payel

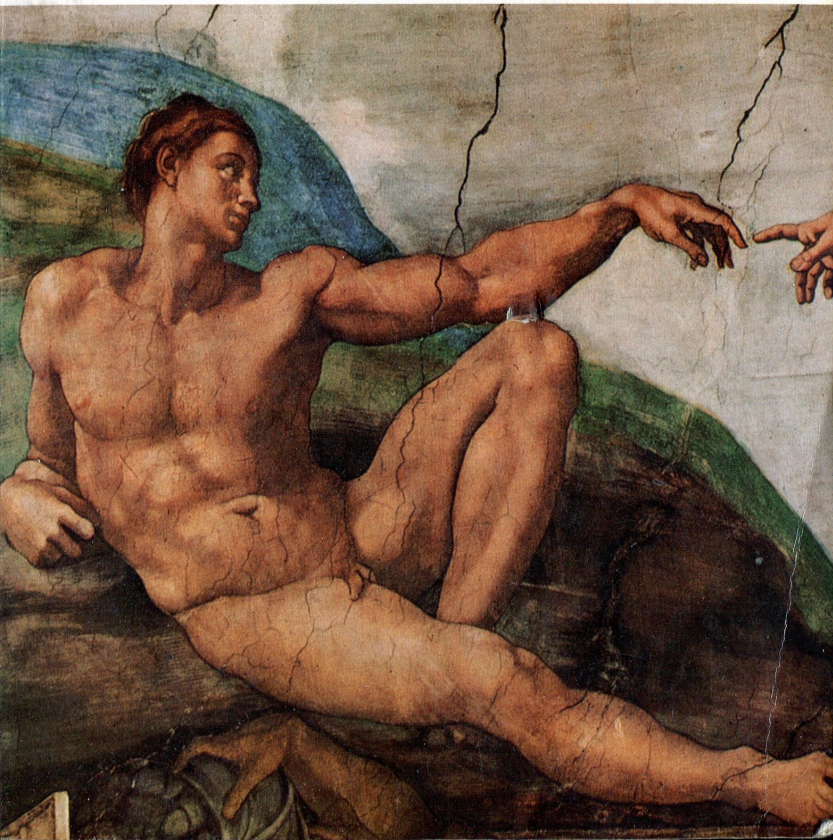
ESTETİK

Güzel Sanat Üzerine Dersler

CİLT I

Çevirenler: Taylan Altuğ—Hakkı Hünler

GEORG WILHELM F. HEGEL



GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

ESTETİK

Güzel Sanat Üzerine Dersler

CİLT I

Çevirenler:

TAYLAN ALTUĞ-HAKKI HÜNLER



PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

PAYEL YAYINLARI : 107
Sanat Kuramı Kitapları : 13

ISBN (Takım): 975-388-061-8
ISBN (I. cilt) : 975-388-062-6

Dizgi : Payel Yayınevi
Dizgi operatörü : Gülcan Zengin
Baskı : Teknografik Matbaası
Kapak filmleri : Ebru Grafik
Kapak baskısı : Teknografik Matbaası
Cilt : Esra Mücellithanesi

ÖNNOT

HEGEL'İN *Vorlesungen über die Ästhetik* adlı eseri, filozofun 1823, 1826, 1828-29 yıllarında güzel sanat üzerine vermiş olduğu dersler sırasında tutulan notlardan oluşturulmuş bir metindir.

Burada çevirisini sunduğumuz *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, çevirmeni Thomas Malcolm Knox'ın kendi önsözünde belirttiği gibi, yalnızca Almanca'daki farklı metinlerin değil, aynı zamanda İngilizce ve Fransızcadaki farklı metinlerin de gözden geçirilmesi ve karşılaştırılması ile oluşturulmuş geniş perspektivli bir metin olma özelliğine sahiptir. Ama yine de çeviride anlamın önplana çıkabilmesi için, İngilizce metne sadık kalmakla birlikte, çoğu yerde Almanca metnin aydınlatıcılığına başvurduk. Bu suretle, İngilizce metinde kimi anlam bulanıklıklarını ve terminoloji karışıklıklarını elemeye çalıştık.

İngilizce'de iki cilt olarak yayınlanan eser Türkçe'de dört cilt olarak tasarlandı. Yayımlanan bu birinci cilt, estetik'in, Hegel'in genel felsefî sisteminin öteki kurucu bileşenleriyle bağıntılarını ortaya koymakta ve böylelikle bütün metnin kuruluş çatısını veren teorik çerçeveyi de çizmektedir. Burada bile, bundan sonraki ciltlerde daha sık karşılaşacağımız, sanata ilişkin tarihsel örnekler üzerine yorumlar felsefî önermelerle atbaşı gider.

İkinci cilt, tikel sanat biçimlerinin, yani sırasıyla Sembolik, Klasik ve Romantik sanat biçimlerinin irdelenmesine ayrılmıştır; üçüncü ve dördüncü ciltlerde ise, tek tek sanatlar sistemi, yani sırasıyla mimarî, heykel sanatı ve Romantik sanatlar —resim, müzik, şiir— ele alınmaktadır.

Metinde, parantez içinde verilen kısımlar bizzat metnin kendisine; köşeli parantez içindekiler İngilizceye çevirene; 'çn.' notu taşıyan köşeli parantez içindekiler ise Türkçeye çevirene aittir. Dipnotlar da, 'çn.' notu taşınmadığı yerlerde bütünüyle İngilizceye çevirene aittir.

Son olarak, bu çeviri, her çeviri gibi, eninde sonunda bir yorumdur, ama çevirilemez olanın bir çevirisi de değildir.

14 Haziran 1994 — Taylan Altuğ - Hakkı Hünler

İzmir / Bornova

İNGİLİZCE'YE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

ESAS olarak izleyicileri tarafından tutulan elyazması notlardan hareketle ölümünden sonra yayımlanmış olan dersler içersinde Hegel'in Estetik üzerine dersleri, uzun süre en çarpıcı dersler olarak görülmüştür.

Bu derslerin büyük gücü ve onlara duyulan ilgi, temel felsefi ve tarihsel tezlerinde değil, ama bu iki cildin oylumunu oluşturan şeyde, yani Hindistan, İran, Mısır, Grek ülkesi ve modern dünyadan alınan örnekler ve betimlemelerde ve Hegel'in bu ayrıntılar öbeğine ilişkin yorumlarında bulunur. Sanata, özellikle de resim ve edebiyata ilişkin bu yorumlar, onlara katılmak istemese de, bir sanat öğrencisi için büyüleyici olsa gerektir. Dolayısıyla, Hegel Güzel Sanat *felsefesi* üzerine ders vermekte olduğunu belirtse de ve bu derslerin felsefi bir ardalanı olsa da (bu ardalan çeşitli yerlerde, özellikle de I. Kısım'da açıkça ifade edilir), onlara öncelikle ilgi duyması gereken kişiler sanatseverler ve sanat tarihçileridir. (Meslekten felsefeciler, Hegel'in sanat felsefesinin iskeletiyle, *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'nin 556-63. sayfalarında — İngilizce çevirisi W. Wallace'a ait olan Hegel'in *Tin Felsefesi*'nde zaten karşılaşmışlardır.) Eğer okuyucu burada usandırıcı uzunlukta işlenmiş noktalar ve cansıkıcı yinelemeler buluyorsa, önünde bulunanın, Hegel'in kendisinin yayımlamak üzere hazırlamış olduğu bir eser değil, esas olarak derslerin elyazmalarından düzenlenmiş bir metin olduğunu unutmamalıdır.

Felsefi ardalanlarından başka, derslerin tarihsel bir çerçevesi (Sembolik, Klasik, Romantik Sanat) vardır, ancak bu da tartışılabilir, çünkü Hegel'in kendisi daha sonraki sanat biçimlerinin ögelerinin daha öncekilerde görünebileceği gibi, bunun tersinin de olabileceğini söyler. Ama daha da güçlük çıkaran şey, Hegel'in yalnızca sanatın bir anlamı olduğu değil, o anlamın ne olduğunu açıkça ifade edebileceğimize ilişkin temel

tezidir. Sanatın bir anlamı olduğu ve onun gündelik deneyimimizi aşan bir şeyi açığa vurduğu kabul edilebilir. Ama bu anlamın ve açığa vurmanın ne olduğu, bizzat sanat eserinden başka bir şey tarafından ifade edilemez. Bu anlamı çıkarsama uğraşı vererek, Hegel, sanatın son çözümde gereksiz olduğu sonucuna varmak zorunda kalır. Hegel'in düşündüğü gibi, eğer Romantik sanatın içeriği Hristiyan dininin öğretileri ise, o zaman bunlar sanattan bağımsız olarak bilinirler ve bunların sanat tarafından ifade edilmeleri zorunlu değildir. Hegel Almanya'da Goethe ve Schiller tarafından yeni bir sanatsal gelişimin muştulandığını hissettiyse de, bu, onun "bizim için sanat geçmişteki bir şeydir" kanısını sarsmış görünmez. I. Cildin sonuna doğru, Hegel'in sanatın her şeye rağmen zorunlu olduğunu gösterme girişimi zayıf görünebilir. Hegel, 1831'de öldü ve Giriş'inin bitiş tümcesine rağmen, onun ondokuzuncu yüzyılın geri kalan kısmındaki Avrupa sanatının olağanüstü çiçeklenişinden hiç haberi olmadı. Bir yüzyıl sonra yazmış olsaydı, kötümserliği daha da haklı çıkarılabilir olurdu.

Bu dersler H. G. Hotho tarafından yayına hazırlandı ve ilk kez 1835'te Hegel'in toplu eserlerinde üç cilt halinde yer aldı. 1842'de ikinci ve gözden geçirilmiş bir baskı yayımlandı. Hotho'nun malzemeleri, Hegel'in dersleri için kaleme aldığı bazı kendi elyazma notları ile 1823, 1826 ve 1828-29'daki derslerinde tutulan notlardı. Hotho, bunları büyük bir beceriyle bir bütün haline getirdi. O, Hegel'e olanaklı olduğunca sadık kaldığını söyler, ama onun amacı sürekliliği olan bir metin ortaya çıkarmaktı ve bu da, kimi anlatımların (Hegel'den çok) Hotho'nun olup olmadığından ya da tutarsızlıkların Hegel'in 1823'ten sonraki düşünce değişikliklerine atfedilebilir olup olmadığından ayrıntıda emin olamayacağımız anlamına gelir.

1931'de Georg Lasson, derslerin tamamen yeni bir baskısını yayımlamaya başladı. Lasson'un ölümünden ötürü, ilk cildin, yani *Die Idee und Das Ideal*'in (Leipzig, 1931) devamı gelmedi. Bu ilk cilt, bu çevirideki Giriş'i ve I. Kısım'ı içerir. Lasson'un isteği, Hegel'e ait olduğu düşünülen her olası sözü korumaktı; o, Hegel'in *ipsissima verba*'sında ("kendi sözleri" —*çn.*) Hotho'nun yaptığı değişiklikler olarak gördüğü şeylerden hoşnut değildi. Onun kitabı (aşağıda ve başka yerlerde "Lasson" olarak gönderimde bulunulan kitap), öncelikle 1826 derslerinin bir yeniden derlenmesine dayanıyordu, bu derleme kimi zaman 1823 dersleriyle ve çoğu zaman da Hotho'nun basılı metniyle tamamlanmıştır. Bu kitap, Hotho'nun atlamış olduğu birtakım malzemeler veriyor ve ben de

dipnotlarda bunlardan bir ikisini verdim. Bununla birlikte, ekseriyetle, bu kitabın bıraktığı izlenim. Hotho'nun kendi eserini görkemli bir biçimde oluşturduğudur. Lasson, Glockner'in toplu eserler olarak yaptığı yeni baskıya, Hotho'nun ikinci değil, birinci baskısını dahil etmesinden yakınıyordu (s. 393). Benim bu çeviriyi Hotho'nun ikinci baskısından yapmamı bu belirledi. Bu baskı ender bulunur, ama bugün yeniden basılmıştır (Berlin ve Weimar, 2 cilt, 1965), bu baskının editörü F. Bassenge bazı değişiklikler yapmış ve kendisine pek çok şey borçlu olduğum hakikaten mükemmel bir dizin vermiştir. Bununla birlikte, bu metine ilişkin bazı kuşkularım var. Bassenge hiçbir zaman Hotho'nun ikinci baskısının metninden ayrıldığı noktaları belirtmiyor ve hatta kimi zaman ilk baskıdaki hatalar, ikinci baskıda düzeltilmiş olduğu halde, bu metinde sürüyor. Ve Bassenge ikinci baskıdaki baskı hatalarından bazılarını düzeltmekle birlikte, hepsini düzeltmiyor. Bu derslerin baskılarının ve çevirilerinin ve onlar üzerine yapılan incelemelerin geniş bir bibliyografyası için *Hegel Studien 5* (Bonn, 1969), s. 379-427'ye bakın.

Bu dersler, ilk kez Ch. Bénard tarafından çevrildi (5 cilt, Paris, 1840-52). Bénard, bazı güç pasajları atlamasına rağmen, çevirisi sadık ve çoğunlukla aydınlatıcıdır. Bu çeviriye borçluyum. Daha yeni olan S. Jankélévitch'in Fransızca çevirisi (4 cilt, Paris, 1944) hakkında fazla bir şey söyleyemem, çünkü burada Bénard'ın atlamalarından bazıları telafi edilmiş olsa da, yeni atlamalar vardır. Bu çevirmen çok sık olarak şerhlere başvuruyor ve genel olarak çevirisi de Hegel'e sadık kalmayacak kadar serbesttir. İngilizce çeviriler, derslerin II. Kısım'ının çevirisini kısmen Bénard'ın Fransızca çevirisinden kısmen de Hotho'nun ikinci baskısından yapan W. M. Bryant (New York, 1879) ile başladı. Bu çalışma, küçümsenmemelidir. 1905'te Bosanquet, W. Hastie'nin kısmi bir çevirisinin yerini alan (1866) Hegel'in Giriş'inin bir çevirisini yayımladı. Bu, örnek bir Hegel çevirisidir ve değerli dipnotlara sahiptir. İlk kez, eksiksiz bir İngilizce çeviri, F.P.B. Osmaston tarafından yapıldı (4 cilt, Londra, 1916-20). Benim amacım, Osmaston'un çevirisini aşmak olmuştur. Osmaston, büyük sayıda yanlışlıklar yapmış ve pek gereksiz bir biçimde sözü uzatmış gibi görünüyor. Ayrıca burada, örneğin "Yeni-Platoncular" ("Neo-Platonists") yerine "modern Platoncular" ("Modern Platonists") gibi tuhaflıklar vardır ve Hegel "ortaçağ portreleri"nden söz ettiğinde, onları "orta-yaşlı insanların portreleri" ("portraits of middle-

aged men") diye nitelenmiş bulmayı beklemeyiz ve Ariosto'nun "kızgın Roland"ını[*] ("raging Roland") veya "Horatius'un mektupları"nı[**] ("the correspondence of Horace") okurken hayrete düşebiliriz. Gelgelelim, ben de camdan bir evde yaşıyorum ve benim çevirime de itiraz edilebilir. Başkaları sözü ne kadar uzattılarsa, ben de o kadar kısa kesmiş olabilirim, Hotho'nun italiklerini olduğundan daha fazla korumam gerektiği düşünülebilir. Hiç kuşkusuz yapmış olduğum hatalar vardır, ama bildiğim kadarıyla hiçbir şeyi atlamadım. Bazen, İngilizcem Hegel'e sadık olma ve olanaklı olduğunca harfi harfine olma isteğimden ötürü Hegel'den çok Hegelci olabilir; Hegel'in coşkunluğunun karmaşık metaforlara yol açtığı yerlerde de onları karmaşıklıklarından kurtarmış değilim.

Dipnotların tümü ve metindeki köşeli parantezler içinde kalan her şey çevirmene aittir.

Sözü edilen notlar, Almanca metinde ya da Fransızca çevirilerde yoktur, ama Bassenge'in dizini not düşmek için bir malzeme verir. Osmaston'un da notları vardır, ama çoğu zaman bunlar ya gereksiz ya yanlış ya da anlaşılmazdır. Benim notlarım da eleştiriye açıktır. Onlardan bazılarının, konunun benim uzmanlık alanımın ötesinde olduğu yerlerde, amatörce kaldıklarını biliyorum. Bunların birkaçında görülebilecek kişisel notlar, benim soruna bir çare bulma ihtiyacından doğmuştur. Bir eleştirmen pek çok not bulunduğundan, bir başkası da notların az olduğundan yakınacaktır: ilk eleştirmen, kimsenin bu derslerde ortaya çıkan bilgi silsilesine sahip olduğunu iddia edemez (kesinlikle ben de edemem) ve bu nedenle örneğin klasik diller uzmanına gereksiz görünebilecek Grek ve Latin edebiyatı üzerine olan notlar, uzmanlığı farklı bir başkasına hiç de gereksiz gelmeyebilir. İkinci eleştirmenin duygularını paylaşıyorum, çünkü Hegel'in gönderimlerinin tümüne aynı özeni göstermeye çalışmış olmama rağmen, bazılarını kaçırmış olabilirim. Ayrıca, gerek duyulan şey, Hegel'in tartışmasını onun çağdaşları ve doğrudan ardıllarının estetik tartışmaları bağlamına yerleştirmek ve Alman yazınına yaptığı imaları benim yapabildiğimden daha fazla belirgin kılmak için notlama yapmaktır ve henüz bu eksikliğin giderilmemiş olması Alman Dili uzmanlığı için pek olumlu bir şey değildir.

Notlarımdaki eksiklikler ne olursa olsun, eğer pek cömert bir biçimde

---

[*] 'Orlando Furioso' yerine —*çn.*

[**] 'Epistulae' yerine —*çn.*

yardımıma koşan birçok uzmanın yardımları olmasaydı, bu eksiklikler daha da çoğalmış olacaklardı. Bunlardan bir ikisi notlarda anılıyor, ama özellikle Mr. Huntington Cairns'e, Profesörler B. Ashmole'a, A. J. Beattie'ye, C. T. Carr'a, K. J. Dover'a, E. H. Gombrich'e, T. B. L. Webster'e, W. Witte'e, ve T. E. Wright'a çok şey borçluyum. En büyük borcum, yalnızca notlar için değil, ama çevirinin birçok pasajındaki yorumlarından dolayı Profesör Witte'edir. I. Cilt'teki başka pasajlar için, birçok sayfayı kılıkırkyaran bir titizlikle inceleyen ve beni birçok hatadan koruyan St. John's College'den Mr. T. J. Reed'e de borçluyum.

Notlardaki ve çevirideki hataların ve yetersizliklerin tümü, yalnız bana aittir. Tüm bu uzmanlar, bundan sorumlu değildir.

Ne kadar ürkütücü olsa da, Hegel'in terminolojisi, burada değilse bile, sonradan yayımlanmış eserlerinde kesin ve katıdır. Bu terminolojiyi anlama zahmetine katlananlar, Hegel'in düşüncesini izlemede pek az güçlükle karşılaşırlar. Ama bu, bir çevirmen için aşılması zor güçlükler yaratır. Belki bir gün, İngiliz diliyle düşünen biri, Hegel'in felsefesini ve onun terminolojisini yeniden düşünecek ve —eğer Hegel'in "spekülativ", yani gerçekten felsefi düşünme diye adlandırdığı şeyi, empirizm tarafından ve empirizm adına şekillenmiş bir dile çevirmek gerçekten olanaklıysa— bunu bütünüyle İngilizceye çevirecektir, ama o gün gelinceye dek, Hegel'in terminolojisini ve onda ifade edilen bakışı kabullenip açıklama girşiminde bulunulmalıdır. Dolayısıyla aşağıdaki (a) Hegel'in temel bakışı ve (b) onun terimlerinin ve bunların çevirilerinin bazıları üzerine olan notlar, onun eserleriyle tanışık olmayan bir okura yardımcı olabilir. Hegel'in kendi giriş pasajlarının çoğunlukla karanlık olması talihsizliktir, çünkü onlarda sözü edilen birçok şey, örnekler ve gösterimlerle sonradan açıklanır.

(a) Hegel'in felsefesi *idealizmin* bir biçimidir. (Çeviride sık sık kullanılan terimler burada italikle yazılmıştır.) Hegel açısından nihai olarak gerçek olan (real) şey (veya onun terminolojisinde, *edimsel (actual)* olan şey) kendisini bilen tindir. Bu, içersinde yaşadığımız dünyanın veya *duyusal (sensuous)* varlıklar olarak bizlerin *gerçekliğini (reality)* yadsımak değildir, ama bunlar gerçek olmalarına karşın, kendilerinde ve kendi başlarına ele alındıklarında edimsel değildirler. Edimsel olan şey, real değil, ama idealdir ve Hegel'in konumu, kendi paradoksal tarzı içersinde, idealin gerçek olandan (real) daha gerçek biçimde gerçek olduğu söylenerek gösterilebilir. İdeal, kavram ve gerçekliğin veya sanatta anlam ve şekil'in sentezidir. Bu sentez, Hegel'in *İdea* diye adlandırdığı şeydir. "Duyusal biçim içinde mevcut olan İdea, İdeal'dir,

yani bizzat örtük hakikat olan güzelliktir" (G.R.G.Mure: *The Philosophy of Hegel*, Londra, 1965, s. 185). Biçimi bozulmuş insan gerçektir, ama biçimi bozulmuş olmaklık, insan *Kavramının* veya özsel doğasının tamuygun bir "cisimleşme"si ("embodiment") veya "gerçekleşme"si ("realization") veya "varoluş'u ("existence") değildir ve dolayısıyla böyle bir insan "edimsel" ("actual") değildir. Hegel'in *İdea*'sı, nihai olarak Platoncu "form" veya "idea"dan türetilmiştir, ama kavramın gerçeklikle bir bileşimi olmakla, o, Platon'unkinden ayrılır. Hegel'in "idea"sı, tam da bir "ideal" değildir, çünkü Hegel'in söylediği gibi, o, aynı zamanda varolmayacak kadar güçsüz değildir.

Kavram ve gerçekliğin eksiksiz karşılıklılığı, doğada herhangi bir yerde ya da hatta bedenler veya duyusal varlıklar olmaları ölçüsünde insan varlıklarında bulunmaz. Bu, birbirine dışsal şeylerin, düşünceler gibi içsel olarak bağlanıp birleştirilmiş bir bütün oluşturan kavramlar veya kategorilere eksiksiz biçimde karşılık gelemeyeceklerinden dolayıdır. Tin ve onun üretimlerinde tümel ve tikel, özne ve nesne, ideal ve gerçek, ilahi ve insani olan arasındaki karşıtlıkların somut bir birlik içersinde nihai olarak *uzlaştırılmaları (reconciled)*, insan zihni tin olarak öz-bilince ulaştığında olur. Bilgi ve olgu, entellektüel doğa bilimi düzeyinde tümelin tikele karşıt olduğu gibi, birbirlerine karşıt olabilirler; ama bilinen olgu insanın tinsel "ben"i olduğu zaman, bilen ve bilinen, içerisinde ikisi arasındaki ayrımın silinmediği, ama korunduğu ve *dolayımlandığı (mediated)* veya bağdaştırıldığı bir birlik haline gelir.

İnsanın tin olarak kendisine ilişkin bilgisinin bir özsel güzergahının onun kendi hakiki özünden *başka (other)* olan şeye ilişkin bilgisinden, yani insan olarak kendisine karşıt olan şeyde (yani doğada) ya da bir birey olarak kendisine karşıt olan şeyde (yani nihai olarak devlette) yaşama bilgisinden ve deneyiminden ve bu karşıttan veya nesneden kendisine *geri dönmüş (reflected back)* olmaktan geçtiğine dikkat çekmek önemlidir. Hegel şu metafora bayılır. Göz, kendisini, bir aynadaki yansıması sayesinde görmek dışında görmez. Bilinç de, nesnelerin farkında olup, sonra onlardan kendisine geri dönmekle kendisinin farkında olur.

Bütün bunların ardalanı, (Hegel'in teolojisi hakkında ne düşünülürse düşünülsün) teolojiktir: Başlangıçta, Tanrı, tikelleşmiş ya da cisimleşme veya şekil kazanmış haliyle doğa ve insan olan düşünceler veya kavramları düşünür. Bu kavramları bildiğinde, insan, kendi özünün bilgisine ve böylelikle öz-bilinçli ve kendini bilen tin olarak kendisinin bilincine varır. Bu, aynı zamanda, Hegel'in yorumuna göre, bazı doğu dinlerinde olduğu gibi Tanrı'da yok olmanın değil, Tanrı ile somut bir birlik içersinde birleşmenin bir bilincidir.

Bu mantıksal-teolojik süreç, Hegel'in özellikle Hıristiyanlığı gözönünde bulundurduğu dinin karakteristiklerinde biçimlenir: Tanrı, sonsuz tin, ancak kendisini bir insanda tikelleştirdiği veya cisimleştirdiği için (Incarnation) tindir. İnsan olarak o, dünyevi bir yazgının tüm acısına, hatta Çarmıha Gerilme'nin "sonsuz acısı"na katlanır, ama Yeniden Diriliş'te dirilir ve sonra Göğe Çekilme'nin şerefine yükselir. Sonsuz tin, tin olarak kendisiyle iletişime girmeden önce, sonlu olanda tikelleşmiş ve cisimleşmiş hale gelmek, öz-parçalanımın acısına (sonlu tinin ölümünün şiddetine) katlanmak ve sonra ve ancak bundan sonra öz-bilinçli ve sonsuz tin olmaya yükselmek zorundadır.

Bundan, negatiy olanın, yani sonsuzun karşıtı ve iptal edilmesi olarak sonlunun, sonsuz tinin kendisinde zorunlu bir etmen veya "uğrak" ("moment") olduğu sonucu çıkar. İnkarnasyon zorunludur. Başlangıçta *örtük olarak (implicitly)* olduğu, sonsuz tin haline gelmek için, tin, kendisini *olumsuzlamalı (negate)*, kendisini sonlu olarak *koymalı (posit)* ve bundan sonra bu olumsuzlamayı olumsuzlayarak Yeniden Diriliş ve Göğe Çekilme yoluyla somut bir sonsuzluğa yükselmelidir, bu sonsuzluk somuttur, çünkü o, tikel hale gelme ve tikel yoluyla zenginleşme ve tikelden doğma, ama yine de tikeli kendinde kavrama aracılığıyla kazanılmıştır.

Çelişkinin (veya negatiy olanın) zorunluluğuna ve aynı ölçüde bu açık karşıtlığı aşma ve negativi positivle uzlaştırma zorunluluğuna ilişkin bu görüm, Anlama Yetisinden ayrı olarak *aklın (reason)* ayrıcalığıdır. Bu Kantçı ayrımın açıkça ima edildiği yerlerde, *Verstand* ve bunun türevleri, büyük harfli "Anlama Yetisi" ("Understanding") ile çevirilmiştir. Başka yerlerde, *Verstand* "entellekt"tir ("akıl") ve hatta *verständig* bazı mimari bağlamlarda "matematiksel" ("mathematical") diye çevrilmiştir.

Hegel'e göre, Anlama Yetisinin bakışı veya bilimsel akıl, karşıtlıkların ve çelişkilerin kendisi için mutlak olduğu bir şeydir. Tümel olan (örn. bir doğal tür), tikellere kayıtsızdır ve tikellerin dışındadır (tümel "elma" gerçek elmaların hepsinden yapılan bir soyutlamadır ve gerçek elmaların hepsine kayıtsızdır) ve bu da her bilimin özsel bir karakteristiğidir. (Burada "bilim", "bilim"in "sanatlar"dan ayırdedildiği modern İngilizce'deki anlamda kullanılıyor. Hegel'in *Wissenschaft*'ında ise böyle bir ayrım yoktur, ama bağları tersini göstermedikçe, o, "bilim"den "felsefe"yi veya Anlama Yetisinin değil ama, aklın işleyişini anlar.) Akıl, Linnaeusçu bir sınıflamadaki cins ve tür ile değil ama yalnızca içersinde doğal yaşam kavramının veya özünün tikelleşmiş olduğu kategoriler ile ilişkilidir. Hegel, bu kategorileri *Doğa Felsefesi*'nde açımlar.

Doğada her şey sonludur, başka bir şey tarafından sınırlanmıştır. Ama tin sonsuzdur. Bu sonsuzluk anlayışı bu derslerde sık sık geçer ve açıklanması gerekebilir. Sonsuzca uzanan düz bir çizgi, Hegel'in "kötü sonsuz" diye adlandırdığı şeyin bir imgesidir; hakiki sonsuz, bir daire olarak, yani sonsuzca sürüp gitmeyen, ama kendisine geri dönen bir çizgi olarak tasarlanır. Hegel'e göre, sonsuz, sınırsız değildir, kendini sınırlayandır. Öz-bilinçli olarak tin, öz-bilinçte özne ve nesne çakıştığı için sonsuzdur. Salt bilinç, bilincinde olduğu nesnelerle sınırlıdır ve dolayısıyla sonludur. Öz-bilinçte bu sınırlama ortadan kalkar. Bir yığın oluşturan taşlar, yığın içersinde bir birliğe sahiptirler, ama bu, ancak soyut ve sonlu bir birliktir; taşlar birbirlerine kayıtsızdır ve ister bir yığın halinde toplansınlar isterse bir yamaçta dağınık durumda kalsınlar, değişmezler. Âşıkların birliği bundan tamamen farklıdır; bu birlik somut ve sonsuz bir birliktir, çünkü onlardan her biri öteki için zorunludur ve öteki varolduğu için vardır; onların aşklarının birliği tam da öz varlıklarını kuran şeydir.

(b) Hegel, Alman dilinde felsefe öğretmiş olmakla övünüyordu. O, gündelik Almanca sözcükler kullanmaya ve teknik ve Latince terminolojiden kaçınmaya çalışır. Bu yüzden, gündelik Almanca sözcüklerin doğrudan doğruya gündelik İngilizce sözcüklere çevrilebileceği düşünülür. Ama bu her zaman böyle değildir. Hegel, bazı gündelik Almanca sözcüklere (örn. *das Moment* ya da *gesetzt)* kendine özgü teknik bir anlam yükler, ama sonra bu sözcükleri kimi zaman teknik anlamında kimi zaman da gündelik anlamında kullanır. Çevirmen, bu sözcüklerin teknik olarak mı yoksa gündelik olarak mı kullanılmakta olduğunu akılda tutmak ve çevirisini buna göre ayarlamak zorundadır. Aynı İngilizce sözcük, aynı Almanca sözcüğü karşılamaya her zaman yetmeyecektir. Bu durumu, bu derslerde yaygın biçimde kullanılan bazı terimlere ilişkin aşağıdaki notlarla açıklamak gerekir.

Begriff, burada teknik pasajlarda "Kavram" ("Concept") diye çevrilmiştir, ama İngilizce'de, anlamı çoğu kez "özsel doğa" ("essential nature"), hatta "doğa" ("nature") ya da "öz" ("essence") diye yazarak açığa çıkarmaya çalıştım. Hegel'in kendisi ara sıra "öz"ü ("essence") "Kavram"ın ("Concept") eşanlamlısı olarak kulanır. Ama onun idealizmi akılda tutulmak zorundadır: ona göre, her şeyin özsel doğası bir kavram veya düşüncedir. Başka çevirmenler, "Kavram" ("Concept") yerine İngilizcede "nosyon"u ("notion") yeğlerler, ama bu sözcük İngilizcede çok anlaşılır değildir, dahası keyfi bir şey ya da tasarlanmamış bir şey olma iması taşır ve bu da Hegel'deki anlamın tersine çevrilişidir. "Kavram", en azından, türetimi bakımından, Hegel'in kendi *Begriff*

kullanımında üzerinde ısrarla durduğu biraraya yapışma düşüncesini korur.

Idee, büyük harfli "İdea" diye çevrilmiştir; küçük harfli "idea", *Vorstellung*'tur (*tasarım*), yani "insan düşündüğünde anlama yetisinin nesnesi olan şeydir."

Moment. Nötr olarak, bu, özellik (feature) veya etmen (factor) ya da öge (element) anlamına gelir. Ama başka çevirmenleri (Hegel'in olduğu kadar Kant'ın çevirmenlerini de) izleyerek, bunu Hegel'in sözcüğün teknik kullanımını Kavram'ın (Concept) veya İdea'nın gelişiminde özsel bir evre anlamına gelecek şekilde akılda tuttuğunu düşündüğüm pasajlarda "uğrak" (moment) olarak çevirdim. Burada evreler birbirini zorunlu bir düzen içersinde (zamansal olarak değil, mantıksal olarak) izlerler ve bir önceki evre dışta bırakılmaz, ama bir sonrakinde korunur. "Tümel, tikel, bireysel" dizisi buna bir örnektir. Bu dizide ikincisi birincinin olumsuzudur; üçüncü ikinciyi olumsuzlar ve bu nedenle olumludur (olumsuzlamanın olumsuzlanması veya Hegel'in "sonsuz —veya mutlak— olumsuzluk" diye adlandırdığı şeydir) ve artık böylelikle bir içerik kazanmış olan birinciye bir dönüştür. Osmaston'un *Moment* çevirilerinden biri olan "evresel durum" ("phasal condition") bana ne Almanca ne de İngilizce gibi geliyor.

Dasein ve *Existenz*. Hegel, *Mantık*'ında bunlar arasına ayrım koyar, ama ayrım İngilizcede ancak dolambaçlı sözlerle korunabildiği (ve bu derslerde korunmamış olduğu) için, her ikisini de "varoluş" ("existence") diye çevirdim. Bununla birlikte, "varoluş"un ("existence") veya "varolan"ın ("existent") burada daima bir cisimleşme, belirlenimli bir şey veya "ideal"e karşıt olarak "gerçek" (real) bir şey anlamına geldiği unutulmamalıdır. Bazı modern teologlar "Tanrı varoluşun ötesindedir" dediklerinde, Platon'u hatırlatır tarzda, sözcüğü bu anlamda kullanıyor görünmektedirler.

Realität-gerçeklik (reality), genellikle "varoluş" ile aynı anlamda. Örneğin, *Hukuk Felsefesi*'nde, Hegel, bunu, orada "edimsel" ("actual") anlamına gelen *Wirklichkeit*'tan ayırır. Ama bu derslerde bu ayrım nadiren kullanılır ve *Wirklichkeit* gündelik Almanca anlamında "gerçeklik"tir ve öyle çevrilmiştir.

Moralität ve *Sittlichkeit*. Hegel, teknik olarak yazmakta olduğunda, her iki sözcük de "ahlâkîlik" ("morality") anlamına gelmesine karşın, bunlar arasına ayrım koyar. Böyle ayırdedildiğinde, ilki öznel veya kişisel bir şey olarak, yani vicdanlılık olarak "ahlâkîlik"tir, oysa ikincisi nesnel ve toplumsal "etik hayat"tır, yani geleneğe ve kurumlara göre vicdanlı bir biçimde yaşamadır. Bu ayrım bu derslerde yapılmıştır, ama yalnız

nadiren. Hemen hemen her yerde Hegel, İngilizcede geniş kapsamlı "moral" ("ahlâkî") terimiyle kuşatılmış şey anlamına gelecek şekilde *sittlich*'i kullanır ve çeviri de bu şekilde yapılmıştır.

Sık sık kullanılan *unmittelbar* genellikle "dolayımsız olarak" ("immediately") ya da "doğrudan doğruya" ("directly") diye çevrilmiştir. Her iki durumda da, bu, zamanla ilgili değildir, ama "bir aracı olmaksızın" ya da "herhangi bir müdahele olmaksızın" ya da bir şeyin, örtük doğası yukarıda daha önce betimlenen negativ süreç sayesinde açık hale gelmezden önce başlangıçta olduğu şey gibi anlamlara gelir.

gesetzt. Hegel'in gözde sözcüklerinden biridir. Gündelik dilde, bu, "koymak" ("put") veya "yerleştirmek" ("set") veya "vazetmek" ("laid down") anlamına gelir, ama ara sıra kullanışlı olmayan "koyulmuş" ("posited") sözcüğünü benimseyerek öteki çevirmenlere uymak durumunda kaldım. Hegel, bunu, yukarıda anılan "gerçeklik" anlamında "verili gerçeklik"i kastetmek için kullanır. Örneğin, bir metaforu açığa vurduğu düşünülen şeye açık bir anlam verilmesi gerektiğinde, İngilizce "cashed" ("elde mevcut bulunan") kullanımı da bir bakıma buna benzerdir.

sinnlich —"duyusal" ("sensuous") Hegel'deki anlamı karşılar, ama pek çok bağlamda o, yapay bir İngilizcedir ve dolayısıyla ara sıra "perceptible" ("algılanabilir") kullanılmıştır. "Duyusal" ("sensuous") "akılsal"ın ("intellectual") karşıtıdır. Hegel'in anlamında "duyusal" bir insan basitçe beş duyusunu kullanan veya "düşünmek"ten çok "algılayan" bir insandır.

Absolut —İngilizcede bir isim olduğu zaman büyük harfli "Absolute" ("Mutlak"). "Mutlak" ("Absolute"), "mutlak İdea" ("absolute Idea"), "mutlak anlam" ("Absolute meaning"), "mutlak Kavram" ("absolute Concept"), bunların hepsi bu derslerde ortaya çıkar ve hiç değilse birçok bağlamda Tanrı ile eşanlamlı olarak gözönüne alınır.

