanatın bütünlüğünde nesneleştiğini gözlemlememiz mümkündür. Öznelerde ki güç isteminin onun dünya üzerinde bedensel olarak varlık süresi ile çakışması, bir başka deyişle ölüm ile mücadelesi, onu hiçlik duygusu ile de baş başa bırakmış gibidir. “Hiçlik (fr. *Neant*; alm. *Nichts*, *Nichtseindes*; ing. *Non-being*). Varolmayan. Varlığı söz konusu olmayan. Gerçeklikte karşılığı olmayan” (Timuçin, 2004, s. 258). Anlamındadır. Bu kavram ise hiççilik, nihilizm akımının doğmasına sebep olmuş ve “gerçeklikle ilgili hiçbir şey bilemeyeceğimizi” savunmuştur (Timuçin, 2004, s. 256). “Nietzsche bu nihilizmi modern ve post modern var oluşa uygun tavır olarak salık verir. Boşluktan korkuya geri çekilmek yerine, onun üzerinde dans ederiz. Kendi varlığımıza uygun bir dünya yok diye sızlanacağımız yerde bir dünya icat ederiz. Doğal sınırlar tarafından engellenmeksizin kendi var oluşumuzun sanatçıları oluruz” (Megill, 2012, s. 76). Bu söylemler kapsamında ancak yaratma ve yaratıcılık ediminin hiçlik duygusu ile mücadele etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Öznelerde var olabilecek “sürekli hiçlik-boşluk” duygusu onun yaratıcı potansiyelinin hareket ettiricisi konumunda olabilir. Diğer yandan “Nietzsche’ye göre, sanat bir hakikat değil, yanılısama aracıdır. Aslında Nachlass’daki fragmanların birinde, ‘sanat istemi’ni ‘yalan söyleme, ‘hakikat’ten kaçma, ‘hakikati’i olumsuzlama’ istemine bağlar” (Megill, 2012, ss. 80-81). Hakikati olumsuzlamak, kaçmak, yalan söyleme ‘oyun’un varlıksal yapısıdır. Çünkü oyun öznelere ait kurgu dünyasıdır. Bun göre öznel olarak varedilen oyun ve sanat bütünlüğü hakikati olumsuzlarken, yeni bir hakikat yaratıyor gibidir.

Yaratıcı öznelere nesnelere, sanatın dönüştürücü gücü, ‘inanç’, ‘bilim’ ve bu bağlamdaki dünya-yaşam tasarımı ile de yakından ilişkili gözükmektedir. Nitekim,

“Schopenhauer dünyayı ‘fikir’ ya da ‘tasarım’ (Vorstellung) olarak görürken, Nietzsche, tıpkı Schelling gibi, bir sanat yapıtı olarak görür” (Megill, 2012, s. 51). Fikir ve tasarımların, sanat yapıtına dönüştüğünü, sanat nesnelere de fikir ve tasarımlara dönüştüğünü, dikkate aldığımızda büyük üç düşünürün de haklı olduğunu söyleyebilmemiz mümkün. Yaşam döngüsü içerisinde arayış halinde olan insan, farklı toplumlarda inanç ve bilimin ona sağladıkları sayesinde hayat tasarımını gerçekleştiriyor gibidir. Dini inancın getirileri, bilimin sonuçları, birbirinden değişik toplumlarda, kitleleri farklı farklı yaşam tasarımlarına ulaştırabilir. Tek tanrılı ve diğer dinlerde bireylere vaat edilen “ruhun ölümsüzlüğü” bir başka anlamda insan ruhunun kalıcılığı fikri, yine öznenin eylemlerine yansiyarak, hiçlik duygusunu hafifletmiş gözükmektedir. Hiçlik sorusunu sanatı yardımı ile cevaplayabileceği düşünülen yaratıcı özne dışında, diğer öznelere bu soruyu bilim ve inançları yardımı ile cevap aramasının düşünülmesi mümkündür. İnsan doğasına özgü yaşamda kalma çabası ve bunun altında yatan istek, arzu ancak hiçlik sorusu cevap bulduğu takdirde devamlılık içerebilir gözükmektedir. Schopenhauer;

Her yönüyle insanın içini karartan bu tablodan, estetik ve etiğe dayalı bir çözüm ya da çıkış yolu temin etmeye çalışır. Başka bir deyişle o istemenin ve beyhude çabalamanın kısır döngüsünden acı ve mutsuzluktan çıkışın yolunu sanatta ve ahlakta bulur. Çünkü onun teorisine göre, bilgi türlerimizle anlama tarzlarımız kozmik irade tarafından belirlenip yönlendirilen faaliyetler olmak durumundadır. Nitekim, Schopenhauer, bilimsel araştırmanın irade tarafından belirlenmişliğin en kusursuz örneği olduğunu söyler: Bunun da en önemli nedeni, bilimsel araştırmanın temel işlevinin bize, doğal düzenliliklerin keşfi yoluyla, istek ve arzularımızın tatmini için pratik teknikler temin etmesidir. Schopenhauer, bu yüzden teorik değil de pratik bir kurtuluş yolu temin etmeye çalışır. Söz konusu pratik yola da ilk ve önemli aday olarak estetiği gösterir. Çünkü estetik deneyim, isteme ve boşuna uğraşma çarkının dışına çıkabilme yolunda insanın azımsanmayacak bir mesafe almasını mümkün kılar (Cevizci, 2009, s. 928).

Bu çerçevede estetik deneyim, pratik anlamda bizlere, yaşam mücadelesine karşın bir yol gösteriyor gibidir. Düşünürün sanat ve ahlak alanlarını, yaşam pratiğine adapte etmesi, yine bizlere inançların, bilimin yaşam tasarımımızda ki önemini hatırlatıyor gibidir. Dolayısıyla Schopenhauer;

Aslında iki tür bilgi arasında ayrım yapar. Bunlardan birincisi, iradenin ihtiyaçlarına hizmet etmek, istek ve arzularımızı tatmin etmek için var olan gündelik bilgidir. Yeter sebep ilkesince yönetilen ve dolayısıyla, bize ancak görünüşün bilgisini veren bu tür bir gündelik

bilginin sistematizasyonunun, o bilime karşılık geldiğini söyler. Söz konusu bilginin yanında, bir de ezeli-ebedi olanın ya da ideaların bilgisi vardır. İdealar ezeli-ebedi var oldukları için, Schopenhauer'e göre, kendimizi bu ideaların temasına kaptırdığımız takdirde, o zaman Platonik idealar içinde kaybolur ve zamanın sınırlarını aşarak, bireyselliğimizi tümünden unuturuz. Bu türden estetik deneyimler, insanın doğal güzelliğe verdiği tepkilerde ortaya çıkmakla birlikte, sanat eserlerinin de Platonik ideaların en sağlam ve en güçlü taşıyıcıları olduğunu unutmamak gerekir. Bilginin artık irade-siz öznesine Platonik ideaları veren sanat eserleri bu sayede, insana yeter sebep ilkesiyle bireyleşim ilkesinin dar sınırlarından kurtulma imkanı verir (Cevizci, 2009, s. 928).