Geist, hem "zihin" ("mind") hem de "tin" ("spirit") anlamına gelir. Bağlamın "zihin" ("mind") diye bağırdığı ve bunun yanıltıcı olmayacağı yerler dışında hemen hemen her yerde "tin"i ("spirit") korudum. "Tin", Hegel'in bu sözcüğü kullanımında önem verdiği dinsel imalara sahiptir. Ona göre, insanın "zihin"i, "Tanrı'nın kandili" olan tindir.

Hem pek çok sorumu yanıtladıkları için St. Andrews Üniversitesi kütüphanesi çalışanlarına, hem de çalışmamı yayımlamak üzere tamamlamamı mümkün kılan bir "Emeritus" bursu ile 1972'de beni ödüllendirdikleri için Leverhulme Mütevelli Heyeti'ne derinden teşekkür borçluyum.

Crieff, Ocak 1973 T. M. KNOX

İÇİNDEKİLER

Belveder Apollonu II
ÖNNOT VII
İNGİLİZCEYE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ IX

GİRİŞ 1
1. Başlangıç Notları 1
2. Estetik'in Sınırlanması ve Savunulması 1
3. İtirazların Çürütülmesi 3
4. Güzeli ve Sanatı İncelemenin Bilimsel Yolları 14
5. Sanat Güzelliği Kavramı 23
6. Sanata İlişkin Yaygın Düşünceler 25
(i) İnsan Etkinliğinin Bir Ürünü Olarak Sanat Eseri 25
(ii) Sanat Eseri, İnsanın Duyuları Tarafından Kavranmak İçin Olmakla, Duyusal Alandan Elde Edilir 32
(iii) Sanatın Amacı 41
7. Hakiki Sanat Kavramının Tarihsel Deduktionu 55
(i) Kantçı Felsefe 56
(ii) Schiller, Winckelmann, Schelling 60
(iii) İroni 64
8. Konunun Bölünümü 69
(i) Sanat Güzelliği İdeası ve İdeal 73

(ii) İdealin Sanat Güzelliğinin Tikel Biçimleri Yönünde Gelişimi 75
(iii) Tek Tek Sanatlar Sistemi 81

KISIM I. SANAT GÜZELLİĞİ İDEASI VEYA İDEAL 91
GİRİŞ. Sonlu Dünyaya ve Dine ve Felsefeye Göre Sanatın Konumu 91
Konunun Bölünümü 104

Bölüm I. KENDİ SIFATIYLA GÜZEL KAVRAMI 105
1. İdea 105
2. Varoluş İçerisinde İdea 110
3. Güzel İdeası 110

Bölüm II. DOĞA GÜZELLİĞİ 116

A. KENDİ SIFATIYLA DOĞA GÜZELLİĞİ 116
1. Yaşam Olarak İdea 116
2. Güzel Olarak Doğada Yaşam 124
3. Doğadaki Yaşamı İrdeleme Yolları 129

B. SOYUT BİÇİMİN DIŞSAL GÜZELLİĞİ VE DUYUSAL MADDENİN SOYUT BİRLİĞİ 133
1. Soyut Biçimin Güzelliği 133
(a) Düzenlilik ve Simetri 134
(b) Yasaya Uygunluk 137
(c) Harmoni 140
2. Duyusal Maddenin Soyut Birliği Olarak Güzellik 141

C. DOĞA GÜZELLİĞİNİN EKSİKLİĞİ 142
1. Yalnızca İçsel Olarak Dolayımsızlık İçerisindeki İçsel 144
2. Dolayımsız Bireysel Varoluşun Bağımlılığı 147
3. Dolayımsız Bireysel Varoluşun Kısıtlılığı 149

Bölüm III. SANAT GÜZELLİĞİ VEYA İDEAL 152

A. KENDİ SIFATIYLA İDEAL 152
1. Güzel Bireysellik 152
2. İdeal'in Doğayla Bağıntısı 159

B. İDEAL'İN BELİRLENİMLİLİĞİ 173
I. KENDİ SIFATIYLA İDEAL BELİRLENİMLİLİK 174
1. Birlik ve Tümellik Olarak İlahi Olan 174
2. Bir Tanrılar Topluluğu Olarak İlahi Olan 174
3. İdeal'in Sükuncti 175

II. EYLEM 176
1. Dünyanın Genel Durumu 178
(a) Bireysel Bağımsızlık — Kahramanlık Çağı 178
(b) Zamanımızda Düzyazıya-Özgü Şey-Durumları 191
(c) Bireysel Bağımsızlığın Yeniden-Kurulması 193

2. Durum 195
(a) Durum Yokluğu 199
(b) Kendihalindelik'i İçerisinde Özgül Durum 199
(c) Çarpışma 202

3. Eylem 216
(a) Eylem Üzerindeki Tümel Güçler 218
(b) Bireysel Eyleyiciler 224
(c) Karakter 234

III. İDEAL'İN DIŞSAL BELİRLENİMLİLİĞİ 243
1. Kendi Sıfatıyla Soyut Dışsallık 246
2. Somut İdeal'in Dışsal Gerçekliğiyle Karşılıklılığı 251
3. İdeal [Sanat Eseri]nin Kamuyla Bağıntı İçerisinde Dışsallığı 262

C. SANATÇI 279
1. Düşgücü, Deha ve Esinlenme 280
2. Sunumun Nesnelliği 288
3. Tarz, Üslup ve Originalite 290

GİRİŞ

[1 *Başlangıç Notları*]

BU dersler Estetik'e ayrılmıştır. Bu derslerin konusu engin *güzellik ülkesidir;* daha açıkçası, alanı *sanat* veya daha ziyade *güzel sanattır.*

Bu konu için harfi harfine alınan Estetik sözcüğünün bütünüyle doyurucu olmadığı doğrudur, çünkü "Estetik" tam tamına duyum bilimi, duygu bilimi demektir. Bu anlamda, yeni bir bilim olarak veya daha ziyade ilk kez felsefi disiplin haline gelmiş bir şey olarak estetik, kökenini, Almanya'da, sanat eserlerinin ürettiği varsayılan duygular açısından, söz gelimi hoşlanma duygusu, hayranlık, korku, acıma gibi, ele alındığı dönemde Wolff okulunda[1] buldu. Bu sözcüğün doyurucu olmayışından ve daha doğrusu yüzeyselliğinden ötürü, her şeye rağmen başka sözcükler uydurma girişimleri, örneğin "Kallistik"[(*)] gibi, yapılmıştır. Ama, bu da tamuygun görünmemektedir, çünkü bu sözcükle kastedilen bilim güzel olmak bakımından güzel ile değil, yalnızca sanat güzelliğiyle ilgilenir. Dolayısıyla, "Estetik" sözcüğünü olduğu gibi bırakacağız; o, salt bir ad olarak, bizim için önemsiz bir şeydir ve ayrıca bu arada gündelik dile de geçmiştir. O halde, o, bir ad olarak alıkonulabilir, ama bizim bilimimizin asıl ifadesi *Sanat Felsefesi*'dir ve daha da açıkçası *Güzel Sanat Felsefesi*'dir.

[2] *Estetik'in Sınırlanması ve Savunulması*

Bu ifadeyi benimsemekle, daha ilk adımda doğa güzelliğini dışta bırakıyoruz. Konumuzun bu şekilde sınırlanışı, her bilimin kendi çalışma

---

[1] Baumgarten'ın *Aesthetica*'sında, 1750.

[(*)] *Kallistik*: Grekçe "*güzel*" anlamına gelen "*kalos*"dan türetilmiştir —*çn.*

alanına dilediği gibi sınır çekme yetkesine sahip olduğu ilkesine dayanarak keyfi bir biçimde konmuş gibi görünebilir. Fakat, estetiğin sanat güzelliğiyle sınırlanmasını bu anlamda almamalıyız. Kuşkusuz, gündelik hayatta güzel bir renkten, güzel bir gökyüzünden, güzel bir ırmaktan söz etme alışkanlığındayızdır; buna benzer biçimde, güzel çiçeklerden, güzel hayvanlardan ve hatta güzel insanlardan bile söz etme âdetimiz vardır. Burada, güzel niteliğinin bu gibi şeylere ve benzerlerine ne denli atfedilir olduğu ve genel olarak doğa güzelliğinin sanat güzelliğinin yanına nereye kadar konabileceği tartışmasına girmeyeceğiz. Ama, bu aşamada bile bu görüşe karşı, sanat güzelliğinin, doğadan *daha yüksek* olduğunu ileri sürebiliriz. Sanat güzelliği *tinden doğmuş ve yeniden doğmuş*[2] güzelliktir; tin ve ürünleri, doğa ve fenomenlerinden ne kadar yüksekse, sanat güzelliği de doğa güzelliğinden o kadar yüksektir. Aslında, *biçimsel olarak* ele alındığında [yani ne söylediğine bakılmaksızın] insanın kafasında yer alan yararsız bir nosyon bile herhangi bir doğa ürününden daha yüksektir, çünkü böyle bir nosyonda tinsellik ve özgürlük daima mevcuttur. Örneğin, *içeriği* bakımından ele alındığında, güneş, kuşkusuz [evrende] mutlak biçimde zorunlu bir etmen olarak ortaya çıkar, oysa ki yanlış bir nosyon *ilineksel* ve gelip geçici olarak ortadan kaybolur. Fakat, kendi başına ele alındığında, güneş gibi doğal bir varoluş önemsizdir, kendinde özgür ve öz-bilinçli değildir; ve eğer onu başka şeylerle zorunlu bağıntısı içinde ele alırsak, bu durumda da onu kendi başına ve dolayısıyla güzel olarak ele almamaktayızdır.

Şimdi, genel olarak tinin ve onun sanat güzelliğinin doğa güzelliğinden *daha yüksek* olduğunu söylediysek, bu durumda kuşkusuz gerçekte hiçbir şey halledilmiş olmaz; çünkü "daha yüksek" ifadesi, doğa ve sanat güzelliğini hâlâ hayalgücü uzamında yanyana konduğu ve ancak niceliksel, dolayısıyla dışsal bir biçimde ayırdedildiği şekliyle betimleyen çok bulanık bir ifadedir. Ama, tin ve onun sanat güzelliğinde *daha yüksek* olan şey, sırf doğaya kıyasla göreli bir şey değildir. Bunun tersine, yalnızca tin *hakiki olandır*, o kendinde her şeyi kapsar, öyle ki güzel olan her şey ancak bu daha yüksek alandan pay almakla ve ondan doğmakla

[2]Burada anlam bulanıktır. Bosanquet, Hegel'in Giriş'ini çevirisinde (Londra, 1905) s. 39'da, 'sudan ve tinden doğmuş olmaya' bir anıştırma fikrini öne sürer, ama bu da hatalı olmalı. Hegel, insanın zihninden kaynaklanmış ve aynı zamanda insan zihni tarafından kendi doğal dünyası içinde yeniden üretilmiş güzel'e sahip olduğumuzu kasteder. Bkz. aşağıda s. 29-30 ve Kısım I, bölüm III, c. sonuna kadar ve Kısım II, bölüm III, sonuna kadar.

gerçekten güzel olur. Bu anlamda, doğa güzelliği, yalnızca tine ait olan güzelliğin bir yansıması olarak, kusurlu (eksik) bir [güzellik] tarzı olarak —tözü bakımından bizzat tinin kendisinde içerilen bir tarz olarak— ortaya çıkar. Ayrıca, güzel sanat için bir sınırlamanın çok doğal olarak ortaya çıktığını göreceğiz, çünkü doğa güzellikleri hakkında (eskilerden çok bizler tarafından) ne kadar çok şey söylenmişse de, doğal nesnelerin *güzelliği* üzerinde yoğunlaşmak ve bu güzelliklerin bir bilimini, bir sistematik açıklamasını yapmak henüz herhangi bir kimsenin kafasında yer almamıştır. Aslında, *yararlılık* açısından bir inceleme yapılmıştır ve örneğin hastalıklara karşı faydalı olan doğal nesnelerin bilimsel bir açıklaması, bir *materia medica*,(*) tedaviler için faydalı minerallerin, kimyasal ürünlerin, bitkilerin ya da hayvanların bir betimlemesi oluşturulmuştur. Ama, doğa alanları güzellik açısından sınıflandırılmamış ve incelenmemiştir. Doğa güzelliğinin [tartışılmasında] bir *ölçütten* yoksun, bulanık bir alanda olduğumuzu fazlasıyla hissederiz ve dolayısıyla böyle bir sınıflandırma yapmaya girişmek bizim için pek de ilgi çekmeyecektir.

Doğada ve sanatta güzellik, ikisinin bağıntısı ve ilkinin asıl konumuzun alanından dışlanması hakkındaki bu başlangıç notları, bu sınırlamanın sırf heves ve keyfilik nedeniyle yapıldığı düşüncesini ortadan kaldırmış olsa gerek. Bu bağıntının kanıtlanması henüz burada yapılmamalıdır, çünkü bunun irdelenmesi bizzat bilimimizin sınırları içerisine düşer ve bu yüzden şu anda daha fazla açıklanması ve kanıtlanması yeri gelinceye kadar [bkz. Kısım I, böl. II] gerekmez.

Fakat, şimdi kendimizi geçici olarak sanat güzelliğiyle sınırlıyoruz, bu ilk adım da bizi anında yeni güçlüklerle karşı karşıya bırakıyor.

[3 *İtirazların Çürütülmesi*]

Karşılaşabileceğimiz *ilk şey*, güzel sanatın kendisini bilimsel bir incelemeye *layık* gösterip göstermediği kuşkusudur. Güzel ve sanat, koşullarımızın ciddiliğini ve gerçek dünyanın karmaşasını azaltarak, aylaklığı eğlenceli bir biçimde yok ederek ve yapılacak iyi hiçbir şeyin varolmadığı yerde kötünün yerini kötünün kendisinden daima daha iyi bir biçimde doldurarak, gerçekten dostça bir yetenek gibi tüm hayat pratiğimizi kaplar ve içsel olsun dışsal olsun tüm çevremizi parlak bir

(*) Tıbbi malzemeler—*çn*.

biçimde süsler. Yine de, sanat, vahşilerin savaş boyalarından tüm süsleme zenginlikleriyle tapınakların ihtişamına kadar her şeyi kendi hoş biçimleriyle bezese bile, bizzat bu biçimlerin kendileri her şeye rağmen hayatın hakiki nihai amaçlarının (Endzwecke) dışına düşüyor gibi görünürler. Sanatsal yaratımlar bu ciddi amaçlar için zararlı olmayıp, hatta ara sıra gerçekten de en azından kötüyü uzaklaştırarak bunların ilerlemesine yardımcı oluyor gibi görünseler bile, yine de sanat daha ziyade tinin *kendini bırakışına (Remission)* ve *gevşemesine* (*Nachlassung*) aittir, oysa ki tözsel ilgiler tinin çabasını gerektirir. Bu yüzden, bizzat kendisi ciddi bir doğaya sahip olmayan şeyi bilimsel bir ciddilikle incelemeyi amaçlamak, sanki uygunsuz ve bilgiçce olacakmış gibi gözükebilir. Güzellikle uğraşmanın meydana getirebileceği yürek yumuşaması büsbütün kadınsılık gibi kesinlikle bozucu hale gelmese bile; sanat, bu bakışla, herhalükârda gereksiz bir şey olarak ortaya çıkar. Bu bakış açısından, güzel sanatların bir lüks olduğu kabul edildiğinde, çoğu zaman onları genelde pratik gerekliliklerle ve özelde de ahlâkîlik ve dindarlıkla bağıntıları bakımından savunmak ve onların zararsız olduğunu kanıtlamak imkansız olduğu için de, en azından tinin bu lüksünün zarardan çok yarar sağlayabileceğine inanma yönünde kanıtlar vermek zorunlu olmuştur. Bu bakış açısından sanatın kendisine ciddi amaçlar atfedilmiştir ve sanat çoğu zaman akıl ile duyu, eğilim ile ödev arasında bir arabulucu olarak, amansız çatışma ve karşıtlıkları içersinde birbirleriyle çarpışan ögelerin bir uzlaştırıcısı olarak öğütlenmiştir. Ama, kabul edelim ki, daha ciddi olan bu amaçlar söz konusu olduğunda, bu aracılık girişimiyle akıl ve ödevin hiçbir şey kazanmadığı ileri sürülebilir, çünkü doğaları gereği akıl ve ödev başka herhangi bir şeyle karışmaya izin vermezler; onlar böyle bir işleme giremezler ve tam da kendilerinde sahip oldukları saflığı talep ederler. Bundan başka şu da ileri sürülebilir ki, sanat bu aracılıkla bilimsel tartışmaya daha layık bir hale gelmez, çünkü o, [aralarında aracılık ettiği varsayılan] her iki yanda her zaman bir hizmetçi olarak kalır ve daha yüksek amaçların yanında aylaklığa ve havaîliğe de haydi haydi önayak olur. Gerçekten de, basitçe söylenirse, bu hizmet içersinde kendinde bir amaç olmak yerine, sanat, ancak bir araç olarak ortaya çıkabilir. —Son olarak, eğer sanat bir araç olarak görülürse, o zaman araç biçimi içinde daima aleyhte bir yön kalır, yani sanat gerçekten kendisini daha ciddi amaçlara bağımlı kılsa ve daha ciddi etkiler üretse bile, onun bu amaç için kullandığı araç *aldatmadır*. Güzel [*Schöne*] varlığını saf görünüşte

[*Schein*] bulur.[3] Ama, kolaylıkla kabul edildiği gibi, özünde hakiki bir nihai amaç aldatma yoluyla elde edilmemelidir ve ara sıra bu araç sayesinde amaç ilerletilebilse de, bu, ancak sınırlı bir biçimde olsa gerektir; ve bu durumda bile, aldatma doğru araç sayılamaz. Çünkü, araç amacın özdeğeriyle (Würde) uyuşmalıdır ve saf görünüş ve aldatma değil, ama ancak hakikat hakikati yaratabilir; tıpkı bilimin de, tinin hakiki ilgilerini, hakiki edimsellik (Wirklichkeit) tarzına ve bu edimselliği hakiki tasarlama tarzına göre ele almak durumunda olması gibi.

Bu bakımlardan, güzel sanat, ancak hoş bir oyun olarak kaldığı ve daha ciddi amaçlar peşinde koşsa bile, yine de bunların doğalarıyla çeliştiği [iddia edildiği] için, sanki bilimsel incelemeye değmezmiş gibi görünebilir; nitekim [iddia şöyle sürer] genel olarak güzel sanat hem bu oyunun hem de o amaçların bir hizmetçisidir ve hem varlığının bir ögesi hem de etkililiğinin bir aracı olarak aldatmadan ve saf görünüşten başka bir şeyi kullanamaz.

Ama, *ikinci olarak*, güzel sanat genel olarak felsefi düşünüme uygun bir konu olsa bile, yine de onun *tam anlamda* bilimsel incelemeye uygun bir konu olmadığı daha da makul görünmektedir. Çünkü, sanat güzelliği kendisini *duyuya*, duyguya, sezgiye, hayalgücüne sunar; onun düşünceden farklı bir alanı vardır ve etkinliğinin ve ürünlerinin kavranması, bilimsel düşünmeden başka bir organı gerektirir. Üstelik, sanat güzelliğinde zevk aldığımız şey, tam da üretimin ve şekillenmelerin (Gestaltungen) *özgürlüğüdür*. Sanat eserlerinin algılanmasında olduğu kadar üretilmesinde de sanki her kural ve düzenlilik kösteğinden kaçıyormuşuz

---

[3] *Schein* çoğunlukla şöyle kullanılır: Hegel, resmedilen nesnenin amacına veya yararına yönelik herhangi bir kavram ya da ilgi bulunmaksızın ve dolayısıyla nesnenin saf görünüşünün hesaba katılacağı şekilde hoşa giden şeyin güzel olduğunu savunan Kant'ı izlemektedir (*Yargıgücünün Eleştirisi*, bölüm i). Konuyu modern terimlerle ifade edelim: eğer bir mağazanın fotoğrafına bakarsak, gözümüze çarpan ilk şey, mağazanın yararıdır ya da bir alışverişi seyrediyorsak resmin bu yönde bizde uyandırabileceği ilgidir. Ama bir sanat eseri, bir fotoğraftan farklıdır. Sanat eseri bir mağazayı resmetse bile, mağazaya ya da orada satılan şeye herhangi bir ilgi duymaksızın hoşumuza giden ve özsel olan şey, görünüştür (*Schein*). Bunun sonucu olarak, bu Kantçı öğretiyi akılda tutarak, *Schein*'ı genel olarak 'saf görünüş' ('pure appearance') diye çevirdim. Diğer çevirmenlerin kullandığı 'dış görünüş' ('semblance') yanlış bir izlenim uyandırır. Hegel'in aklında, yalnızca Kant'ın değil, aynı zamanda sanat görüşlerinin gelişiminde büyük bir etki bırakmış olan Schiller'in *Estetik Mektupları* da vardır. Bkz. aşağıda [7] de.

gibi bir izlenim uyanır. Yasaya uygunluğun katılığı[4] ve düşüncenin karanlık içselliği yerine, sanat biçimlerinde huzur ve canlılık ararız; İdea'nın karanlık alanı yerine parlak ve etkili gerçekliği geçiririz. Son olarak, sanat eserlerinin kaynağı düşgücünün (Phantasie) özgür etkinliğidir ki, düşgücü kendi imgelemelerinde doğadan daha özgürdür. Sanat, kendi buyruğunda, yalnızca çok çeşitli ve değişken görünüşleri içersindeki doğal biçimlenmelerin bütün zenginliğine sahip değildir; ama ayrıca yaratıcı hayalgücü (Einbildungskraft) kendi öz üretimlerinde *bitmez tükenmez bir biçimde* bunların ötesine atılma gücüne sahiptir. Düşgücünün ve onun özgür ürünlerinin bu ölçülemez doluluğu karşısında, sanki düşünce, bunları *eksiksiz bir biçimde* kendi önüne getirme, eleştirme ve kendi tümel formülleri altında düzenleme cesaretini yitirmek zorunda kalmış gibi görünür.[5]

Tersine, bilim, itirazcılar kabul ederler ki, biçimi bakımından, bir ayrıntılar kitlesinden soyutlama yapan düşünme ile ilişkili olmak durumundadır. Bunun sonucu şudur ki, bir yandan gelip geçici arzuya ve hevese sahip hayalgücü, yani sanatsal etkinlik ve beğeni organı bilimden dışlanmış olarak kalır. Öte yandan, bu kişiler, sanatın, Kavram'ın aydınlanmamış ve solmuş kuruluğunu aydınlatıp canlandırdığını, Kav-

---

[4]Hegel'in düzenlilik *(Regelmässigkeit)* ile yasaya uygunluk *(Gesetzmässigkeit)* arasında yaptığı ayrım için, bkz. Kısım I. bölüm II, B.

[5]Bu paragrafta, burada ve daha sonra ara sıra ortaya çıkan 'fancy' (düşgücü) ve 'Imagination' (hayalgücü) diye çevirilen *Phantasie* ve *Einbildungskraft*'ın ilk ortaya çıkışıyla karşılaşıyoruz ve başlangıçta bu iki ingilizce sözcük arasında Coleridge'in yaptığı ayrımı hatırlama eğilimi taşıyabiliriz. Hegel, Kısım I. bölüm III. C'de Sanatçı üzerine yazarken bu iki Almanca sözcük arasında ayrım yapmasına rağmen, genellikle bunları eşanlamlı olarak kullanır ve ben de genel olarak her iki sözcüğü 'imagination' ('hayalgücü') ile karşıladım. [Burada bu iki sözcükten ikincisi *(Einbildungskraft/ Imagination)* metin içersinde 'hayalgücü' olarak, ilki ise *(Phantasie/Fancy)* bir ayrım yapılması gerektiğinde anlamı açıkça ifade edecek şekilde 'düşgücü' olarak, bunun dışında da ikinci sözcükle aynı anlamda 'hayalgücü' olarak Türkçe'ye çevrilmiştir —*çn*] Aynı sözcüğü aynı cümlede veya sonraki bir cümlede yinelememek Hegel'in üslubunun bir hilesidir ve yinelemeden kaçınmak için, Hegel, iki farklı sözcüğü, bunlar kesinlikle eşanlamlı olmasalar bile, eşanlamlı olarak kullanır. Bu kavranıncaya dek, bir çevirmen, Hegel'in eşanlamlı olarak kullandığı iki farklı sözcüğü karşılamak üzere aslında eşanlamlı olan iki farklı ingilizce sözcük bulmak gibi gereksiz bir karışıklığa düşebilir. Bu Hegelci üslubun yaygın örnekleri, onun *Inhalt*'ı ve *Gehalt*'ı [ikisi de "içerik" anlamında —*çn*.] kullanımında da görülür; ve bir cümlede 'Poseidon', bir sonrakinde 'Neptün' kullanımı, belki de bu üslupçu safçılığın *reductio ad absurdum*'udur [saçmaya indirgeme/abese irca —*çn*.]. İki ya da üç satırdaki 'Athena', 'Pallas', 'Minerva', hepsi de aynı tanrıçayı imler.

ram'ın soyutlanmalarını ve onun gerçeklikle çatışmasını uzlaştırdığını ve Kavram'ı gerçeklikle zenginleştirdiğini söylerlerken; salt entellektüel bir [sanat] incelemesinin bu zenginleşme aracını bertaraf ettiğini, onu yıktığını ve Kavram'ı gerçeklikten yoksun yalınlığına ve gölgeli soyutluğuna geri gönderdiğini de söylerler. Bundan başka, bilim, içeriği bakımından, özünde *zorunlu* olan şeyle meşgul olur. Eğer estetik, doğa güzelliğini bir kenara bırakırsa; bu bakımdan görünüşe göre yalnızca herhangi bir şey kazanmamış olmakla kalmayız, ama daha ziyade kendimizi zorunluluktan çok daha fazla uzaklaştırmış oluruz. Çünkü tam da "doğa" sözcüğü, bize zaten zorunluluk ve yasaya uygunluk düşüncesini ve bu nedenle, umulabileceği gibi, bilimsel incelemeye daha yakın ve buna elverişli olan bir şey-durumu düşüncesini verir. Ama, genelde tinin alanında, özellikle de hayalgücü alanında, doğaya kıyasla bilhassa yurdunda gibi görünen şey, gelip geçici hevestir ve yasa yokluğudur ve bu da kendiliğinden herhangi bir bilimsel açıklamaya konu olamaz.

Bütün bu bakımlardan, [çıkarım şöyle ilerlemektedir], güzel sanat, hem kökeninde hem etkisinde hem de etkinlik alanında kendisini bilimsel çabaya değer göstermek yerine, daha ziyade kendi hakkına dayanarak düşüncenin düzenleyici etkinliğine direniyor ve bilimsel tartışmaya *elvermiyor* gibi görünür.

Güzel sanatla hakiki bir biçimde bilimsel bir zihin uğraşına karşı bu çekinceler ve bunlara benzer başkaları, yaygın düşüncelerden, bakış açılarından ve irdelemelerden çıkarsanmıştır; bunların daha sıkıcı uzunluktaki ince ince işlenişini güzellik ve güzel sanatlar hakkındaki daha eski kitaplarda, özellikle de Fransızca kitaplarda[6] *ad nauseam*(*) okuyabilirsiniz. Ve bu kitaplar, kısmen yeterince haklı olguları içerirler ve kısmen de onlardan ilk bakışta akla yakın da görünen bir çıkarım elde edilir. Nitekim, örneğin şu bir olgudur ki güzelin oluşumu ne kadar tümelse, güzelin aldığı şekiller de o kadar çok çeşitlidir. Dilerseniz, bundan, insan doğasında güzel olana ilişkin tümel bir istidat olduğu sonucunu çıkarabilir ve sonra da güzele ilişkin düşünceler bu denli sonsuz biçimde çeşitli ve dolayısıyla ilk bakışta *tikel* oldukları için, herhangi bir *tümel* güzellik ve beğeni yasasının varolamayacağı gibi daha öte bir sonuca varabilirsiniz.

Şimdi, bu irdelemelerden asıl konumuza dönmeden önce, diğer

[6] Örneğin, Batteux'nün eserleri, bkz. aşağıda s. 16, dipnot 14.

(*) *ad nauseam*: bulantı verinceye kadar. —*çn.*

görevimiz, ortaya atılmış olan çekinceler ve kuşkular hakkında kısa bir giriş tartışmasından ibaret olmalıdır.

[i] Sanatın bilimsel olarak incelenmesinin *değerine* gelince, kuşkusuz sanatın dinlenme ve eğlence sağlayan, çevremizi süsleyen, hayatımızın dışsallığına hoşluk veren ve başka nesnelerin sanatsal süsleme sayesinde göze çarpmasını sağlayan gelip geçici bir oyun olarak kullanılabileceği söz konusudur. Böyle anlaşıldığında, sanat gerçekten de bağımsız ve özgür değil, ama bağımlıdır. Fakat, *bizim* irdelemek istediğimiz şey, hem amacında hem de aracında *özgür* olan sanattır. Genel olarak sanatın başka amaçlara hizmet edebilmesi ve bu durumda sırf geçici bir eğlence olması, onun düşünceyle aynı ölçüde paylaştığı bir şeydir. Çünkü, bir yandan, bilim, gerçekten de sonlu amaçlar ve ilineksel araçlar için entellektüel bir hizmetçi olarak kullanılabilir, ama bu durumda o kendi kimliğini kendisinden değil, başka nesneler ve koşullardan kazanır. Yine de, öte yandan, bilim, içersinde kendisini bağımsız biçimde ve yalnızca kendi öz amaçlarına göre gerçekleştirdiği hakikate tam bağımsızlık içinde ulaşmak amacıyla, aynı zamanda bu hizmetçilikten de kendisini kurtarır.

Şimdi, güzel sanat yalnız bu kendi özgürlüğü içersinde hakiki biçimde sanat olur ve o ancak kendisini din ve felsefe ile aynı alan içersine yerleştirdiği zaman ve *ilahi olan*'ı, insanlığın en derin ilgilerini ve tinin en kapsamlı hakikatlerini zihinlerimize getirmenin ve ifade etmenin yalnızca bir yolu olduğu zaman en yüksek ödevini yerine getirir. Sanat eserlerinde, uluslar, en zengin iç sezgilerinin ve düşüncelerinin tortusunu bırakmışlardır ve sanat çoğu kez onların felsefelerini ve dinlerini anlamanın anahtarı ve pek çok ulusta da biricik anahtarıdır. Sanat, bu uğraşı din ve felsefe ile paylaşır, ama bunu özel bir biçimde, yani en yüksek [gerçekliği] bile duyusal bir biçimde sergileyip, bu şekilde onu duyulara, duyguya ve doğanın görünüş tarzına yakınlaştırarak yapar. Düşüncenin içersinden geçtiği ve dolayımsız bilince ve mevcut duyguya karşıt bir *öte* olarak en başta kurduğu şey, duyu-üstü bir dünyanın derinliğidir; kendisini, duyusal gerçeklik ve sonluluk diye adlandırılan *burada ve şimdi*'den (Diesseits) kurtaran, entellektüel düşünümün özgürlüğüdür. Fakat, kendisine doğru ilerlediği bu gediği, tin, kapatabilir de. Tin, saf düşünce ile salt dışsal, duyusal ve gelip geçici olan şey arasındaki, doğa ve sonlu gerçeklik ile sonsuz kavramsal düşünme özgürlüğü arasındaki ilk uzlaştırıcı orta terim olarak, kendisinden güzel sanat eserleri yaratır.

[ii] Genel olarak sanat *ögesinin* değersizliğiyle, yani onun saf görünüşü ve *aldatımlarıyla* ilgili olduğu ölçüde bu itiraz, eğer saf görünüşün yanlış bir şey olduğu iddia edilebilseydi, kuşkusuz haklılık kazanacaktı. Ama, bizzat görünüş, öz için özseldir. Eğer kendisini göstermese ve görünüşe çıkmasaydı, ve genelde de tin için olduğu kadar, birisi *için* ve kendisi *için* hakikat olmasaydı, hakikat, hakikat olmazdı. Bunun sonucunda, genel olarak saf görünüş değil, ancak sanatın, içerisinde asıl hakiki olan şeye gerçeklik kazandırdığı özel türden görünüş kınama konusu olabilecektir. Bu bağlamda, sanatın kendi kavrayışlarını içerisinde varoluşa getirdiği saf görünüş, "aldatım" olarak betimlenecekse eğer; bu kınama, anlanımı. ilkin, kendi duygu dünyamıza, yani *içsel duyu dünyasına* bağıntı içinde olduğu kadar, *dışsal dünyanın* fenomenlerine ve onun dolayımsız maddiliğine kıyasla kazanır. Deneyim hayatımızda, fenomenal hayatımızda, bu her iki dünyaya edimsellik, gerçeklik ve hakikat değeri ve namı atfetmeyi alışkanlık haline getirmişizdir; buna karşılık sanatın böyle bir gerçekliği ve hakikati olmadığını söyleriz. Fakat, halis edimsellik dünyası olmayan, tam da bu bütün empirik iç ve dış dünya alanıdır; bunun tersine, onu, sanatı adlandırdığımızdan daha kesin bir anlamda bir saf görünüş ve daha şiddetli bir aldatım olarak adlandırmak zorundayız. Halis edimsellik, ancak duygunun ve dışsal nesnelerin dolayımsızlığının ötesinde bulunur. Çünkü, hakiki biçimde edimsel olan, ancak kendinde ve kendisi için varlığa sahip olan şeydir, yani kendisine varlık ve varoluş veren, ama bu varoluş içerisinde kendinde ve kendisi için kalan ve ancak bu şekilde hakiki biçimde edimsel olan doğanın ve tinin tözüdür. Sanatın vurguladığı ve açığa çıkardığı şey, tam da bu tümel güçlerin egemenliğidir.[7] Gerçekten de, özsellik, sıradan içsel ve dışsal dünyada da görünüşe çıkar, ama duyusal olanın dolayımsızlığına ve durumların, olayların, karakterlerin vb. gelip geçici keyfiliğine uğramış bir ilinekler karmaşası biçiminde. Sanat, fenomenlerin hakiki içeriğini, bu kötü, gelip geçici dünyanın saf görünüşünden ve aldatımından kurtarır ve onlara tinden doğmuş olan daha yüksek bir edimsellik verir. Bu yüzden, sıradan gerçeklik [fenomenleri] ile karşılaştırıldığında; sanat fenomenlerine salt saf görünüşten uzak, daha yüksek bir gerçeklik ve daha hakiki bir varoluş atfedilmelidir.

Sanatın tasarımları, tarih yazımının daha hakiki tasarımlarına kıyasla aldatıcı bir görünüş diye de adlandırılamaz. Çünkü bu ikincisi, dolayımsız

[7] Bkz. aşağıda, Kısım I, bölüm III., B. II 3 (*a*).

varoluşa bile sahip olmayıp, onun ancak tinsel saf görünüşüne sahiptir, bunun nedeni de tasvirlerinin ögesinin ve içeriğinin, gündelik hayatın ve bu hayatın olaylarının, karmaşıklıklarının ve bireyselliklerinin tüm olumsallığıyla yüklü kalmasıdır. Oysa ki sanat eseri, önümüze, dolayımsız duyusal varlığın ve onun değişken görünüşünün bu eklenişi olmaksızın, tarihi yöneten öncesiz-sonrasız güçleri getirir.

Ama, sanatsal biçimlerin görünme tarzı, felsefi düşünmeye ve dinsel ve ahlaki ilkelere kıyasla bir aldatma diye adlandırılırsa; kuşkusuz *düşünme* alanındaki bir içerik sayesinde kazanılmış görünüş biçimi en hakiki gerçekliktir; fakat, dolayımsız varoluşun ve tarih yazımının görünüşüne kıyasla, sanatın saf görünüşü şöyle bir üstünlüğe sahiptir ki, o kendisi aracılığıyla kendi ötesine işaret eder ve bize bir tasarımını vermek durumunda olduğu tinsel bir şeyi ima eder; oysa ki dolayımsız görünüş kendisini aldatıcı olarak değil, daha ziyade gerçek ve hakiki olarak sunar: buradaki hakikat aslında duyunun dolayımsızlığına bulaşmış ve onun tarafından gizlenmiş olsa da. Doğanın sert kabuğu ve sıradan dünya, tinin bunlar aracılığıyla İdea'ya nüfuz etmesini, sanat eserlerinde olduğundan daha güç kılar.