Düşünürün sanat nesnesini platonik idealar kapsamında değerlendirmesi, onun bir bakıma ölümsüz oluşunun da bir göstergesi gibidir. İnsan ancak bu ilişki içerisinde dar sınırlarını aşmakta, adeta o ölümsüzlükten pay almaktadır. Bu anlayış kapsamında sanatın tinsel olarak yüceltmeye başlanması özellikle Avrupa'da yankı bulmaya başlamıştır. "XIX. yüzyılda Alfred de Vigny gibileri 'Sanat, modern [...] tinsel inançtır'" şeklindeki ifadeler kullanılmış, önceki yüzyıllarda dinin emrinde olan sanatla karşı karşıya getirilmiştir (Shiner, 2004, s. 263). "Sanatın tinsel yücelişi genellikle sanatı, insanı kurtaracak gücüyle birlikte üstün bir hakikatin açığa çıkması olarak gören Schillerci bir biçim alıyordu. Bu görüşe göre, hayal gücü ve duygunu içgörülerini bilimsel ya da pratik akıl yürütmenin berraklık ve kesinliğinden belli ki yoksundur ama bizler bu iç görüler sayesinde insanlar arasındaki dinsel ayrılıkları aşan, bir tinselliğe erişebiliriz" (Shiner, 2004, s. 264). Sanatın kutsallığı fikri, din ile ilişkisi, yine geçmiş yüzyıllarda kilise duvarlarını süsleyen dini motifler, heykellerin, insanlara bu konuda tahayyül edilmeyeni sundukları için düşünülmüş olabilir. Dini öğretileri, öte alemi, insanlar için görünür hale getiren Hristiyan sanatı, 19. Yüzyılda onun da ötesine geçerek kurtarıcı vahiy sanatı olarak düşünülmüştür. Bu düşünce şekli özne-sanat-ölümsüzlük fikri ile bağdaşıyor gibidir. Bazı idealist filozoflar bu düşünceleri, "Jean-Marie Schaffer'in ifadesiyle, 'spekülatif Sanat Kuramı'na dönüştürmüşlerdi. Spekülatif sanat kuramının özü, sanatın, duyumsal araçlar olan imge, simge ve ses dolayısıyla evrenin esasını (Tanrı, varlık, mutlak) açığa çıkardığı iddiasıdır" (Shiner, 2004, s. 264). Bu ifadeler kapsamında sanat insan ruhunun hakikati olarak görülmektedir. Hegel, Nietzsche, Schopenhauer gibi düşünürler sanata bu rolü yükleyen düşünürler arasındadırlar. Tanrı-ölümsüz ruh-insan etrafında dönen idealist sanat anlayışı, özne-oyun-sanat ilişkisi ekseninde hayat tasarımı olarak diğer toplulukların hayat tasarımlarından farklılık gösteriyor gibidir.

Avrupa kıtasında idealist düşüncenin izleri devam ederken, 21. Yüzyıla geldiğimizde, bu “yüzyılın Saint-Simoncuları, sosyalistleri ve Darwincileri spekülasyon sanat kuramcılarının metafiziğini kabul etmiyorlardı” (Shiner, 2004, s. 265). Darwinizm “insan türü de dahil olmak üzere, bütün bu organik dünyanın doğal ve aşamalı bir evrim süreci yoluyla varlığı geldiğini ve bu sürecin belirleyici mekanizmasının doğal ayıklanma olduğunu ileri sürer. Öğretiye göre, doğa, yaşadıkları çevreye en iyi bir şekilde uyum sağlayan türlerle söz konusu türlerin üyelerini ayıklar” (Cevizci, 2014, s. 110). İnsanları biyolojik olguya indirgeyen öğretiyi, öznelere farklı bir hayat tasarımı sunmuştur.

Darvinci doğa açıklaması bilindiği üzere, doğanın yapıtaşları, organizmaların yapısı ve işleyişi birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkileri üzerine sadece doğadan çıkan ilkelerle açıklama girişimidir. Doğüstü herhangi bir varlık alanına, düşünceye inanışa geçit vermeden onları referans noktası kabul etmeden yapılan bu açıklama girişimi bilimin aydınlanma sonrasında edindiği pozitivist ve natüralist temelli açıklama eksenine uygun düşer (Önkal, 2013, s. 630).

Bu düşünce sisteminin sanata yansımaları, idealist düşüncenin sanata yansımalarında bir hayli farklı olsa da yine de sosyalist ve Darwinciler:

[...] sanata çoğu zaman benzer bir yüceltilmiş tinsel rol yüküyorlardı. Gerek Claude Henri Saint-Simon’un gerekse Auguste Comte’un geleceğe ilişkin toplumsal vizyonlarının merkezinde sanat ve sanatçı vardı. Comte, ‘pozitif felsefesinde Sanatı, bilimle ve kendi insanlık diniyle aynı düzlemde değerlendiriyordu. Hatta bir noktada Comte duygulara daha yakın olduğu ve kuramsal ile pratiği birleştirdiği için Sanat’ın bilimden daha yüksek olduğunu bile iddia ediyordu (Shinner, 2004, s. 265).

Bu ifadeler kapsamında özneyi biyolojik olguya indirgeyen tasarımının ölümsüzlüğü, yine sanat nesnesinde aradığını söylemek mümkün olabilir. İnsanın doğanın kusursuz tasarımını açıklamada tanrıyı kanıtlama çabaları, Comte’un sanatı bilim ile özdeş tutması fikrinde aranabilir. İngiliz Filozof/ Bilimadamı/ Dinadamı William Paley (1743-1805), Tanrı ve doğa düzeni hakkında “Tanrının zeki bir tasarımcı olarak varlığını dünyanın, doğanın ve genel anlamda evrenin her türlü işleyişinde içkin ve faal” olarak tasarlar. Dolayısıyla Paley açısından tasarım argümanı Tanrı’nın varlığını kabul ederek onu kanıtlamaya çalışmaktan çok, doğanın bir tasarım ürünü olduğunu; hem de zekice tasarlandığını göstermeye çalışır” (Önkal, 2013, s. 629). Bu açıdan baktığımızda vahiy olarak düşünülen sanat fikrinden, Darwinizme, uzanan yolculuğunda çoğunluklu olarak ‘kutsallık’ ‘yüce-görülme’ gibi

atıflarda pek de sınırlamadığını söylemek mümkündür. Kutsallık ve yücelik kavramları ile iç içe olan dinin sanat ile bütünleştirilmesi, her ne kadar bilimin egemenliğinin sınırları dışında kalmış olsa da tıpkı Paley'in "Tanrıyı ampirik bilimin konusu yapma çabasının bayrağını taşıması" gibi, Comte ve benzer düşüncedeki pozitivistlerin sanatın bilimden daha yüksek olduğunu iddia etmesine benzetilebilir (Önkal, 2013, s. 629). Ancak gerek vahiy olarak görülen sanat anlayışı gerekse, bilimden üstün görülen sanat anlayışının 21. Yüzyılda ki görünümünün, bilim, teknoloji ve sanat ile bütünleşerek insanın var oluşunu yeni bir yaşam tasarımı ile karşımıza çıkarttığını söyleyebiliriz. "Sanatı teknolojinin karşı kefesinde bir güç olarak" değerlendiren Martin Heidegger'in (1889-1976), bireyi merkeze alan varoluşçu felsefesi, özneyi merkeze koyan subjektif idealizmi benzer özellikler taşıyor gibidir (Megill, 2012, s. 247). Buna göre 21. Yüzyılda bireyin sanat, oyun, kültürel tasarımı da farklılık gösterebilir.

3.4 ÖZNEL İDEALİZMDEN VAROLUŞÇULUĞA HEIDEGGER VE SANATIN TEKNIĞE DÖNÜŞÜMÜ

Kıta felsefesi adı altında değerlendirilen varoluşçuluk akımı, 19. Yüzyıl ortalarında baskın olan sistematik felsefeye tepki olarak adını duyurmaya başlamıştır. "Varoluş, (alm. *Existenz, dasein*; ing, *existence*). Varolma durumu. Bir gerçekliği olma durumu. Varolmak, somut olarak olmaktır. İnsan için varoluş somut ve bilinçli bir deneye sahip olmaktır. (...) varolmak kendini bilinçle kendi olarak ortaya koymak anlamına gelir" (Timuçin, 2004, s. 490). Varlık kavramından yola çıkarak oluşturulan akım, varoluşçuluk (*existentialisme*);

Varlığı tözlerle özlerden müteşekkil gören modern dünya görüşüne veya Aristoteles'ten 20. yüzyıla kadar uzanan klasik metafiziğe karşı çıkış ve başkaldırısıyla seçkinleşir. O, ikinci olarak bilimsel dünya görüşüne, teknolojiyle birleşen modern bilimin insanı yeryüzünden silme noktasına ulaşmış olan kapsamlı tahakkümüne meydan okur. Varoluşçuluk, nihayet, rasyonel bir dünya görüşüne, dünyanın aklın ve anlamın nüfuz ettiği bir yer olduğu düşüncesine karşı çıkar (Cevizci, 2014, s. 443).

Karl Jaspers, Jean Paul Sarte, Albert Camus, Merleau Ponty, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger gibi düşünürler tarafından benimsenen varoluşçuluk

felsefesi farklı kavram ve kurgularla değerlendirilmiştir. Buna göre “Heidegger açısından varoluşçuluk ve onun kavramı olan ‘varoluş biçimleri’” “insan varlığının ya da varoluşunun varlık (var olma) belirtileri ya da temel yapıları. Bunlar nesnel düşünce belirlenimleri olan kategorilerin karşıtı olarak, insan varoluşuyla ilgili belirlenimlerdir. (Ör. Dünyada olma, birlikte olma, anlama, durum, kaygı, korku). İnsanın dünyası nesnel ölçeklerle ölçülemez, niteliksel belirlenimler olan varoluş biçimleriyle ölçülebilir” (Akarsu, 1988, s. 191).

Bu düşünceye göre nesnel bir akıldan bahsetmekten mümkün görünmemektedir. Tek tek öznelerin var olan zihinlerinin algılarından bahsetmekse mümkündür. Heidegger’in varoluşçuluk felsefesi içerisinde düşünülen estetik bakışı, diğer düşünürler tarafından da sıklıkla incelenmiş, ele alınmıştır. Düşünür sanatı kültürel bir olgu veya insanın ruhu ile ilgili bir edim olduğu kanaati taşımaz; “Sanat ne bir kültürel başarı alanı ne de ruhun bir görünümü olarak düşünülür; o ‘Varlığın anlamın’ın (bkz. Varlık ve Zaman) ancak sayesinde tarif edeceği, Ereignis’e aittir” (Su, 2014, s. 115).

Heidegger, Descartes’in özne-nesne ilişkisini tersyüz ettiğini iddia ettiğini söyler. Ona göre “Descartes özne yani *subjectum* (ya da Yun.*hypokeimenon*) kavramının anlamını kökten değiştirmiş olduğunu iddia eder. Yunancada *hypokeimenon*, önde duran şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik anlamına geliyordu. (...) Yunanlılar bugün nesne denilen şeye “özne” diyorlardı. Çünkü kendilerini öne çıkan gerçekliğin karşısında değil, içinde görüyorlardı” (Su, 2014, ss. 117-118). Buna göre Descartes, insanı tüm olan bitenlerin merkezi haline getirmiştir. Bu düşünce Heidegger tarafından yoğun bir şekilde eleştiriye maruz kalmıştır. Çünkü düşünöre göre, “Descartes insanı merkeze yerleştirerek, modern teknolojinin temelini oluşturan, doğa üzerinde mutlak bir egemenlik kurma girişiminin yolunu açmıştır” (Su, 2014, s.118). Heidegger sanatı teknolojinin karşısına koyarak ona kurtarıcı bir güç atfetmiştir. Bu düşünce bizi sanat ve zanaat ya da sanat ve *tekhne* ayrımına götürebilir. Yine düşünce tarihinde “sanat mı yoksa zanaat-tekhne mi?” sorusu sıkça sorulmuş ve çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Heidegger, sanatın tekniğe indirgenmesine karşı çıkıyordu, “modernliğe özgü biçimiyle, teknoloji tamamen manipülatif bir nitelik taşır. Yaratma ve yaratıcılık açısından baktığımızda, bilim ve teknolojinin gelişmesi, yeni buluşlar ile sanat da bilimsel gelişmelerden beslenmeye

başlamış yeni görünüm kazanmış hatta yeni alanları da beraberinde getirmiştir. Buna örnek olarak henüz 19. ve 20. Yüzyıllarda yapılan teknolojik çalışmalar sonrasında sinema *yedinci sanat* olarak kabul edilmiştir. Heidegger modern çağda “kendimizi sanatın getirebileceği gizini-açmaya kapamış durumdayızdır. Diğer her şey gibi, sanatta öznelendirilmiş, insan iradesine tabi kılınmıştır. Sanatla kurduğumuz ilişki “estetığe”, yani bir başka Descartes-sonrası bilime dönüşmüştür” (Megill, 2012, s. 247). Bu bağlamda değerlendirdiğimizde sanatın teknoloji ve bilim ile iş birliği yapması kaçınılmaz son olarak düşünülebilir. Buna göre yaratıcılık açısından teknik ve sanatın birlikteliğini yaşadığımız yüzyılda açık olarak görmemiz mümkün.

Diğer yandan Modernizmin en can alıcı eleştirilerinden biri, aklın biçimselleşmesi ve bunun getirisi olarak eylemlerinin araçsallaşmasıydı. İnsanların yüksek idealleri erimeye yüz tutmuş, yerine fayda verene, yarar sağlayana yönelme almıştı. Sanayileşme ile birlikte “çağımızın simgesi mühendisti. Mühendisin kafası en gelişmiş biçimi ile endüstriyalizmin zihniyetidir. Hedefi insanları amacı olmayan bir araçlar toplamına indirgemektir” (Horkheimer, 1986, s. 161).

Sanatta, bu araçsal ve biçimci bakış açısının bir parçasıydı artık. Bir tabloda resmedilmiş öylece yürüyüp giden bir insan figürü, modern zamanın çocukları için herhangi bir duygu ifade etmeyecekti. “Öylece yürümek, ilerideki görünüme karışıp gitmek artık gereksizdir; böylece bir yayanın yaşadığı biçimi ile görünüm kavramı da anlamsızlaşır, keyfileşir. Görünüm yozlaşarak görünüm avcılığına, fotoğrafçılığa dönüşür” (Horkheimer, 1986, s. 79) Tam da bu noktada sanatın tekniğe dönüşümünü görmek mümkün olabilir. Geçmiş yüzyıllarda yapılan büyük yağlıboya tabloların yerini, akıllı telefonlarla çektiğimiz ve dijital çerçevelerde sergileyebileceğimiz fotoğraflar almaya başlamıştır. Hatta bilgisayarlardaki uygulama programlarının gelişmesi ile eski büyük yağlıboya tablolardaki görünümü, çeşitli efektler kullanarak fotoğraflara uygulamak mümkün kılınmıştır.

Teknolojinin böylesine geliştiği bir toplumda “zaman” kavramı çok önemlidir. Zaman pratik ve tasarruflu kullanılmalıdır. Sanayi toplumu insanının dinlenmek için vakti yoktur. Vakit bulsa da gerçekleştireceği boş zaman etkinliği onu tekrar iş yaşamına motive eden nitelikte olmalıdır. Boş vakit etkinliği denildiğinde akıllara, sanat ve onun çeşitli dalları gelmektedir. Müzik, resim, sinema, dans vb...