Ama, bir yandan sanata bu yüksek mevkiyi verirken, öte yandan içerik bakımından olsun biçim bakımından olsun, sanatın, tinin hakiki ilgilerini zihinlerimize getirmenin en yüksek ve mutlak tarzı olmadığını hatırlamak gerekir. Çünkü, tam da biçimi yüzünden, sanat, özgül bir içerikle sınırlanmıştır. Sanat ögesinde, hakikatin yalnızca tek bir alanı ve evresi temsil edilebilir. Halis bir sanat içeriği olmak için, böyle bir hakikat, kendi özgül karakterinden ötürü, duyu [alanına] doğru ilerleyebilmek ve orada kendi kendisine tamuygun kalabilmek zorundadır. Bu, örneğin, Grek tanrıları için söz konusu olan durumdur. Öte yandan, bu ortam içinde, uygun bir biçimde benimsenebilecek ve ifade edilebilecek kadar duyuya yakın ve dost olmayan daha derin bir hakikat kavrayışı vardır. Hristiyan hakikat görüşü bu türdendir ve her şeyden önce bugünkü dünyamızın ya da daha özel olarak bizim dinimizin tini ve aklımızın gelişimi, kendisinde sanatın Mutlak'a ilişkin bilgimizin en yüksek tarzı olduğu evrenin ötesinde görünmektedir. Sanatsal üretimin ve sanat eserlerinin kendine özgü doğası artık en yüksek gereksinimimizi karşılamaz. Biz, sanat eserlerine ilahi diye büyük saygı göstermenin ve tapınmanın ötesine geçmiş durumdayız. Onların yarattıkları izlenim daha düşünücü bir türdendir ve bizde uyandırdıkları şey daha yüksek bir denektaşı ve farklı bir kıstas gerektirir. Düşünce ve düşünüm, sanatın üzerinde kanat-

larını açarlar. Sızlayıp dövünmekten ve kabahat bulmaktan zevk alanlar, bu fenomeni bir çürüme olarak görebilir ve bu durumu sanatın güleryüzlülüğü kadar ciddiliğini de ürkütüp kaçıran tutkuların ve bencil çıkarların baskın çıkmasına bağlayabilirler; ya da küçük çıkarlara bulaşmış bir yüreğin, kendisini sanatın daha yüksek amaçları yönünde özgürleştirmesine izin vermeyen zamanımızın sıkıntılı ortamını ve sivil ve politik hayatın karmaşık durumunu suçlayabilirler. Bunun nedeni, bizzat aklın bu sıkıntılı ortama ve onun çıkarlarına yalnız bu tür amaçlar için yararlı olan bilimlerde hizmet etmesi ve kendisinin bu çöle kapanma yönünde kandırılmasına izin vermesidir.

Tüm bunlara karşılık, şu da besbellidir ki, sanat, artık, ilk çağların ve ulusların kendisinde aradıkları ve yalnız kendisinde buldukları tinsel gereksinimlerin doyumunu sağlamaz, en azından din yönünden, sanatla en derinden bağlı olan bir doyumdur bu. Grek sanatının güzel günleri, daha sonraki Orta Çağların altın çağı gibi geçip gitmiştir. Bugünkü hayatımızda düşünümün gelişimi, hem istememiz hem de yargıgücümüzle bağıntılı olarak, genel irdelemelere bağlı kalmayı ve tikel olanı onlarla düzenlemeyi, bizlerin bir gereksinimi kılmıştır; bu da beraberinde tümel biçimlerin, yasaların, ödevlerin, hakların, maximlerin belirleyici sebepler olarak yürürlüğe girmesini ve esas düzenleyici olmasını getirmiştir. Ama sanatsal ilgi ve üretim için, genellikle daha ziyade, tümel olanın, içerisinde, yasa ve maxim biçiminde mevcut olmayıp, tersine duyular ve duygularla bir olma izlenimi verdiği bir hayat niteliği talebederiz; tıpkı tümel ve akılsal olanın somut duyusal bir görünüşle birlik içersine getirilmek suretiyle hayalgücünde içerilmesi gibi. Bunun sonucu olarak, çağımızın koşulları sanata elverişli değildir. Varsayılabileceği gibi, bu, eserine daha fazla düşünce sokma yanlışına yönlendirilecek şekilde, bizzat uygulayıcı sanatçıya, tüm çevresindeki düşünümün gürleyen sesi ve sanat hakkında her yerde alışkanlık haline gelmiş kanılar ve yargılar tarafından aşılanıyor değildir sadece; sorun şudur ki, bizim bütün tinsel kültürümüz içinde, sanatçı, kendisini düşünüm dünyası ve bu dünyadaki bağıntılar içersinde bulur ve o, herhangi bir isteme ve karar edimiyle kendisini bundan soyutlayamayacağı gibi; özel eğitim yoluyla veya hayat bağıntılarından uzaklaşmak suretiyle, kaybetmiş olduğu şeyin yerini alacak özel bir yalnızlık da yaratıp örgütleyemez.

Tüm bu bakımlardan sanat, en yüksek işlevi içersinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir ve daha ziyade gerçeklikteki daha önceki zorunluluğunu sürdürmek ve onun daha yüksek bir mevkiini işgal

etmek yerine, *idelerimize* aktarılmıştır. Şimdi, sanat eserlerinin bizde uyandırdığı şey, salt dolayımsız zevk değil, ama aynı zamanda bizim yargılamamızdır, çünkü (i) sanatın içeriğini ve (ii) sanat eserinin sunum aracını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu entellektüel irdelememize tabi kılarız. Bundan dolayı, günümüzde *sanat felsefesi*, sanat olarak kendisinden ötürü sanatın tam doyum verdiği günlerde olduğundan daha büyük bir gereksinimdir. Sanatı yeniden yaratma amacı için değil, ama sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için; sanat, bizi entellektüel irdelemeye davet etmektedir.

Fakat, bu daveti kabul etmeye niyetlendiğimizde, daha önce yukarıda [s. 3-7] değinilen, sanatın genel olarak felsefi düşünüm için pek uygun bir konu olabileceği, ama harfi harfine sistematik ve bilimsel inceleme için uygun olmayabileceği kuşkusuyla karşılaşırız. Ama, bu, hemen felsefi bir tartışmanın bilim-dışı da olabileceği yönünde asılsız bir düşünce ima eder. Bu noktada, kısaca şunu söyleyebilirim ki, başkalarının felsefe ve felsefe yapma hakkındaki düşünceleri her ne olursa olsun; benim görüşüm, felsefe yapmanın bilimsel işleyişten baştan sona ayrılamaz olduğudur. Felsefe, bir nesneyi, zorunluluğu bakımından irdelemek durumundadır, salt olarak öznel zorunluluğa ya da dışsal düzenlemeye, sınıflamaya vb. göre değil; nesneyi kendi iç doğasının zorunluluğuna göre açıkkılmak ve kanıtlamak durumundadır. Ancak bu açıkkılmadır ki, bir konunun incelenmesindeki bilimsel ögeyi oluşturur. Fakat, bir nesnenin zorunluluğu, özünde, kendi mantıksal ve metafizik doğasında bulunduğu ölçüde; tek başına sanatın incelenmesi, mutlak bilimsel katılıktan ayrı tutulabilir ve aslında ayrı tutulmalıdır da; sanat, hem içeriği hem de malzemesi ve ortamı[8] bakımından pek çok önkoşula sahiptir ki, bunlar aracılığıyla, o, ilineksel olana daima eşzamanlı biçimde temas eder ve bu nedenle biz, ancak içeriğinin ve ifade aracının özsel iç ilerlemesine göre sanatın *zorunlu* biçimlenişine gönderimde bulunabiliriz.

[iii] Ama, kökenlerini yürekte ve düzensiz hayalgücünde buldukları ve etkilerini ancak duygu ve hayalgücü üzerinde ölçülemez sayıda ve çeşitlilikte gösterdikleri için; güzel sanat eserlerinin bilimsel ve entellektüel bir incelemeye elverişli olmadıkları itirazına ne demeli? Bu, bugün bile hâlâ ağırlığını kaybetmemiş gibi görünen bir bocalamadır. Çünkü, sanat güzelliği, gerçekten, açıkça düşünceye karşıt olan ve düşüncenin kendi ayırdedici etkinliğini elde etmek için yok etmeye mecbur olduğu bir biçim içersinde ortaya çıkar. Bu düşünce, şu görüşle el ele gider: Genelde

[8]Renkler, sesler, vb., içersinde sanatın içselleştiği ögelerdir ya da sanatın ortamıdır.

gerçek olan, doğa ve tin hayatı, kavrayış tarafından sakatlanır ve öldürülür; kavramsal düşünme yoluyla bize yakınlaştırılmak yerine, gerçek olan, burada bizden daha da uzaklaştırılır; bunun sonucunda da yaşayan fenomenin ne olduğunu kavramanın bir aracı olarak düşünmeyi kullanmakla, insan kendi öz amacını yıkmış olur. Bu noktada, bu konuyu ayrıntılı biçimde ele alamayacağız; yalnızca, bu güçlüğün ya da olanaksızlığın yahut da uyarlanamazlığın bertaraf edilebileceği bakış açısını gösterebiliriz.

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 ürünleri üzerine düşünen bu bilinç içersinde, bunlar her ne kadar daima özgürlüğe ve gelip geçici arzuya sahip olsalar da, tin, halis olarak onlarda varolmak koşuluyla, kendi özsel doğasına göre eyliyordur. Şimdi, sanat ve sanat eserleri, tinden doğmakla ve tin tarafından yaratılmış olmakla, bizzat tinsel bir türdendirler, ama yine de onların sunumları bir duyusallık görünüşüne bürünür ve duyusal olanı tinle kaplar. Bu bakımdan, sanat, zaten tine ve onun düşünmesine, tamamen dışsal ve tinden yoksun doğanın olduğundan, daha yakın düşer. Sanat ürünlerinde, tin, bir tek kendi kendisiyle ilişkilidir. Ve sanat eserleri, düşünce veya Kavram olmayıp, Kavranın kendisinden bir gelişimi, kavramın kendi zemininden duyu zeminine bir taşınması olsalar bile; yine de düşünen tinin gücü, yalnızca kendisini düşünme olarak kendi asıl biçiminde kavrayabilmekte değil, ama tam da kendi asıl biçimini duyguya ve duyuya teslim etmiş olduğunda bile, yine kendisini bilebilmekte, kendisini karşıtında kavrayabilmekte yatar; çünkü, tin, kendisine yabancılaştırılmış olan şeyi düşüncelere dönüştürür ve böylelikle kendisine geri döner. Bu karşıtıyla meşguliyet içersinde, düşünen tin, sanki bundan ötürü kendisini unutuyormuş ve terkediyormuşçasına kendi aslını yitirmez, kendisinden farklı olan şeyi kavrayamayacak kadar güçsüz de değildir; bunun tersine, hem kendisini hem de karşıtını kavrar. Çünkü, Kavram, kendisini tikelleşmelerinde sürdüren ve kendisini ve karşıtını katedip geçen tümeldir ve böylelikle aynı zamanda içersine girmiş olduğu yabancılaşmayı tekrar ortadan kaldırma gücü ve etkinliğidir. Bu yüzden, içersinde düşüncenin kendisini ifade ettiği sanat eseri de, kavramsal düşünme alanına aittir ve tin, onu felsefi incelemeye tabi kılmakla, bundan ötürü sadece tinin en iç doğasının gereksinimini doyurmaktadır. Çünkü, düşünme tinin özü ve

Kavramı olduğu için, tin, son çözümde, ancak kendi etkinliğinin tüm ürünlerine düşünceyle de nüfuz ettiğinde ve böylece ancak o zaman onları gerçekten kendisinin kıldığında doyuma ulaşır. Ama, ileride daha belirgin bir biçimde göreceğimiz gibi,[9] tinin en yüksek biçimi olmaktan çok uzak olan sanat, kendi gerçek onaylanışını ancak felsefede kazanır.

Sanatı, gelip geçici arzu diye felsefi incelemeden dıştalayamayız, çünkü daha önce belirtildiği gibi [s. 9-10], onun hakiki görevi tinin en yüksek ilgilerini zihinlerimize getirmektir. Bundan hemen şu sonuç çıkar ki, *içerik* gözönünde bulundurulduğunda, güzel sanat, ilkel başıboş hayalgücünde[10] dolaşamaz, çünkü bu tinsel ilgiler, sanata içeriği için sağlam durma-noktaları koyar, sanatın biçimleri ve şekillenmeleri ne kadar çeşitli ve tüketilemez olsa da. Aynı şey bizzat biçimler için de geçerlidir. Onlar da salt rastlantıya bırakılmazlar. Her sanatsal şekillenme, bu tinsel ilgileri ifade etme ve sergileme, özümseme ve yeniden üretme yeterliliğinde değildir; bunun tersine, belirli bir içerik aracılığıyla bu içeriğe uygun biçim de belirli kılınır.

Bu nedenle de, her şeye rağmen, bu açıdan görüldüğünde, düşünce süreci aracılığıyla, görünüşte uçsuz bucaksız olan sanat eserleri ve biçimleri kitlesi içersinde kendi yönümüzü belirleyebiliriz. Şimdi, böylece, bilimimiz konusunda kendimizi sınırlamayı düşündüğümüz içeriği tayin ettik ve güzel sanatın felsefi incelemeye değer olduğunu ve felsefi incelemenin de güzel sanatın özünü meydana çıkarabilme yeterliliğinde olduğunu görmüş olduk.

[4] *Güzeli ve Sanatı İncelemenin Bilimsel Yolları*

Şimdi, [sanata dair] bilimsel incelemenin *türünü* soruşturursak, burada yine konuyu iki karşıt ele alma biçimiyle karşılaşırız; bunların her biri diğerini dıştalıyor ve bizim herhangi bir hakiki sonuca ulaşmamıza izin vermiyor gibi görünmektedir.

Bir yanda, yalnızca dışarıdan, varolan sanat eserleriyle meşgul olan, onları bir sanat tarihi halinde düzenleyen, mevcut eserler hakkında tartışmalar açan veya sanat eserlerini hem eleştirmek hem de üretmek için genel bakış açılarını verecek taslak teoriler kuran sanat bilimini görüyoruz.

---

[9] Bkz. aşağıda s. 70-72 ve yukarıda s. 9-10.

[10] Karş. Kant: *Prolegomena*, § 35: "Anlama yetisi, hayalgücünün düşlerine sınır koymak için biricik dayanağımızdır."

Öte yandaysa, kendisini, kendi adına, güzel üzerine düşünüme terkeden ve yalnızca kendi özgüllüğü içindeki sanat eserine bağlı kalmayan tümel bir şey üreten bilimi, kısacası soyut bir güzel felsefesini görüyoruz.

(I) Başlangıç noktasını *empirik* olanda bulan ilk inceleme tarzına bakıldığında, bu, sanat alanında bir *uzman* olmayı düşünen herhangi bir kimse için kaçınılmaz yoldur. Nasıl ki, günümüzde, herkes bir fizik meraklısı olmayıp, yine de en özsel fizik'e ilişkin olgularla donanmış olmak istiyorsa, aynı şekilde sanatla bir tanışıklığı olmak, kültürlü bir insan için az çok zorunlu olmuştur ve kendini bir sanat heveslisi ve bir uzman olarak kanıtlama iddiası hemen hemen evrenseldir.

(*a*) Ama, sanatla bu türden bir tanışıklık gerçek bir uzmanlık olarak kabul edilmek durumundaysa, bunun pek çok türü ve geniş bir alanı olmalıdır. Çünkü, buradaki ilk gereklilik, eski ve modern tek tek sanat eserlerinin ölçülemez alanıyla tam bir tanışıklıktır; bunların bir kısmı zaten yokolup gitmiştir, bir kısmı da uzak ülkelere veya kıtalara aittir ve yazgının acımasızlığı onları denetleme alanımızdan çekip almıştır. Ayrıca, her sanat eseri, kendi çağına, kendi halkına, kendi çevresine aittir ve tikel tarihsel ve başka düşünce ve amaçlara bağımlıdır; bunun sonucu olarak, sanat alanında uzmanlık, tarihsel ve gerçekten çok ayrıntılı olguların uçsuz bucaksız bir zenginliğini talep eder; çünkü sanat eserinin bireysel doğası bireysel bir şeye ilişkindir ve zorunlu olarak kendisinin anlaşılması ve açıklanması için ayrıntılı bilgi gerektirir. Son olarak, uzmanlık, burada, başka alanlarda olduğu gibi, yalnızca olgulara ilişkin bir belleği değil; ama aynı zamanda sanatsal biçimlerin betimlerini bütün çeşitli ayrıntıları içersinde hatırında tutacak ve özellikle onları başka sanat eserleriyle karşılaştırmak için zihne sunacak keskin bir hayalgücünü de talep eder.

(*b*) Esasta tarihsel olan bu inceleme içersinde, kendilerinden yargılar çıkarsayacaksak eğer, gözden yitirmememiz gereken farklı irdelemeler doğar. Şimdi, bu irdelemeler, empirik bir temele sahip olan diğer bilimlerde olduğu gibi, seçip alınarak bir araya toplandıklarında; genel ölçütleri ve önermeleri ve daha ileri genellemelerle de sanatlara ilişkin teorileri oluştururlar. Bu türden literatürü gözden geçirmenin yeri burası değildir ve dolayısıyla sadece birkaç eseri en genel biçimde alıntılamak yeterli olacaktır. İşte, örneğin (α) Aristoteles'in *Poetika*'sı —bu eserdeki tragedya teorisi bugün bile önemlidir— ve (β) daha özel olarak Horatius'un *Ars Poetika*'sı ve Longinus'un *Yüce Üzerine*'si, klasikler arasında, bu kuramlaştırmanın uygulanma tarzına ilişkin genel bir fikir verir. Bu

yazarlarca soyutlanmış olan genel karakteristikler, özelde, reçeteler ve kurallar olarak görülüyordu, öyle ki özellikle şiirin ve sanatın değer kaybına uğradığı zamanlarda, sanat eserleri bu kurallara göre üretilmek durumundaydı. Yine de, bu sanat doktorlarının sanatı tedavi etmek için yazdıkları reçeteler, insanı sağlığına kavuşturmak için sıradan doktorların yazdıklarından bile daha az güvenilirdi.

Bu sanat teorileri hakkında yalnızca şunu söyleyeceğim ki, onlar, *tek tek* örnekler hakkında öğretici olan pek çok şey içermekle birlikte; yine de onlarda ileri sürülenler, [zamanında] hakikaten güzel sayılmış, ama daima sanat alanının yalnızca küçük bir bölümünü oluşturmuş olan çok sınırlı bir sanat eserleri öbeğinden çıkarsanmışlardı. Öte yandan, bu tür karakteristikler, kısmen, *tümellikleri* içersinde, *tikelin* kurulması yönünde —ki ilkece yapılması gereken budur— hiçbir ilerleme sağlamayan çok yüzeysel düşünümlerdir; örneğin, anmış olduğum Horatiusçu *Mektup*, bu tür düşünümlerle doludur ve bundan dolayı herkes için bir kitaptır, ama bu sebepten dolayı yavan olan pek çok şey içerir: *omne tulit punctum*, vb.[11] Bu, böyle genel olarak dile getirildiğinde, oldukça yerinde olan ama eylem için zorunlu somut özelleşmeleri olmayan tıpkı şunun gibi özdeyişli yönergelere benzer: "Yeryüzünde ikamet et ve besinini bulacaksın".[12]

Açıkça doğrudan doğruya halis sanat eserleri üretme amacından oluşmayan, ama bu tür teoriler yoluyla sanat eserleri üzerine bir yargı geliştirme, kısacası *beğeniyi* geliştirme yöneliminden ibaret olan bir başka ilgi türü vardır. Örnek olarak, Home'un *Eleştirinin Ögeleri*[13], Batteux'nün eserleri ve Ramler'in *Güzellik Bilimlerine Giriş*[14] *(Einleitung in die Schönen Wissenschaften)* adlı eseri, kendi çağlarında çok okunan kitaplardı. Bu anlamda, beğeni, bir sanat eserinin dışsal görünüşüne ait olan şeyin düzenlenmesine ve işlenmesine, uygunluğuna ve mükemmelliğine ilişkindir. Üstelik, bu yazarlar, eski psikolojiden alınan ve zihinsel yetilerin ve etkinliklerin, tutkuların ve onların olası şiddetlerinin, ardarda gelişlerinin vb. empirik gözlemlerinden türetilmiş olan görüşleri beğeni

---

[11] *Ars Poetica*, 343: "Yararlı olanı hoş olanla karıştırıp birleştiren, her övgüye layıktır." vb.

[12] Mezmurlar: 37: 3.

[13] 1762. Henry Home, Galler Lordu, 1698-1782.

[14] Charles Batteux (1713-80) çoğunlukla klasik yazarlar hakkında verimli bir yazardı. Ama Hegel kuşkusuz *Les Beaux Arts réduits à un même principe*'e (1746) gönderim yapmaktadır. Bkz. K. W. Ramler, 1725-98. Onun *Introduction to the Beaux Arts*'ı, kendisinin genişlettiği ve notlar koyduğu Batteux'nün *Cours de belles-lettres*'sinin bir kısmının çevirisidir.

ilkeleri içerisine katmışlardır. Fakat, her insanın sanat eserlerini ya da karakterleri, eylemleri ve olayları kendi içgörüsünün ve kendi duygularının ölçüsüne göre kavraması daima bir olgu olarak kalır; ve beğeninin gelişimi, ancak dışsal ve zayıf olan şeye temas ettiği ve ayrıca buna benzer olarak yönergelerini ancak dar bir sanat eserleri öbeğinden ve sınırlı bir zihin ve duygu eğitiminden aldığı için, onun kuşatım alanı doyurucu değildi ve [sanatın] iç [anlamını] ve hakikatini kavrayabilme ve bunları ortaya çıkarmak için gözü keskinleştirebilme yeterliliğinden yoksundu.

Genel olarak bu tür teoriler diğer felsefi olmayan bilimlerle aynı yolu izlerler. Onların kendilerine konu olarak aldıkları şey, gerçekten *orada* olan şey olarak, algımızdan çıkarsanır; [ama] şimdi, bu algının karakteri hakkında yeni bir soru ortaya çıkar, çünkü hem algımızda bulunan ve hem de ondan çıkarsanarak tanımlar içine yerleştirilen özelleşmelere ihtiyacımız vardır. Ama, böylece, kendimizi derhal belirsiz ve tartışmalı bir zeminde buluruz. Çünkü, ilk elde, güzel, tamamen yalın bir tasarım gibi görünebilirdi. Ama, kısa zamanda, onda birçok yan bulunabileceği ve bu nedenle de bir yazarın birini, bir başkasının bir diğerini vurguladığı ortaya çıkar ya da aynı irdelemeler gözönünde bulunduruluyorsa, şimdi de hangi yanın özsel yan olarak ele alınacağı sorusuna ilişkin tartışma doğar.

Buna göre, güzelin farklı tanımlarını alıntılamak ve eleştirmek bilimsel tamlığın bir parçasıdır. Bunu, ne çeşitli tanımlama inceliklerinin tümünün bilgisini edinmek için tarihsel tamlık içinde yapacağız, ne de *tarihsel* ilgi adına. Bir örnek olarak, yalnızca, daha yeni ve daha ilgi çekici güzele bakış biçimlerinden bazılarını seçeceğiz, ki bunlar daha tam olarak gerçekten güzel İdea'sında içerilen şeye yönelmişlerdir. Bu amaç için, ilk yeri Goethe'nin[15] güzellik açıklamasına vermemiz gerekir, [J. H.] Meyer [1760-1832] *Geschichte der Bildenden Künste in Griechenland* adlı eserinde[16] bu açıklamaya yer vermiştir ve burada Meyer, Hirt'in adını anmaksızın onun görüşünü de alıntılar.

---

[15]Bu, bu derslerde Hegel'in Goethe'yi pek çok kez andığı yerlerden ilki olduğu için,Goethe'nin(1749-1832) Hegel'den onbir yaş daha büyük olduğunu ve ondan bir yıl daha fazla yaşadığını anımsamak yerinde olur. Hegel, onu iyi tanıyor ve Weimar'da sık sık ziyaretine gidiyordu. Goethe, Hegel'den soyluca söz ediyor, ama kendisini daha açık bir biçimde ifade edebilmesini istiyordu. Başkaları da aynı dilekteydiler.

[16]1824-36 —History of the *bildenden* arts in Greece. Bosanquet, a.g.y., s. 67, deneme niteliğinde 'formative'i ('biçim verici') *bildenden*'in çevirisi olarak önerir. Ama bütün sanatlar şu ya da bu şekilde 'formative'dirler. Hegel, sık sık *bildenden* sanatlara gönderimde bulunur ve onlarla müzik ve şiirden ayrı olarak, mimariyi, heykeltraşlığı ve

Zamanımızdaki en büyük hakiki uzmanlardan biri olan [A. L.] Hirt, *Die Horen*'de[17] (1797, sayı. 7) sanat güzelliği üzerine bir deneme yazdı; bu denemede Hirt, farklı sanatlardaki güzel hakkında yazdıktan sonra, şu sonuca varıyordu: sanattaki güzelliğin tam bir eleştirisi ve beğeninin oluşumu için gerekli temel, *karakteristik* kavramıdır; yani Hirt şunu saptamaktadır ki, güzel "gözün, kulağın ya da hayalgücünün bir nesnesi olan veya olabilen mükemmel"dir. Sonra daha ileride, Hirt, mükemmeli "kendi amacına karşılık gelen şey, doğanın veya sanatın, nesnenin kendi cinsi ve türü içindeki oluşumunda meydana getirmeye niyetlendiği şey" diye tanımlar. O halde bundan şu sonuç çıkar ki, güzel üzerine yargımızı biçimlendirmek için, dikkatimizi mümkün olduğu kadar bir şeyin özünü [*Ein Wesen*] oluşturan bireysel belirtilere yöneltmek zorundayız, çünkü o şeyin karakteristiğini oluşturan tam da bu belirtilerdir. Hirt, bir sanat yasası olarak "karakter"den, "biçimlerin, hareket ve jestin, mimik ve ifadenin, yerel rengin, ışık ve gölgenin, açıklık ve koyuluğun (*chiaroscuro*) ve duruşun kendisiyle ayırdedildiği ve aslında önceden zihinde tasarlanan nesnenin talebettiği şekildeki özgül bireysellik"i anlıyor. Bu formülasyon, zaten diğer tanımlardan daha anlamlıdır, çünkü "karakteristik"in ne olduğunu soruşturmaya devam edersek, onun (i) örneğin bir özgül duygu, durum, olay, eylem, birey olarak bir içerik ve (ii) bu içeriğin sunulma tarzını ve biçimini içerdiğini hemen görürüz. "Karakteristik" denen sanatsal yasa bu sunum tarzına dayanır, çünkü o, ifade tarzındaki tikel her şeyin, içeriğinin özgül belirtimine hizmet etmesini ve bu içeriğin ifadesinde bir halka olmasını talebeder. Bu yüzden, soyut "karakteristik" kategorisi, sanatsal biçimin tikel ayrıntısının sunmayı amaçladığı içeriği kendisiyle belirtik hale koyduğu uygunluk derecesiyle ilişkilidir. Eğer bu anlayışı çok popüler bir biçimde açıklamak istersek, onun içerdiği sınırlama şöyledir. Örneğin, dramatik bir eserde içeriği oluşturan bir eylem bulunmaktadır; dram, bu eylemin nasıl olup bittiğini göstermelidir. Şimdi, insanlar her türlü şeyi yaparlar; konuşmaya katılırlar, ara sıra yemek yerler, uyurlar, giysilerini giyerler, şundan bundan söz ederler vb. Fakat, bütün bunların arasında, (asıl içerik olan) özgül eylemle dolayımsız biçimde bağıntısı olmayan her şey dışta bırakılmalıdır, öyle ki o içerikte

---

resimi kasteder. Bu üç sanat, genelde İngilizce 'de 'visual' ('görsel') sanatlara gönderir ve bundan dolayı bu deyimi *bildenden*'i karşılamak için kullandım. E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Peregrine Book, 1970), Hegel'i anmaz, ama bu kitap Hegel'in bu sanatları tartışmasını aydınlatan epeyce bir malzeme içerir.

[17]Schiller tarafından yayınlanan bir periyodik, 1795-8. Aşağıda Kısım III'de sık sık sözü geçen Hirt (1759-1839) Berlin'de Arkeoloji profesörüydü ve Hegel'in dostuydu.

hiçbir şey anlamsız kalmasın. Aynı biçimde, bu eylemin ancak bir evresini yakalayan bir resimde, bu evredeki özgül eylemle hiçbir bağıntısı olmayan ve onun ayırdedici karakterine hiçbir şey katmayan bir koşullar, kişiler, durumlar ve başka olaylar kitlesi —dışsal dünyanın engin dallanıp budaklanması böyledir— bulunabilirdi. Fakat, "karakteristik" ilkesine göre, görünüşe ve özünde tek başına bu içeriğin ifadesine ait olan şey dışında sanat eserine hiçbir şey girmemelidir; hiçbir şey yararsız ve gereksiz olmamalıdır.

Bu, belli bakımlardan haklı çıkarılması mümkün olan çok önemli bir ilkedir. Buna rağmen, Meyer, bu görüşün iz bırakmadan kaybolduğunu ve kendisinin ileri sürdüğü gibi bunun sanatın yararına olduğunu düşünür, çünkü Meyer'e göre bu düşünce olasılıkla karikatüre benzer bir şeye yol açmaktadır. Bu yargı, doğrudan, güzelin böyle bir tanımının bir şeye *yol açmakla* ilişkili olacağını sanma yanılgısını ima eder. Sanat felsefesinin sanatçılara reçeteler vermekle bir ilgisi yoktur; bunun tersine, o, güzel olmak bakımından güzelin ne olduğunu, kendisini gerçeklikte, sanat eserlerinde nasıl gösterdiğini, bunların üretilmesi için kurallar verme arzusu taşımaksızın, belirlemek durumundadır. Şimdi, bu bir yana, bu eleştiri açısından, Hirt'in tanımının, karikatürü ve benzerlerini de kapsadığı kuşkusuz doğrudur, çünkü her şeye rağmen karikatürü yapılan şey de bir karakteristik olabilir; ancak öte yandan, hemen, karikatürde özgül karakterin abartıldığı ve adeta karakteristiğin bir abartılması olduğu da söylenmelidir. Ama, bu abartma, artık karakteristik için kesinkes gerekli olan şey olmayıp, "karakteristik"in kendisinin, sayesinde doğa-dışı kılınabileceği bıktırıcı bir yinelenmedir. Ayrıca, karikatür ve benzeri şeyler çirkinin karakterize edilmesi olabilir ki, bu kesinlikle bir biçim-bozmadır. Çirkinliğin, kendi açısından, içerikle sıkı bir ilişkisi vardır, öyle ki karakteristik ilkesinin, temel bir özellik olarak, çirkinin ve onun sunumunun bir kabulünü içerdiği söylenebilir. Sanat güzelliğinde "karakterize" edilecek ve edilmeyecek şey hakkında, yani güzelin içeriği hakkında, Hirt'in tanımı, kuşkusuz bize daha açık bir bilgi vermez. Bu bakımdan, o, yalnızca soyut bir biçimde olsa bile, yine de hakiki bir şey içeren tamamen biçimsel bir yönerge verir.

Ama, şimdi, Meyer'in, Hirt'in sanatsal ilkesine neden karşı çıktığı yönünde başka bir soru doğar. Meyer neyi tercih etmektedir? İlk elde, o, yalnızca, ne olursa olsun güzel olmak bakımından güzel tanımını içermesi gereken, antikitenin sanat eserlerindeki ilke ile ilgilidir. Bu bağlamda, o,

Mengs'in ve Winckelmann'ın[18] ideal [olarak güzellik] tanımından söz eder ve bu güzellik yasasını kendisinin ne reddettiğini ne de bütünüyle onayladığını söyler; öte yandan, aydınlanmış bir sanat yargıcının (Goethe'nin) görüşüyle hemfikir olmakta bir duraksama göstermez, çünkü [Meyer'e göre —*çn.*] bu görüş tanımlayıcıdır ve bilmeceyi çözmeye daha yakın görünür. Goethe şöyle demektedir: "Antikitenin en yüksek ilkesi *anlam* idi, ama [bu anlamı —*çn*] başarılı bir biçimde *işlemenin* en yüksek sonucu *güzel* idi."[19] Eğer bu ifadenin ima ettiği şeye daha yakından bakarsak, onda yine iki şey buluruz: (i) içerik, şey ve (ii) sunum biçimi ve tarzı. Bir sanat eserinde, dolayımsız olarak bize sunulan şey ile başlar ve bundan sonra onun anlamının veya içeriğinin ne olduğunu sorarız. İlkinin, yani dışsal görünüşün, bizim için, doğrudan hiçbir değeri yoktur; onun gerisinde, içsel bir şey, yani dışsal görünüşü tin ile donatan bir anlam varsayarız. Dışsal olanın işaret ettiği budur, kendi ruhudur. Çünkü bir şey anlatan bir görünüş, zihinlerimize *kendisini* veya dışsal *olarak* olduğu şeyi değil, ama başka bir şeyi sunar. Örneğin, bir sembolü ve daha da açıkçası anlamı, içerdiği kıssa ve bildirisi tarafından kurulan bir fablı irdeleyelim. Gerçekten de, burada herhangi bir sözcük bir anlam ima eder ve kendinde bir değere sahip değildir. Aynı şekilde, tin ve ruh, insan gözünden, bir insanın yüzünden, etinden, derisinden, bütün figüründen parıldar ve burada anlam, daima, kendisini dolayımsız görünüş içersinde gösteren şeyden daha engin bir şeydir. Sanat eseri bu şekilde anlamlı olur ve taştaki şu çizgiler, kavisler, yüzeyler, oyuklar, çukurlar, şu renkler, notalar, sözlü ifadeler ya da başka malzemenin kullanıldığı her şey bu anlamı tüketmiş görünmez; bunun tersine, tam da bir sanat eserinin anlamı diye adlandırdığımız şey olan bir iç-hayatı, duyguyu, ruhu, bir içeriği ve tini açığa vurmalıdır sanat eseri.

Bir sanat eserindeki bu anlamlılık talebiyle, bu yüzden, Hirt'in "karakteristik" ilkesinin ötesine geçen veya ondan farklı olan pek bir şey söylenmemiştir.

Özetlersek, bu görüşe göre, güzelin ögeleri olarak, içsel bir şeyi, bir içeriği ve o içeriği imleyen dışsal bir şeyi belirlemiş olduk; içsel olan, dışsal olanda parıldar ve kendisini dışsal aracılığıyla bilinir kılar, çünkü dışsal olan, kendisinden uzağa, içsel olana işaret eder. Ama, burada daha fazla ayrıntısına giremeyeceğiz.

---

[18] A. R. Mengs, 1728-79. J. J. Winckelmann, 1717-68, aşağıda sık sık anılmaktadır.

[19] Genel referans yapıları bu alıntının kaynağı için bir ipucu vermemektedir. Belki bu, Meyer'in kitabındandır (bkz. s. 17).

(*c*) Bu ilk kuramlaştırma tarzı, her şeye rağmen, Almanya'da esas olarak sahiden yaşayan şiirin ortaya çıkışı yüzünden, pratik kurallarıyla birlikte, zaten şiddetle bir kenara atılmıştır. Dehânın hakkı, onun eserleri ve bu eserlerin etkileri, bu yasacı sanılara ve teorilerin çoraklığına karşı yürürlüğe konulmuştur. Sahici bir tinsel sanatın bu temelinden, topladığı sempatiden ve alabildiğine geniş etkisinden, ister modern dünyanınkiler olsun, ister Orta Çağlarınkiler ya da hatta isterse Hintliler gibi geçmişteki bütünüyle yabancı halklarınkiler olsun; uzun süre geçerli olmuş olan büyük sanat eserleri için bir duyarlılık ve bunlardan zevk alma ve bunları kabul etme özgürlüğü doğmuştur. Bu eserlerin, çağlarından veya yabancı ulusallıklarından dolayı, kuşkusuz bizim için alışılmadık bir yanları vardır, ama onların yabancılıklarından sıyrılıp tüm insanlık için ortak hale gelen bir içerikleri de vardır ve onlar ancak teorinin önyargısıyla barbar kötü bir beğeninin ürünleri olarak damgalanabilirler. Teorinin soyutlamaları için ilkesel temel olan çemberin ve biçimlerin dışında yatan sanat eserlerinin bu genel kabulü, her şeyden önce özel bir tür sanatın — Romantik sanat— kabulüne yol açmıştır ve Kavramı ve güzelin doğasını bu teoriler için olanaklı olduğundan daha derin bir biçimde kavramak zorunlu hale gelmiştir. Kendisini düşünen tin olarak bilen Kavramın şimdi kendisini kendi yönünde daha derin bir biçimde felsefede tanımış olması da buna bağlıdır ve bu, sanatın özünü de daha esaslı bir biçimde ele almak için doğrudan bir neden oluşturmuştur.

Bu durumda, bu daha genel gelişimin evrelerini izleyen sanat üzerine düşünüm tarzı, irdelemekte olduğumuz kuramlaştırma, hem ilkeleri hem de uygulamaları bakımından eskimiştir. Yalnızca sanat tarihi *uzmanlığı* sürekli değerini korumuştur ve anmış olduğum tinsel duyarlılığın serpilip büyümesi insanların entellektüel ufuklarını her yönde genişlettiği ölçüde bunun böyle olması zorunludur da. Bu uzmanlığın görevi ve uğraşı, bireysel sanat eserlerinin estetik değerlendirilmesinden ve sanat eserini dışsal olarak belirleyen tarihsel koşulların bir bilgisinden ibarettir; oysa, duyu ve tinle yapılan ve tarihsel olgularca desteklenen bir değerlendirme ancak, bir sanat eserinin bütün bireyselliğine nüfuz edebilir. Örneğin, Goethe, sanat ve sanat eserleri hakkında bu biçimde pek çok şey yazmıştır. Konuyu bu ele alış tarzı, çoğu kez, soyut ilkeler ve kategorilerle gerçekten ilgili olabilmekle ve istemeyerek bunların içersine düşebilmekle birlikte, katı anlamda kuramlaştırmayı amaçlamaz ve eğer kuramlaştırmanın bize engel olmasına izin vermeyip, gözlerimizin önünde yalnızca somut sunumları tutarsak, bu tarz, felsefenin tarihsel tikel ayrıntılarına giremeyeceği elle tutulur örnekler ve belgelere sahip bir sanat felsefesi ortaya koyar.

O halde, bu, sanatı ele almanın ilk tarzı, yani tikel ve mevcut [eserler]den yola çıkan bir tarzdır.