Modern insan tüm bu koşuşturmasının içinde bu sanatları terk etmemiş, ancak sanatları teknik alanda göstermiş olduğu başarı ve yaratıcılıkla birleştirerek, yaşam hızına uyarlamayı başarmış gözükmektedir.

Modern toplum yaşamında, sanatın teknik ile birleşmesi 19.yüzyıl öncesinde sanat ve tekniğin bir arada görüldüğü dönemi çağrıştırmaktadır. Sanat teknik midir? Veya “teknik olan sanat mıdır?”. 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde “sanatçı” ile “zanaatçı” birbirinin zıddı haline gelmişti; artık “sanatçı” güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, “zanaatçı” sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi.” (Shiner, 2004, s. 23). Hali hazırda yapılan bu ayırım ile birlikte Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllarda sanayi devrimi gerçekleşirken, teknolojik gelişmelerin ilerlemesi adeta bu ayırımı tekrar birleştirerek, yukarıdaki soruları gündeme getirecekti. Bugün zanaatçılar, tıpkı geçmiş yüzyıllarda büyük sanatçıların yaptığı gibi, teknik ile sanatı birleştirerek, izleyenlerine hayret ve yücelik duygularını yaşatabiliyor olarak düşünülmektedir.

Güzel sanat ve zanaat ayrımının öncesine baktığımızda, “Yunanlıların dilinde bizim güzel sanat dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle “sanat” olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi, tıpkı Romalılar’ın *ars*’ı gibi, bugün bizim zanaat dediğimiz şeyleri içine alıyordu. *Techne/ ars*, marangozluk, şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykeltçilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten de *techne* ve *ars*, bir nesnelere sınıfından ziyade insanlardaki mal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu” (Shiner, 2004, s. 22). Modern insan sadece bu anlatılan tabloyu gitgide geliştirdiği teknik ile birleştirmeyi başarmış gözükmektedir. Tüm bu tartışma ve ayrımların ardında, sanatçının duygu alanına sahip çıkması yer alabilir. 18. Yüzyılda, sanatçının zanaatçıdan ayrılması bu duygu alanının özel bir alan olduğunun ilanı gibidir. Bugün ise bu duygu alanı, teknikle birlikte adeta kamuya açık hale gelmiş, hemen hemen herkes çeşitli teknolojik aygıtlarla, kendilerinde bulunan yaratıcılık potansiyelini harekete geçirmek için bir imkan bulmuş gözükmektedir.

Tekniğin ardında bilim yatmaktadır. Heidegger; “Bu gücün kökenleri modern bilimdedir” (Megill, 2012, s. 239). Bilimsel gelişmeler tekniği besler ve zenginleştirir. Sanat duyguları, metafizik kökenli felsefelerle temellendirmeye

çalışırken, teknik pozitivismeye dayanıyordu. Max Horkheimer'in eleştirilerinden en önemlisi “pozitivizmin altında yatan pragmatizmdir.” Sanatta bu akımdan payını almıştır. Pozitivistler metafizik sistemleri eleştiriyorlardı ve sanattan dışlıyorlardı “ Onlara göre bilimsel yönteme güvenmeyen yüreksiz entelektüeller, sezgi ya da vahiy gibi başka bilgi yöntemlerine bel bağlamıştı” (Horkheimer, 1986, s. 94).

Tüm bu tartışmalar sonunda sanat yeni bir görünüm kazanmış, modern insanın duygularının teknik ile birleştirmiş, onları birer otomata dönüştürdüğü yönündeki eleştirilerin de hedefi haline gelmişti. Ancak, sanat bu dönüşüme nasıl izin vermişti? Sanat ve teknik nasıl bir araya gelmişti? Soruları bizleri sanatın yapısını tekrar gözden geçirmeye yönlendirmektedir.

Sanatın teknik ile birleşimini sağlayan onun matematiksel yapısıdır. Matematik insanlık tarihinin en eski bilgilerinden biridir. İlk çağ Yunan felsefe okulu Pythagorasçılara göre; her şey niceliklerden oluşmuştur ve her şeyin sayılardan oluşması, evreni matematiksel ifadelerle anlayabileceğimiz anlamındadır. Modern bilimin temeli budur. “Pythagorasçıların felsefelerini belirleyen en önemli unsur, düzen ve ahenktir. Pythagorasçı düşüncenin en temel kavramı olan “ harmonia” büyük ölçüde müzik teorisi ile bağlantılı olarak sayısal ilişkiler yoluyla açıklanır. Buna göre akustığın, yani ses bilimin yaratıcısı olan Pythagorasçılar, telli çalgılarda telin uzunluk ve kısalığı ile sesin pesliği ve tizliği arasında bir ilişki bulunduğunu saptamışlardır. Bu tespite paralel olarak, tek telli bir çalgı üzerinde telin uzunluğunu belli ölçüler içinde değiştirdiklerinde, sırasıyla gam düzeninde sekiz notalık ses aralığını ve dört notalık ses aralığını bulmuşlardır. Nitekim Pythagorasçılar, bu ses aralıklarının tel üzerinde sırasıyla $1/2$, $2/3$ ve $3/4$ lük aritmetik oranlarla ifade edilen uzunluklara karşılık geldiğini görünce, o zamana kadar sadece müzisyenlerin hassas kulağının, ampirik ve pratik olarak farkına vardığı ses aralıklarının, ilk dört tamsayı ve bu sayılar arasındaki ilişki yolu ile matematiksel olarak kesin bir biçimde ifade edilebilir olduğu sonucuna varmışlardır” (Cevizci, 2009, s. 45).

Pythagorasçıların müzik üzerinde keşfettiği matematiksel ilişki diğer sanatları da kapsamaktadır. Resim, heykel, mimari, dans gibi sanatların yapısal özelliğinin dayandığı matematik, teknik alanın vazgeçilmezidir. Bilgisayar teknolojisi işletim sistemleri, matematiği kullanmaktadır. Teknik ve sanatın bulunduğu ortak payda

matematiktir ve bu payda sayesinde bugün, teknoloji sanat ile birliktelik içindedir. Orijinal sanat enstrümanlarının yanı sıra yağlıboya ve fırçaların görevini, bilgisayarlardaki fotoğraf programları; müzik enstrümanlarının görevini dijital ses programları rahatlıkla yerine getirebiliyor gözükmektedir.

Tüm bu gelişmelerle birlikte sanatın tekniğe dönüşümü, modern toplum insanına hız kazandırmış gibidir. Artık insanlar eski dönemlerde olduğu gibi saatlerce bir ressamın karşısında poz vermek zorunda kalmıyordu. Aynı şekilde ressam da artık yaratıcı yeteneğini, teknikle birleştirerek hız ve kolaylık kazanmıştı. 19. yüzyılda fotoğrafçılığın bulunuşu sadece bir başlangıçtı. Diğer sanatlarda birer birer teknikle buluşmaya devam etmiş ve etmektedir.

Teknoloji insanın varlık alanlarından biridir. “sanatta, insanın varlık alanı ile bununla ilgisi olan her şey ile uğraşır. İnsanın varlık alanı durumdan duruma, çağdan çağa, insan toplumundan insan toplumuna değişir. Bundan dolayı her çağda yaratılan sanat yapıtları, değişik bir nitelik gösterir” (Mengüşoğlu, 1988, s. 206). Teknoloji ve sanat birlikteliğine bu açıdan baktığımızda, onun insanda çok bağımsız gözükmediğini düşünebiliriz. Varoluşu insan zihninin kuruluşuna tabi tutan, öznel idealizm, tek tek öznelerin bilim sanat ve teknik alanındaki buluşlarını varlık alanı haline getirerek, varoluşun öğelerinden birini gerçekleştiriyor gözükmektedir.

Heidegger’e göre insan varlığının sorgulanması aynı zamanda varlık sorgulamasıdır. Sürekli bir oluş içerisinde olan insan, dünyaya fırlatılmıştır, yani dünyada vardır, oradadır, geçmiş ve geleceğe doğru belirsizdir. İnsan için tek belirli olan ölümlü olduğunu bilmesidir ve bu yüzden de insan, kaygı, iç sıkıntısı, merak ve kuşku içindedir. Tüm bu duygular insanın, kendi varoluşsal varlığının farkına varmasında uyarıcı etkisi görürler (Heidegger, 2011, s.9).

Heidegger’in bizi teknolojinin yıkımından ancak sanatın kurtarabileceği değerlendirmesi karşısında, teknoloji ile bütünleşen insan kendi varoluşsal varlığının farkına yine onunla varıyor gibidir. İnsan kaygı, merak, iç sıkıntısı gibi duygularını, kendisinin varlık öğelerinden biri haline getirdiği bilim-teknik çemberinde gidermeye çalışıyor gözükmektedir. Bugün sanatın teknolojinin içinde var olması toplumun önü kesilemez gelişmenin bir gereği olarak düşünülmektedir. Gerek sanatçı, gerek sanat izleyenleri teknolojiden yararlanmaktadır. Teknoloji araçtır tıpkı

sanatta kullanılan enstrümanlar gibi; araçsallaştırma insana özgü bir davranış şeklidir. Bu davranışın kökenin de ise ancak beğeni ve hayret gibi duyguların yozlaşması yatabilir. Bu duygular yozlaştığında gerek klasik sanat gerek teknoloji ve dünyada ki diğer her şey araçsallaşmaya mahkum olsa da, yaratma ve yaratıcılığın sanat ile ilişkisi ister teknoloji ile sunulsun ister klasik biçimi ile icra edilsin insanın vaz geçilmez alanlarından biri kalarak, insanoğlunun her zaman kültürel evriminin başlıca aracı olabilir.

SONUÇ

Sanat felsefesinin günümüzde tartışma noktası özne-nesne karşıtlığından çok, bu tarafların bir arada hangi bağlamlarda yer aldığına dayanır. İmge, algılayan özne-algılanan nesne ilişkisi içerisinde epistemolojik ya da ontolojik temellerin ötesinde etik gönderimlere de sahiptir. Dolayısıyla imgesel tasarım süreci, bir süreç olarak algıladığımız nesnelere edindiğimiz özellikler arası bir iletişimin sonucunda karşımıza çıkmaktadır. Dünyayı deneyimleyen öznenin beklenti ve kabulleri tarafından dünya yapılandırılır. Böylelikle, sanat felsefesi çalışmaları bir sanat yapıtının ne türden bir varlığa sahip olduğunu araştırmadan edemez. Fenomenolojik estetiğin çeşitli varoluş koşullarında ortaya çıkan sanat eserlerini kapsayamaması sorunu, sanat nesnesinin ne olduğu değil, özne tarafından nasıl görüldüğü ve/veya algılandığı sorununa dönüşür. Soyut kavramlar fiziksel nesnelere anlamlarıyla derinden bağlıdır. Algılayan özne oldukça ilginç bileşimler tasarlayabilir. Böylece olası dünyaya göndermede bulunan ve gerçek dünyada olmayan nesnelere metafizik nesne anlayışı çerçevesinde karşımıza gelebilir. Yaratım nesnesi, somut nesnelere elde edilen soyutlama yeteneği sonucunda, tekrar somut bir nesne haline dönüşmektedir. Öyle ki nesnelere üzerinden elde edilen soyutlama ile zihinde yeni bir nesne tasarımı oluşturulabilir. Öznenin nesne ile karşılaşması yaratıcı süreci tetikleyen unsurlardan biridir ve yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Bu faaliyette sanatçı veya bilim adamı kendi dünyası ile karşılaşır. Bu karşılaşmada yaratım sürecinde özne, nesneden edindiği bilgi doğrultusunda imgesel tasarımını gerçekleştirebilir. Yaratım sürecine giren özne, tasarım aşamasında algılamış olduğu nesnelere yaptığı soyutlamalarla imge oluşturabilir. Yaratım ve tasarım sürecinde nesnelere varlığı öznenin algı özelliklerine bağlı olabilir ve ancak algılanan nesnelere soyutlama yoluyla yeni bir nesne imgesi tasarlanabilir. Nesnenin ne olduğunun anlamlandırılması, var olan ve tasarım sorunu da bizi gerçeklik ve hakikat sorununa götürüyor gibidir.

Gerçeklik-hakikat ilişkisi felsefe tarihindeki ontolojik bağlamlı tartışmanın gerisinde sanat felsefesi açısından yaratıcılık ve bilinç ilişkisi açısından değerlendirilmektedir. Öyle ki, kendi zihinsel durumunun farkındalığını yaşayan birey dış dünyanın bilincinde de olmak zorunluluğunda bırakılmıştır. Özellikle 17. yüzyıl felsefesinin dayandığı bilinç-duygu-algı tartışmaları materyalist yönelimli

epifenomenalizm akımı karşısında bilinçli zihin hallerinin varlığını yadsıyarak onları fiziki durumların bir yan ürünü olarak değerlendirir. Kişilerin farklı öznelliklerine dayanan farklı algılar yoluyla nesnel gerçekliği düşüncelerinde sanatsal hakikat açısından kurmaları yeni bir tartışmanın odağını oluşturmuştur. Sanatta yaratma ve yaratıcılık sürecinde gerçekliğin tam olarak özneye göre nerede konumlandığı oldukça önemli bir sorunsaldır. Sanatçıya göre düşler gerçekliği belirleyecek kadar etkin olabilirler. Bu bağlamda kimi filozoflar sanatın görünüş mü, kuruntu mu yanılısma mı olduğunu yanıtlamaya girişirler. Nihayetinde sanat, dünyayı kuran bir irade, hakikatin bir biçimi ve bazen de hakikatin ta kendisi upuygunluğu içerisinde oluşuverir.

Yaratıcılık sürecinde henüz fiziki dünyada varlığı olmayan sanat nesnesinin düşüncede bütün olarak var edilmesi (ki zihindeki bir önerme olarak düşünülebilir) ve zihinde bilinenin dış dünyaya aktarımı esnasında Kant'ın belirttiği tarzda çoklu bağıntılar kurulması mümkün olabilir. Kant- sonrası idealistler, özne idealistler gibi, ne fiziksel var olanların dışında yalnızca kendi düşüncelerini bilebildiğini, ne de tüm nesnelere sonlu öznenin ürünü olduğunu savunmuyordu. Kant sonrası sanat felsefesi tartışmaları (Fichte, Schelling, Hegel vb.) Alman idealizminin paradigması içerisinde sanattaki hakikat, hakikattaki sanat tartışmaları çerçevesinde belirlendi.