(2) Bundan, karşıt yanı, yani güzel olmak bakımından güzeli kendisinden anlamaya ve onun *İdeasını* kavramaya çalışan salt kuramsal düşünümü ayırdetmek esastır.

Hepimiz biliyoruz ki, Platon, daha derin bir biçimde, nesnelerini tikellikleri bakımından değil de tümellikleri bakımından anlamak zorunda olan felsefi soruşturma talebinden yola çıktı, çünkü, o, hakikat olanın, tek tek iyi eylemler, doğru kanılar, güzel insanlar ya da sanat eserleri olmadığını, ama bizzat iyinin, güzelin, hakikatin kendisi olduğunu ileri sürüyordu. Şimdi, gerçekten, güzel olan, özü ve Kavramı bakımından anlaşılmak durumundaysa, bu, ancak kavramsal düşünme aracılığıyla mümkün olur; kavramsal düşünme sayesindedir ki, tikel *güzel İdeasının* olduğu kadar *genel olarak İdeanın* da mantıksal-metafizik doğası bilinçli düşünceye dahil olur. Fakat, kendi İdeası bakımından kendisinden ötürü güzel olanın bu incelenişi, bizzat yine soyut bir metafiziğe dönüşebilir. Bu bağlamda temel ve rehber olarak Platon alınsa bile, yine de Platoncu soyutlama, mantıksal güzel İdeası açısından bile, artık bizim için doyurucu olmaz. Bu İdeayı daha somut, daha derinliğine kavramak zorundayız, çünkü Platoncu İdeaya yapışıp kalan boşluk, artık bugün tinimizin daha zengin felsefi gereksinimlerini doyurmaz. Sanat felsefesine güzel İdeasıyla başlamak zorunda olmanız gerçekten söz konusudur; ama Platoncu İdealara, sanat konusunda felsefe yapmanın ilk kendisiyle başladığı o soyut tarza, sarılma konumunda olmamalıyız.

(3) Felsefi güzel Kavramı, kendi hakiki doğasını hiç değilse başlangıç olarak belirtmek için, anmış olduğum her iki ucu kendi içerisinde uzlaştırılmış olarak içermek zorundadır; çünkü, o, metafizik tümelliği gerçek tikelliğin açıklığıyla birleştirir. Felsefi güzel Kavramı, kendi hakikati içersinde mutlak olarak ancak böyle kavranır; çünkü, bir yandan, tek yanlı düşünümün kısırlığına karşıt olarak bu durumda verimli olur, çünkü kendi öz kavramına göre bir özelleşmeler bütünlüğü halinde gelişmek durumundadır ve açımlanışı gibi, bizzat kendisi, tikelleşmelerinin ve bu tikelleşmelerin birinden bir diğerine ilerlemesinin ve geçişinin zorunluluğunu içerir; öte yandansa, kendilerine bir geçişin yapılmış olduğu tikelleşmeler, kendilerinde Kavramın tümelliğini ve özselliğini taşırlar, çünkü bunlar Kavramdan ortaya çıkan asıl tikelleşmelerdir. Daha önce anılan konuyu ele alma tarzları, bu her iki karakteristikten[20] yoksundurlar ve bu sebepten dolayı da, tözsel, zorunlu ve eksiksiz ilkelere götüren, bu tam Kavramdır yalnızca.

---

[20] Yani, tikelleri tümel olarda ve ayrımlaşmış tümeli de tikellerde bulma.

[5] *Sanat Güzelliği Kavramı*

Bu hazırlık notlarından sonra, şimdi asıl konumuza, yani sanat güzelliği felsefesine yaklaşmaktayız ve bu konuyu bilimsel bir biçimde ele alacağımız için, onun Kavramı ile başlamak durumundayız. Ancak bu Kavramı kurduktan sonra, bu bilimin bütününün bölünümünü ve dolayısıyla planını belirleyebiliriz. Çünkü, bir bölünüm, felsefi olmayan bir incelemede olduğu gibi tamamen dışsal bir tarzda yapılmayacaksa, kendi ilkesini bizzat konunun Kavramında bulmak zorundadır.

Böyle bir gereksinimle karşı karşıya gelindiğinde, önümüzde derhal "bu Kavramı nereden çıkarsıyoruz?" sorusunu buluruz. Sanat güzelliği Kavramının kendisiyle başlarsak, bu, hemen bir *önvarsayım* ve salt bir sayıltı haline gelir; bununla birlikte, felsefi yöntem, salt sayıltıları kabul etmez; tersine, kabul edilmek durumunda olan şey, Kavramın hakikatinin kanıtlanması, yani zorunlu olduğunun gösterilmesidir.

Bağımsız olarak ve kendisinden ötürü ele alınan her felsefi disipline girişi etkisi altına alan bu güçlük hakkında kısaca bir anlayışa varacağız.

Her bilimin nesnesi söz konusu olduğunda, incelenmesi gereken iki şey vardır: (i) böyle bir nesnenin var *olduğu* ve (ii) *ne* olduğu.

İlk noktada, sıradan [yani, doğal] bilimler bakımından çoğu kez pek az güçlük çıkar. Bir kere, zaten, astronomiden ve fizikten, güneşin, yıldızların, manyetik fenomenlerin, vb., var olduklarını kanıtlamalarını istemek gülünç olurdu! Duyuma verilmiş olanla ilişkili olan bu bilimlerde, nesneler, dış dünyanın deneyiminden alınır ve onları, *kanıtlamak* yerine, *göstermenin* yeterli olduğu düşünülür. Yine de, felsefi olmayan disiplinler içerisinde bile, nesnelerinin varoluşuna ilişkin kuşkular ortaya çıkabilir, örneğin, zihin bilimi olan psikolojide bir ruhun, bir tinin, yani maddi olan şeyden ayrı, açık bir biçimde bağımsız öznel bir varlığın var olup olmadığına ilişkin bir kuşku; ya da teolojide bir Tanrı'nın var olup olmadığına ilişkin bir kuşku bulunabilir. Bundan başka, eğer nesneler öznel bir türdenseler, yani yalnızca zihin içersinde mevcut ve dışsal olarak algılanabilir şeylere benzemez iseler, biz, zihinde ancak zihnin kendi öz etkinliğinin üretmiş olduğu şeyin var olduğunu biliriz. Bu yüzden, burada, derhal, insanların bu içsel tasarımı veya sezgiyi kendilerinde üretebilme ya da üretememe şansı doğar ve ilk durum gerçekten söz konusu olduğunda da, insanlar böyle bir tasarımın tekrar ortadan kalkmasını önleyebilirler veya hiç değilse onu, içeriği kendi başına bağımsız hiçbir gerçekliğe sahip olmayan tamamen öznel bir tasarıma indirgeyebi-

lirler. Nitekim, örneğin, güzel, çoğu kez, tasarımlarımızda mutlak biçimde zorunlu olarak değil de; tamamen öznel bir hoşlanma veya sadece ilineksel bir duyu olarak gözönüne alınmıştır. Dışsal dünyaya ilişkin sezgilerimiz, gözlemlerimiz ve algılarımız çoğu kez aldatıcı ve hatalıdır; ama, kendilerinde en büyük canlılığa sahip olsalar ve bizi karşı konulmaz biçimde tutkuya sürükleyebilseler bile, içsel tasarımlarımız için de bu doğrudur.

Şimdi, içsel tasarımlarımızın ve genel bakışımızın bir nesnesinin *olup olmadığı* kuşkusu; tıpkı öznel bilincin nesneyi kendisinde yaratıp yaratmadığı ve öznel bilincin onu kendi önüne getirme biçimi ve tarzının aynı zamanda özsel doğası bakımından da nesneyle karşılıklılık içersinde olup olmadığı sorusu gibi —böyle bir nesnenin *olduğu* veya [dış dünyada — çn.] var olduğu nosyonuna sahip olsak bile—, yine de nesnenin, kendi *zorunluluğuna* göre gösterilmesini ve kanıtlanmasını talep eden daha yüksek bilimsel bir gereksinimi tam da insanlarda uyandıran şeydir.

Gerçekten bilimsel olarak geliştirilmesi koşuluyla, bu kanıtlama ile, bir nesnenin *ne* olduğuna ilişkin diğer soru da yeterli bir biçimde yanıtlanmış olur. Bununla birlikte, bunu tam olarak açıklamak, bizi bu noktada çok fazla uzağa götürür ve yalnızca aşağıdaki belirlemeler verilebilir.

Eğer konumuzun, yani sanat güzelliğinin zorunluluğu gösterilmek durumundaysa, sanatın veya güzelin, hakiki Kavramına göre irdelendiğinde, bilimsel zorunlulukla güzel sanat Kavramına götürecek türden bir öncelin bir sonucu olduğunu kanıtlamak durumunda olacaktık. Fakat, sanatla başladığımız ve özsel karakteri bakımından onun öncelini (kendi öz Kavramına uygun olan öncelini) ele almayıp da, onun kendi Kavramını ve bu Kavramın gerçekleşmesini ele almak istediğimiz için; bize göre, sanat, tikel bir bilimsel konu olarak, bilimsel bir biçimde ele alındığında, farklı bir felsefi disipline ait olan bir önvarsayıma sahiptir. Bu yüzden, bize kalan tek yol, sanat Kavramını, deyim yerindeyse, *lemmatik olarak*[21] ele almaktır ve bu da, eğer *seriatim* [birer birer —çn.] ele alınmak durumundalarsa, bütün tikel felsefi bilimler için söz konusudur. Çünkü, kendisini kendi Kavramından geliştiren ve kendi kendisiyle bağıntılı zorunluluğu içersinde, bir bütün oluşturmak için kendisine dönerek bir hakikat dünyası oluşturmak üzere kendi kendisiyle uyuşan, kendinde tek bir organik bütünlük olarak evrenin bilgisi, ancak felsefenin *bütünüdür*. Bu bilimsel zorunluluk halkası içersinde, her bir tek parça, bir yandan kendi-

[21] Yani, varsayalım ki kanıtlanmış olsun.

sine geri dönen bir çemberdir, öte yandansa diğer parçalarla zorunlu bir bağlantıya sahiptir. O, kendisini kendisinden türetmiş olduğu bir önceye [geriye —*ç.n.*] ve verimli olduğu ölçüde kendisinden bir kez daha bir "başka"yı doğurup, onu bilimsel bilginin konusu kılarak her seferinde kendisine doğru bizzat yol aldığı bir sonraya [ileriye —*ç.n.*] sahiptir. Bu yüzden, kendisinden yola çıktığımız güzel İdeasını kanıtlamak, yani onu, kendisini felsefede önceleyen önvarsayımlardan ve kendisinden doğmuş olduğu dölyatağından zorunlu bir biçimde çıkarsamak; buradaki amacımız değil, ama felsefenin bütününün ve onun tikel disiplinlerinin ansiklopedik bir gelişiminin görevidir. Bize göre, güzel ve sanat Kavramı, felsefe sistemi tarafından verilen bir önvarsayımdır. Ama burada bu sistemi ve sanatın bu sistemle bağıntısını açıklayamayacağımız için, henüz önümüzde güzel Kavramını bilimsel bir biçimde bulmamaktayız. Önümüzde *olan* şey, zaten sıradan insanların savunduğu veya eskiden kabul etmiş oldukları güzel ve sanata ilişkin farklı düşüncelerde ortaya çıktığı şekliyle, güzel kavramının ögeleri ve cepheleridir yalnızca. Bu noktadan, bu görüşlerin daha derin bir irdelenişine geçmek niyetindeyiz, bunu, ilk elde, hem konumuz hakkında genel bir fikir edinme hem de kısa bir eleştiriyle, sonradan ilgilenmemiz gerekecek olan daha üstün belirlenimlerle bir ön tanışıklık sağlama avantajı kazanmak için yapıyoruz. Konuya ilişkin son giriş incelememiz, böylece, tartışılmakta olan konu üzerine verilen derslere bir hazırlık sunacak ve asıl konumuz için [düşüncelerimizin] genel bir toparlanışını ve yönünü [sağlamaya] yönelecektir.

[6] *Sanata İlişkin Yaygın Düşünceler*

Sanat eserinin bildik bir tasarımı olarak, başlangıçta karşılaştığımız şey şu üç başlık altında toplanır:

(i) Sanat eseri, doğa ürünü değildir; o, insan etkinliği tarafından meydana getirilir;

(ii) Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyularla kavranması için duyusal alandan elde edilir;

(iii) O, kendinde bir amaca sahiptir.

(i) *İnsan Etkinliğinin Bir Ürünü Olarak Sanat Eseri*

(*a*) Bu ilk noktaya, yani bir sanat eserinin insan etkinliğinin bir ürünü

olduğu konusuna geldiğimizde, bu görüş, dışsal bir nesnenin *bilinçli* bir üretimi olan bu etkinliğin aynı zamanda başkalarınca *bilinip* açıklanabileceği ve öğrenilip izlenebileceği düşüncesine yol açmıştır. Çünkü, bir insanın meydana getirdiği şeyi, öyle görünüyor ki, bir başkası da meydana getirebilir ve taklit edebilir, şu koşulla ki, o, yapıp etme tarzına ilişkin bilgi sahibi olsun, ilk önce; öyle ki, sanatsal üretimin kurallarıyla evrensel bir tanışıklığı varsaydığımızda, [izlenecek —*çn.*] yöntemi aynı tarzda uygulamak ve sanat eserleri üretmek yalnızca herkesin keyfine kalmış bir mesele olurdu. Bu yönde, yukarıda anılan [s. 15-16], pratik uygulama için hesaplanmış reçetelere sahip kural-koyucu teoriler başgöstermiştir. Ama, bu doğrultuda uygulanabilecek olan şey, ancak biçimsel olarak düzenli ve mekanik bir şey olabilir. Çünkü, tek başına mekanik olan öylesine dışsal bir türdendir ki, onu tasarımlarımız içersine sokmak ve etkin kılmak için yalnızca tamamen boş bir irade ve becerikllik denemesi gereklidir; bu deneme somut herhangi bir şey ya da tümel kurallarda dikte edilmemiş herhangi bir şey tarafından tamamlanmaya gerek duymaz. Bu gereklilik, bu tür reçeteler kendilerini tamamen dışsal ve mekanik olanla sınırlamadıkları, ama sanatçının anlamlı ve tinsel etkinliğine yayıldıkları zaman, en canlı biçimde ortaya çıkar. Bu alanda, kurallar, örneğin 'temanın ilginç olması gerektiği, her karakterin kendi konumuna, yaşına, cinsiyetine ve durumuna göre konuşması gerektiği' gibi, yalnızca belirsiz genellemeleri içerirler. Fakat, burada kurallar doyurucu olacaklarsa, o zaman bu kurallara bağlı yönergeleri, aynı zamanda, sanatçının daha fazla tinsel etkinliğini gerektirmeksizin, tam da ifade edildikleri şekilde gözlemlenebilecekleri türden bir açıklıkla düzenlemek gerekir. Bununla beraber, içerik bakımından soyut olmakla, bu tür kurallar, sanatçının bilincini tamuygun biçimde belirleme bahanesiyle, kendilerini bütünüyle uygunsuz biçimde açığa çıkarırlar; çünkü sanatsal üretim, verili tarifnamelere göre yapılacak biçimsel bir etkinlik değildir. Bunun tersine, tinsel etkinlik olarak sanatsal üretim, kendi kaynaklarından kalkarak iş görmeye ve zihnin gözünün önüne [formüllerin sağlayabileceğinden] tamamen başka ve daha zengin içeriği ve daha kapsamlı bireysel yaratımları getirmeye mecburdur. Dolayısıyla, bu tür kuralların gerçekten özgül ve bu nedenle pratik olarak yararlı bir şey içermeleri ölçüsünde; onlar gerek duyulduğunda uygulanabilirler, ama yine de salt dışsal koşullara ilişkin tarifnamelerden daha öte bir şey sağlayamazlar.

(*b*) Bu yüzden, anlaşıldığı üzere, az önce belirtilen eğilim, bütünüyle terkedilmiş ve onun yerine karşıt bir eğilim aynı ölçüde benimsenmiştir.

Çünkü, sanat eseri, artık *genel* insan etkinliğinin bir ürünü olarak değil, ama şimdi, her nasıl olursa olsun, basitçe ve *yalnızca* kendi tikel yeteneğine, yani adeta özgül bir doğal güce özgür oyun verdiği varsayılan bütünüyle *özel olarak bahşedilmiş* bir tinin bir eseri olarak gözönüne alınmaktaydı; bu bahşedilmiş tin, kendisini, tümel olarak geçerli yasaları dikkate almaktan ve kendi içgüdümsü üretici etkinliğiyle çatışan bilinçli bir düşünümden bütünüyle kurtarmak durumundadır. Gerçekten de, onun bu tür düşünümden korunmuş olduğu sanılır, çünkü onun üretimleri yalnızca bu tür bir bilinç tarafından lekelenmiş ve bozulmuş olabilirdi. Bu bakış açısından, sanat eserinin *yetenek* ve *dehânın* bir ürünü olduğu iddia edilmiş ve yetenek ve dehâdaki doğal öge özellikle vurgulanmıştır. Bu, bir bakıma haklı olarak yapılmıştır, çünkü yetenek, insanın salt ve basitçe kendi öz-bilinçli etkinliği yoluyla kendisine verme gücüne sahip olmadığı özgül yeterliliktir; dehâ ise böyle olan tümel yeterliliktir. İleride bu konu üzerinde daha ayrıntılı bir biçimde duracağız [Kısım I, böl. III, C].

Burada, yalnızca, bu görüşün hatalı yönünden, yani sanatsal üretimde sanatçının kendi etkinliğine ilişkin tüm bilincin sırf gereksiz değil, fakat hatta zararlı olarak görülmesinden söz etmek durumundayız. Burada, yetenek ve dehânın üretimi yalnızca bir *durum* ve özellikle bir *esinlenme* durumu olarak ortaya çıkar. Dehânın, 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'inkilerle süren *Dehâ Dönemi* diye adlandırılan çağda belirgin hale geldi. İlk başlangıçtaki eserlerinde,[22] 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 dehâ kavramı hakkında hüküm sürmüş olan ve hatta esinlenmenin her şeye yeterli olduğu hakkında günümüzde bile süregelen karışıklıklara daha fazla girmeyeceğim. Bu yönde esas olan şey, şu görüşle ifade edilebilir: Sanatçının yeteneği ve dehâsı kendi içinde doğal bir ögeye 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

[22]Bunların ayrıca tartışılması için bkz. Kısım I, bölüm III, BII I(*c*), aynı zamanda bkz. İslam şiir sanatı ve Romantik sanat biçimi üzerine olan kısımlar.

işçiliktir; çünkü sanat eseri, özellikle mimari ve heykel sanatında görülen, resim ve müzik sanatında pek az, şiir sanatındaysa hepsinden az bulunan el becerisine uzanan tamamen teknik bir yana sahiptir. Teknik beceri, esinlenmeyle elde edilmez, ama düşünümle, çabayla ve pratikle kazanılır. Ama, sanatçı, kendi dışsal malzemesine hakim olmak ve bu malzemenin ele avuca sığmazlığıyla başedebilmek için, böyle bir beceriye sahip olmaya mecburdur.

Şimdi, bundan başka, sanatçı, ne kadar yüksekte duruyorsa, yüreğin ve tinin derinliklerini de o kadar esaslı bir biçimde sergilemelidir; bunlar, dolaysızca bilinemezler, ama ancak sanatçının kendi tininin içsel ve dışsal dünya üzerine yönelimi sayesinde anlaşılabilirler. İşte, bir kez daha, sayesinde sanatçının bu içeriği kendi bilincine getirdiği ve kendi kavrayışlarına madde ve içerik kazandırdığı çalışmadır, bu.

Kuşkusuz, bu bakımdan, bir sanat, böyle bir içerik bilincini ve bilgisini bir başkasından daha çok gerektirir. Örneğin, yalnızca içsel tinin tamamen belirlenimsiz hareketiyle ve sanki düşünceden yoksun duygular olarak ele alınan seslerle ilişkili olan müzik sanatının, bilinçte mevcut tinsel malzemeye pek az gereksinimi vardır ya da hiç yoktur. Dolayısıyla, müziksel yetenek, pek çok durumda kendisini kafanın boş olduğu ve yüreğin pek az harekete geçtiği ilk gençlikte[23] ilan eder ve kimi zaman da tin ve hayat, deneyim kazanmadan önce, son derece dikkat çekici bir yüksekliğe ulaşabilir. Yine de, müzikal besteleme ve icrada çok büyük ustalığa, göze çarpıcı tin ve karakter kısırlığının eşlik ettiğini çok sık görmüşüzdür.

Öte yandan, şiir sanatında durum tamamen farklıdır. Şiirde, her şey, insanın, onun daha derin ilgilerinin ve onu harekete geçiren güçlerin, içerik ve düşünceyle dolu olarak, sunulmasına bağlıdır; bundan dolayı da, dehâ, olgun, çok değerli ve kendinde tam herhangi bir şeyi varlığa getirmeden önce, tin ve yürek, hayat, deneyim ve düşünüm tarafından zengin ve derin bir biçimde eğitilmek zorundadır. Goethe ve Schiller'in ilk üretimleri, dehşete düşürücü olabilecek bir hamlığa, evet hatta bir kabalığa ve bir barbarlığa sahiptirler. Bu fenomen, yani bu girişimlerin pek çoğunda baştan sona şiir-dışı, kısmen de soğuk ve yavan ögelerin ezici bir kitlesinin bulunması, ilkece, esinlenmenin gençlik ateşi ve çağıyla sınırlandığı şeklindeki ortak kanının aleyhine konuşmaktadır.

[23]Hegel, Mozart'ı düşünüyor olabilir. Ama bkz. s. 41. Hegel, Mendelssohn'u da anabilirdi, ama başkaları gibi o da çağın bestecilerine karşı duyarsızdı.

Diyebiliriz ki ülkemize ilk kez şiirsel eserler veren bu iki dâhi, ulusal şairlerimiz, ancak olgunluklarında, bize derin, tözsel, hakiki esinlenme ürünü ve biçim bakımından da oldukça mükemmel şekilde kotarılmış eserler kazandırdılar; tıpkı Homeros'un ancak yaşlılık döneminde hiç ölmeyen şarkılar esinlendiği ve ürettiği gibi.

(*c*) İnsan etkinliğinin bir ürünü olarak sanat eseri düşüncesine ilişkin üçüncü bir görüş, sanat eserinin dışsal doğa fenomenleriyle bağıntılı konumuna gönderimde bulunur. Burada, şeylere sıradan bakış biçimi, hemen, insani sanat ürününün konum bakımından doğa ürününün aşağısında olduğu düşüncesine sarıldı; çünkü, sanat eseri kendisinde bir duygu içermez ve baştan sona canlı da değildir, dışsal bir nesne olarak gözönüne alındığında ölüdür; biz de canlı olana ölü olandan daha yüksek değer vermeyi âdet haline getirmişizdir. Sanat eserinin, kendisinde bir hayata ve harekete sahip olmadığı hemen kabul edilir. Doğada canlı olan şey, içinden ve dışından, en ince parçalarına kadar amaçlı bir biçimde işlenmiş bir organizmadır, oysa ki sanat eseri ancak yüzeyinde hayat görünümüne ulaşır; bu yüzeyin iç yanında o, sıradan taştır, tahtadır ve kanavadır ya da şiirdeki gibi, söz ve harflerle ifade edilen bir tasarımdır. Ama, bu yön —dışsal varoluş— bir eseri bir güzel sanat ürünü yapan şey değildir; bir sanat eseri,ancak tinden kaynaklanmakla ve artık tinin bölgesine ait olmakla sanat eseri olur; o, tinsel olan tarafından kutsanmıştır ve yalnızca tin ile uyum içersinde meydana getirilmiş şeyi ortaya serer. İnsani ilgi, bir olayın sahip olduğu tinsel değer, bireysel bir karakter, karmaşıklığı ve sonucu bakımından bir eylem, sanat eserinde kavranır ve bunlar orada sanatsal-olmayan başka şeylerin zemininde olanaklı olduğundan daha saf ve daha saydam bir şekilde gözler önüne serilir. Dolayısıyla, sanat eseri, tin içersindeki bu yolculuğu yapmamış olan herhangi bir doğal üründen daha yüksekte bulunur. Örneğin, bir resimde bir manzarayı kendisiyle tasarımladığımız bir duygu ve içgörüden ötürü, tinin bu eseri, salt doğal manzaradan daha yüksek bir konum kazanır. Çünkü, tinsel olan her şey herhangi bir doğa ürününden daha iyidir. Üstelik, hiçbir doğal varlık, sanatta olduğu gibi, tamsal İdeali sunamaz.

Şimdi, tin, kendi iç kaynaklarından çıkardığı şeylere, sanat eserlerinde, dışsal varoluşları bakımından da süreklilik verir; öte yandan, doğadaki bireysel canlı şey, gelip geçici, ortadan kaybolan, dışsal görünüşü bakımından değişken bir şeydir, oysa ki sanat eseri kalıcıdır, yine de sanat

eserinin doğal gerçeklik üzerindeki halis üstünlüğünü oluşturan şey, sadece süreklilik değil, ama tinsel esinlenmeyi apaçık kılmış olmasıdır.

Ama, her şeye rağmen, sanat eserinin daha yüksek konumu, yaygın biçimde kabul gören bir başka düşünce tarafından da sorgulanır. Çünkü, denilmektedir ki, doğa ve onun ürünleri Tanrı'nın bir eseridir, onun inayeti ve bilgeliği ile yaratılmıştır, oysa ki sanat ürünü salt insani bir eserdir, insani içgörüye göre insan eliyle yapılmıştır. Tanrısal bir yaratım olarak doğal üretim ile yalnızca sonlu bir şey olarak insan etkinliği arasındaki bu karşıtlıkta, Tanrı'nın hiçbir şekilde insanda ve insan aracılığıyla işgörmediği, ama kendi etkinlik alanını tek başına doğa ile sınırladığı şeklinde bir yanlış anlayış yatar. Eğer sanatın hakiki doğasına nüfuz edeceksek, bu yanlış kanı tamamen yadsınmak zorundadır. Gerçekten de, bu görüşün aleyhine, karşıt bir görüşe yani Tanrı'nın doğa üretimleri ve oluşumlarıyla olmaktan daha çok, tinin yarattığı şeylerle onurlandırıldığı görüşüne sağlamca tutunmak zorundayız. Çünkü, tanrısal bir şey insanda yalnızca varolmakla kalmaz; ama, o, doğada olduğundan bütünüyle farklı ve daha yüksek bir tarzda, Tanrı'nın varlığına uygun bir biçimde insanda etkindir. Tanrı tindir ve Tanrısal olanın içersinden süzülüp geçtiği ortam, ancak insanda, bilinçli ve etkin biçimde kendini üreten tin biçimine sahiptir; ama, doğada bu ortam bilinçsizdir, duyusaldır ve dışsaldır ki, değer bakımından bunlar bilincin çok aşağısında bulunur. Şimdi, sanat üretiminde, Tanrı, tam da doğa fenomenlerinde olduğu ölçüde işlemde bulunur; ama, kendisini sanat eserinde açığa vurduğu şekliyle tanrısal olan, tinden doğmuştur ve bu yüzden kendi varoluşu için uygun bir işlem alanı kazanmıştır; oysa ki yalnızca doğanın bilinçsiz duyusallığında *var* olma (*Dasein*), tanrısal olana uygun bir görünüş tarzı değildir.

(*d*) Şimdi, sanat eserinin, insan tarafından, tininin bir yaratımı olarak meydana getirildiği kabul edildiği zaman; yukarıda sözü geçen [tartışma]dan daha derin bir sonuç çıkarmak için, son bir soru ortaya atılabilir: insan sanat eserleri üretmeye neden gerek duyar? Bir yandan, bu üretim, tıpkı peşinden koşulduğu ölçüde bir kenara da bırakılabilen, salt rastlantıya ve hayallere ilişkin bir oyun olarak gözönüne alınabilir; çünkü, sanatın amaçladığı şeyi elde etmenin başka ve hatta daha iyi araçlarının varolduğu ve insanın, sanatın karşılayabileceğinden daha yüksek ve daha önemli ilgilere sahip olduğu savunulabilir. Bununla birlikte, öte yandan, sanat, daha yüksek bir içtepiden ileri geliyor ve daha yüksek gereksinim-

leri doyuruyor gibi görünmektedir —en tümel hayat görüşleriyle ve bütün devirlerin ve halkların dinsel ilgileriyle bağlantılı olduğu için, kimi zaman en yüksek ve mutlak gereksinimleri [doyurmakta gibidir (—*çn.*)]. — Sanata duyulan olumsal değil, ama mutlak gereksinime ilişkin bu soruyu henüz eksiksiz biçimde yanıtlayamayız, çünkü bu soru şu aşamada ortaya çıkabilecek bir yanıttan daha somuttur. Dolayısıyla, şu anda yalnızca şu noktaların üzerinde durmakla yetinmek zorundayız.

Sanatın (biçimsel yönüyle) kendisinden çıktığı tümel ve mutlak gereksinim, kökenini, insanın *düşünen* bir bilinç olmasında, yani, kendisinin ve başka her şeyin ne olduğunu kendisinden çıkarmasında ve *kendisinin önüne* koymasında bulur. Doğadaki şeyler yalnızca *dolaymsız* ve *tektirler*, oysa ki insan, tin olarak, kendisini *ikiye çoğaltır*, ki burada, (i) o, doğadaki şeyler nasılsa öyle *vardır*, ama (ii) tam da aynı ölçüde kendisi *için* vardır; o, kendisini görür, kendisine kendisini tasarımlar, düşünür ve yalnızca kendisini kendi önüne bu etkin biçimde koyuşu yüzünden tindir. Bu kendisinin bilincini insan iki yolla elde eder: *ilkin, teorik olarak;* insanın göğsünde hareket eden, kınıldayan ve baskı yapan her şeyle birlikte, kendisini içsel olarak kendi bilincine getirmek zorunda olması; ve genellikle kendisini görmek, kendisine kendisini tasarımlamak, düşünmenin insanın özü olarak bulduğu şeyi kendisinin önünde sabit kılmak ve tek başına kendisini, hem kendisinden topladığı şeyde hem de dışarıdan kabul ettiği şeyde tanımak zorunda olması ölçüsünde *teorik olarak*. *İkinci olarak,* insan, *pratik* etkinlik yoluyla kendisini kendi önüne getirir, çünkü kendisine doğrudan verilen her şeyde, kendisine dışsal olarak mevcut olan şeyde, insan, kendisini üretme ve kendisini tanıma içtepisine sahiptir. O, bu amaca, dışsal şeyleri dönüştürmek suretiyle ulaşır, bu şeyler üzerine kendi iç varlığının damgasını basar ve şimdi yine onlarda kendi karakteristiklerini bulur. İnsan, bunu, özgür bir özne olarak, dışsal dünyayı eğilip bükülmez yabancılığından soymak ve şeylerin şeklinde yalnızca kendisinin dışsal bir gerçekleşimini bulmak için yapar. Bir çocuğun ilk içtepisi bile dışsal şeylerin bu pratik dönüştürülmesini içerir; bir çocuk nehire taş attıktan sonra, kendi yapıp etmesi olan bir şeyin sezgisini kazandığı bir etki olarak, suda çıkan halkalara hayret eder. Bu gereksinim, sanat eserinde mevcut olan, dışsal şeylerde kendini üretme tarzına kadar uzanan en farklı biçimlerdeki fenomenleri kateder. İnsan, yalnızca dışsal şeylere bu biçimde davranmaz, fakat kendisine de, bulduğu gibi bırakmayıp, bilerek dönüştürdüğü kendi doğal figürüne de,

aynı şekilde davranır. Bu, her giyinip kuşanmanın ve her süslenmenin nedenidir; bu etkinlikler, her ne kadar barbarca, tatsız, tamamen çirkinleştirici veya hatta Çinli kadınların ayaklarını ezip sıkıştırmaları ya da kulaklarını ve dudaklarını yarmaları gibi zararlı olsa da. Çünkü, ancak uygarlaşmış insanlar arasındadır ki, figürün, davranışın ve her türde ve tarzda dışsal ifadenin dönüştürülmesi tinsel gelişmeden çıkar.

Demek oluyor ki, evrensel sanat gereksinimi, insanın, içsel ve dışsal dünyayı, içersinde kendi özünü yeniden tanıdığı bir nesne olarak, kendi tinsel bilincine yükseltme yönündeki akılsal gereksinimidir. İnsan, bu tinsel özgürlük gereksinimini, bir yandan, kendi içinde olanı kendine açık kılarak, ama buna karşılık olacak şekilde de bu kendi açık kılınmış 'ben'ine dışsal gerçeklik vererek ve böylelikle kendisinin bu ikiye çoğaltılmasında, kendisinde olan şeyi kendisi ve başkaları için görünüşe çıkarıp bilgi haline getirerek doyurur. Bu, sanatın olduğu kadar, her eylemenin ve bilmenin temelini ve zorunlu kökenini bulduğu, insanın özgür akılsallığıdır. Bununla birlikte, politik ve ahlâkî eylemden, dinsel betimlemeden ve bilimsel bilgiden ayrı olarak sanata duyulan özgül gereksinimi daha sonra göreceğiz [Kısım I, Giriş].

(ii) *Sanat Eseri, İnsanın Duyuları Tarafından Kavranmak İçin Olmakla, Duyusal Alandan Elde Edilir*

Buraya kadar, sanat eserinde, onun insan tarafından yapılmış olma yönünü irdelemiş olduk. Şimdi, onun ikinci karakteristiğine, yani insanın *duyuları* tarafından kavranmak için üretilmesine ve dolayısıyla az ya da çok duyusal alandan türetilmesine geçmek durumundayız.

(*a*) Bu düşünüm, güzel sanatın duygu, özellikle de hoşumuza giden duygu, hoş duygu uyandırmak anlamına geldiği anlayışına yol açmıştır. Bu bakımdan, güzel sanat soruşturması, duyguların bir soruşturulmasına dönüştürülmüş ve 'hangi duyguların sanat tarafından uyandırılması gerektiği, örneğin korku mu, yoksa acıma mı? Ama bunlar nasıl hoş olabilir, talihsizliğin işlenmesi nasıl doyum verebilir?' sorusu ortaya çıkmıştır. Bu doğrultudaki düşünüm, özellikle Moses Mendelssohn'un zamanından kalmadır[24] ve onun yazılarında böyle pek çok tartışma bulunabilir. Yine

[24] *Über die Empfindungen* (1755) veya *Betrachtungen über das Erhabene u.s.w.* (1757).

de bu tür bir soruşturma, çok ileriye gitmedi, çünkü, duygu, tinin belirsiz donuk bölgesidir; duyumsanan şey, en soyut bireysel öznellik biçimine sarınmış kalır ve dolayısıyla duygular arasındaki ayrımlar aynı zamanda tamamen soyutturlar, şeyin kendisindeki ayrımlar değildirler. Örneğin, korku, kaygı, telaş, dehşet, kuşkusuz bir ve aynı duygu türünün başka başka özelleşmeleridir, ama onlar, kısmen yalnızca niceliksel yoğunlaşmalardır, kısmen de kendi içeriklerini etkilemeyen, ama ona kayıtsız kalan biçimlerdir. Örneğin, korku durumunda, öznenin ilgi duyduğu bir şey mevcuttur, ama aynı zamanda, özne, ilgilendiği şeyi yok etmekle tehdit eden negativ olanın yaklaşmasını görür ve şimdi ilgiyi ve negativ olanı, her ikisini de kendi öznelliğinin çelişik duygulanımları olarak doğrudan doğruya kendisinde bulur. Ama, böyle bir korku, kendi başına herhangi bir içeriği koşullandıramaz; bunun tersine, en çeşitli ve karşıt içerikleri kendi içersine alabilir.[25] Duygu olmak bakımından duygu, tamamıyla boş bir öznel duygulanım biçimidir. Bu biçim, kuşkusuz, kendisinde, umut, acı, sevinç, zevk olarak çeşitlenebilir; ve yine, bu çeşitlilik içerisinde farklı içerikleri kuşatabilir, bir adalet duygusunun, ahlâkî duygunun, yüce din duygusunun, vb., olması gibi. Ama, böyle bir içeriğin [adalet] farklı duygu biçimlerinde [umut veya acı] mevcut olması, onun özsel ve özgül doğasını aydınlatmaya yetmez. Duygu, bir aşırı soyutlama çemberine sokulduğunda, içerisinde somut şeyin ortadan kaybolduğu tamamen öznel coşumsal bir zihin durumu olarak kalır.[26] Bunun sonucu olarak, sanatın uyandırdığı ya da uyandırdığı varsayılan duyguların soruşturulması, belirsizliğin ötesine geçmez; bu, tam da asıl içerikten ve bu içeriğin somut özü ile kavramından soyutlanmış bir incelemedir. Çünkü, *duygu* üzerine düşünüm, söz konusu olan şeye, yani sanat eserine kendisini daldırmak, onun derinliklerini yoklamak ve ayrıca salt öznelliği ve bu öznelliğin durumlarını terketmek yerine, tikel karakteri içindeki öznel coşumsal tepkiyi gözlemlemekle yetinir. Ama, duygu durumunda, tam da bu boş öznelliktir ki, yalnızca korunmakla kalmaz, ama esas şeydir ve insanların duygulara sahip olmaya bu kadar düşkün olmalarının nedeni budur. Ama, bu, böyle bir incelemenin, belirsizliği ve boşluğundan ötürü, sıkıcı hale gelmesinin ve küçücük öznel özellikler üzerinde yoğunlaşmasından ötürü, tatsız olmasının da nedenidir.