Alman İdealizmi bağlamında düşünce tarihi boyunca, estetik konusu çeşitli tartışmalar sahne olmuştur. İnsan-sanat ilişkisi ele alınmış, felsefi anlamda yeni bir sanat kavrayışı ortaya konulmuştur. Bu kavrayış, sanat olmaksızın dünyanın anlaşılamayacağı düşüncesinden filizlenmiştir; çünkü, idealizm düşüncesinde öznenin, bir sanat objesi karşısında anlama, algılama, tasarımla yetilerini anlamlandırma işi tekrar inşa edilmeye başlanmıştır. Buna karşın objektif materyalist bakış açısıyla yaratma edimi özne nitelikleri nesne ile sınırlayarak mutlaklaştırır. Bu sınırlandırıcı ilişkinin aşılması noktasında madde ile kurulan felsefi ilişkinin ağırlığının öznenin mi, nesnenin mi yana olduğu belirleyicilik arz etmektedir. Örneğin Ryle, idealizm-materyalizm gerilimini dil üzerinden aşmak istemektedir. Halbuki bu gerilim dile başvurmaksızın sanat nesnesinin kendisi üzerinden aşılabılır. Böylelikle sanattaki yaratma ediminde ortaya çıkan solipsizm problemi de aşılmış olmaktadır. Dolayısıyla sanatta yaratıcılık problemi öznenin yöneliminden

kaynaklanan değil, nesnenin nasıl ele alınması gerektiği üzerinden konumlandırılmaktadır.

Bu çerçevede öznenin, yaratma edimini ele aldığımızda benzer süreçlerin etkili olabileceğini hesaba katabilir. İstek, haz duygusu, yaşam çabası, gibi faktörler öznenin yaratıcılık eyleminde önemli unsurlardan biri olabilir. Özne idealizmde başka, başka zihinlerin algılama, tasarımlama ve yorumlama özellikleri ile yaratılan nesnede değişiklik ve çeşitlilik olması olağan karşılanabilir. Çünkü her öznenin kendine ait bir tasarım dünyası, bilgiyi işleme farklılığının olduğunu söylemek mümkündür. Bu farklılığı ise sanat objelerinin çeşitliliği üzerinden gözlemleyebilmekteyiz.

Özne idealizm açısından değerlendirdiğimizde, yaratıcı-tasarım süreci öznenin kendisinde olup bitenlerdir. Diğer yandan dış dünya ile girmiş olduğu diyalektik süreç de yine kendi zihinsel anlamlandırmaları ve tasarımlarından ibarettir. Rollo May, yaratıcılık ediminin sadece kişide olup bitenlerle açıklanamayacağını ifade etmektedir; ancak, yine de sanatçıların dünya ile karşılaşmalarının eserlerinde görülebileceğini söyleyerek özne süreçlerinin gözlemlenmesi gerektiğini söylemektedir. Bu çerçevede bir sanat eseri yaratıcı öznenin dışına çıkarak, diğer özneler tarafından değerlendirilebilir ve başka öznelerin diyalektik süreçlerinde yerini alabilir. Böylece, sanattaki yaratıcılıkta fark yaratan, ayrıcalıklı olan objelerin kendisi değil, öznelerin karşılaşmaları olmaktadır.

Duygu ve istemenin yaratan öznenin nesne tasarımında merkezi öneme sahip olduğunun altını çizen Kandinsky sanat eserini bir tasarım deneyimi olarak ortaya koyar. Kandinsky'nin fazlasıyla nesnel ve rasyonel ölçütlerle geliştirdiği biçim teorisi, farklı biçimlerin aynı içsel düşünce ve amaçlardan kaynaklandığını söyler. Sonuçta, öznenin nesne karşısında tasarımcı olarak rolü ruhsal yaşantısını geometrik, tek biçimci, evrensel düzlemde ortaya koymaktır. Böylesine bir duruşa karşı çıkan David Hume sanat nesnesini özne psikolojik süreçlerin sonucu olarak görmekle öznenin yaratma biçimine kuvvetli sübjektif bir amaçsallık atfetmektedir.

Humecü eleştiriye karşıt olarak özellikle Fichte'nin idealizminden beslenen bir karşılık verilebilmektedir. Fichte'ye göre, öznenin bağımsız nesne düzlemi düşünülmemeyeceği için sanattaki yaratıcılık nihayetinde özne metafiziğine dayanır.

Zorunlu olarak deneyimlediklerimiz ben'in tasarımının malzemesidir. Bir nesneyi tasarlarken, imgelem gücü sonsuz kombinasyon gerçekleştiriyor olması mümkündür. Ancak, tasarım nesneleştiğinde, sonsuz gözükten sonlu bir hal almaktadır. Artık nesne sonsun imgelemin sınırlı nesnesidir. Ancak nesneyi izleyen diğer öznelere, yine sınırlı nesne üzerinde sınırsız tahayyüllerde bulunabilirler. Bu da sonlu gözükten sanat nesnesinin sonsuza açılımı gibidir. Schelling, bu temel tezine karşılık, doğa dünyasının da en az benin dünyası kadar gerçek ve önemli olduğunu söyler. Gerçekte, bilince, bilincin yeniden ürettiği şeyi veren doğadır. Doğa nesnel olandır. Başlangıç itibarıyla bilinendir; doğa sonsuzdur. Ancak bilinç, kendisini sınırlayarak kendisini kendisine doğadan farklı bir şey olarak sunmaktadır. Bu ifadelerle göre sanatta bilinçli ve bilinçsiz üretim bir aradadır. Bilgide, özne, nesne, bilinç ve bilinçsiz olan özdeştir. Schelling sezgiye önem atfeder. Estetik sezgi, bilinçlinin, bilinçsiz olanın ve ideali olanın birliğinin gerçekliğini göstermektedir. Bu çerçeveden bakıldığında May'in de belirttiği gibi Schelling'in tüm bu düşünüş sistemi çerçevesinde ben'in kendisini yaratma ve yaratıcılık yani estetik yaratma aşamasında tanıdığını söylemek mümkündür.

Alman İdealizminin bir başka büyük temsilcisi Hegel'in sanat görüşüne geçtiğimizde ise, Schelling felsefesinde öncelenen ben'in, deha ve yaratıcılık ile bağlantılı kılındığını görürüz. Düşünür, doğal yeteneğin, üretme becerisi ile ve özellikle düşünümle geliştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu cümleler çerçevesinde, yaratıcılık etkinliğinin sanat ile sıkı bağlantısını ele aldığımızda, kişilerin bu yönde eğitilebileceği sonucunu çıkarabiliriz. Oysa ki Hegel'e göre, düşgücünün hızlıca akması, ortaya herhangi bir sanat eseri koymaz. Sanatçı, kendisinde biriken şeyi belirli bir çerçeve içerisinde kendisine betimlemek, zorunluluğundadır. Ancak sanatçı bu biçim ve görünüşleri kendi amacına uygun hale getirebilir. Dışsal olanın yani şeklin, akılsal olan ile iç içe geçmesini sağlamak için aklın basiretini ve duyguları onun derinliklerini çağırarak durumundadır. Sanatçının coşkusal hayatı yaratım sürecinde onun için oldukça önemlidir. Hegel, sanatçının duygu aracı ile şekillendirdiği malzemesini kendi öz ben'i olarak bulur. Sanatçının ürettiği nesnesini içselleştirmesinin sebebi o nesnede kendi duygularının yüklü olmasıdır. Hegel, sanat eserinin nesnellik kazanması açısından öznenin kendisini öne çıkardığı bir esinlenmenin yoksul olacağı görüşündedir. Ancak, yine Hegel'in

söylemi ile temayı dolduran esinlenme ile tikel karakteristik özellikler arasında bağ olabilir çünkü sanatçının kendisinde, karakteristik özellikleri bütün olarak mevcuttur. O halde bir sanat nesnesinde gerek esinlenme aşamasında ve tamamlandıktan sonra bütünü de öznenin karakteristik özelliklerinin yansımaları görmek mümkün olabilir.

İnsanın sadece duyuşal yönden değil, aynı zamanda akılsal yönünün de eğitilip gelişmesi, yine onun tasarlayacağı dünya için oldukça önemli gözükmektedir. Algı ve düşünmenin irrasyonel süreçleri yani, duygu yönü, akıl ile işbirliği içerisinde olacağından, bu kavramların inanma ile olan ilişkisinin irdelenmesi gerekebilir. Çünkü inanma, algı ve akıl arasında, anlamlandırma sürecinde bir kilit noktası olarak düşünülebilir. İnsanın bireysel, politik özgürlüğü, inanma süreci ile yakından ilişkili olabilir. Schiller'in estetik eğitimi, duyuşallık ve akıl süreçlerinin birbirine uyumlu hale getirilmesi, onun psikolojinin odak noktasını oluşturan biçim ve duyum dürtüsü olarak adlandırdığı karşıtlığı, oyun dürtüsü kavramı ile çözmeye çalışmış, bu dürtü ile estetiğe geçilebileceğini savunmuştur.

Bu çerçevede düşündüğümüzde estetiğin, öznelere tam da yaşam alanının ortasında olduğunu söyleyebiliriz. Sadece zevk alma ve hoşlanma'nın ötesinde insanlığın çatısını oluşturan politik, özgürlük, devlet, ahlak gibi olmazsa olmaz kavramlarının binasının temeli konumunda olduğunu, Schiller'in penceresinden görmek mümkün olabilir. Schiller'in duyum ve biçim dürtüsünden yola çıkarak psikolojinin de çatısını oluşturan dürtü kavramının irdelenmesi, yaratma ve yaratıcılık açısından önemli olabilir.

Bu ifadeler kapsamında zihnin denetimin ortadan bütünüyle kalkmadığı düşlemede yaratıcı faaliyetten söz etmek mümkün olabilir. Locke'un ifadelerini de göz önünde bulundurursak, karmaşık idelerin oluşturulması aslında hem etkin hem edilgin bilincin işi olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü özne, nesnelere bilinçli olarak form soyutlayabileceği gibi, gayri-ihiyari bilinç dışından gelen soyutlanarak oluşturulmuş hazır ve bütün bir nesne imgesi ile karşı karşıya da gelebilir. Özne önüne konulan farklı nesnelere bilinçli olarak bir nesne imgelemi oluşturabilir. Bir tahta parçası iki sandalyeden, bir masa imgesi oluşturabilir. Buna göre, sandalyenin bacaklarını tahta parçasının alt kısmına yerleştirerek bütüne ulaşabilir. Bu örnek basit bir yaratım-tasarım örneği olarak gösterilebilir. Diğer yandan yine aynı soyutlama

örneği ile masa sanatsal bir yaratım nesnesine dönüştürülebilir. Diğer yandan edilgin olarak görülen düş-rüya gibi durumlarda özne, daha önce karşılaşmış olduğu nesnelere psikoloji biliminin deyimini ile bilinçdışından getirerek, pasif olarak izler. Özne düşünde, deniz altında bir dünya imgeleyebilir ve uyandığında eğer bir sanatçı ise bu düşün sanatına yansıtarak somutlaştırabilir. Yine kişinin bireysel özelliklerine göre şekillenen düş, onun yaratıcı özelliğinin bir parçasıdır. Yine May'in bilinç dışının yaşantının dışında kalan boyutu olduğunu anımsarsak, bilinç ve bilinçdışının bir bütün olduğunu süreklilik içinde olduğunu düşünebiliriz. Buna göre gerek, 'düş' gerek düşlem bir bütün olarak yaratma ve yaratıcılığın önemli parçalarından biri olarak gözükmetedir.

Tüm bu anlatılanlar kapsamında Schiller'in duyum ve biçim dürtüsünün karşıtlılığına tekrar baktığımızda, duyumsal dürtünün düş ve düşlem ile real dünyadan apayrılığını görmemiz mümkün, Kendi içerisinde tutarlı olan düş dünyası kimi zaman duyumladıklarını bu dünyaya göre yorumlamaya meyillidir. Ancak biçim dürtüsü aklın mantıksal sınırı bu noktada duyum dürtüsü ile çatışma içine girmektedir.

Bir sanat eserini değerlendiren öteki, nesne ile karşılaşmasında, onun "olduğu gibi olmak" sınırını aşabilir; onu çoğaltabilir. Sanatçının nesnesine aktardığı bireysel özellikler, paylaşıldığı alanda diğer özneler tarafından kendi özellikleri kapsamında yüklemeler ile değerlendirilebilir. Bu durumda sanat eseri çoğalma özelliği taşıyabilir.

Yaratma ve yaratıcılığın ve bunun getirisi sanat ve nesnesinin kültür üzerindeki etkisi yadsınamaz. Sanatçı, çevresinde olup bitenlere karşı ilgili bu anlamda da farkında olan kimsedir diyebiliriz. "sanatçı hayatla, gerçeklikle birlikte yürür, onlara adım uydurur. Sanatçı önceden davranan, bir önsezgisi olan, önceden sezdiği şeylere şekil verendir.

Sanat nesnesi dış dünyada adeta iki özne arasında duran obje olarak, bir zihinden diğer zihne anlamlandırma bağlamında çoğalarak düş transferi gerçekleştiren bir cisme de benzetilebilir. Sanatçı'nın tasarım ve düş gücünden çıkan nesne, izleyeninin kendi anlamlandırmaları sonucu 'çoğalma' veya 'azalma' özelliği taşıyabilir. Bu da izleyenin sanat objesi ile kurduğu mantıksal çıkarımların bir

sonucu olarak görülebilir. Buna göre bir sanat nesnesi izleyeninin anlamlandırılması ile yaratıcısının tasarımı üzerine çıkarak çoğalma, yine aynı şekilde sanatçının belirlemiş olduğu tasarımın sınırlarının altında değerlendirilerek nesnenin azalma göstermesini sağlayabilir. Bu yargılar çerçevesinde ise izleyen yaratım nesnesi hakkında karar verebilir.

Geçmişten günümüze sanat ve nesnelere baktığımızda birbirinden farklı öznelerin yine birbirinden farklı özgün eserler inşa etmiş olduğunu görürüz. Gerek mimari de gerek sanatın tüm etkinliklerinde bu öznelerin oyun ve hayal gücünü gözlemleyebilmemiz ve kendi hayal gücümüzle birleştirmemiz mümkün olabilir. İnsanlığın bilinen en eski tarihinden bu yana, öznelerin yaratıcı etkinlikleri mağara duvarlarından taşarak, çeşitli şekillerde nesneleşmiş, toplulukların kültürlerini oluşturmuştur. Yaratıcı etkinliğe ‘oyun’ çerçevesinden baktığımızda, kültürlerin temelini kazdığımızda da yine aynı etkinliğe rastlamak mümkün olabilir. Yaratıcı öznelerin nesnelere, sanatın dönüştürücü gücü, inanç, bilim ve bu bağlamdaki dünya-yaşam tasarımı ile de yakından ilişkili gözükmektedir.