---

[25]'Her şeyden korkabilirsiniz, ama korkmuş olmak korktuğunuz şeyi belirlemez' (Bosanquet'nin notu. *a.g.y.*, s. 98).

[26]Burada anlam belirsizdir, ama şu söylenebilir: somut olan ahlâkilik, adalet vb., soyut veya belirlenimsiz olan benim kişisel duygumun çemberine sıkıştırıldığında ortadan kalkar.

(*b*) Ama sanat eseri, varsayılabileceği gibi, genellikle sadece duygular uyandırmayı amaçlamadığı (çünkü bu durumda, o, herhangi bir özgül ayrım göstermeksizin, bu amaca belagat ile, tarih yazıcılığı ile, dinsel irşad ile ortaklaşa sahip olurdu), fakat ancak güzel olduğu ölçüde bunu yapabildiği için, güzel üzerine düşünüm, özel bir güzel *duygusu* arama ve özgül bir güzellik *duyusu* bulma düşüncesine varır. Bu araştırmada, böyle bir duyunun, doğa tarafından değişmez biçimde belirli kılınmış, başlangıçtan beri kendinde ve kendisi aracılığıyla güzelliği ayırdedebilme yeterliliğinde olan kör bir içgüdü olmadığı kısa sürede ortaya çıktı. Bu yüzden, bu duyunun eğitilmesi talep edildi ve eğitilmiş güzellik duyusu *beğeni* diye adlandırıldı, ama yine de güzelin eğitime dayalı bir değerlendirmesi ve bulgulanmasına rağmen, beğeninin dolayımsız duygu kılığında kaldığı varsayıldı. Soyut teorilerin böyle bir beğeni duygusunu nasıl eğitmeye giriştiklerine ve bizzat bu duyunun ne kadar dışsal ve tek yanlı kaldığına daha önce değinmiştik [s. 16-17]. Bu görüşlerin ortaya atıldığı dönemdeki eleştiri, bir yandan tümel ilkeler bakımından eksikti; öte yandansa, tek tek sanat eserlerinin tikel eleştirisi olarak, o, belirli bir yargıyı —henüz ulaşılabilir olmayan bir yargılama ortaya koymak için gerekli araçları— temellendirmekten çok, genelde beğeninin eğitimini ilerletmeyi amaçlıyordu. Bu yüzden, bu eğitim de oldukça belirsiz bir haldeydi ve bu eğitim, düşünümle, bir güzellik duyusu olarak duyguyu o şekilde donatmaya çabalıyordu ki, artık bu duygu her nerede ve her nasıl mevcut olursa olsun güzelliği bulabilecekti. Ama yine de şeyin derinlikleri, beğeniye kapalı kaldı, çünkü bu derinlikler, yalnızca duymayı ve soyut düşünümleri değil; fakat aklın bütünlüğünü ve tinin sağlamlığını gerektirir; oysa ki beğeni yalnızca duyguların rol oynadığı ve tek yanlı ilkelerin geçerli sayılabildiği dışsal yüzeye yönelmişti. Bununla birlikte, bunun sonucu olarak 'iyi beğeni' denen şey, her bakımdan [sanatın] derin etkileri karşısında korkuya kapılır ve şey konuşmaya başlayıp, dışsallıklar ve ilinekselliklar ortadan kalktığı zaman suskun kalır. Çünkü büyük tutkular ve derin bir ruhun hareketleri açığa çıktığında, daha ince beğeni ayrımları ve beğeninin tek tek ayrıntılarla bilgiçce uğraşması artık söz konusu değildir. Beğeni, böyle bir zeminî bir adımda aşan dehâyı duyumsar ve onun gücü önünde geri çekilerek kendisine çok uygun bir yer bulur ve kendisinin neyi yapamayacağını bilir.

(*c*) Bu sebepten dolayı, sanat eseri incelemesi, sadece beğeni eğitimini gözönünde bulundurmaktan ve yalnızca beğeniyi sergilemeyi önermekten vazgeçmiştir. *Uzman kişi*, beğeni sahibi insanın ya da sanatsal beğeni yargıcının yerini almıştır. Uzmanlığın olumlu yönünü, bir sanat eserinin

bireysel karakterini bütün ayrıntısıyla tanıtması bakımından, daha önce [s. 15 vd.] sanat incelemesi için zorunlu diye belirtmiştik. Çünkü hem maddî hem de bireysel olan doğası bakımından sanat eseri, özünde, çok çeşitli türden tikel koşullardan, bunlar arasında da özellikle yaratıldığı çağ ve yerden, sonra sanatçının özgül bireyselliğinden ve her şeyin ötesinde de sanatının teknik gelişiminden doğar. Bütün bu yönlere dikkat gösterme, bir sanat eseri hakkında seçik ve tam bir fikir edinmek, onu tanımak ve aslında ondan zevk almak için vazgeçilmezdir; uzmanlık, temelde bunlara kafa yorar ve bu yolda başardığı şey minnetle kabul edilmek durumundadır. Şimdi, böyle bir uzmanlık haklı olarak özsel bir şey sayılmakla birlikte, o, yine de tinin bir sanat eseriyle ve genelde sanatla olan bağıntısında tek ve en yüksek öge olarak ele alınmayabilir. Çünkü uzmanlık tamamen dışsal, yani teknik, tarihsel vb. yönlerin tanınmasına saplanıp kalabilir ve belki de sanat eserinin hakiki doğası hakkında pek az bir kavrayışa sahip olabilir ya da hatta onun hakkında hiç mi hiç bir şey bilmeyebilir ve bu onun kusurlu yanıdır; aslında daha derin incelemelerin değerini, tamamen positiv, teknik ve tarihsel bilgiye oranla, takdir bile edemez. Yine de, uzmanlık, eğer halis bir türden olursa, en azından, bir sanat eserinin farklı yönlerinin —kısmen dışsal olsa da— daha tam biçimde ayırdedilmesi ve bunların değerlendirilmesiyle ilişkili olan akılsal bir yargılamayı elde etmeye çabalar.

(*d*) Kendisi duyusal bir nesne olduğu için, duyusal varlıklar olarak insanlarla özsel bir bağıntıya giren sanat eserinin bu yönünün vesile olduğu inceleme tarzlarına değgin bu notlardan sonra, şimdi de, bu yönü bizzat sanattaki daha özsel konumu bakımından ele almayı öneriyoruz, yani (α) bir nesne olarak sanat eseri bakımından ve (β) sanatçının öznelliği, dehâsı, yeteneği vb. bakımından; fakat bu bağlamda ancak tümel özü bakımından sanat bilgisinden çıkabilecek olan özelliğe girmeyeceğiz. Çünkü daha burada henüz gerçekten bilimsel zeminde ve bölgede bulunmuyoruz; hâlâ yalnızca dışsal düşünümlerin taşrasındayız.

(α) Kuşku yok ki, sanat eseri kendisini duyusal kavrayışa sunar. Sanat eseri, içsel ya da dışsal duygu için, duyusal sezgi ve tasarımlar için vardır; tıpkı, ister bizi kuşatan dışsal doğa isterse içimizdeki duyarlı doğamız olsun, doğanın olduğu gibi. Ama yine de örneğin bir söz de, duyusal tasarımlar ve duygular için varolabilir. Fakat bununla birlikte, sanat eseri de, duyusal bir nesne olarak, sadece *duyusal* kavrayış için var değildir; onun konumu öyle bir türdendir ki, duyusal olmasına karşın aynı zamanda özünde *tinsel* kavrayış için de vardır; tin, onun tarafından etkilenmek ve onda bir doyum bulmak durumundadır.

Şimdi, sanat eserinin olmayı amaçladığı şeyin bu olması [duyusal ve tinsel (—*çn.*)], onun hiç bir şekilde doğal bir ürün olamayacağını veya doğal yönü bakımından doğal bir dirimselliğe sahip olamayacağını derhal açıklar; burada doğa ürünü karşısında bir sanat eserine çoğunlukla küçümseyici bir anlam yakıştırılmasında olduğu gibi, doğal bir ürünün bir *salt* sanat eserinden daha yüksek ya da alçak değerde olduğunun düşünülmesi önerilmeli değildir.

Çünkü bir sanat eserindeki duyusal öge, bağımsız bir biçimde duyusal bir nesne olarak mevcut olmasına hiç bakılmaksızın, insan tini için mevcut olduğu ölçüde ancak varolmak zorundadır.

Eğer duyusal olanın ne şekilde insan için *varolduğunu* daha yakından incelersek, duyusal olan şeyin çeşitli biçimlerde tine bağıntılı olabileceğini görürüz.

($\alpha\alpha$) Tine en az tamuygun, en yoksul kavrayış tarzı salt duyusal kavrayıştır. İlk elde, bu kavrayış, sadece bakmadan, işitmeden, duyumsamadan vb. ibarettir, tıpkı tinsel yorgunluk saatlerinde (aslında pek çok kimse için herhangi bir zamanda) düşünmeksizin şurada burada başıboş dolanmanın, dinlenmenin ve etrafı seyretmenin vb. bir eğlence olabilmesi gibi. Tin, görme ve işitme yoluyla dışsal dünyanın bu salt kavranışında durup kalmaz; tin, dışsal dünyayı kendi iç varlığı için bir nesne haline getirir ki, bu durumda yine duyusallık biçimi içinde şeylerde kendisini gerçekleştirmeye sevkedilir ve *arzu* olarak kendisini şeylere bağıntılar. Dışsal dünya ile bu iştihacı bağıntı içersinde, duyusal bir birey olarak insan tek tek şeylerle karşı karşıya gelir; aynı şekilde, insan, tümel kategorilere sahip bir düşünen olarak da zihnini onlara yöneltmez; bunun yerine bireysel içtepilerine ve ilgilerine göre, kendisini nesnelerle, tek tek şeylerin kendileriyle bağıntıya sokar, onları kullanarak ve tüketerek kendisini onlarda sürdürür ve onları kurban ederek kendi öz-doyumunu sağlar. Bu negatiy bağıntı içersinde, arzu, kendisi için sadece dışsal şeylerin yüzeysel görünüşüne değil, ama somut fiziksel varoluşları içinde şeylerin kendilerine gerek duyar. Arzu, işleyebileceği tahtaların, yemeyi istediği hayvanların salt resimleriyle gereksinimini karşılamış olmaz. Arzu, nesnenin kendi özgürlüğü içersinde varlığını sürdürmesine de izin vermez; çünkü arzu içtepisi, arzuyu, tam da dışsal şeylerin bu bağımsızlığını ve özgürlüğünü ortadan kaldırmaya ve onların ancak yok edilmek ve tüketilmek için varolduklarını göstermeye sürükler. Fakat aynı zamanda arzusunun bireysel, sınırlı ve boş ilgileri içersinde kıstırılmış kişi de, ne kendinde özgürdür, çünkü o kendi istemesinin özsel tümelliği ve akılsallığı ile belirlenmemiştir, ne de dışsal dünya bakımından özgürdür, çünkü arzu bu durumda özünde dışsal şeylerce belirlenmiş ve onlara bağıntılanmış kalır.

Şimdi, bu arzu bağıntısı, insanın sanat eseriyle girdiği bağıntı değildir. İnsan, sanat eserini kendi adına mevcut olan bir nesne olarak özgür bırakır; insan, arzu duymaksızın, sanat eseriyle bağıntıya girer, adeta yalnızca tinin seyirsel yönü için varolan bir nesneyle bağıntıdır bu. Bunun sonucu olarak, sanat eseri, duyusal varoluşa sahip olmasına karşın, bu bakımdan, duyusal biçimde bir somut varlığı ve doğal bir yaşamı gerektirmez; gerçekten de o, bu düzeyde kalmamalıdır, çünkü sanat eseri salt tinsel ilgileri doyurmak ve her arzuyu kendisinden dışlamak durumundadır. Bu yüzden, açıktır ki, pratik arzu, amacına hizmet edebilen doğadaki organik ve inorganik tek tek şeyleri, bu amaca hizmet etmek bakımından yararsız görülen ve yalnızca tinin başka biçimlerince yararlanılabilir olan sanat eserlerinden daha üstün tutar.

(*ββ*) Dışsal olarak mevcut olan şeyin tin *için* varolabileceği ikinci bir biçim, bireysel duyu-algısına ve pratik arzuya karşıt olarak, *akıl* [intelligenz] ile salt teorik bağıntıdır. Şeylerin teorik incelenişi, onların bireysellikleri içinde tüketilmeleriyle, onlar aracılığıyla kendini doyurmayla ve duyusal bir biçimde kendini sürdürmeyle değil; fakat onların *tümellikleri* bakımından bilgilerine ulaşmakla, onların iç özünü ve yasasını bulup çıkarmakla ve onları Kavramlarına göre tasarlamakla ilgilidir. Dolayısıyla, teorik ilgi, tek tek şeyleri bir yana bırakır ve duyusal bireysellikler olarak onlardan yüz çevirir, çünkü bu duyusal bireysellik aklın incelemeye çalıştığı şey değildir. Çünkü akıl, arzular gibi, kişi olarak bireysel kişiye ait değildir, fakat aynı zamanda aslen tümel olarak bireysel kişiye aittir. İnsan kendisini kendi tümelliğine göre şeylerle bağıntıya soktuğu ölçüde, kendisini doğada bulmaya ve böylelikle şeylerin bu iç özünü yeniden-kurmaya çabalayan, insanın tümel aklıdır; oysa ki duyusal varoluş, bu öz kendisinin temeli olmasına rağmen, onu dolayımsız biçimde gösteremez. Doyurulması bilimin işi olan bu teorik ilgiyi sanat paylaşmaz; bununla birlikte, teorik ilgi, bu bilimsel biçim içersinde, salt pratik arzuların içtepileriyle de işbirliği yapmaz. Kuşku yok ki, bilim, kendi bireyselliği içindeki duyusal olandan yola çıkabilir ve bu bireysel şeyin rengi, şekli, boyutu vb. içersinde nasıl varolduğuna ilişkin bir tasarıma sahip olabilir. Yine bu durumda, bu yalıtılmış duyusal şeyin, duyusal olmakla, tin üzerinde daha fazla bir etkisi yoktur; çünkü akıl doğrudan tümel olana, yasaya, nesnenin düşüncesine ve kavramına yönelir; bu çerçevede, akıl, sadece dolayımsız bireyselliği içersindeki nesneye sırtını dönmez, ama onu içeriden dönüştürür; duyusal olarak somut bir şeyden, bir soyutlama, düşünülen bir şey ve bu nedenle de aynı nesnenin kendi duyusal görünüşü

içersinde olduğu şeyden başka bir şey meydana getirir. Sanatsal ilgi, bilimden farklı olarak, bunu yapmaz. Nasıl ki sanat eseri kendisini renk, şekil, ses bakımından duyusal bireyselliği ve dolayımsız belirlenimi içersindeki dışsal nesne *aracılığıyla* ya da tek bir duyusal kavrayış vb. *aracılığıyla* bildiriyorsa; sanat kavrayışı da onu aynen bu şekilde kabul eder, yani bilimin yaptığı gibi, bu nesnenin Kavramını tümel bir kavram olarak kavramaya çalışacak kadar karşısında bulunan dolayımsız nesnenin ötesine geçmez. Arzunun, nesneyi yok ederek onu kendi kullanımı için dönüştürmesine karşın; sanat ilgisi, nesnenin özgür bir biçimde ve kendi adına varlığını sürdürmesine izin vermesiyle, pratik arzu ilgisinden ayırdedilir. Öte yandan, sanat kavrayışı, karşıt bir biçimde, bilimsel akıl tarafından yapılan teorik kavrayıştan da farklıdır, çünkü sanat kavrayışı nesneye bireysel varoluş bakımından bir ilgi besler ve nesneyi kendi tümel düşüncesine ve kavramına dönüştürmeye çabalamaz.

(γγ) Şimdi, bundan, duyusal olanın sanat eserinde gerçekten varolmak zorunda olduğu, ama yalnızca yüzey olarak ve duyusal olanın saf bir görünüşü olarak görünmesi gerektiği sonucu çıkar. Çünkü bir sanat eserinin duyusal yönünde, tin, ne somut maddi şeyi, yani arzunun talep ettiği organizmanın empirik iç tamlığını ve gelişimini, ne de tümel ve saf ideal düşünceyi arar. Onun istediği, aslında duyusal kalması gereken, ama tamamen maddi doğasının çerçevesinden kurtulmuş olan duyusal varoluştur. Bundan ötürü, bir sanat eserinin duyusal yönü, şeylerin doğadaki dolayımsız varoluşuna kıyasla, saf bir görünüşe yükselmiştir ve sanat eseri dolayımsız duyusallık ile ideal düşüncenin *ortasında* durur. O, *henüz* saf düşünce *değildir*, ama duyusallığına rağmen, *artık* taşlar, bitkiler ve organik yaşam gibi saf maddi varlık da *değildir;* bunun tersine, sanat eserinde duyusal olan bizzat ideal bir şeydir, ama düşüncenin ideal olması gibi ideal olmadığı için, aynı zamanda hâlâ bir şey olarak dışsal biçimde varolan bir şeydir. Eğer tin, nesneleri onların özsel iç varlıklarına inmeksizin özgür bırakırsa (çünkü bıraksaydı, nesneler bireyler olarak dışsal biçimde artık onun için varolmazlardı), o zaman duyusal olanın bu saf görünüşü, kendisini, tine, şeylerin şekli, görünüşü veya sesi olarak dışarıdan sunar. Bunun sonucu olarak, sanatın duyusal yönü, yalnızca iki teorik duyuya, yani görme ve işitme duyularına bağlanmış olur; buna karşılık koklama, tad alma ve dokunma sanat hazzından dışlanmış kalır. Çünkü koklama, tad alma ve dokunma, madde olmak bakımından madde ile ve onun dolayımsız biçimdeki duyusal nitelikleri ile —koklama havadaki maddi uçuculuk ile, tad alma nesnelerin maddi sıvılaşımı ile, dokunma

sıcaklık, soğukluk, pürüzsüzlük vb. ile— ilgilidir. Bu sebepten dolayı, bu duyuların, kendilerini gerçek bağımsızlıkları içersinde sürdürmeyi amaçlayan ve *saf* olarak duyusal bir bağıntıya izin vermeyen sanatsal nesnelerle ilişkisi olamaz. Bu duyular için hoş olan şey sanat güzelliği değildir. Bu yüzden, duyusal yanında, sanat, bilerek yalnızca şekillerin, seslerin ve görüntülerin bir gölge-dünyasını üretir; ve sanat eserlerini varoluşa davet ederken, insanın duyusal olanın bir yüzeyinden, bir *şemadan* daha fazlasını üretmemesinin sırf güçsüzlükten ve insanın sınırlarından dolayı olduğunu ileri sürmek hiç bir şekilde söz konusu değildir. Bu duyusal şekiller ve sesler, sanatta, sırf kendileri ve kendi dolayımsız şekilleri adına değil, ama bu şekil içersinde daha yüksek tinsel ilgilere doyum sağlama amacıyla ortaya çıkarlar, çünkü onlar tindeki bir sesi ve bir yankıyı bilincin bütün derinliklerinden dışarıya çağırma gücüne sahiptirler. Bu şekilde sanatın duyusal yönü *tinselleşmiştir*, çünkü tin sanatta *duyusal* kılınmış olarak ortaya çıkar.

(*β*) Ama tam da bu sebepten dolayı, bir sanat ürünü, tin içersinden geçtiği ve tinsel üretici etkinlikten çıktığı ölçüde ancak, varolur. Bu, yanıtlamak durumunda olduğumuz bir başka soruya, yani sanatın zorunlu duyusal yönünün sanatçıda onun öznel üretici etkinliği olarak ne şekilde işlemde bulunduğu sorusuna yol açar. Bu üretim türü ve tarzı, öznel etkinlik olarak, kendisinde, tam da bizim sanat eserinde nesnel olarak mevcut bulduğumuz karakteristiklerin aynısını içerir; o, aynı zamanda henüz duyusallık ve dolayımsızlık ögesini içeren bir tinsel etkinlik olmalıdır. Yine de, o, ne bir yandan tamamen mekanik bir çalışma, duyusal işlemedeki tamamen bilinçsiz bir beceri, ezberlenen sabit kurallara göre biçimsel bir etkinliktir, ne de öte yandan duyusal olandan soyut tasarımlara ve düşüncelere geçen veya bütünüyle saf düşünme ögesinde etkin olan bir bilimsel üretimdir. Sanatsal üretimde, tinsel ve duyusal yönler bir olmak zorundadırlar. Örneğin, birisi çıkıp da, şiirsel bir düzenlemeyi ilkin önerilen temayı düzyazısal bir düşünce olarak kavrayıp sonra onu şiirsel imgelere, uyaklara vb. çevirerek işlemeyi önerebilir, ancak bu durumda imge sadece bir süsleme ve bezeme olarak soyut düşüncelere asılı kalır. Fakat böyle bir işlem ancak kötü şiirler üretebilir, çünkü onda sanatsal üretimde ancak bölünmemiş bir birlik olarak geçerliliği olan şey, *ayrı* etkinlikler olarak işlemde bulunur. Bu halis üretim tarzı sanatsal hayalgücü etkinliğini oluşturur.

Bu etkinlik, ancak kendisini etkin bir biçimde bilincin içersine doğru sevkettiği ölçüde tin olarak varolan akılsal ögedir; yine de o kendinde

taşıdığı şeyi kendisinin önüne ancak duyusal biçim içinde koyar. Nitekim bu etkinlik her şeye rağmen duyusal olarak biçimlendirdiği bir tinsel içeriğe sahiptir; çünkü içeriğin bilgisine ancak bu duyusal kılıkta ulaşabilecektir. Bu, hayatta önemi olan, temelde insanları birarada tutan, onları harekete geçiren şeyleri, hangi gücün insanlara egemen olduğunu mükemmel denecek kadar iyi bilmekle birlikte; yine de ne bu bilgiyi genel kurallar içersinde bizzat kavramış, ne de onu başkalarına genel düşünümler içersinde açıklamış olan hayat tecrübesine sahip bir insanın ya da hatta keskin zekalı ve marifetli bir insanın karakteristik zihniyetiyle karşılaştırılabilir. Böyle bir insan, zihninde bulunan şeyi, kendisine ve başkalarına, gerçek veya uydurulmuş tekil durumlarda, tamuygun örneklerde vb. açık kılar; çünkü onun tasarımlarında, herhangi bir şey ve herşey, somut, zaman ve mekanda belirlenmiş resimler halinde şekillenir ki, bunlara adlar ve bu türden başka dışsal koşullar yüklemek gerekmeyebilir. Yine de bu tür bir hayalgücü, bizzat yaratıcı olmak yerine, daha çok yaşanmış durumların, görüp geçirilmiş deneyimlerin anımsanmasına dayanır. Anımsama, bireyselliği ve bu tür deneyimlerin kendilerine eşlik eden koşulların tümüyle birlikte meydana gelmesinin dış görünüşünü korur ve yeniler, ama tümel olanın kendi adına ortaya çıkmasına izin vermez. Ama bir sanatçının üretici hayalgücü, büyük bir tinin ve yüreğin hayalgücüdür, tasarımların ve şekillerin kavranmasıdır ve yaratılmasıdır ve gerçekten de en derin ve en tümel insan ilgilerinin betimsel ve tamamıyla belirli duyusal biçim içinde sergilenmesidir.

Şimdi, bundan derhal şu sonuç çıkar ki, hayalgücü, bir yanda, kuşkusuz genelde doğa vergisine ve yeteneğe dayanır, çünkü onun üretici etkinliği [bir ortam olarak] duyusallığı gerektirir. Aslında 'bilimsel' yetenekten de söz ederiz, ama bilimler yalnızca tümel düşünme yeterliliğini öngerektirirler ve düşünme, hayalgücü gibi doğal bir biçimde işlemek yerine, her doğal etkinlikten soyutlama yapar ve bu nedenle de *salt* bir doğa vergisi anlamında özgül olarak bilimsel bir yeteneğin varolmadığını söylemekte de haklıyızdır. Öte yandan hayalgücü aynı zamanda içgüdümsü bir üreticilik türüdür, yani sanat eserinin özsel şekilselliği ve duyusallığı, sanatçıda bir doğa vergisi ve doğal bir içtepi ve bilinçsiz bir işlem olarak varolmak durumundadır, insanın doğal yanına da ait olmak durumundadır. Kuşku yok ki, doğal yeterlik, yeteneğin ve dehânın *bütünü* değildir; çünkü sanat üretimi aynı zamanda tinsel, öz-bilinçli bir türdendir, ama onun tinselliği kendinde her nasılsa bir doğal resmetme ve şekil verme ögesine sahip olmak zorundadır. Bunun sonucu olarak hemen hemen herkes bir sanatta belli bir noktaya kadar yükselebilir, ama bu noktanın ötesine geçmek için, —ki gerçek anlamda sanat ancak bu anda başlar— doğuştan, daha yüksek bir sanat yeteneği zorunludur.

Bir doğa vergisi olarak bu yetenek kendisini pek çok durumda ilk gençlikte ilan eder[27] ve özgül bir duyusal malzemeye hemen canlı ve etkin bir biçimde şekil vermeye ve bu ifade ve bildirişim tarzına biricik tarz olarak ya da en önemli ve uygun tarz olarak sarılmaya yönelik güdüleyici tezcanlılıkta kendisini gösterir. Her şeye rağmen belli bir noktaya kadar çaba gerektirmeyen başlangıçtaki teknik ustalık doğuştan yeteneğin bir işaretidir. Bir heykeltraş için her şey şekillere dönüşür ve o, kili kalıba sokmak için onu gençlik yıllarından itibaren yoğurur. Kısaca bu tür yetenekli insanlar hangi tasarımlara sahip olurlarsa olsunlar, onları içsel olarak uyandıran ve harekete geçiren her ne olursa olsun; bunların hepsi derhal figüre, çizime, melodiye veya şiire dönüşür.

(γ) Üçüncü ve son olarak, sanatın konusu da belli bir bakımdan duyusal olandan, doğadan alınmıştır; ya da her halükarda, konu tinsel bir türden olsa bile, o, yine de insan ilişkileri gibi tinsel şeylerin dışsal gerçekliğe sahip olan fenomenler şeklinde sergilenmesiyle kavranabilecektir ancak.

(iii) *Sanatın Amacı*

Şimdi, insan böyle bir konuyu sanat eserleri biçiminde üretirken, kendisinin önüne hangi ilgiyi veya *amacı* koyduğu sorusu ortaya çıkar. Bu, sanat eseri hakkında sözünü ettiğimiz [s. 25] üçüncü noktaydı ve onu daha yakından tartışmak bizi sonunda bizzat hakiki sanat kavramına götürecektir.

Bu konuda genellikle düşünülenlere şöyle bir gözatarsak, karşımıza çıkan en yaygın düşüncelerden biri şudur:

(*a*) doğanın taklidi ilkesi. Bu görüşe göre, doğal biçimleri, kendilerine eksiksiz biçimde karşılık gelecek bir şekilde tam da oldukları gibi kopya etme ustalığı olarak taklidin, sanatın özsel nihaî amacını oluşturduğu varsayılır ve doğayla karşılıklılık içersinde bu betimlemenin başarılmasının eksiksiz doyum sağladığı düşünülür.

(α) Bu tanım, ilk bakışta, zaten dışsal dünyada varolan herhangi bir şeyin ve onun orada varolma tarzının; şimdi bir insanın kendi tasarrufundaki araçlarla yapabileceği kadar, bir kopya olarak yeniden yapılması gerektiği şeklindeki tamamen biçimsel bir amacı içerir. Ama bu yinelemenin *gereksiz* bir çaba olduğu hemen görülebilecektir.

---

[27]Hegel ya bu konuda kararını değiştirdi ya da pek açık değildi. Bkz. s. 28 ve Yetenek ve Dehâ üzerine olan kısım.

(*αα*) *gereksiz* bir çaba, çünkü resimlerin, teatral üretimlerin, vb. taklitçi bir biçimde sergilediği şeylere —hayvanlara, doğal manzaralara, insani işlere— biz zaten bahçelerimizde ya da evlerimizde ya da daha dar veya daha geniş tanışıklık çemberimiz içersindeki şeylerde başka yoldan sahibizdir. Daha da yakından bakıldığında, bu gereksiz çaba, haddini bilmez bir oyun olarak da görülebilir ki,

(*ββ*) doğadan çok noksan kalır. Çünkü sanat, kendi betimleme aracı içersinde sınırlanmıştır ve ancak tek yanlı aldatmacalar, örneğin yalnızca *tek bir* duyu için saf bir gerçeklik görünüşü üretebilir ve aslında biçimsel *salt* taklit amacına bağlı kalırsa; yaşam gerçekliğini değil, ama yalnızca bir yaşam yapmacıklığını verir. Müslümanlar olarak Türkler, iyi bilindiği üzere, herhangi bir insan, vb. resmini veya suretini hoş görmezler. James Bruce, Habeşistan'a seyahatinde[28] bir Türk'e bir balığın resimlerini göstermişti; Türk ilkin şaşırdı, ama çok çabuk bir yanıt buldu: 'Eğer bu balık kıyamet gününde sana karşı kalkıp da "Sen bana gerçekten bir beden verdin, ama canlı bir ruh vermedin" derse, o zaman kendini bu suçlama karşısında nasıl haklı çıkaracaksın?' Peygamber de, Sünnet'inde[29] kaydedildiği gibi, kendisine Habeşistan kiliselerindeki tasvirleri anlatan iki kadına, Ümmü Habibe ve Ümmü Selma'ya dedi ki: 'Bu tasvirler, yargı günü geldiğinde, yaratıcılarını suçlayacaklardır.'

Böyle olsa bile, kusursuz biçimde aldatıcı kopya etmenin kuşku götürmez örnekleri vardır. Antikiteden bu yana, Zeuxis'in resmettiği üzümler, sanatın ve aynı zamanda doğaıun taklidi ilkesinin bir zaferi ünvanı ile anılmışlardır, çünkü canlı güvercinlerin resmedilen üzümleri gagalayarak yemeye çalıştıkları söylenir. Rösel'in *Insektbelustigungen* [Böceklerin Eğlenceleri] adlı eserindeki bir kınkanatlının resmini kemiren ve bu pahalı eserin en güzel kopyasını böylece yok etmekle birlikte; bu kitaptaki resimlerin mükemmelliğini kanıtlamış olduğu için sahibi tarafından bağışlanan Büttner'in maymunu gibi modern bir örneği de,[30] bu eski

---

[28] *Travels to Discover the Source of the Nile* (3. basım, Londra, 1812, vol VI, s. 526-7). Hegel hatırladığı kadarıyla ve genellikle tam olmayan bir biçimde alıntı yapıyor, ama burada öykünün özünü amacına ulaşacak kadar tam vermiştir.

[29] Sünnet, Muhammed'in hayatının tarihini cisimleştiren bir gelenekler toplamıdır ve bu nedenle Kur'an'ın bir tür tamamlayıcısıdır.

[30] Zeuxis için bkz., örneğin Plinius, *Natural History*, XXXV. 36. (J. F.) Blumenbach (1752-1840), Linnaeus'un (1707-78) eski bir okul arkadaşı olan Büttner (?C.W., 1716-1801, Göttinggen'de profesör) adlı birisiyle ilgili bir öykü anlatır; bu kişi, bütün parasını kitaplara yatırırmış, Rösel'in, içinde renkli resimler bulunan bir kitabını elde etmiş, bunun 'gördüğü en güzel şey olduğunu' falan söylüyormuş (Lasson, s. 30). A.J. Rösel, (1705-59), onun kitabını kısımlar halinde yayımladı.

örneğe ekleyebiliriz. Ama böyle örneklerde ve başkalarında, sanat eserlerini, güvercinleri ve maymunları *bile* aldattıkları için övmek yerine; bir sanat eserini, bu kadar süflî bir etkiyi onun en yüksek ve yüce niteliği olarak beyan etmek suretiyle ululamayı düşünenleri kesinlikle eleştirmemiz gerektiği hiç değilse hemen aklımıza gelmelidir. Özet olarak, sanatın, salt taklit yoluyla, doğa ile rekabet edemeyeceğini ve eğer böyle yapmaya çalışırsa; bunun bir filin ardından sürünmeye çalışan bir solucan gibi göründüğünü söylemek zorundayız.

(γγ) Eğer doğadaki originaliyle karşılaştırılan kopyanın, nisbî olsa da, daimî yetersizliğini gözönünde bulundurursak; o zaman geriye bir amaç olarak, doğa *gibi* bir şey üretmenin sihirbazca hilesinden zevk almaktan başka bir şey kalmaz. Kuşku yok ki, bir insan, kendi çalışması, becerisi ve gayretiyle aslı zaten varolan bir şeyi yeniden üretmekten zevk alabilir. Ama bu zevk ve hayranlık kendinde ne kadar duyarsız ve soğuk hale gelirse; kopya da o kadar doğal originaline benzer veya kopya ile original bıktırıcılık ve iticilik yönünde soysuzlaştırılarak eşit seviyeye bile getirilebilir. Nükteli biçimde söylenmiş olduğu gibi, 'tiksindirici derecede benzer' olan portreler vardır ve taklit olmak bakımından taklitten alınan bu hoşlanma duygusu konusunda, Kant bir başka örnekten söz eder[31] ki, bu da bülbülün şakımasını mükemmel biçimde taklit edebilen bir insandan çok çabuk bıktığımız örneğidir (ve böyle insanlar vardır); sesleri çıkarmakta olanın bir insan olduğunu keşfeder etmez, şarkı karşısında hemen bir bıkkınlık duyarız. O zaman, bunda ne özgür doğa üretimini ne de bir sanat eserini, ama yalnızca bir hileyi görürüz, çünkü insanın özgür üretici gücünden, bu tür bir müzikten tamamen farklı bir şey bekleriz; bülbülün şakıması örneğinde, bu müzik, ancak insan duygusunun sesi gibi, kuşun kendi yaşamından amaçsızca fışkırdığı zaman bizim ilgimizi çeker. Genelde, taklitçi beceriden alınan bu haz daima yalnızca sınırlı olabilir ve insanın kendisinden ürettiği şeyden haz alması ona daha yakışır bir durumdur. Bu anlamda, herhangi bir önemsiz teknik ürünün keşfi ve insanın çekici, çiviyi, vb. bulmuş olması, uydurma taklit hileleri bulmaktan daha yüksek değere sahiptir ve daha gururlandırıcıdır. Çünkü sırf kopya etmek için kopya etmekten alınan bu coşku, mercimekleri küçük bir delikten ıskalamadan sokmayı öğrenmiş olan insanın hilesi kadar az saygı görmek durumundadır. Bu kişi, İskender'in huzurunda bu beceriyi sergiledi, ama İskender bu yararsız ve değersiz sanat için bir ödül olarak ona bir kile mercimek verdi.[32]

---

[31] *Yargıgücünün Eleştirisi*, kısım I, § 42.

[32] Bu öykünün kaynağına ulaşamadım.

(β) Şimdi bundan başka, taklit ilkesi tamamen biçimsel olduğu için, bu ilke sanatın amacı kılındığı zaman, *nesnel güzelliğin* kendisi ortadan kalkar. Çünkü bu ilke eğer amaç kılınırsa, o zaman artık taklit edildiği düşünülen *şeyin* karakteri değil, ama yalnızca taklidin doğruluğu söz konusudur. Bu durumda güzel olanın nesnesine ve içeriğine tamamen kayıtsız kalınır. Bundan başka, hayvanlar, insanlar, yerler, eylemler ya da karakterlere ilişkin olarak güzellik ile çirkinlik arasındaki bir ayrımdan söz etsek bile; yine de taklit ilkesine göre, bu ayrım, kendisine saf ve basit taklitten başka bir şey bırakmamış olduğumuz sanata özünde ait olmayan bir ayrım olarak kalır. Öyle ki yukarıda anılan, amaçsız doğa biçimleri için bir ölçütün olmaması, nesnelerin ve onların güzellikleri ile çirkinliklerine ilişkin seçimde son söz olarak bizi salt öznel beğeniyle başbaşa bırakır ve bu tür bir beğeni kurallara bağlanamayacaktır ve tartışmaya açık değildir. Gerçekten de tasarımlanacak nesnelerin seçiminde insanların güzel veya çirkin, dolayısıyla sanatsal tasarımlamaya değer buldukları şeyden, yani kendi beğenilerinden yola çıkarsak eğer, o zaman doğal nesnelerin tüm alanları bize açık hale gelir ve onların hemen hemen hepsinin olasılıkla bir hayranı bulunur. Çünkü, her koca, evlenmezden önce bütün diğer kadınlardan ayrı olarak güzel bulduğu karısını sonradan güzel bulmayabilir ve bu güzellik için öznel beğeninin hiç bir sabit kuralının olmaması her iki taraf için iyi bir şey olarak düşünülebilir. Son olarak, tek tek bireylerin ve onların kaprisli beğenilerinin ötesinde *ulusların* beğenisine bakacak olursak, bu da çok büyük çeşitlilikler ve karşıtlıklar gösterir. Bir Avrupalı güzelliğinin bir Çinlinin ya da hatta bir Kuzey Afrikalının bile hoşuna gitmediğinin söylendiğini ne kadar da sık işitiriz, çünkü Çinli, özünde, bir zencininkinden ve zenci de yine bir Avrupalınınkinden vb. bütünüyle farklı bir güzellik anlayışına sahiptir. Gerçekten bu Avrupalı olmayan halkların sanat eserlerini, örneğin bu halkların hayalgüçlerinden, yüce ve saygıya değer olarak doğmuş tanrı imgelerini incelersek, bunlar kendilerini bize en korkunç putlar olarak sunarlar; onların müzikleri de kulaklarımızda en iğrenç gürültüler olarak çınlar; buna karşılık onlar da kendi yönlerinden bizim heykellerimizi, resimlerimizi ve müziğimizi anlamsız ve çirkin bulacaklardır.