Dünya-yaşam ve tasarım düşüncelerinin birbirlerine yakınlığı çağımızda teknoloji ile bütünleşerek sanatın yetkinliğini teknolojiye bırakarak öznel idealizmin sanatta yaratıcılıktaki rolü açısından yeniden düşünülmesine yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1988) *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul:İnkilap Kitapevi.
- Altuğ, T. (2012) *Son Bakışta Sanat*, İstanbul:Yapı kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Andreasen, C. N. (2013) *Yaratıcı Beyin Dehanın Nörobilimi*, Çev: K. Güney, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Aristoteles. (2007) *Aristoteles*, Derleyen, Kaan H. Ökten, İstanbul: Say Yayınları.
- Boorstin, J. D. (1992) *Yaratıcı Ruhun Evrimi*, çev, G. Şen, İstanbul: Sabah Yayınları.
- Bowie, A. (2009) “Alman İdealizmi Ve Sanatlar”, *Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt:2/7.
- Bozkurt, N. (2005) *Hegel*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2009) *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2014) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Copleston. (1990), *Copleston Felsefe Tarihi Alman İdealizmi*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Denkel, A. (2011) *Bilginin Temelleri*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Facheim, E.L. (1954). “Schelling’s Philosophy Of Literary Arts”. *The Philosophical Quarterly*, 4 (17) : 310-326.
- Fichte, (2006), *Alman İdealizmi I Fichte*, Hazırlayanlar: E.A. Kılıçarslan, G. Ateşoğlu, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Freud, S. (1999) *Sanat ve Edebiyat*, çev, E. Kapkın, A.T. Kapkın, İstanbul: Payel.
- Hançerlioğlu, O. (1976) *Felsefe Ansiklopedisi*, “Kavramlar Ve Akımlar”, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hartmann, N. (2010) *Ontolojinin Işığında Bilgi*, çev. H. Tepe, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, Bilge Su Yayıncılık.
- Hegel, F. W. G. (2012) *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*, çev. T. Altuğ, H. Hünler, İstanbul: Payel.
- Heidegger, M. (2011) *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. F. Tepebaşlı, Ankara: DeKi.
- Horkheimer, M. (1986) *Akil Tutulması*, çev. O. Koçak, İstanbul: Metis.
- Hume. (2010) *Hume*, hazırlayan: Ö. K. Öymen, İstanbul: Say Yayınları.
- Jhon, E. (2005) “Art and Knowledge” *The Routledge Companion To Aesthetics*. Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (Edts.) London: Routledge.
- Kandinsky, W. (2013) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. G. Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kant. (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant. (2006) *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kuçuradi, İ. (2013) *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: TFK Yayınları.
- Lenin, V. İ. (1993) *Materyalizm ve Ampiryo Kritisizm*, çev. S. Belli, Ankara: Sol Yayınları.
- Locke, J. (2000) *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. V. Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı.
- May, R. (2007) *Yaratma Cesareti*, çev. A. Oysal, İstanbul: Metis.
- Megill, A. (2012), *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. T. Birkan, İstanbul: Say Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1988) *İnsan Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Önkal, G. (2013), “Tasarım Argümanları, Zeki Tasarım ve Doğal Teoloji”, *Evrime ve Tasarım Geleneksel Çağdaş Metinler Seçkisi*, Derleyen, R. Alpyağıl, İstanbul: İz.
- Özlem, D. (2011) *Mantık*, İstanbul: Notos Yayın Evi.

- Platon. (2013) *Devlet*, çev. S.Eyüboğlu, M. A. Cimcöz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2010) *Emile*, çev. Y. Avunç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schelling, F.W.J (1978). *System Of Trancendental İdealism*. çev. Peter Heath, Virginia: The Virginia University Press.
- Schopenhauer, A. (2009) *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*, çev: M. Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shinner, L. (2004) *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soykan, N. Ö. (2015) *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sözer, Ö. (2009) *Felsefenin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Su, S. (2013) *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Taftalı, O. (2015) *Edebi Söylem ve Varoluş*, İstanbul: Mühür Kitaplığı.
- Taftalı, O. (2005), "Zamanın Tini Ve Bilgi Teorisi", *Kutadgubilig Felsefe Bilim Araştırmaları*, Cilt:7 Ankara: Ülke.
- Thomasson, A. L. (2004) "The Ontology of Art", *The Blackwell Guide To Aesthetics*, Peter Kivy (Ed.). Oxford Blackwell Publishing.
- Timuçin, A. (2004) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Bulut Yayın.
- Timuçin, A. (2013) *Estetik Bakış*, İstanbul: Bulut.
- Townsend, D. (2002) *Estetiğe Giriş*, çev. S.Büyükdüvenci, Ankara: İmge.
- Tunalı, İ. (2012) *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygur, N. (2007) *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*, İstanbul: YKY.
- Ülken, Z. H. (1968) *Varlık Ve Oluş*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- Weiskrantz, L. (1989) "Neuropsychology And The Nature Of Consiousness" , *Mindwaves*, (edts) C. Blakemore ve S. Greenfield, Cambridge: Basil Blackwell.

REFERANSLAR

-Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, Bilim&Sanat, Erişim: 10 Şubat 2015,
www.tdk.gov.tr

E-KAYNAKLAR

-Barış, Ç. (2015) Lacan; Aynalar Şövalyesi ya da Bilinç Dışında Bir Seyyah, 2015'te
Web: www.academia.com.tr

-Grünberg, D. (2003). Fiziksel Varlık Alanının Ontolojisi”, Felsefe Dünyası cilt:38,
s.21-40 http://felsefe.kku.edu.tr/belgeler/edergiler/felsefe_dunyasi

-Öktem, Ü.(2003) John Locke Ve George Berkeley'in Kesin Bilgi Anlayışı, Ankara
Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi 43,2 (2003) 133-149, web
dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1010/12257.pdf

-Rousseau, J. J. (1889) “Emile or Concerning Education” translated- E. Worhington.
Boston: D.C. HEALTH & COMPANY 1889 Entered, according to Act Of Congress,
in the year 1883, by Ginn, Heath & co. “brittlebooks. Library. Illinois. Edu”

-Worth, Sarah. E. (2003) “Art and Epistemology” Internet Encylopedia of
Philosophy içinde adres: <http://www.iep.utm.edu/art-ep/>

ÖZGEÇMİŞ

DERYA ÖLÇENER

Türkiye (TC)

08. Ekim. 1977

deryaolcener@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Fakülte Bölüm	Mezuniyet Tarihi
MA	Maltepe Üniversitesi/Felsefe	2015
Lisans	Anadolu Üniversitesi/Felsefe	2013
M.Y.O	Maltepe Üniversitesi/Radyo-Tv Programcılığı	2006
M.Y.O	Anadolu Üniversitesi/Halkla İlişkiler	1999

DİĞER EĞİTİMLER

İstanbul Devlet konservatuvarı (Yarı zamanlı müzikal)	2002-2005
Müjdat Gezen Sanat merkezi (Batı Müziği)	1997-1999

SERTİFİKALAR VE SEMİNERLER

Kurum

Psikologlar ve Psikiyatristler Derneği-Sertifika: Genel Psikoloji, Kişilik Psikolojisi, Aile Psikolojisi, Psikolojik Rahatsızlıklar
Üsküdar Üniversitesi- Sempozyum: Nöropsikofelsefe

İŞ DENEYİMİ

Yıl	Yer	Görev
2008-2010	Yeni Film Yapım	Medya ve Alım Satım
2006-2008	Erdil Koleji	Halkla İlişkiler Uzm.
1997-2000	İzlem medya International	Halkla ilişkiler Uzm.

YABANCI DİL

-İngilizce (ileri)

MAKALE-YAYINLAR

- Oppidumlar “Kutsal Kalelerin Üstün İnsanları ve 21. Yüzyıl Doğa Sanat Yaşam Ölüm Üzerine www.arkeolojimerkezi.com
- Selfie Psikolojik Bir Problem mi? www.academia.edu
- Sanat ve Eğitim Felsefesi www.academia.edu
- Senaryo-İnanç-Siyaset www.academia.edu

DİĞER YAYIN ve FAALİYETLER

-2012 Maxi Single video klip Minus Green Production tarafından,
www.minusgreen.net

-2003 İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı “Sefiller” müzikali

-2009 Yeni Film Yapım “Askania” Senaryo

PROFESYONEL YETENEKLER ve HOBİLER: Gitar, Şan, Piyano, Senaristlik
Şiir, Dekorasyon, Açıcılık, Teknik el becerileri, Yüzme.