(γ) Ama kendimizi nesnel bir sanat ilkesinden soyutlayıp, güzelliği öznel ve bireysel bir beğeniye dayandırsak bile; yine de gerçekten yüksek otorite tarafından doğrulanmış tümel bir ilke olarak görünen doğanın taklidinin, en azından bu genel ve bütünüyle soyut biçimde benimsenmeyeceğini bizzat sanatın açısından kısa sürede farkederiz. Çünkü farklı

sanatlara bakarsak hemen kabul edilecektir ki, resim ve heykel sanatları doğal nesnelere benzer görünen veya modelleri, özünde, doğadan alınan nesneleri resmetseler bile; öte yandan güzel sanatlardan biri olan mimari sanatının eserleri, salt betimlemeyle sınırlı kalmadıkları için; ancak şiir sanatı eserleri kadar doğa taklitleri diye adlandırılabilirler. Her ne olursa olsun, eğer bu ikinci türden sanatlar konusunda hâlâ bu ilkeyi desteklemek isteseydik, en azından kendimizi uzun dolambaçlı bir yol almaya zorlanmış bulacaktık; çünkü çeşitli koşulları işin içerisine sokmak ve taklit 'hakikati' denen şeyi hiç değilse olasılığa indirgemek durumunda olacaktık. Ama olasılık yüzünden, yine büyük bir güçlükle, yani olası olan ve olmayan şeyi bir karara bağlama güçlüğüyle karşılaşacaktık; bu bir yana, şiir sanatının salt keyfi ve tamamen düşsel yaratılarının tümünden vazgeçecek veya bunları dışta bırakabilecektik.

Bundan dolayı sanatın amacı, var olan şeyin, her durumda sanat *eserleri* değil, yalnızca teknik sanat hileleri doğurabilecek salt mekanik taklidinden daha başka bir şeyde bulunmak zorundadır. Kendi temeli olarak doğal bir şekle sahip olmanın, bir sanat eserinde özsel bir öge olduğu doğrudur; çünkü eser betimlediği şeyi dışsal ve dolayısıyla da doğal bir fenomen biçiminde sergiler. Örneğin, resim sanatında, birbirlerine olan bağıntıları bakımından renkleri, ışık etkilerini, yansımaları, vb., yine aynı şekilde son ayrıntısına dek nesnelerin biçimlerini ve şekillerini bilerek kopya edecek duruma gelmek önemli bir çalışmadır. Bu bakımdandır ki, esasen son zamanlarda doğanın taklidi ilkesi ve genel olarak doğalcılık ilkesi tekrar başgöstermiştir; bu girişimlerin amacı, bir yandan güçsüzlüğe ve bulanıklığa sapmış bir sanatı doğanın kuvvetine ve seçikliğine kavuşturmak; öte yandan ise sanatın içersine sapmış olduğu, tam da doğal olmadığı ölçüde sanatsal da olmayan, yapay ve salt keyfi uzlaşımcılığa karşı, doğanın düzenli, dolayımsız ve açık bir biçimde sabit ardışık birimlerini [Konsequenz —*çn.*] egemen kılmaktır. Ama bu çabalamada bir bakıma ne kadar haklı olsa da, hâlâ talep edilen doğalcılık, bu sıfatla, sanatın tözsel ve birincil temeli değildir ve kendi doğallığı bakımından dışsal görünüş sanatın bir özsel karakteristiğini oluştursa bile; yine de ne verili doğal dünya *kuraldır* ne de dışsal fenomenlerin sırf dışsal olarak taklidi sanatın *amacıdır*.

(*b*) Bundan dolayı, burada başka bir soru ortaya çıkar: O halde sanatın içeriği nedir ve neden bu içerik betimlenmek durumundadır? Bu konuda bilincimiz bizi şu yaygın düşünceyle karşı karşıya getirir: sanatın görevi ve amacı, insan tininde bir yeri olan her şeyi duyumuza, duygumuza ve

esinlenmemize getirmektir. Şu ünlü "*nihil humani a me alienum puto*"[33] sözünü, sanatın bizde gerçek kıldığı düşünülür.

Dolayısıyla sanatın amacının şunlardan ibaret olduğu düşünülür: Sanat, her türden uyuklayan duygularımızı, eğilimlerimizi ve tutkularımızı uyandırıp canlandıracak, yüreği dolduracak, eğitimli olsun ya da olmasın, insanı, [i] insan göğsünü derinliklerinde ve çok çeşitli olanakları ve yönlerinde hareket ettirebilecek ve kımıldatabilecek şeyler aracılığıyla, en derin ve gizli kuytuluklarında insan yüreğinin taşıyabileceği, deneyimleyebileceği ve üretebileceği duyguların bütün dizilimden geçmeye; [ii] tinin kendi düşünmesi içersinde ve İdea içersinde özsel ve yüksek ne varsa, bunları —soylu, öncesiz sonrasız ve hakiki olanın görkemliliğini— duyguya ve seyire kendi hazzı için kazandırmaya; [iii] ayrıca talihsiz ve sûflî olanı, kötü ve suç olanı anlaşılabilir kılmaya, insanları hoşluk ve mutluluk verici olan şeyle olduğu kadar dehşet verici ve şiddetle sarsıcı olan şeyle de yakından tanıştırmaya; ve [iiii] son olarak hayalgücünü aylak hayalgücü oyunları içersine salıvermeye ve duyusal olarak büyüleyici görümlerin ve duyguların ayartıcı büyüsüne daldırmaya zorlayacaktır. Bu görüşe göre sanat, konunun bu tümel zenginliğini, bir yandan dışsal varoluşumuzun doğal deneyimini tamamlamak için kucaklayacak, öte yandan hayat deneyimlerinin bizi hareketsiz bırakmaması ve şimdi tüm fenomenler için bir alırlık edinebilmemiz için bu tutkuları uyandıracaktır. Ama [bu görüşe göre] böyle bir uyarım, bu alanda, edimsel deneyimin kendisiyle değil, ancak onun saf görünüşü aracılığıyla verilir; çünkü sanat aldatıcı bir biçimde kendi ürünlerini gerçekliğin yerine geçirir. Sanatın saf görünüşü sayesinde bu aldatmanın olanağı şu olguya dayanır ki, insan için tüm gerçeklik, algı ve tasarımlar ortamından çıkmak zorundadır ve ancak bu ortam sayesinde gerçeklik yüreğe ve istemeye nüfuz eder. Şimdi, burada, bir insanın dikkatinin dolayımsız dışsal gerçeklik tarafından mı çekildiği, yoksa bunun başka bir biçimde mi, yani gerçeklik malzemesini kendilerinde içeren ve gerçekliği betimleyen resimler, semboller ve tasarımlar yoluyla mı olduğu bir önem taşımaz. Biz, gerçek olmayan şeyleri sanki gerçek *imişler gibi* tasarlayabiliriz. Dolayısıyla bu şeylerin dışsal gerçeklik mi olduğu, yoksa bu gerçekliğin görünüşü mü olduğu duygularımız için hiç farketmez, bunlar sayesinde hayata ilişkin bir durum, bir bağıntı ve genelde bir koşul bize sunulur; bu da bizim, gerçek veya görünüş olsun, böyle bir şeyin özüne —acı veya

[33]Terentius: *Heauton Timorumenos*, I. i. 25. 'İnsani olan hiçbir şeyi kendime yabancı saymam.' Genellikle Hegel tam tamına alıntı yapmaz.

sevinçle, üzülerek veya kışkırtılarak ya da öfke, nefret, acıma, kaygı, korku, sevgi, saygı ve hayranlık, onur ve şöhret duygularının ve tutkularının diziliminden geçerek— uygun biçimde tepkide bulunmanızı sağlar.

Bizde her türden duygunun bu uyandırılışı, yüreğin her türden hayat durumu aracılığıyla bu cezbedilişi, tamamen aldatıcı dışsallıkla sunulan nesne aracılığıyla her türden içsel hareketin bu edimselleşmesi; irdelemekte olduğumuz görüşe göre, her şeyden önce sanatın asıl ve en yüksek gücü olarak gözönünde bulundurulan şeylerdir.

Ama şimdi, bu görüşte, sanatın hem iyiyi hem de kötüyü yüreğe ve hayalgücüne empoze etme, insanı en soylu ideallerle güçlendirme ve yine de onu en duyusal ve bencil hoşlanma duygularıyla zayıflatma uğraşında olduğu düşünüldüğü için, sanata tamamen biçimsel bir görev verilmiştir; ve bu durumda tesbit edilmiş belli bir amaç olmaksızın, sanat, her mümkün türden içerik ve değer için ancak boş bir biçim sağlayacaktır.

(*c*) Aslında, sanatın bu biçimsel yönü de vardır, yani o her mümkün malzemeyi süsleyebilme ve algımız ve duygularımız önüne getirebilme yeterliliğindedir; tıpkı akıl yürütmede, düşünmenin, her mümkün nesne ve eylem tarzı üzerinde iş görebilmesi ve onları sebepler ve haklı çıkarımlarla donatabilmesi gibi. Ama böyle bir içerik çokçeşitliliği ile karşılaşıldığında, sanatın uyandırdığı ve pekiştirdiği düşünülen farklı duyguların ve tasarımların birbirleriyle etkileştiklerini, çeliştiklerini ve karşılıklı olarak birbirlerini ortadan kaldırdıklarını hemen farketmek durumunda kalırız. Gerçekten de, bu bakımdan, sanat, ne denli çelişik [coşunlar] esinlerse, duyguların ve tutkuların çelişik kimliğini o denli çoğaltır ve Baküs rahibeleri gibi bizi sersemletir veya sanki akıl yürütmeymiş gibi işleyip safsataya ve kuşkuculuğa da götürür. Bundan dolayı, bizzat malzemenin bu çeşitliliği, bizi, [sanatın amacına ilişkin] böylesine biçimsel bir tanımlamada saplanıp kalmamaya zorlar, çünkü akılsallık bu karmakarışık çeşitliliğe nüfuz ederek, böyle çelişik ögelerden bile, daha yüksek ve özünde daha tümel bir amaca ulaşıldığını görmeyi ve bilmeyi talep eder. Gerçekten de buna benzer bir biçimde, devletin ve insanların toplumsal hayatının nihai amacının, *bütün* insani yetilerin ve *bütün* bireysel güçlerin geliştirilmesi ve her biçimde ve her yönde ifade kazanması olduğu iddia edilmiştir. Ama böyle biçimsel bir görüşe karşı hemen şu soru ortaya çıkar: bu çok çeşitli oluşumlar hangi *birlik* içersinde biraraya getirilmek durumundadırlar ve bunlar temel kavramları ve nihai amaçları olarak hangi *tek* amaca sahip olmak zorun-

dadırlar? Devlet Kavramında olduğu gibi, aynı şekilde sanat Kavramında da (*a*) onun tikel yönleri için *ortak* bir amaç, ama (*b*) aynı zamanda daha yüksek bir *tözsel* amaç gereksinimi ortaya çıkar. Böyle bir tözsel amaç olarak düşünülebilecek ilk şey, sanatın arzuların azgınlığını yatıştırma yeterliliğine ve etkinliğine sahip olduğu görüşüdür.

(*α*) Bu ilk düşünceyle ilişkili olarak, kabalığı ortadan kaldırma ve içtepileri, eğilimleri ve tutkuları dizginleme ve eğitme yeterliliğinin sanata özgü hangi özellikte bulunduğunu keşfetmek durumundayız. Genel olarak kabalık, içtepilerin dolaysız bir bencilliğinde temellenir ki, bu, tamamıyla ve tek başına içtepilerin açlığının doyurulmasını sağlar. Tekil ve sınırlandırılmış olarak arzu, ne kadar kaba ve buyurgan olursa, *insanın bütünlüğünü* o kadar tekeline alır; öyle ki insan, tümel bir varlık olarak, bu belirlenmişlikten kendisini kurtarma ve tümel olarak kendisinin farkına varma gücünü kaybeder. Ve böyle bir durumda, varsayılabileceği gibi, insan "Tutku *Ben*'den daha güçlü" derse, o zaman bilinç için soyut 'Ben' tikel tutkudan ayrılmış olur, ama ancak tamamen biçimsel bir şekilde; çünkü bu yarılmayla bildirilen tek şey, tutkunun gücü karşısında bir tümel olarak 'Ben'in hiç mi hiç değeri olmadığıdır. Bu yüzden, tutkunun azgınlığı, tümel olarak 'Ben'in, insanın arzusunun sınırlı nesnesiyle birliğinden ibarettir; öyle ki insan artık bu tek tutkunun ötesinde herhangi bir istemeye sahip değildir. Şimdi tutkunun bu kabalığı ve evcilleştirilmemiş gücü, *ilk bakışta*, sanat tarafından yatıştırılır, yani sanat insana böyle bir durumda duyumsadığı ve edindiği şey hakkında bir tasarım verir. Ve sanat, kendisini, sadece seyir için tutkuların betimlerini oluşturmakla sınırlasa ve aslında tutkulardan yana bir tutum alsa bile; yine de burada zaten bir yatıştırma gücü bulunur, çünkü bu sayede insan, en azından, tersi durumda dolayımsız biçimde ne *olduğunun farkına* varır. Çünkü o zaman, insan kendi içtepilerini ve eğilimlerini seyreder ve bu tutkular insanı daha önceden düşünceden yoksun bir biçimde kendinden geçirirlerken; o, şimdi bunları kendisinin dışında görür ve onlardan kurtulmaya başlar, çünkü onlar insanın karşısına artık nesnel bir şey olarak çıkmaktadırlar.

Bu sebepten dolayı, bir sanatçı için şu durum sık sık söz konusu olabilmektedir: acıyla dolu olan sanatçı, bunu sanatta tasarımlayarak kendi duygusunun şiddetini kendisi için yatıştırıp zayıflatır. Hatta gözyaşları bile bir rahatlama sağlar; başlangıçta acıya gömülmüş ve acıda yoğunlaşmış olan bir insan, sonradan bu dolaysız yolla bu tamamen içsel duyguyu ifade edebilir. Ama insanın içsel durumunun sözcüklerle, resimlerle, sesler ve şekillerle ifadesi bir teselliden daha fazla bir şeydir. Bu

sebepten dolayı, ölümlerde ve cenaze törenlerinde, acı ifadesiyle seyredilebilsin diye, ağıt yakıp ağlayan kadınlar tutmak iyi bir eski âdetti. Bir insanın talihsizliğinin ağır yükü, başsağlığı ifadeleriyle onun zihninin önüne getirilir; hakkında ne kadar çok konuşulursa, o da onun üzerinde o kadar düşünmek durumunda kalır ve bu da onun acısını hafifletir. Bu nedenle de bir kimsenin hüngür hüngür ağlaması ve yüksek sesle konuşması, öteden beri, onun kendisini kahredici dert yükünden kurtarmasının ya da en azından yüreğini ferahlatmasının bir aracı olarak gözönünde bulundurulmuştur. Bundan dolayı tutkuların gücünün yatıştırılması kendi tümel zeminini şu olguda bulur ki, insan bir tutkuya olan dolaysız tutsaklığından kurtulur ve kendisine dışsal bir şey olarak onun bilincine varır ve şimdi kendisini ona artık ideal bir şekilde bağıntılar. Tasarımları aracılığıyla, sanat, duyusal olan içersinde kalmasına rağmen; aynı zamanda insanı duyusallığın gücünden kurtarır. Kuşkusuz, insanın doğa ile dolayımsız bir birlik içersinde kalma ödevine ilişkin gözde deyişleri sık sık işitebiliriz; ama böyle bir birlik, soyutlanmışlığı bakımından saf ve yalın olarak kabalıktır ve azgınlıktır ve bu birliği insan lehine çözerek, sanat, insanı, incelikli ellerle doğa içerisindeki tutsaklığının dışına ve üzerine yükseltir. Çünkü insanın sanatsal nesnelerle uğraşması tamamen seyirsel kalır ve bu uğraşma, başlangıçta ancak genelde sanatsal betimlemelere yönelik, sonradan da onların anlamlarına ve diğer konularla karşılaştırılmasına yönelik bir dikkat şeklinde olsa da; bu seyirsellikle sanatsal uğraş eğitici olur ve zihni bunların genel bir irdelenmesine ve onlarda içerilen bakış açılarına açar.

(*β*) Şimdi bunu, tamamen mantıksal olarak, sanata özsel amaç diye yüklenmiş olan ikinci karakteristik, yani tutkuların *arıtılması*, eğitim ve *ahlâkî* ıslah izler. Çünkü sanatın kabalığı frenlemek ve tutkuları eğitmek durumunda olduğuna ilişkin teori tamamen biçimsel ve genel kalmıştı; öyle ki bunun hangi *özgül* eğitim türü olduğu ve onun özsel amacının ne olduğu yeniden bir sorun haline gelmiştir.

(*αα*) Tutkunun arıtılması öğretisinin, daha önce sözü edilen arzuların yatıştırılması öğretisiyle hâlâ aynı yetersizliğe maruz kaldığı doğrudur; ama bu öğreti, en azından sanatsal tasarımların, değerlerini ya da değersizliklerini saptamak için bir ölçüte gerek duydukları olgusunu daha sıkı biçimde vurgular. [Bu görüşe göre] bu ölçüt, sanatsal tasarımların tam da tutkularda saf olanı saf olmayandan ayırmadaki etkililikleridir. Bundan dolayı bu etkililik, bu arıtıcı gücü kullanabilen bir içeriği gerektirir ve böyle bir etki üretmenin sanatın tözsel amacını oluşturduğu düşü-

nüldüğü ölçüde; arıtıcı içeriğin, *tümelligine* ve *özselligine* göre bilince getirilmesi gerekecektir.

(*ββ*) Bu ikinci bakış açısından sanatın amacı onun *eğitim vermesi* olarak bildirilmiştir. Bu görüşe göre, bir yandan, sanatın özel karakteri, duyguların hareketinde ve bu harekette yatan doyumda, hatta korkuda, acımada, keder verici coşum ve heyecanda yatan doyumda; yani duyguların ve tutkuların doyum arayan ilgilerinde ve bu ölçüde de sanatsal konulardan ve onların tasarım ve etkilerinden edinilen bir beğenide, bir hoşlanmada ve hazda bulunur. Ama öte yandan, sanatın bu amacının daha yüksek ölçütünü, yalnızca eğiticiliğinde, *fabula docet*(*)'te[34] ve bu nedenle sanat eserinin birey üzerindeki yararlı etkisinde bulduğu düşünülür. Bu konuda, Horatiusçu *Et prodesse volunt et delectare poetae*[35] aforizması, sonradan sınırsız ölçüde işlenmiş, sulandırılmış ve uç noktada yüzeyselliğe indirgenmiş bir sanat görüşüne dönüştürülmüş olan şeyi birkaç sözcükte yoğunlaştırılmış olarak içerir. Şimdi, böyle bir eğitimle ilişkili olarak hemen şunu sormamız gerekir: Acaba bu eğitim sanat eserinde doğrudan mı yoksa dolaylı olarak mı, apaçık mı yoksa örtük olarak mı içerilmiş düşünülmektedir. Eğer genel olarak söz konusu yapılan şey, tümel ve olumsal-olmayan bir amaç ise; o zaman bu nihaî amaç, sanatın özünde-tinsel doğasından ötürü, bizzat, ancak tinsel ve dahası olumsal olmayan, ama mutlak olan bir şey olabilir. Öğretim ile bağıntılı olarak bu amaç, ancak mutlak olarak özsel bir tinsel içeriğin sanat eseri aracılığıyla bilince getirilmesinden oluşabilirdi. Bu bakış açısından şunu ileri sürmemiz gerekir ki, sanata ne kadar yüksek bir paye verilirse, sanat böyle bir içeriği o kadar benimsemek ve ifade edilen şeyin uygun olup olmadığının ölçütünü yalnızca o içeriğin özünde bulmak zorundadır. Sanat, aslında, insanların ilk (duygusal) *eğitmeni* olmuştur.

Bununla birlikte, eğer eğitimin amacı, tasarlanan içeriğin tümel doğasının soyut bir önerme, düzyazısal bir düşünüm veya genel bir öğreti olarak doğrudan ve apaçık ortaya çıktığı ve açıklandığı; fakat bir sanat eserinin somut biçiminde örtük ve yalnızca dolaylı bir şekilde içerilmediği düşünülen bir amaç olarak ele alınırsa, o zaman bu ayırma ile, tam da tek başına bir sanat eserini bir sanat eseri kılan şey olan duyusal betimsel biçim yararsız bir ek haline gelir, açıkça salt bir örtü ve salt bir saf görünüş olduğu bildirilen bir örtü ve bir saf görünüş haline gelir. Ama

---

(*)Fabula docet: öğretici öykü, mesel. —*çn.*

[34]Bkz. aşağıda, Kısım II, bölüm III, A 1.

[35]*Ars Poetica*, 333. "Şairler hem yararlı olmak hem de hoşa gitmek isterler."

bununla, bizzat sanat eserinin doğası çarpıtılmış olur. Çünkü sanat eseri, gözlerimizin önüne tümel olmak bakımından tümelliği içerisindeki bir içeriği değil, ama tümelliği mutlak olarak bireyselleştirilmiş ve duyusal olarak tikelleştirilmiş bir içeriği koymalıdır. Eğer sanat eseri bu ilkeden doğmaz da, tümelliği soyut eğitim [sağlama] amacıyla vurgularsa; o zaman betimsel ve duyusal öge, yalnızca dışsal ve gereksiz bir süs olur ve sanat eseri içsel olarak parçalanır, biçim ve içerik artık bir birlik içerisinde görünmez. Bu durumda, duyusal şekilde bireysel olan ile tinsel şekilde tümel olan birbirlerine dışsal hale gelmişlerdir.

Şimdi, ayrıca, sanatın amacı eğer bir şekilde eğitime yararlı olmakla sınırlanırsa, öteki yanın, yani hoşlanma, eğlence ve hazzın açıkça özsel olmadığı bildirilmiş olur ve bu yan kendi tözünü ancak eşlik ettiği öğretinin yararında bulmak durumunda kalır. Ama aynı zamanda burada ima edilen şey sanatın kendi uğraşını, nihaî amacını kendinde taşımadığı; fakat sanatın özünün, kendisine bir araç olarak hizmet ettiği başka bir şeyde bulunduğudur. Bu durumda sanat, eğitim amacı için yararlı bulunmuş ve buna uygulanmış birçok araçtan yalnızca bir tanesidir. Ama bu, bizi sanatın, kendinde bir amaç olmaktan çıktığı bir sınıra getirir, çünkü o, ya salt eğlendirici bir oyuna ya da salt bir eğitim aracına indirgenmiştir.

(γγ) Eğer kendisi adına tutkuların arıtılmak ve insanların eğitilmek durumunda olduğu yüksek bir nihaî amaç hakkında bir soru ortaya atılırsa, bu sınır en keskin biçimiyle belirtilmiş olur. *Ahlâkî* iyileştirme son zamanlarda sık sık bu amaç olarak ileri sürülmüş ve sanata, eğilimleri ve içtepileri ahlâkî mükemmelliğe hazırlama ve onları bu nihaî amaca götürme işlevi verilmiştir. Bu düşünce, eğitimi arıtımla birleştirir, çünkü sanat halis biçimdeki ahlâkî iyilik için bir içgörü sağlayarak, eğitim yoluyla, aynı zamanda arıtımı da körükler; sanat, ancak bu şekilde kendi yararlılığı ve en yüksek amacı olarak insanlığın iyileşmesini başaracaktır.

Şimdi sanatın ahlâkî iyileştirmeyle bağıntısına baktığımızda, her şeyden önce, sanatın eğitim amacı hakkında söylenenlerin aynısı burada da söylenmek zorundadır. Kolaylıkla kabul edilir ki, sanat, ahlâk-dışılığı ve onu teşvik etme niyetini kendi ilkesi olarak almayabilir. Ama ahlâk-dışılığı sunumun apaçık amacı kılmak ile ahlâkîliği bu amaç olarak almamak başka başka şeylerdir. Her halis sanat eserinden bir ahlâkî sonuç çıkarsanabilir, ama kuşkusuz bunların hepsi yorumlamaya ve ahlâkî

sonucu *çıkarsayana* bağımlıdır.[36] En ahlâkdışı sunumların, insanın ahlâkî olarak eylemek için kötü ve günahla tanışık olması gerektiği temelinde savunulduğunu işitebiliriz; öte yandan, sonradan pişmanlık duymuş güzel günahkâr Maria Magdalena'nın betiminin pek çok kişiyi günah işlemeye ayarttığı söylenmiştir; bunun nedeni, sanatın pişmanlığı böylesine güzel kılması ve günah işlemenin pişmanlıktan önce gelmek zorunda olmasıdır. Ama mantıkça son noktasına götürülürse, ahlâkî iyileştirme öğretisi, bir sanat eserinden kalkarak ahlâkî bir sonuca işaret edilebileceğini savunmakla yetinmez; bu öğreti, ahlâkî eğitimin sanat eserinin tözsel amacı olarak apaçık parıldamasını isteyecek ve aslında ahlâkî konuların, ahlâkî karakterlerin, eylemlerin ve olayların dışında kalan bir şeyin sunumuna izin vermeyecektir. Çünkü sanat, konularını seçebilmekte ve böylece de kendilerine verili malzemelere sahip olan tarihten ya da bilimlerden ayrılmaktadır.

Bu yönde, sanatın amacının ahlâkî olduğu görüşünün tam bir değerlendirmesini oluşturabilmek için, ilkin bu görüşün hangi özgül ahlâkîlik bakış açısını kendisine kılavuz yaptığını sormamız gerekir. Eğer sözcüğü günümüzdeki en iyi anlamıyla ele almak zorunda olduğumuz şekliyle 'ahlâkî' bakış açısını daha açıkça gözönünde bulundurursak, ahlâk kavramının, bizim ondan ayrı olarak genellikle erdem, örf ve âdetlere uygun yaşama, saygınlık vb. diye adlandırdığımız şeylerle doğrudan bağdaşmadığı hemen belli olur. Bu bakış açısından, örf ve âdetlere uygun olarak erdemli bir insan *ipso facto moral*[*] değildir, çünkü ahlâkî olmak *düşünümü*, ödev ile bağdaşan şeyin özgül bilincini ve bu önce gelen bilince dayanan eylemi gerektirir. Ödevin kendisi, istemenin yasasıdır, yani insanın özgür bir biçimde kendisinden kalkarak koyduğu bir yasadır ve bu durumda insan, iyiyi yalnızca iyi olduğu kanısından hareketle yapmak suretiyle, kendisini bu ödev için ödeve ve onun yerine getirilmesine göre belirlemelidir.[37] Ama bu yasa, yani özgür kanıdan ve içsel vicdandan çıkan bir rehber olarak ödev adına seçilen ve sonra yerine getirilen ödev, kendi başına istemenin soyut tümelidir ve bu, dolaysız

---

[36] Örneğin, bir okuyucuya göre, Goethe'nin *Elective Affinities*'i evliliğin onaylanmasıdır, oysa bir başka oyuyucuya göre onaylanmamasıdır (G. H. Lewes, *Life of Goethe*, bk. VII, ch. IV.) Bir sanat eserinde, hayattaki gibi, bir insanın karakteri ne kadar büyükse, farklı insanların ona ilişkin yorumları da o kadar farklıdır.

[*] *Ipso facto moral*: olgusal olarak ahlâkî (*çn.*)

[37] Bu Kantçı pasajla, benim "Hegel's attitude to Kant's Ethics" (*Kant Studien*, 1957-8, 70 vd.) adlı makalemi karşılaştırın.

karşıtını, doğada, duyusal içtepilerde, bencil çıkarlarda, tutkularda ve duygu ve coşum adı altında biraraya toplanan her şeyde bulur. Bu karşıtlık içersinde bir yan ötekini *iptal ediyor* görülür ve her ikisi de öznede karşıtlar olarak mevcut olduğu için, insan bir seçim hakkına sahiptir; çünkü insan, kararını içeriden ya birini ya da diğerini izlemek yönünde verir. Ama böyle bir karar, irdelemekte olduğumuz bakış açısından *ahlâkî* bir karardır ve bu nedenle de, ona uygun olarak yerine getirilmiş eylemdir, ama ancak şu şartla ki, bu eylem, bir yandan özgür ödev kanısından hareketle ve öte yandan yalnızca tikel isteğin, doğal içtepilerin, eğilimlerin, tutkuların vb. değil, aynı zamanda soylu duyguların ve daha yüksek içtepilerin de zaptedilmesiyle yapılmalıdır. Çünkü modern ahlâkîlik görüşü, tinsel tümelliği içerisindeki isteme ile duyusal doğal tikelliği içerisindeki isteme arasındaki sabit karşıtlıktan hareket eder; ve bu karşıtlık, bu karşıt yanların eksiksiz uzlaşımından değil, ama iki yanın birbirleriyle karşılıklı savaşından oluşur ki, bu, ödev ile çatışma içinde bulunan içtepilerin ödeve geçit vermeleri talebini içerir.[38]

Şimdi bu karşıtlık, tek başına sınırlı ahlâkî eylem alanında bilince çıkmaz; o, *mutlak* olan şey ile dışsal gerçeklik ve varoluş olan şey arasındaki tam bir yarılmada ve karşıtlıkta ortaya çıkar. O, tamamen soyut biçimde alındığında, tümel ile tikelin karşıtlığıdır ki, böyle olduğu sürece her biri kendi adına diğerine karşıt olarak aynı biçimde sabitlenmiştir; daha somut olarak, bu, doğada, soyut yasanın her biri kendi öz karakteri içindeki bireysel fenomenler bolluğuna karşıtlığı olarak ortaya çıkar; tinde ise, insandaki duyusal yan ile tinsel yan arasındaki karşıtlık olarak, tinin bedene karşı; ödev için ödevin, soğuk buyruğun, tikel ilgiye, yürek sıcaklığına, duyusal eğilimlere ve içtepilere karşı, genel olarak da bireysel yaradılışa karşı savaşı olarak ortaya çıkar; bu karşıtlık, içsel özgürlük ile dışsal doğanın zorunluluğu arasındaki katı karşıtlık olarak da, ayrıca özünde ölü boş kavram ile hayatın dopdolu somutluğu arasındaki, teori veya öznel düşünme ile nesnel varoluş veya deneyim arasındaki çelişki olarak da ortaya çıkar.

Bu karşıtlıklar, hiç de düşünüm inceliği ya da felsefe bilgiçliği tarafından icat edilmiş şeyler değildirler; bu karşıtlıkları ilk kez en keskin biçimde işlemiş ve en sert çelişkinin doruğuna sürüklemiş olan modern

[38]Burada Hegel'in Kant yorumu, Schiller'inki gibi, bir ölçüde yanlış anlamaya dayanır. Bkz. Hegel'in *Philosophy of Right* çevirisi (Oxford, 1942), § 124, *Early Theological Writings* çevirisi (Chicago, 1948), s. 211 ve H. J. Paton: *The Categorical Imperative* (Londra, tarihsiz), s. 48 ve 84.

kültür olsa bile; onlar, sayısız biçim içinde insan bilincini daima meşgul etmişler ve güçlüğe sokmuşlardır. Tinsel kültür, modern akıl, insanda, onu amphibia türü bir hayvan kılan bu karşıtlığı üretir; çünkü o şimdi birbiriyle çelişen iki dünya içinde yaşamak durumundadır. Sonuç, şimdi bilincin bu çelişki içerisinde ötede beride başıboş biçimde dolaşması, bir yandan diğerine sürüklenmesi ve ne bu yanda ne de beri yanda kendisi için doyum bulamamasıdır. Çünkü, bir yanda, insanı, gerçekliğin ve dünyevi zamansallığın ortak dünyasına hapsedilmiş, gereksinim ve yoksulluk tarafından ezilmiş, doğa tarafından acımasızca bastırılmış maddenin, duyusal amaçların ve bunların hazlarının ağına düşürülmüş, doğal içtepiler ve tutkular tarafından hakim olunmuş ve kendinden geçirilmiş olarak görürüz. Diğer yandaysa, insan, kendisini öncesiz-sonrasız idelere, bir düşünce ve özgürlük alanına yükseltir; kendisine, *isteme* olarak tümel yasalar ve buyruklar verir, dünyayı canlanmış ve çiçeklenmiş gerçekliğinden soyar, onu soyutlamalar içerisinde eritir; çünkü şimdi tin kendi hakkını ve soyluluğunu ancak doğayı hor kullanarak ve onun hakkını yadsıyarak sürdürür ve bu nedenle de bizzat doğanın eliyle uğramış olduğu acıyı ve şiddeti doğaya aynen geri yansıtır. Ama modern kültür ve onun aklı için hayattaki ve bilinçteki bu uyumsuzluk, böyle bir çelişkinin çözülmesi talebini içerir. Yine de akıl, bu karşıtlıkların katılığından kendisini koparıp ayıramaz; bundan dolayı, çözüm, bilinç için salt bir *olması gereken* olarak kalır; mevcudiyet ve gerçeklik, ancak bir uzlaşım bulmaksızın bir uzlaşım arayan, bir şuraya bir buraya gidip gelmenin kargaşası içerisinde hareket eder durur. Bu yüzden, şu soru ortaya çıkar: Acaba salt bir olması gereken'in ve postula edilmiş bir çözümün ötesine ulaşamayan böyle tümel ve tam bir karşıtlık, genel olarak mutlak hakikat ve en yüksek amaç olur mu? Eğer genel kültür böyle bir çelişkiye düşmüşse, karşıtlıkların üstesinden gelmek; yani ne soyutlanmışlığı içerisindeki bir yanın ne de benzer tek yanlılık içerisindeki diğer yanın hakikate sahip olduklarını, hakikatin ancak her ikisinin uzlaşımında ve dolayımlanmasında yattığını ve bu dolayımlanmanın salt bir talep olmayıp, mutlak olarak gerçekleştirilen ve daima kendi kendisini gerçekleştiren olduğunu göstermek, felsefenin görevi haline gelir. Bu içkavrayış, saf inanç ve isteme ile doğrudan doğruya bağdaşır; o, tam da bu çözünmüş karşıtlığı durmaksızın kendi görüşüne sunar ve eylemde bunu amacı kılıp gerçekleştirir. Sanıldığı gibi, karşıtlığın ve onun iki yanının *hiç de mevcut olmadığı* anlamında değil, fakat onların uzlaştırılmış biçimde mevcut olduğu anlamında, karşıtlığın

çözünmesinin nasıl tam da hakikat olduğunu göstermekle, felsefe, karşıtlığın özüne ilişkin düşünücü bir içkavrayış sağlar.

Şimdi nihai amaç, yani ahlâkî iyileştirme daha yüksek bir bakış açısına işaret etmekte olduğu için, bu daha yüksek bakış açısını sanat adına da haklı çıkarmak durumundayız. Bundan ötürü, daha önce belirtilen yanlış konum, yani sanatın ahlâkî amaçlara ve genel olarak dünyanın ahlâkî amacına, eğitme ve iyileştirme yoluyla bir araç olarak hizmet etmek durumunda olması ve bu yüzden kendi tözsel amacını kendinde değil, başka bir şeyde bulması konumu derhal terkedilir. Bu bakımdan şimdi nihai bir amaçtan söz etmeye devam edersek; ilk önce, amaca ilişkin sorunda, sorunun ikincil anlamına bağlı olan sapkın bir düşünceden, yani amacın faydaya ilişkin bir şey olduğu düşüncesinden kurtulmamız gerekir. Burada sapkınlık şunda yatar ki, bu durumda sanat eseri, zihnimizin önüne özsel şey veya olması gereken şey olarak konmuş olan başka bir şeyle bağıntılı olarak düşünülür; öyle ki o zaman sanat eseri, sanat alanının dışında, kendi adına bağımsız bir biçimde geçerli olan bu amacı gerçekleştirmek için yalnızca yararlı bir araç olarak geçerliliğe sahip olur. Buna karşıt olarak, sanatın uğraşının, duyusal sanatsal şekillenme biçimi içerisinde *hakikatin* örtüsünü açmak, az önce sözü edilen uzlaştırılmış karşıtlığı ortaya sürmek ve böylece nihaî amacını kendinde, tam da bu ortaya sürme ve örtüyü kaldırmada bulmak olduğunu ileri sürmemiz gerekir. Çünkü eğitim, arıtma, iyileştirme, mali kazanç, şöhret ve onur için mücadele gibi başka amaçların, sanat olmak bakımından sanat eseriyle hiç bir ilişkisi yoktur ve bunlar sanat eserinin doğasını belirlemezler.

[7] *Hakiki Sanat Kavramının Tarihsel Deduktionu*

Şimdi konunun Anlama Yetisi'nin soyut düşünümü ile irdelenmesinin giderek ortadan kalktığı bu bakış açısından yola çıkarak, içsel zorunluluğu içerisinde sanat kavramını kavramaya yönelmemiz gerekir; nitekim gerçek sanat saygısının ve sanatı anlamanın tarihsel olarak ortaya çıkışı da her şeye rağmen bu görüşten dolayı idi. Çünkü yukarıda değindiğimiz bu karşıtlık, yalnızca genel kültürün soyut düşünümü içinde değil, bizzat felsefenin kendisinde de ortaya çıkmış ve ancak şimdi, yani felsefe bu karşıtlığın nasıl aşılacağını tamamıyla anlamış olduğu zaman, felsefenin kendi özünü ve dolayısıyla aynı zamanda doğanın ve sanatın özünü kavraması mümkün olmuştur.

Bu nedenle, bu bakış açısı, yalnızca genel olarak felsefenin değil, ama aynı zamanda sanat biliminin de yeniden uyanışıdır; gerçekten de bir bilim olarak asıl estetiğin gerçek kökeni için ve sanatın da daha yüksek takdiri için kendisine gerçekten şükran borçlu olduğu şey tek başına bu yeniden uyanıştır.

Bundan dolayı, kısmen bizzat tarihin kendisi adına, kısmen de önemli olan ve bir temel olarak üzerinde daha büyük bir yapı kuracağımız görüşler bu şekilde çok daha yakından bildirildikleri için, bunların tarihine kısaca değineceğim. En genel karakteri içerisinde bu temel, sanat güzelliğinin, soyut biçimde kendinde yoğunlaşmış tin ile doğa —hem dışsal fenomenlerin doğası hem de içsel öznel duygu ve coşumun doğası— arasındaki yukarıda sözü edilen karşıtlığı ve çelişkiyi çözen ve birliğe indirgeyen araçlardan biri olduğunu kabul etmekten ibarettir.

(i) *Kantçı Felsefe*

Kantçı felsefe, bu birlik noktasına duyulan gereksinimi yalnızca hissetmekle kalmamış, aynı zamanda onu açık bir biçimde kabul etmiş ve zihnimizin önüne getirmiştir. Genel olarak, Kant, kendi kendisiyle bağıntılı akılsallığı, özgürlüğü; kendi kendisini özünde sonsuz olarak bulan ve bilen öz-bilinci, hem aklın hem de istemenin temeli olarak aldı. Modern zamanlarda felsefenin dönüm noktası olmuş olan kendinde aklın mutlaklığının bu kabul edilişi, bu mutlak hareket noktası, onaylanmak zorundadır ve hatta Kant'ın felsefesinin yetersiz olduğunu bildirsek bile, ondaki bu özellik yadsınmamalıdır. Fakat, Kant, öznel düşünme ile nesnel şeyler arasındaki, soyut tümellik ile istemenin duyusal bireyselliği arasındaki sabit karşıtlığa tekrar geri döndüğü için, ayrıca tinin pratik yanını teorik yanının üzerine yükselttiği için, o, önceden sözünü ettiğimiz ahlâkî hayattaki karşıtlığı her şeyden önce en yüksek karşıtlık olarak öne çıkaran kişiydi. Anlama yetisininin düşünmesi yoluyla tanınan karşıtlığın bu sabitliğini onaylayarak, Kant, kendisine, kendileri için hiç bir tamuygun gerçekliğin gösterilemediği ve bundan dolayı gerçekten pratik akıldan çıkarsanmak durumunda olan, ama özsel iç karakterleri düşünme yoluyla bilinemez kalan ve pratik gerçekleşimleri durmadan sonsuzluğa ertelenmiş bulunan postulalar olarak, birliği tamamen, öznel Akıl İdeleri biçimi içinde ifade etmekten başka bir alternatiy bırakmadı. Böylelikle de Kant, aslında uzlaştırılmış çelişkiyi zihinlerimizin önüne getirdi, ama yine de ne

onun hakiki özünü geliştirebildi ne de onu gerçekten ve tek başına edimsel olan şey olarak gösterebildi. Gerek duyulan birliği, *görüsel anlama yetisi* (*intuitiven Verstand*) diye adlandırdığı şeyde bulduğu ölçüde Kant'ın daha da ileriye doğru yürüdüğü doğrudur; ama burada da, o, yine öznellikle nesnelliğin karşıtlığında durup kaldı; öyle ki Kant, kavram ve gerçeklik, tümel ve tikel, anlama yetisi ve duyu arasındaki soyut çözünmeyi ve dolayısıyla da İdea'yı olumlarken; bu çözünümün ve uzlaşımın kendisini tekrar tamamen öznel bir şey haline dönüştürür, mutlak olarak hakiki ve edimsel bir şey haline değil.

Bu bağlamda, Kant'ın, estetik ve teleolojik yargıgüçlerini ele aldığı *Yargıgücünün Eleştirisi* başlıklı eseri eğitici ve dikkat çekicidir. Kant, organik ve canlı olanın kavramına, kendileri aracılığıyla yaklaştığı güzel doğa ve sanat nesnelerini, doğanın amaçlı ürünlerini; bunları yalnızca öznel olarak yargılayan bir düşünümün bakış açısından ele alır. Gerçekten de, Kant, genel olarak yargıgücünü 'tikel olanı tümel olan altında içerilmiş olarak düşünme yetisi' diye tanımlar ve 'yalnızca kendisine verilmiş tikele sahip olduğu ve tikelin altına gireceği tümeli bulmak durumunda olduğu zaman' yargıgücünü *düşünücü* diye adlandırır.[39] Yargıgücü, bu amaç için, kendi kendisine vermek durumunda olduğu bir yasa, bir ilke gereksinimindedir ve Kant 'amaçlılık'ı veya teleolojiyi bu yasa olarak önerir. *Pratik Aklın Eleştirisi*'ndeki özgürlük kavramında, amacın yerine getirilmesi salt bir olması gerekenin ötesine geçemez, ama canlı şeylere ilişkin *teleolojik* yargıgücünde, Kant, canlı organizmayı şu şekilde görme noktasına ulaşır ki, burada kavram, tümel olan, tikeli de içerir ve bir amaç olarak, tikel ve dışsal olanı, organların düzenini, dışarıdan değil, içeriden belirler; o şekilde ki tikel olan kendiliğinden amaca karşılık gelir. Yine de bir kez daha, böyle bir yargıgücüyle nesnenin nesnel doğasının bilindiği varsayılmaz; ifade edilen bütün şey öznel bir düşünüm tarzıdır. Buna benzer biçimde, Kant, *estetik* yargıgücünü, ne kavramlar yetisi olan Anlama Yetisi'nden ne de duyusal görü ve onun çokçeşitliliğinden çıkan bir şey olarak değil, ama Anlama Yetisi ile hayalgücünün özgür oyunundan çıkan bir şey olarak yorumlar. Bilgi yetilerinin bu uyuşumunda, nesne özneye ve onun hoşlanma ve haz duygusuna bağıntılanmış hale gelir.

(*a*) Şimdi *ilk* elde, bu haz bütün ilgilerden bağımsız olmalıdır, yani *iştiha yetimizle herhangi bir bağıntı taşımamalıdır*. Eğer bir ilgiye, örneğin merak ilgisine ya da duyusal ihtiyacımız adına duyusal bir ilgiye,

[39] *Yargıgücünün Eleştirisi*'nden bu alıntılar, Giriş §. IV'tendir.

sahip olma ve kullanma arzusuna sahipsek; o zaman nesneler bizim için kendi adlarına önemli değildirler, ama yalnızca ihtiyacımızdan dolayı önemlidirler. Bu takdirde mevcut olan şey, ancak böyle bir ihtiyaç bakımından bir değere sahip olacaktır ve durum şöyledir: bir yanda nesne vardır ve öte yanda da bizim kendisini nesneye bağladığımız, nesneden ayrı belirli bir ihtiyaç vardır. Eğer örneğin bir nesneyi beslenme adına tüketirsem, bu ilgi yalnızca bende bulunur ve nesnenin kendisine yabancıdır. Şimdi Kant, güzel ile ilgili durumun bu türden olmadığını ileri sürer.[40] Estetik yargı, dışsal varlığın özgür ve bağımsız olarak varolmasına olanak tanır ve kendi adına nesnenin karşılık geldiği bir hoşlanmadan çıkar ki, burada hoşlanma nesnenin kendi amacını kendinde taşımasına izin verir. Daha önce yukarıda gördüğümüz gibi [s. 36 vd.], bu önemli bir düşüncedir.

(*b*) *İkinci olarak*, Kant, güzel olanın, bir kavram olmaksızın, yani Anlama Yetisi'nin bir kategorisi olmaksızın, bir *tümel* hoşlanma nesnesi olarak önümüze konan şey olması gerektiğini ileri sürer.[41] Güzel olanı değerlendirmek, kültürlü bir tini gerektirir; eğitilmemiş insan bir güzel yargısına sahip değildir, çünkü bu yargı tümel geçerlilik iddiası taşır. Gerçi tümel olan böyle olmakla *ilk bakışta* bir soyutlanmadır; fakat mutlak olarak hakiki olan şey, kendisinde, tümel geçerlilik talebini ve karakteristiğini taşır. Bu anlamda Anlama Yetisi'nin salt kavramları güzel olanı yargılamaya yetkili olmasa da, güzel, tümel olarak kabul edilmelidir. Örneğin, bireysel eylemlerde iyi ve haklı olan, tümel kavramlar altına konulmuştur ve eylem de eğer bu kavramlara karşılık gelebilirse iyi sayılır. Öte yandan, güzel olan, böyle herhangi bir bağıntı [veya karşılıklılık] olmaksızın doğrudan doğruya tümel bir hoşlanma uyandırmak durumundadır. Bu, ancak şu anlama gelir ki, güzeli irdelerken, biz, kavramın ve kavram altına koymanın farkında değilizdir ve başka yerde, yargıda varolan, bireysel nesne ile tümel kavram arasındaki ayırmaya burada izin verilmez.

(*c*) *Üçüncü olarak*, güzel, nesnede herhangi bir amaç sunumu olmadan amaçlılığın algılanması ölçüsünde *amaçlılık*[42] biçimine sahip olmalıdır.

---

[40] *Yargıgücünün Eleştirisi*, kit. I, § 2.

[41] *A.g.y.*, kit. I, §. 6.

[42] Bu pasajın başından sonuna kadar, Hegel Kant ile ilgileniyor ve Kant'ın sanatsal ve teleolojik yargı arasında kurduğu bağıntıyı gösteriyor. *Zweck*'i "end" ("erek") yerine "purpose ("amaç") ile ve *Zweckmässigkeit*'i "purposiveness" ("amaçlılık") ile çevirdim. Bosanquet, ikinciyi "teleoloji" ile çeviriyor, ama ara sıra *Zweck*'i "purpose" ile çevirir. İlk önerme Kant'tan alıntıdır, *a.g.y.*, § 17 sonuna kadar.

Temelde, bu, az önce tartışmış olduğumuz şeyi yineler. Herhangi bir doğa ürünü, örneğin bir bitki veya bir hayvan amaçlı bir biçimde organize olmuştur ve bu amaçlılık içersinde o ürün öylesine doğrudan biçimde bizim için vardır ki, o ürünün amacına ilişkin onun mevcut gerçekliğinden açıkça ayrı ve farklı hiç bir tasarımımız yoktur. Güzel de, bu şekilde amaçlılık olarak bize görünür. Sonlu amaçlılıkta, amaç ve araç birbirine dışsal kalır, çünkü amaç kendi gerçekleşiminin malzemesiyle içsel özsel hiç bir bağıntı taşımaz.[43] Bu durumda, amaç tasarımı, içerisinde amacın gerçekleşmiş olarak göründüğü nesneden açıkça ayırdedilir. Öte yandan, güzel olan, kendinde amaçlı olarak mevcuttur; bu amaçlılıkta araç ve amaç, amaçlılığın farklı yönleri olarak birbirlerinden ayrılmış görünmezler. Örneğin, bir organizmanın kollarının, bacaklarının amacı, kolların ve bacakların kendilerinde edimsel olarak mevcut olan yaşamdır; eğer bunlar ayırılırsa, onlar artık kol ve bacak olmaktan çıkarlar. Çünkü canlı bir şeyde amaç ile bu amacın gerçekleşmesi için gerekli malzeme öylesine dolaysızca birleşmiştir ki, canlı şey, amacı ancak kendi içerisinde bulunduğu ölçüde mevcuttur. Bu yönden bakıldığında, güzel olan, dışsal bir biçim olarak amaçlılık taşımamalıdır; bunun tersine içsel ve dışsal olanın amaçlı karşılıklılığı güzel nesnenin içkin doğası olmalıdır.

(*d*) *Dördüncü* ve son olarak, Kant, güzel olanı ele alırken, onun bir kavram olmaksızın *zorunlu* bir hazzın nesnesi olarak kabul edilmesini sıkı bir biçimde savunur.[44] Zorunluluk, soyut bir kategoridir ve iki yanın içsel özsel bir bağıntısını gösterir; eğer biri varsa ve olduğu için, diğeri de vardır. Özgül karakteri içerisinde biri aynı zamanda diğerini de içerir, örneğin nedenin etki olmaksızın anlamsız olması gibi. Böyle bir hoşlanma uyandırma zorunluluğuna, güzel olan, kendinde; kavramlarla, yani Anlama Yetisi'nin kategorileriyle herhangi bir bağıntı taşımaksızın sahiptir. Örneğin Anlama Yetisi'nin bir kategorisine göre üretilen düzenlilik,[45] bizim hoşumuza gider, ama yine de Kant, hoşlanma için Anlama Yetisi'nin böyle bir kategorisine ait olan birlik ve eşitlikten çok daha fazlasına gerek duyar.

---

[43](Sonlu) şeyleri bir amaç için yaparız, örneğin bıçağı kesmek için yaparız, ama burada araç ile amaç arasında özsel hiçbir bağıntı yoktur. Kesme işi bir usturayla da yapılabilir. Ama bir organizmada, kol, bacak gibi organlar ve yaşam, yani araç ve amaç özsel olarak bağıntılıdırlar.

[44]*Yargıgücünün Eleştirisi*, § 22, sonuna kadar.

[45]Bkz. aşağıda, Kısım I, bölüm II. B 1 (*a*).

Şimdi bu Kantçı önermelerin tümünde bulduğumuz şey, bütün diğer durumlarda bilincimiz içerisinde ayrı olduğu varsayılan şeyin ayrılamazlığıdır. Bu yanılma, kendisinde tümel ile tikelin, amaç ile aracın, kavram ile nesnenin mükemmel bir biçimde birbirlerine geçişip nüfuz ettiği güzelde kendisini iptal edilmiş bulur. Bu yüzden Kant, sanat güzelliğini, her şeye rağmen, bizzat tikelin kavram ile uyuştuğu bir karşılıklılık olarak görür. Tikel olmak bakımından tikeller, *ilk bakışta* hem birbirlerine hem de tümel olana göre ilinekseldirler; ve tam da bu ilineksel öge —duyu, duygu, coşum, eğilim—, şimdi sanat güzelliği içerisinde, basitçe Anlama Yetisi'nin tümel kategorileri *altına konulmamış* ve soyut tümelliği bakımından özgürlük kavramının *egemenliğine girmemiş;* fakat kendisinin içsel ve mutlak olarak tümel olana tamuygun olacağı şekilde tümel olan ile bağıntılanmıştır. Bundan dolayı düşünce, sanat güzelliği içerisinde ete kemiğe bürünür ve malzeme de düşünce tarafından dışsal bir biçimde belirlenmez, ama özgür olarak kendi adına mevcut olur —ki burada doğal olan, duyusal olan, yürek, vb., kendilerinde orantıya, amaca ve uyuma sahiptirler; görü ve duygu da, tıpkı düşüncenin yalnızca doğaya olan husumetini terketmekle kalmayıp, onun sayesinde canlılık kazanması gibi, tinsel tümelliğe yükselirler; duygu, hoşlanma ve zevk haklı çıkarılmış ve kutsallaştırılmıştır; öyle ki doğa ve özgürlük, duyu ve kavram, kendi haklarını ve doyumlarını bir ve aynı bulurlar. Ama bu görünüşte mükemmel uzlaşımın, her şeye rağmen, sonunda, Kant tarafından, yargı ve [sanat] üretimi bakımından ancak öznel olduğu ve bizzat mutlak biçimde hakiki ve edimsel olmadığı varsayılmıştır.

Bizi burada ilgilendirdiği kadarıyla, bunları, Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin başlıca sonuçları olarak ele alabiliriz. Kant'ın *Eleştiri*'si, sanat güzelliğinin hakiki kavranışı için başlangıç noktası oluşturur; ama bu kavrayış, Kant'ın eksiklerinin aşılmasıyla, kendisini, zorunluluk ile özgürlüğün, tikel ile tümelin hakiki birliğinin daha yüksek kavranması olarak öne sürebilecektir.

(ii) *Schiller, Winckelmann, Schelling*

Dolayısıyla kabul edilmelidir ki, derin ve felsefi bir zihnin sanatsal duyumu, doğayı ve edimselliği, duyuyu ve duyguyu tam da kendisiyle çelişen ve kendisine düşman olan bir engel olarak kavrayan akıl yürüt-

menin soyut sonsuzluğuna, ödev için ödeve, belirli bir şekil kazanmamış Anlama Yetisine karşıt olarak (bizzat felsefenin bunları kabul etmesinden daha önce), bütünlük ve uzlaşım talebetmiş ve bunu dile getirmiştir. Düşünmenin Kant'çı öznelliğini ve soyutluğunu kırdığı ve birlik ve uzlaşımı entellektüel biçimde hakikat olarak kavrayıp, onları sanatsal üretimde edimselleştirerek bu öznellik 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. Böylelikle de çalışmasının bir döneminde, kendi sanat eserlerinin naiv güzelliği için yararlanabileceğinden daha fazla, düşünceyle meşgul olduğu hissedilir. Bilerek soyut düşüncelerde yoğunlaşma ve hatta felsefi Kavram'a duyulan bir ilgi, onun şiirlerinin pek çoğunda dikkat çekicidir. Bu yüzden Schiller kınanmış ve özellikle Goethe'deki, Kavram'ın hiç bir zaman bozmadığı nesnelliğe ve değişmez naivliğe kıyasla kusurlu bulunmuş ve küçümsenmiştir. Ama bu bakımdan bir şair olarak Schiller, yalnızca kendi çağının borcunu ödedi; bu borç ödemede bir karışıklık vardı; çünkü borcun yalnızca bu yüce ruhun ve derin zihnin onuruna ve yalnızca bilimin ve bilginin yararına ödendiği ortaya çıktı.

Aynı dönemde, bu aynı bilimsel içtepi, Goethe'yi de kendi asıl alanından —şiir sanatından— uzaklaştırdı. Yine de, nasıl ki Schiller tam da *tinin* iç derinliklerinin irdelenmesine daldıysa; aynı şekilde Goethe de kendi asıl dehâsını sanatın *doğal* yanına, dışsal doğaya, bitkilerin ve hayvanların organizmalarına, kristallere, bulutların oluşumuna ve renklere yöneltti. Goethe, bu konularda salt Anlama Yetisi'nin hatalı bakışını büsbütün bir kenara bırakmış olan büyük dehâsını bu bilimsel araştırmaya sevketti; tıpkı öte yanda Schiller'in Anlama Yetisi'nin istemeye ve düşünmeye ilişkin işleyişine karşıt olarak özgür güzellik bütünlüğü ideasını ileri sürmeyi başarmış olduğu gibi. Schiller'in yazılarının birçoğu, özellikle *Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar* adlı eseri,[46] sanatın doğasına ilişkin bu içgörüye adanmıştır.

Bu *Mektuplar*'da, Schiller'in kendisinden hareket ettiği esas nokta, her bireysel insanın kendi içerisinde ideal insanlık yeterliliği taşımasıdır.

[46] İlk kez, Schiller'in kendi periodik'i olan *Die Horen*'de, sonra da yazılarından oluşan bir kolleksiyonda yayınlandı.

Schiller, bu halis insanın Devlet tarafından temsil edildiğini savunur; o, Devlet'i, içerisinde bireysel kişilerin çeşitliliğinin kendisini bir birlik halinde toplayıp birleştirmeyi amaçladığı nesnel, tümel ve adeta yasalı (kanonische) biçim olarak ele alır. Şimdi, o, zaman içerisinde yaşayan insanın İdea bakımından insanla uyumlu hale getirilmesinin iki yolu olduğunu düşünüyordu: bir yandan, etik'in, hukuk'un ve aklın 'genus'u (gattung/cins) olarak, Devlet bireyselliği ortadan kaldırabilir; öte yandansa, birey kendisini 'genus'a yükseltebilir ve zaman içerisindeki insan, kendisini İdea bakımından insan halinde soylulaştırabilir. Schiller şöyle düşünüyordu: doğa, çeşitlilik ve bireysellik talep ederken, akıl 'genus'a uygun olan birliği talep eder; bu yasa koyucu güçlerin her ikisi de insan üzerinde eşit hak iddia ederler. Şimdi bu karşıt yanların çatışması içerisinde, estetik eğitim, tam da onların dolayımlanma ve uzlaşma talebini edimselleştirmek durumundadır, çünkü Schiller'e göre, estetik eğitim, eğilimin, duyusallığın, içtepinin ve yüreğin geliştirilmesi suretiyle, bunların kendilerinde akılsal hale gelmelerini sağlar; ve bu yolla, akıl, özgürlük ve tinsellik de bunların soyutlanmalarından çıkarlar ve şimdi akılsallaşmış olan doğal ögeyle birleşip, onun içerisinde ete ve kana bürünürler. Bu yüzden güzelin, akılsal ve duyusalın karşılıklı oluşumu olduğu ve bu oluşumun da halis bir biçimde edimsel olduğu ileri sürülür. Genel olarak, Schiller'in bu görüşü, şiirlerinde olduğu kadar, *Anmut und Würde* adlı eserinde de [Zerafet ve Asalet, 1793] zaten seçilebilecektir, çünkü kadınlara övgüyü, onların karakterlerinde tam da tinin ve doğanın bu kendiliğinden mevcut birleşimini gördüğü için, kendi özel konusu yapar.

Schiller'in bilimsel bir biçimde sanatın ilkesi ve özü olarak kavradığı ve sanat ve estetik eğitim yoluyla durup dinlenmeksizin edimsel hayata geçirmeye çabaladığı, tümel ile tikelin, özgürlük ile zorunluluğun, tin ile doğanın bu *birliği*, şimdi, *İdea'nın kendisi* olarak, bilginin ve varoluşun ilkesi kılınmıştır ve İdea da tek başına hakiki ve edimsel olan şey olarak tanınmış hale gelmiştir. Bu sayede, felsefe, Schelling ile birlikte,[47] kendi mutlak bakış açısına ulaşmıştır, sanat, en yüksek insan ilgileri ile bağıntı içerisinde kendi öz doğasını ve öz değerini zaten ortaya koymaya başlamış olmakla birlikte, asıl şimdi sanat *kavramı* ve sanatın felsefedeki yeri keşfedilmiş ve sanat, bir yönüyle çarpıtılmış bir biçimde de olsa (bunu tartışmanın yeri burası değildir), hâlâ yüksek ve halis uğraşı bakımından onay görmüştür. Aynı şekilde, daha önceki bir tarihte, Winc-

[47] 1775-1854. Bkz. *System of Transcendental Idealism* (1800).

kelmann,[48] Greklerin ideallerinden edindiği içgörüden esinlenmişti, bu sayede o, sanatı irdelemede yeni bir duyum açtı; o, sanatı ortak amaçların hizmetçisi veya sadece doğanın taklitçisi olarak görme biçimlerinden kurtararak, sanat eserlerindeki ve sanat tarihindeki sanat İdea'sının keşfini güçlü bir biçimde teşvik etmiştir. Bunun için, Winckelmann, sanat alanında, tin için yeni bir organ ve bütünüyle yeni ele alma tarzları sağlamış insanlardan biri olarak gözönüne alınmalıdır. Buna rağmen, sanat teorisi ve felsefi sanat bilgisi bakımından onun görüşünün pek etkili olduğu söylenemez.

Felsefi İdea'nın yeniden uyanışı süresince konunun gelişiminin akışına kısaca değinirsek, ayırdedici ve olağanüstü olanın araştırılmasında yeniliğe susamış olan August Wilhelm ve Friedrich von Schlegel kardeşler,[49] tam olarak felsefi olmayan, ama özünde eleştirel olan doğalarının kabul edebildiği ölçüde felsefi İdea'dan yararlandılar. Çünkü her ikisi de, spekülativ düşünme adına bir şöhret iddiasında bulunamazlar. Bununla birlikte onlar, eleştirel yetenekleri ile kendilerini İdea'nın bakış açısına yaklaştırdılar ve yoksul felsefi bileşenler ile olsa da, büyük konuşma özgürlüğü ve yenilik cesareti ile öncellerinin görüşlerine karşı ateşli bir polemik yönelttiler. Bu yüzden de farklı sanat dallarında, saldırıda bulunduklarından daha yüksek olan, yeni bir yargı standardı ve yeni anlayışlar getirdiler. Ama onların eleştirilerine, standardlarına ilişkin bütünüyle felsefi bir bilgi eşlik etmediği için; bu standard, az çok belirsiz ve bocalayan bir karakteri korudu, öyle ki onlar kimi zaman çok fazla başarılı oldular, kimi zaman da çok az. Bu kişilerin söz gelimi eski İtalyan ve Hollanda resim sanatı, *Nibelungenlied*, vb. gibi o çağda modası geçmiş ve değerden düşmüş olan şeyleri yeniden aydınlığa çıkarmaları ve sevgiyle yüceltmeleri ve Hint şiir sanatı ve mitolojisi gibi pek az bilinen şeyleri coşkuyla öğrenmeye ve öğretmeye çabalamaları da, onların şeref hanelerine yazılmalıdır. Ama bu yöndeki şerefleri ne kadar yüksek olsa da, onlar bu çağlara gereğinden fazla bir değer biçtiler ve kimi zaman örneğin Holberg'in[50] komedileri gibi orta halli şeylere hayran olma; ancak göreli olarak değerli olan şeye, sanki en yüksek şeymiş gibi tümel bir değer atfetme ve sapkın bir eğilimle ve ikincil bir bakış açısıyla bundan coşkuya kapılma hatasına düştüler.

---

[48] Winckelmann'ın *History of Art in Antiquity* adlı eseri 1764'te yayımlandı.

[49] Sırasıyla 1769-1845 ve 1772-1829.

[50] Baron L. Holberg, 1684-1754, Danimarkalı dram yazarı ve tarihçi.

(iii) *İroni*

Bu eğilimden ve özellikle F. von Schlegel'in görüşlerinden ve öğretilerinden, değişik şekillerde, 'ironi' denen şey geliştirildi.[51] Bu, daha derinde yatan kökünü, bir yönüyle, ilkelerinin sanata uygulanması ölçüsünde, Fichte'nin felsefesinde bulmuştu. Schelling gibi, F. von Schlegel de Fichte'nin bakış açısından yola çıktı, ama Schelling bütünüyle Fichte'nin ötesine geçti, Schlegel ise Fichte'nin felsefesini kendi tarzında geliştirip onunla olan bağını hemen hemen kopardı. Şimdi Fichte'nin önermelerinin bir ironi eğilimiyle yakın bağlantısına gelindiğinde, bu konuda, yalnızca bu ironiye ilişkin şu noktaları vurgulamamız gerekmektedir, yani [ilkin] Fichte, *ego*'yu her bilmenin, aklın, bilginin mutlak ilkesi olarak koyar; burada *ego* bütünüyle soyut ve biçimsel kalır. *İkinci olarak*, bundan dolayı bu *ego* tam da kendinde yalındır ve bir yandan *ego*'nun içersinde her tikellik, her karakteristik, her içerik olumsuzlanır, çünkü bu soyut özgürlük ve birlik içerisinde her şey boğulmuştur, öte yandan da *ego* için bir değeri olan her içerik yalnızca *ego*'nun kendisi tarafından koyulmuş ve kabul edilmiştir. Varolan her şey, yalnızca *ego*'nun aracılığı sayesinde vardır ve benim aracılığım sayesinde mevcut olan şeyi, yine ben aynı ölçüde yok edebilirim.

Şimdi eğer soyut *ego*'nun mutlaklığından kaynaklanan bu mutlak olarak boş biçimlerde durup kalırsak, her şey, *kendinde ve kendisi için* ve kendi başına değerli olarak değil, ama ancak *ego*'nun öznelliğince üretilmiş olarak ele alınır. Ama bu durumda *ego* her şeyin sahibi ve efendisi olarak kalabilir ve ahlâk, yasa, insani ve tanrısal, kutsal olan ve olmayan şeyler alanında, önce *ego* tarafından koyulmak durumunda olmayan ve bundan dolayı aynı ölçüde de onun tarafından yok edilemeyen herhangi bir şey bulunmaz. Bunun sonucu olarak, halis ve bağımsız biçimde gerçek olan her şey, ancak bir görünüş haline gelir, kendi adına ve kendisi sayesinde hakiki ve halis değil; ama gücüne ve kaprisine ve özgür tasarrufuna bağımlı kaldığı *ego*'dan ötürü saf bir görünüş olur. Onu kabul etmek ya da iptal etmek, bütünüyle, zaten yalnızca, *ego* olarak kendinde mutlak olan *ego*'nun zevkine bağlıdır.

Şimdi *üçüncü olarak, ego, yaşayan*, etkin bir bireydir ve onun hayatı, kendi bireyselliğini kendisinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendisini ifade etmek ve kendini görünüşe çıkarmaktan oluşur. Çünkü her

[51] Bkz. *Philosophy of Right*, § 140 (f), Eng. tr. (Oxford, 1942), s. 101-3, 258. Aynı zamanda bkz. aşağıda s. 69, dipnot.

insan, yaşayarak, kendisini gerçekleştirmeye çalışır ve kendisini gerçekleştirir. Şimdi sanat ve güzellik konusunda, bu, bir sanatçı olarak yaşama ve kendi hayatını *sanatsal bir biçimde* oluşturma anlamını kazanır. Ama bu ilkeye dayanarak, herhangi bir içerikle bağıntılı genel olarak her eylemim ve her ifadem benim için salt bir görünüş olarak kaldığı ve bütünüyle benim gücüm dahilinde olan bir şekle büründüğü zaman bir sanatçı olarak yaşarım. Bu durumda ya bu içerik karşısında ya da genel olarak onun ifadesi ve edimselleşmesi karşısında gerçekten *ciddi* değilimdir. Çünkü halis ciddiyet, ancak tözsel bir ilgi aracılığıyla, hakikat, etik hayat, vb. gibi özdeğere sahip bir şey aracılığıyla, böyle olmakla benim için özsel sayılan bir içerik aracılığıyla işin içerisine girer; öyle ki ancak böyle bir içeriğe dalmış olduğum ve her bilmemde ve eylememde kendimi bu içerikle uyum içerisine soktuğum ölçüde, ben kendim, kendi gözümde özsel hale gelirim. Her şeyi kendi kaprisinden kalkarak kuran ve çözen *ego* sanatçı olduğu zaman —ki bu sanatçıya hiç bir bilinç içeriği mutlak ve bağımsız olarak gerçek görünmez, fakat ancak kendi kendisinin yaptığı ve yıktığı bir görünüş olarak görünür—, böyle bir ciddiyet kendisine hiç bir yer bulamayacaktır, çünkü geçerlilik yalnızca *ego*'nun biçimciliğine yüklenmiştir.

Gerçi, başkalarının gözünde, benim onlara sunduğum görünüş ciddi görünebilir, yani onlar, beni eldeki malzemeyle gerçekten ilgiliymişim gibi ele alırlar; ama bu durumda onlar, benim bakış açımın yüceliğini kavrama ve ona ulaşma yetisinden ve yeterliliğinden yoksun, aldanmış, zayıf, sınırlı yaratıklardır. Bundan dolayı, bu bana şunu gösterir ki, herkes, benim bu bakış açımın tersine, insanlık için değere, soyluluğa ve kutsallığa sahip olan her şeyde tam da kendi kapris gücünün bir ürününü görecek kadar özgür (yani, biçimsel olarak özgür)[52] değildir; bundan dolayı insan ya bu tür şeylerin geçerliliğini kabul etmede, onlar aracılığıya kendini belirlemede ve hayatını doldurmada ya da bunun tersini yapmada serbesttir. Dahası, bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı dehâ olarak kavrar; böyle bir dehâ için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır, öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehânın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlâkî vb. kendileri için hâlâ sabit, özsel ve

[52] Yani yeterince kaprisli bile değil.

zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder. Bu durumda bir sanatçı olarak bu biçimde yaşayan birey kendisini başkalarıyla bağıntıya sokar: o, dostlarıyla, sevgilileriyle vb. birlikte yaşar; ama bir dehâ olmasından ötürü, onun hem kendi özgül gerçekliğiyle, kendi tikel eylemleriyle, hem de mutlak ve tümel olan şeyle bağıntısı aynı zamanda geçersizdir; onun bütün bunlara karşı tutumu ironiktir.

Bu üç nokta, dehânın tanrısal ironisinin genel anlamını kuşatır; bu ironi, bütün bağlarını koparmış olan ve yalnızca kendinden zevk alma mutluluğu içerisinde yaşayabilen *ego*'nun kendisinde yoğunlaşması olarak ortaya çıkar. Bu ironi Friedrich von Schlegel tarafından icat edildi, başka pek çok kişi de bunun hakkında gevezelik etti ve bugün yine aynı şey yapılmaktadır.

İroninin bu olumsuzluğunun bir sonraki biçimi, bir yandan, olgusal, ahlâkî ve içsel değere sahip her şeyin boşunalığı, nesnel ve mutlak geçerli olan her şeyin geçersizliğidir. Eğer *ego* bu bakış açısında kalırsa, kendi öznelliği dışında kalan her şey ona geçersiz ve boş görünür; bu yüzden bu öznellik de içi oyuk ve boş hale gelir ve bizzat salt boşunalık olur.[53] Ama öte yandan, *ego*, ters yönde, bu kendinden zevk alma içerisinde doyum bulamaz ve böyle olunca da kendisine yetersiz hale gelir; öyle ki o, şimdi, sağlam ve tözsel olana, özgül ve özsel ilgilere bir özlem duyar. Bundan bir talihsizlik ve bir çelişki doğar: özne, bir yandan hakikate nüfuz etmek isteyip nesnellik için yanıp tutuşur, ama öte yandan kendi yalıtılmışlığını ve kendi içine çekilmeyi terkedemez veya kendisini bu doyurulmamış soyut içsellikten kurtaramaz. Şimdi, *ego*, bizim de görmüş olduğumuz Fichteci felsefeden doğan özlemin saldırısına uğrar. Bu hareketsizliğin ve güçsüzlüğün getirdiği doyumsuzluk —ki bu doyumsuzluk içerisinde *ego*, kendi iç uyumunu kaybetme korkusundan dolayı hiç bir şey yapmaz ve gerçekliğe ve mutlak olana duyduğu arzuya rağmen, kendinde saf olsa bile, yine de gerçek-dışı ve boştur— özlemin kaynağıdır ve *marazî* bir güzel ruhtur. Çünkü *hakikate uygun* bir güzel ruh, edimde bulunur ve edimseldir. Bununla birlikte, bu özlem, boş beyhude öznenin geçersizlik duygusudur ve özne bu boşunalıktan kaçıp kurtulma ve kendisini bir töz içeriğiyle doldurma gücünden yoksundur.

Ama ironi bir sanat biçimine dönüştürülmüş olduğu ölçüde, sadece ironik sanatçının kişisel hayatına ve tikel bireyselliğine sanatsal biçim vermede durup kalmamıştır; kendi eylemlerinde, vb. sunulan sanatsal eserden ayrı olarak, sanatçının aynı zamanda kendi hayalgücünün ürünü

[53] *Eitelkeit*. Hegel burada sözcüğün iki anlamıyla, boşluk ve kibir anlamlarıyla oynuyor.

olarak dışsal sanat eserleri de ürettiği düşünülmüştü. Genellikle yalnızca şiir sanatında ortaya çıkabilecek olan bu üretimlerin ilkesi, şimdi bir kez daha Tanrısal olanı ironik olarak temsil etmektir. Ama dehânın bireyselliği olarak ironik olan, soylu, büyük ve mükemmel olanın kendini yoketmesinde yatar; ve böylece nesnel sanat oluşumları da, insanlık için değeri ve asaleti olan şeyi, onun kendini yoketmesi içerisinde geçersiz göstererek yalnızca mutlak öznellik ilkesini sergilemek durumunda olacaklardır. O halde bu, yasa, ahlâk ve hakikat hakkında bir ciddiyetin yalnızca varolmadığını değil; en üstün ve en iyi olan şeyde hiç bir şeyin bulunmadığını da ima eder, çünkü bireylerdeki, karakterlerdeki ve eylemlerdeki görünüşü içersinde kendi kendisiyle çelişir ve kendi kendisini yıkar, bu nedenle de kendisi hakkında ironiktir.

Soyut olarak ele alınan bu biçim, neredeyse komik olanın ilkesi ile sınırdaştır; yine de bu akrabalık içersinde, komik olan, ironik olandan özünde ayırdedilmelidir. Çünkü komik olan, kendi kendisini yok eden şeyin özünde geçersiz bir şey olduğunu, sahte ve çelişik bir fenomen, bir heves olduğunu; örneğin güçlü bir tutku ya da hatta *varsayımsal olarak* savunulabilir bir ilke ve sağlam bir maxim ile kıyaslandığında, bir tuhaflık, bir tikel kapris olduğunu göstermekle sınırlanmalıdır. Ama eğer gerçekten ahlâkî ve hakiki olan şey, herhangi bir aslî tözsel içerik, kendisini bir bireyde ve onun eyleminde geçersiz olarak sergilerse, bu, bütünüyle farklı bir şeydir. Böyle bir durumda, birey, karakter bakımından boştur ve hor görülebilir; onun karakter yoksunluğu ve güçsüzlüğü, betimlemelerine de yansır. Bundan dolayı ironik olan ile komik olan arasındaki bu ayrımda özsel olarak söz konusu olan şey, yok edilen şeyin içeriğidir. Kendi sabit ve önemli amaçlarına sadık kalamayan. ama bu amacı terkedebilen ve bu amacın kendilerinde yokedilmesine izin verebilen kötü, yararsız insanlar *vardır*. İroni, karakter yitimine ilişkin bu ironiyi sever. Çünkü hakiki karakter, bir yandan özünde değerli amaçları ve öte yandan bu tür amaçların sıkı bir kavranışını gerektirir; öyle ki eğer bu amaçlardan vazgeçilip bunlar terkedilirse, karakterin tüm bireysel varlığı kaybolur. Bu sabitlik ve tözsellik, karakterin anatemasını kurar. Cato, ancak bir Romalı ve bir cumhuriyetçi olarak yaşayabilir. Ama tasarımlamanın anateması olarak ironi alınırsa eğer, o zaman bütün ilkeler arasında en sanatsal olmayan bir ilke sanat eserinin ilkesi olarak ele alınmış olur. Çünkü sonuç, kısmen basmakalıp figürler, kısmen değersiz ve ilgisiz figürler üretmektir, zira onların varlıklarının tözünün bir geçersizlik olduğu bizzat kendilerinde ortaya çıkar; kısmen de [yukarda andığımız] yüreğin bu özlemleri ve çözülmemiş çelişkilerinin bu figürlere

bağlanmış görünmesidir. Bu tür tasarımlamalar halis bir ilgi uyandırmazlar. Bu sebepten dolayı, her şeye rağmen, ironi tarafından, kamunun derin duyarlılık, sanatsal içgörü ve dehâ bakımından yetersizliği hakkında daimi şikayetler öne sürülmektedir, çünkü kamu ironinin bu yüceliğini anlamaz; yani kamu, bu sıradanlıktan ve kısmen cansız ve kısmen özelliksiz olan bu şeyden zevk almaz. Bu değersiz, özlemle yanıp tutuşan doğaların hoşa gitmemesi de iyi bir şeydir; bu samimiyetsizliğin ve ikiyüzlülüğün halkın hoşuna gitmemesi ve bunun tersine halkın, kendi önemli aslî değerlerine sadık kalan karakterler gibi tam ve halis ilgiler istemesi bir tesellidir.

Tarihsel bir not olarak şu da eklenebilir ki, en yüksek sanat ilkesi olarak ironiyi benimseyenler özellikle Solger ve Ludwig Tieck idi.[54]

Solger'den hakettiği gibi ayrıntılı bir biçimde söz etmek için burası uygun bir yer değildir ve kendimi birkaç gözlem ile sınırlamam gerekiyor. Solger, başkaları gibi, yüzeysel felsefi kültürle yetinmedi; bunun tersine Solger'in sahiden spekülativ en derin gereksinimi, onu, felsefi İdea'nın derinliklerini yoklamaya zorladı. Bu süreç içerisinde, Solger, İdea'nın diyalektik uğrağına, benim 'sonsuz mutlak olumsuzluk' diye adlandırdığım noktaya ulaştı; İdea'nın, sonluluk ve tikellik haline gelecek şekilde sonsuz ve tümel olarak kendisini olumsuzlaması ve yine de yeniden bu olumsuzlamayı iptal etmesi ve böylelikle sonlu ve tikel olanda tümel ve sonsuz olanı yeniden kurması etkinliğine ulaştı. Solger, bu olumsuzluğa sıkıca sarıldı ve bu olumsuzluk kuşku yok ki spekülativ İdea'daki *bir ögedir*, ama hem sonsuz hem de sonlu olanın bu tamamen diyalektik kargaşası ve çözünümü olarak yorumlanan yalnızca *bir ögedir*, yoksa Solger'deki gibi *bütün* İdea değildir. Talihsiz bir biçimde Solger'in hayatı, felsefi İdea'nın somut gelişimine ulaşabilmesine yetmeyecek kadar kısa sürede sona erdi. Bu nedenle Solger, hem belirlenmiş hem de aslen tözsel olanın ironik çözünümüyle benzerliği olan ve aynı zamanda Solger'in sanatsal etkinlik ilkesini de kendisinde gördüğü bu olumsuzluk yönünden daha öteye geçemedi. Yine de gerçek hayatında, karakterinin sağlamlılığını, ciddiliğini ve büyüklüğünü gözönünde bulundurursak; Solger, ne bizzat yukarıda betimlenen türden ironik bir sanatçıydı, ne de onun sürekli sanat incelemesiyle beslenmiş, sahici sanat eserleri karşısındaki derin duyumu, ironik bir doğaya sahipti. Solger'in haklı çıkarılmasına

[54]K.W.F. Solger, 1780-1819. Bkz. *Philosophy of Right* (Eng. tr. cit., s. 101-2). Tieck, 1773-1853. Hegel, Solger ve Tieck ile, Solger'in 1828'deki 'Posthumous' yazılarının yeniden gözden geçirilmesinde ayrıntılı olarak ilgilenir.

ilişkin olarak bu kadar söz yeterlidir. Kaldı ki, zaten hayatı, felsefesi ve sanatı bakımından, o, önceden anılan ironi havarilerinden ayrıdedilmiş olmayı hak eder.

Ludwig Tieck'e gelince, onun kültürü de, Jena'nın bir zamanlar kültürel merkez olduğu döneme aittir. Tieck ve onun gibi diğer seçkin kişiler, kendisinden ne anladıklarını bize anlatmaksızın, aslında 'ironi' gibi ifadelerle oldukça tanışıklardır. Bu yüzden Tieck daima ironi talebinde bulunur; ama yine de sanat eserlerini yargılamaya yöneldiğinde, bu eserlerin büyüklüğünü kavrayışı ve betimlemesi mükemmel olmakla birlikte, örneğin *Romeo ve Juliet* gibi bir eserde ironinin ne olduğunu görme şansını burada yakalayacağımızı umarsak, aldanırız. İroni hakkında fazla bir şey duymayız.[55]

[8] *Konunun Bölünümü*

Yukarıdaki giriş notlarından sonra, şimdi bizzat konumuzun incelenmesine geçmenin zamanıdır. Fakat hâlâ içerisinde bulunduğumuz giriş bölümü, bu bakımdan, daha sonraki bilimsel incelemelerimizin bütün akışının bir genel görünümünü kavramamız için bir taslaktan daha fazlasını veremeyecektir. Ama mutlak İdea'dan çıktığı şekliyle sanattan söz etmiş ve hatta sanatın amacının bizzat Mutlak'ın duyusal sunumu olduğunu bildirmiş olduğumuz için; bu genel görünümde bile, en azından genel olarak, konunun tikel parçalarının, sanatsal güzelliğin Mutlak'ın sunumu olarak kavranmasından nasıl çıktığını göstererek ilerlemek zorundayız. Bundan dolayı en genel biçimde, bu kavramaya ilişkin bir fikir uyandırma girişiminde bulunmalıyız.

Sanatın içeriğinin İdea, biçiminin ise duyusal maddenin şekillenmesi olduğu zaten söylenmiştir. Şimdi, sanat, bu iki yanı uyum içerisine sokmak ve özgür uzlaştırılmış bir bütünlüğe kavuşturmak durumundadır.

---

[55] "Romantik İroni" terimi F. von Schlegel'den alınmış gibi görünüyor ve genellikle yazarın, yaratıcı ve duygusal olmasına rağmen, mesafeli ve öz-eleştirel kalması gerektiği anlamında anlaşılır. Hegel'in Tieck konusunda söylediği doğrudur. Tieck'in eleştirel denemelerinde, özellikle Shakespeare üzerine olanlarda, varsa bile, ironi hakkında söyleyecek pek az şeyi vardır. Bu pasajda Hegel, Tieck'in toplu eserlerinin 6. kitabına yazdığı önsözü gözönünde bulundurmuş olabilir; bu kitap 1828'de yayımlandı ve Solger'i zikreder. (Bu notu Prof. James Trainer'e borçluyum.) Romantik İroni'nin daha tam bir incelenişi ve Hegel'in ona yaklaşımı için, bkz. O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik* (Bonn, 1956).

Buradaki *ilk* nokta, sanatsal tasarım haline gelmek durumunda olan içeriğin, kendinde, böyle bir tasarıma bürünecek nitelikte olması gerektiği talebidir. Çünkü aksi durumda ancak kötü bir bileşim elde ederiz, zira bu durumda şekilselliğe ve dışsal sunuma kötü uyarlanmış bir içerik, bu biçime benimsetilir ya da başka deyişle açıkça sanatsal olmayan malzemenin, kendi doğasıyla uzlaşmaz biçim içerisinde, gerçekten uygun sunum tarzı bulması beklenir.

İlkinden çıkan *ikinci* talep, sanatın içeriğinin kendinde soyut bir şey değil, somut bir şey olmasını gerektirir; bununla birlikte bu somutluk, duyusal olanın —tinsel ve entellektüel her şeyle karşıtlık içerisinde ve bu iki yanın yalın ve soyut olarak ele alınmasında— somut olması anlamında somut değildir. Çünkü hem tinde hem de doğada halis olan her şey özünde somuttur ve tümelliğine rağmen yine de kendisinde öznelliğe ve tikelliğe sahiptir. Örneğin, Tanrı hakkında, onun yalın olarak *bir* ve bu sıfatla en yüksek varlık olduğunu söylersek; bununla, akılsallığın altındaki Anlama Yetisi'nin cansız bir soyutlamasını bildirmiş oluruz. Somut hakikati içerisinde bizzat kavranmayan böyle bir Tanrı, sanat için, özellikle de görsel sanat için bir içerik sağlamayacaktır. Bundan dolayı Yahudiler ve Türkler, Anlama Yetisi'nin böyle bir soyutlamasına bile ulaşamayan Tanrıları'nı, Hıristiyanlardaki gibi sanat yoluyla temsil edememişlerdir. Çünkü Hıristiyanlıkta, Tanrı, kendi hakikatı içerisinde ve dolayısıyla baştan sona kendinde somut olarak, kişi olarak, özne olarak ve daha yakından tanımlanırsa tin olarak ortaya konur. Onun tin olarak ne olduğu, yine de aynı zamanda *bir* olarak kendisinin farkında olan bir kişiler Üçlemesi şeklinde dinsel kavrayışa açık kılınmıştır. İşte burada özsellik ya da tümellik ile tikelleşmeyi, uzlaşmış birlikleriyle birarada buluruz ve ancak böyle bir birlik somuttur. Şimdi bir içerik, tamamen hakiki olacaksa, bu somut türden olmak zorundadır; bu yüzden sanat da aynı somutluğu talep eder, çünkü tamamen soyut tümel, kendinde, tikelleşmeye ve fenomenal görünüşe ve bunlar içerisinde kendi kendisiyle birliğe doğru, belirlenimli bir ilerleme karakterine sahip değildir.

Şimdi *üçüncü olarak*, duyusal bir biçim ve şekil, halis ve dolayısıyla somut bir içeriğe karşılık gelecekse, aynı şekilde kendinde tamamen somut ve tekil, bireysel bir şey olmak zorundadır. Somut olanın, sanatın her iki yanına, yani hem içerik hem de bu içeriğin sunumuna katılması, tam da her ikisinin birbiriyle bağdaşabileceği ve birbirine karşılık gelebileceği noktadır; söz gelimi, insan bedeninin doğal şekli, kendinde somut olan tini sergileme ve tini kendi kendisiyle uyum içerisinde gösterme yeterliliğinde olan, tam da böyle duyusal biçimde somut bir şeydir.

Bundan dolayı, her şeye rağmen, dışsal doğanın edimsel bir fenomeninin halis bir şekil olarak iş görmek üzere seçilmesinin tamamen bir rastlantı sorunu olduğu fikrini zihinlerimizden çıkarmak zorundayız. Çünkü sanat bu biçimi, yalnızca onu orada bulduğu için veya orada başka bir biçim olmadığı için, kendine maletmez; bunun tersine, bizzat somut içerik, dışsal, edimsel ve aslında da duyusal görünüşe çıkma etmenini içerir. Fakat o zaman, buna mukabil, özünde tinsel bir içeriğin damgasını taşıyan bu duyusal somut şey, aynı zamanda özünde bizim iç [kavrayışımız] *içindir*; kendisiyle içeriğin görülebilir ve tasarlanabilir kılındığı dışsal şekil, yalnızca zihnimiz ve tinimiz için mevcut olma amacını taşır. Yalnızca bu sebepten dolayı, içerik ve sanatsal biçim birbiriyle uyum içerisinde şekillenir. *Saf olarak* duyusal biçimde somut olan, yani kendi sıfatıyla dışsal doğa, bu amaca, sırf kendi kökeni sebebiyle sahip olmaz. Kuşların değişiklik dolu zengin rengarenk tüyleri, biz onları görmesek bile, parlar, onların şarkıları gittikçe işitilmez olur; yalnızca bir gece çiçeklenen meşale-devedikeni, hayranlıkla seyredilmeden güney ormanlarının vahşi bölgelerinde solup gider ve en hoş ve güzel kokulu en güzel ve bol bitki örtüsüne sahip bu ormanlar, bu cangıllar, bizzat, hoşlanma uyandırmaksızın aynı ölçüde bozulur ve çürüyüp yok olur. Ama sanat eseri bu kadar naiv biçimde öz-merkezli değildir; o, özünde bir soru, duyarlı göğüse bir hitap, zihne ve tine bir çağrıdır.

Sanatın yaptığı görselleştirme, bir rastlantı sorunu olmamakla birlikte; öte yandan o, tinsel olarak somut olanı kavramanın en yüksek biçimi de değildir. Duyusal biçimde somut olan aracılığıyla tasarımlamaya karşıt olarak, göreli bir anlamda gerçekten soyut olan düşünme daha yüksek bir biçimdir; ama düşünme, eğer hakiki ve akılsal olmak durumundaysa, somut olmak ve tek yanlı olmamak durumundadır. Özgül bir içeriğin kendi uygun biçimini ne kadar duyusal sanatsal tasarımlamada bulduğu ya da kendi doğasından ötürü daha yüksek, daha tinsel bir biçimi talep edip etmediği, örneğin Grek tanrıları ile Hristiyan tasarımlarınca kavranan Tanrı arasındaki karşılaştırmada hemen ortaya çıkan bir ayrım sorunudur. Grek tanrısı soyut değil, bireyseldir, doğal [insani] biçime sıkı sıkıya bağıntılıdır. Hristiyan Tanrısı da gerçekten somut bir kişiliktir, ama *saf* tinselliktir ve *tin* olarak ve tinde bilinmek durumundadır. Bundan dolayı, onun varoluş ortamı, özünde içsel bilgidir, yoksa dışsal doğal biçim değildir; bu dışsal doğal biçim aracılığıyla, o, kendi doğasının bütün derinliği içinde değil, ancak eksik bir biçimde tasarımlanabilir.

Ama sanat, İdea'yı düşünme ve onu, kendi sıfatıyla saf tinsellik biçimi

içinde değil de, duyusal bir şekilde dolayımsız algıya sunma görevini üstlendiği için ve bu sunum, değerini ve asaletini her iki yanın, yani İdea ile onun dışsal şeklinin karşılıklılığında ve birliğinde bulduğu için, bundan şu sonuç çıkar ki, sanatın kendi Kavramına tamuygun bir gerçekliğe ulaşmadaki yüksekliği ve mükemmelliği, kendinde, İdea'nın ve şeklin birbirine kaynaşmış görüldüğü içsellik ve birlik derecesine bağımlı olacaktır.

Sanatsal oluşumun tin Kavramıyla uyum içerisinde kazanmış olduğu tinsellik olarak bu daha yüksek hakikat noktasında, sanat felsefesinin bölünümünün temeli yatar. Çünkü tin, kendi mutlak özünün hakiki Kavramına ulaşmadan önce, bir evreler akışından, bu Kavramın kendisinde temellenen bir silsileden geçmek durumundadır; tinin kendisine verdiği içeriğin bu akışına da, burada, dolayımsız biçimde bununla bağlantılı bir sanat şekillenmeleri akışı karşılık gelir, bu şekillenmeler biçimi içerisinde, bir sanatçı olarak tin, kendisine, kendisinin bir bilincini verir.

Sanat tini içerisindeki bu akışın kendisi, sanat tininin öz doğasıyla uyum içerisinde, sırasıyla iki yana sahiptir. *İlk olarak*, bu gelişim, bizzat tinsel ve tümel bir şeydir; çünkü belirli, ama kapsamlı doğa, insan ve Tanrı bilinci olarak belirli dünya kavrayışları zinciri, kendisine sanatsal şekil verir.[56] *İkinci olarak*, sanatın bu iç gelişimi, kendisine dolayımsız varoluş ve duyusal varlık kazandırmak durumundadır ve sanatın duyusal varlığının özgül tarzları, bizzat, sanatın içerisindeki zorunlu ayrımların, yani *tikel sanatların* bir bütünlüğüdür. Sanatsal şekillenme ve bunun ayrımları, bir yandan, tinsel olmakla, daha tümel bir türdendirler ve maddi *bir şeye* [örneğin taşa ya da boyaya] bağlı değildirler ve duyusal varoluş, kendisini sayısız biçimde ayrımlaştırır; ama öte yandan, tin gibi, bu varoluş da, örtük olarak kendi iç ruhu için Kavrama sahip olduğundan, özgül bir duyusal madde, bunun sayesinde, sanatsal şekillenmenin tinsel ayrımları ve biçimleriyle daha yakın bir bağıntı ve gizli bir uyum kazanır.

Bununla birlikte, bilimimiz, kendi tamlığı içerisinde üç esas kesime bölünmüştür:

İlkin, tümel bir kısım elde ederiz. Bu, içeriğinden ve konusundan dolayı hem İdeal olarak tümel sanatsal güzellik İdeasına hem de aynı zamanda İdeal'ın bir yandan doğa ile, öte yandan öznel sanatsal üretim ile yakın bağıntısına sahiptir.

---

[56] Yani, bir dünya görüşünü ifade eden sanat, bir başka dünya görüşünü ifade eden sanattan farklıdır: bir bütün olarak Grek sanatı, bir bütün olarak Hristiyan sanatından farklıdır. Farklı dinlerin ard arda gelmesi farklı sanat biçimlerinin ard arda gelmesine yol açar.

İkinci olarak, sanatsal güzellik kavrayışından çıkıp gelişen *tikel* bir kısım vardır, çünkü bu kavrayışta içerilen özsel ayrımlar, sanatsal şekillenmenin tikel biçimleri dizisi içerisinde açılım kazanır.

Üçüncü olarak, sanatsal güzelliğin bireyselleşmesini irdelemek durumunda olan *son* bir kısım vardır, çünkü sanat kendi yaratımlarının duyusal gerçekleşmesine doğru ilerler ve kendisini tek tek sanatlar ile bunların cinsleri ve türlerinin bir sistemi içerisinde tamamlar.

(i) *Sanat Güzelliği İdeası veya İdeal*

Her şeyden önce, birinci ve ikinci kısımların ilgili oldukları kadarıyla, eğer daha sonra çıkacak sonuçların anlaşılabilir kılınması gerekiyorsa; burada yine sanat güzelliği olarak İdea'nın, bir metafizik mantığın kendisini Mutlak olarak kavramak durumunda olduğu şekliyle kendi sıfatıyla İdea olmadığını, ama gerçekliğe çıkıp şekillendiği ve bu gerçeklikle dolayımsız birlik ve karşılıklılığa doğru ilerlemekte olduğu şekliyle İdea olduğunu derhal anımsamalıyız. Çünkü *kendi sıfatıyla İdea*, gerçekten mutlak hakikatin kendisidir, ama yalnızca henüz kendi nesnelleşmiş tümelliği içerisinde olmayan hakikattir; oysa *sanat güzelliği* olarak İdea, temelde İdea'yı cisimleştirmeye ve açımlamaya adanmış, hem özünde bireysel gerçeklik olma, hem de bir bireysel gerçeklik şekillenmesi olma niteliğine sahip İdea'dır. Bundan dolayı, burada şu talep ortaya çıkar, İdea ve onun somut bir gerçeklik olarak şekillenmesi, eksiksiz bir biçimde birbirine tamuygun kılınmalıdır. Böyle ele alındığında, İdea'nın kavramına göre şekillenen gerçeklik olarak İdea, *İdeal*'dir.

Bu tür karşılıklılık problemi, ilkin, tamamen biçimsel olarak herhangi bir İdea'nın, ancak edimsel şekil tam da bu özgül İdea'yı temsil ettiğinde, iş görebilmesi anlamında anlaşılabilir. Ama bu durumda, İdeal'in talep edilen *hakikati*, bir anlamın ya da bir başkasının uygun bir biçimde ifadesinden ve dolayısıyla da bu ifadenin meydana getirilen şekil içerisindeki anlamının doğrudan yeniden keşfedilmesinden ibaret olan salt *doğrulukla* karıştırılır. İdeal, böyle anlaşılmamalıdır. Çünkü herhangi bir içerik, İdeal'in sanatsal güzelliğini talep etme hakkına sahip olmaksızın, kendi özünün standardıyla yargılandığında, tamamen tamuygun bir biçimde tasarımlanabilir. Aslında ideal güzellikle karşılaştırıldığında, tasarım, kusurlu bile görünebilecektir. Bu bakımdan, şunu hemen belirtmek gerekir ki, (bu, ancak sonradan kanıtlanabilecektir) bir sanat eserinin

kusurluluğu, sanıldığı gibi, daima sanatçının beceri yoksunluğuna atfedilebilir bir şey olarak görülmemelidir; bunun tersine, *biçimin* kusurluluğu, *içerigin* kusurluluğundan çıkar. Bu nedenle, örneğin Çinliler, Hintliler, Mısırlılar, sanatsal şekillerinde, Tanrı imgelerinde, idollerinde, biçimsizliğin veya kötü ve hakiki olmayan bir biçim belirliliğinin ötesine asla geçemezler. Onlar, hakiki güzelliğe hâkim olamazlardı, çünkü onların mitolojik tasarımları, sanat eserlerinin içeriği ve düşüncesi hâlâ belirlenimsizdi veya kötü bir biçimde belirlenmişti ve bu yüzden kendinde mutlak olan içerikten oluşmuyordu. Sanat eserleri, hakikati ifade etmede ne kadar üstün iseler, onların içeriklerinin ve düşüncelerinin iç hakikati de o kadar derindir. Bu bağlamda, başkalarının yaptığı gibi, dışsal dünyada mevcut oldukları şekliyle doğal biçimlerin, kavranıp taklit edilme becerisinin çok veya az oluşunu düşünmemeliyiz sadece. Çünkü sanat bilincinin ve sunumunun belli evrelerinde doğal biçimlerin terkedilmesi ve çarpıtılması, istek-dışı teknik beceri veya pratik yoksunluğundan ileri gelen bir şey değil; ama sanatçının zihninde olan şeyden çıkan ve bunun tarafından talep edilen isteyerek yapılmış bir bakşalaştırmadır. Nitekim bu bakış açısından yaklaşıldığında, kendi özgül alanı içerisinde teknik açıdan ve diğer bakımlardan tamamen yetkin ama yine de kusurlu olan sanat vardır; bunun nedeni onun, sanat kavramının kendisiyle ve İdeal ile kıyaslandığında açıkça kusurlu olmasıdır.

Birbiriyle hakiki bir biçimde uyum içerisinde olan İdea ve sunum, İdea'ya verilen şeklin kendinde mutlak olarak hakiki şekil olması anlamında, ancak en yüksek sanatta bulunmaktadır, çünkü bu şeklin ifade ettiği İdea'nın içeriği bizzat, hakiki ve halis içeriktir. Daha önce belirtilmiş olduğu gibi, İdea'nın kendinde ve kendisi aracılığıyla somut bir bütünlük olarak belirlenmek ve dolayısıyla kendisinin dışsal görünüşteki tikelleşme ve belirleniminin ilkesini ve ölçüsünü kendi içinde taşımak zorunda olması bununla bağıntılıdır. Örneğin Hristiyan hayalgücü, ancak burada Tanrı'nın kendisi eksiksiz bir biçimde kendisinde *tin* olarak bilindiği için, Tanrı'yı, insan biçiminde ve bu biçimin *tinsel* ifadesi içerisinde tasarımlayabilme yeterliliğindedir. Belirlenmişlik, adeta görünüşe doğru giden bir köprüdür. Bu belirlenmişliğin, İdea'nın kendisinden taşan bir bütünlük olmadığı, İdea'nın kendi kendini belirleyici ve kendi kendini tikelleştirici olmadığı yerde; İdea soyut kalır ve kendi belirlenmişliğini ve dolayısıyla kendi tikel ve tek uygun görünüş tarzı için gerekli ilkeyi kendinde değil, kendisinin dışında bulur. Bu bakımdan, o halde, hâlâ soyut olan İdea'nın da kendisi tarafından konulmamış, kendisine dışsal

kalmış bir şekli vardır. Öte yandan, özünde somut İdea, görünüş tarzının ilkesini kendi içerisinde taşır ve bu yüzden kendi özgür şekillendiricisi olur. Böylelikle, yalnız hakiki biçimde somut idea kendi hakiki şekillenmesini meydana getirir ve işte bu iki şeyin karşılıklılığı da İdeal'dir.

(ii) *İdealin Sanat Güzelliğinin Tikel Biçimleri Yönünde Gelişimi*

Ama bu biçimde, İdea somut bir birlik olduğu için, bu birlik, ancak İdea'nın tikelleşmelerinin açılım kazanması ve sonra da uzlaştırılması yoluyla sanat-bilincine girebilir ve bu gelişim sayesinde, sanatsal güzellik *tikel bir evreler ve biçimler bütünlüğü* kazanır. Bundan dolayı, kendinde ve kendi adına sanatsal güzelliği inceledikten sonra, bir bütün olarak güzelliğin kendi tikel belirlenimlerine nasıl ayrıştığını görmemiz gerekir. İncelememizin *ikinci* kısmı olarak, bu, sanat biçimleri öğretisini verir. Bu biçimler, kökenlerini, İdea'yı içerik olarak kavramanın farklı biçimlerinde bulurlar; işte içerisinde İdea'nın göründüğü şekillenmedeki ayrım bunun tarafından koşullandırılmıştır. Bu yüzden sanat biçimleri, anlam ile şeklin farklı bağıntılarından, yani İdea'nın kendisinden çıkan ve bundan dolayı bu alanın bölünümüne hakiki temeli sağlayan bağıntılardan başka bir şey değildir. Çünkü bölünüm kavramda daima örtük olarak varolmak zorundadır, söz konusu olan, kavramın tikelleşmesi ve bölünümüdür.

Burada, İdea'nın kendi şekillenmesiyle girdiği *üç* bağıntıyı irdelemek durumundayız.

(*a*) *İlkin*, hâlâ belirlenmemişliği ve bulanıklığı içindeki ya da kötü ve hakiki olmayan belirlenmişliği içindeki İdea, sanatsal şekillerin içeriği kılındığı zaman, sanat başlar. İdea, belirlenimsiz olduğu için, İdeal'in talep ettiği bireyselliğe henüz kendisinde sahip değildir; onun soyutluğu ve tek yanlılığı, şeklini de dışsal olarak kusurlu ve keyfi bırakır. İlk sanat biçimi, dolayısıyla, hakiki bir sunum yeterliğinden ziyade bir *salt* resmetme *arayışıdır;* İdea, biçimi kendinde bile bulmamıştır ve dolayısıyla bunu ele geçirmek için çabalama ve mücadele etme düzleminde kalır. Bu biçimi, genelde *sembolik* sanat biçimi diye adlandırabiliriz. Bu biçim içerisinde, İdea, şeklini, kendi dışında; şekillenme sürecinin kendisinden

başladığı[57] ve görünüşü bakımından, bu sürecin kendisine bağlandığı doğal duyusal maddede bulur. Algılanan doğal nesneler, bir yandan temelde oldukları şekliyle bırakılırlar, ama aynı zamanda tözsel İdea, bu nesnelere onların anlamları olarak empoze edilir, öyle ki artık bu nesneler İdea'yı ifade etme görevi kazanırlar ve bu nedenle sanki İdea'nın kendisi onlarda mevcutmuş gibi yorumlanmak durumundadırlar. Bundan çıkan sonuç, doğal nesnelerin, kendilerinde, tümel bir anlamı kendisine göre temsil etme yeterliğinde oldukları bir yöne sahip olmalarıdır. Ama henüz tam bir karşılıklılık mümkün olmadığı için, bu bağıntı, *soyut* bir karakteristikle ilgili olabilir, örneğin bir arslanın güç anlamını taşımasındaki gibi.

Öte yandan, bu bağıntının soyutluğu, İdea'nın doğal fenomenlere yabancılığını bu şekilde bile bilince getirir ve bunu ifade edecek başka bir gerçekliğe sahip olmayan İdea, bütün bu şekillerde bir yayılım kazanır; bu şekillerde onların kargaşası ve ölçüsüzlüğü içerisinde kendisini arar, ama yine de onları kendisi için tamuygun bulmaz. Bu nedenle, şimdi, İdea, doğal şekilleri ve bizzat gerçeklik fenomenlerini, belirsizlik ve ölçüsüzlük halinde abartır; onların içinde sendeler, kıpır kıpır hareket eder, onlar üzerinde şiddet uygular, onları çarpıtır ve doğal olmayan şekillere sokar ve onların fenomenal görünüşlerini, kullanılan biçimlerin yayılmışlığı, sınırsız genişliği ve görkemi aracılığıyla İdea'ya yükseltmeye çalışır. Çünkü İdea, burada az ya da çok hâlâ belirlenimsiz ve şekilsizdir, oysa doğal nesneler şekilleri bakımından baştan sona belirlenimlidirler.

Bundan dolayı, iki yanın birbiriyle bağdaşmazlığında, İdea'nın nesnel dünyayla bağıntısı *negatif* bir bağıntı haline gelir, çünkü içsel bir şey olarak İdea'nın kendisi böyle bir dışsallık tarafından doyurulmaz ve bu dışsallığın içsel tümel tözü olarak İdea, kendisine karşılık gelmeyen bu şekiller çeşitliliğinin tümünün üzerinde *yüce* olarak varlığını sürdürür. Bu yüceliğin ışığında, doğal fenomenler ve insani biçimler ve olaylar oldukları gibi kabul edilir ve öylece bırakılırlar; ama yine de onlar, aynı zamanda dünyevi her içeriğin üstüne yükselen anlamlarıyla bağdaşmaz olarak kabul edilirler.

Bu yönler, genel olarak, bir yandan en değersiz nesnelere bile mutlak anlam yükleyen ve diğer yandan kendi dünya görüşünü ifade etmek için fenomenler üzerinde şiddetli bir biçimde zorlama uygulayan Doğu'nun ilk

[57] Meçhul bir taş bloğu Tanrısal olanı sembolize edebilir, ama temsil etmez. Taşın doğal şekli, Tanrısal olanla bir bağlantıya sahip değildir ve dolayısıyla ona dışsaldır ve onun bir cisimleşmesi değildir. Şekil verme başladığında, üretilen şekiller belki sembollerdir, ama onlar kendilerinde fantastik ve devasadırlar.

sanatsal panteizminin ayırdedici özelliğini oluşturur, böylelikle bu sanat tuhaf, grotesk ve zevksiz hale gelir veya tözün [yani tek bir Tanrı'nın] sonsuz, ama soyut özgürlüğünü, kibirli bir biçimde, tüm fenomenlerin karşısına, onları boş ve varlıktan yoksun kılacak şekilde koyar. Bu suretle, anlam, anlatım içerisinde eksiksiz bir biçimde betimlenemez ve tüm mücadeleye ve çabalamaya rağmen İdea ile şeklin bağdaşmazlığı hâlâ fethedilmemiş olarak kalır. —İşte bu, ilk sanat biçimi olarak, arayışıyla, durdurak bilmezliğiyle, gizemliliğiyle ve yüceliğiyle sembolik biçim olarak alınabilir.

(*b*) *Klasik* diye adlandıracağımız *ikinci* sanat biçiminde, sembolik biçimin ikili kusuru ortadan kaldırılır. Sembolik şekil kusurludur, çünkü (i) bu şekil içerisinde, İdea, yalnızca belirlenimsiz veya *soyut biçimde* belirlenimli olarak bilince sunulur ve (ii) bu sebepten dolayı da anlamın ve şeklin karşılıklılığı daima kusurludur ve bizzat tamamen soyut kalmak zorundadır. Klasik sanat biçimi bu ikili kusuru temizler; o, tam da özsel doğası içindeki İdea'ya uygun gelecek şekil içerisinde İdea'nın özgür ve tamuygun cisimleşmesidir. Bundan dolayı İdea bu şekilde özgür ve eksiksiz uyum içerisine girebilir. Bu yüzden klasik sanat biçimi, tamamlanmış İdeal'in üretimini ve görümünü sağlayan ve onu gerçekten edimselleşmiş olarak sunan ilk biçimidir.

Bununla birlikte, klasik sanat içerisinde kavramın ve gerçekliğin uyuşumu, tamamen *biçimsel* bir anlamda, yani bir içerik ile bu içeriğin dışsal şekillenmesi arasındaki bir karşılıklılık anlamında ele alınmamalıdır, bizzat İdeal ile ilgili olarak bundan daha fazlası söz konusudur. Aksi halde, tasarımın amacını ve içeriğini kuran her doğa betimi, her dış görünüş, her çevre, çiçek, manzara vb., içerik ve biçim arasındaki böyle bir uyumdan ötürü hemen klasik olurdu. Bunun tersine, klasik sanatta, içeriğin özelliği, onun bizzat somut İdea olmasından ve böyle olmakla da somut biçimdeki tinsel olmasından ibarettir, çünkü yalnız tinsel olandır ki hakikaten içsel [kendilik]dir. Bunun sonucu olarak, böyle bir içeriğe uygun düşmesi için, doğadaki kendinde ve kendisi için tinsel olanı keşfetmeye çalışmalıyız. Somut tine uygun şekli *yaratan*, bizzat *original* Kavramı'ın kendisi[58] olmak zorundadır, öyle ki şimdi *öznel* Kavram —burada sanat tini— yalnızca bu şekli *bulmuş* olsun ve onu, doğal şekilli

[58]Bosanquet, (*a.g.y.*, s. 185), "original Kavram"ın "Tanrı" anlamına geldiğini ve onun tininin bir ifadesi olarak insanı *yarattığını* öne sürerken haklı gibidir; sanat, insanı, bireysel tini ifade etmeye uygun *bulur*. Hegel, *erfinden* (invent/yaratma) ve *finden* (find/bulma) arasında sözcükler üzerinde oynamaktan hoşlanır.

bir varlık olarak, özgür bireysel tinselliğe uygun kılsın. Tinsel olarak —gerçekten bireysel biçimde belirlenimli tinsellik olarak— İdea'nın, zamansal bir görünüşe çıkmaya doğru ilerlediğinde, büründüğü bu şekil, insan biçimidir. Kuşkusuz kişileştirme ve insanbiçimcilik, çoğu zaman tinsel olanın derecesinin aşağıya indirilmesi olarak kötülenmiştir, ama sanatın görevi tinsel olanı duyusal bir tarzda gözlerimizin önüne getirmek olduğu ölçüde, tinsel olan bu insanbiçimciliğe bulaşmış olmak zorundadır; çünkü tin, duyusal olarak doyurucu bir biçimde ancak insan bedeninde görünür. Ruh göçü, bu bakımdan soyut bir fikirdir[59] ve fizyoloji, yaşamın, kendi gelişimi içerisinde, zorunlu olarak, tine uygun bir ve tek duyusal görünüş olan insan biçimine doğru ilerlemek durumunda olduğunu temel önermelerinden biri yapmalıdır.

Ama insan bedeni, kendi biçimleri içerisinde, klasik sanatta artık sadece duyusal bir varlık değil, ama ancak tinin varoluşu ve doğal şekli sayılır ve bundan dolayı tamamen duyusal olanın tüm kusurlarından ve fenomenal dünyanın olumsal sonluluğundan arınmış olmak zorundadır. Bu biçimde kendisinde kendisine tamuygun bir içeriği ifade etmek için şekil saflaştırılmakla birlikte, anlam ve şekilin karşılıklılığının mükemmel olması için, içerik olan tinsellik öyle türden olmak zorundadır ki, kendisini eksiksiz olarak doğal insan biçimi içerisinde ifade edebilsin ve bunu duyusal ve bedensel çerçevedeki bu ifadenin ötesine ve üzerine yükselmeksizin yapsın. Bundan dolayı tin burada tamamen soyut ve öncesiz-sonrasız olarak değil, tikel ve insani olarak belirlenmiştir, çünkü soyut ve öncesiz-sonrasız olarak tin kendisini ancak tinsellik olarak bildirebilir ve ifade edebilir.

Bu son nokta, klasik sanat biçiminin çözülmesine yol açan ve daha yüksek bir *üçüncü* biçime, yani *romantik* biçime geçmeyi talep eden kusurdur.

(*c*) Romantik sanat biçimi, İdea ile onun gerçekliğinin tam birleşimini yeniden iptal eder ve daha yüksek bir biçimde olmak üzere, sembolik sanatta fethedilmemiş kalan iki yanın ayrımına ve karşıtlığına geri döner. Klasik sanat biçimi, sanatın gösteriminin başarabileceğinin en üst noktasına ulaşmıştır ve eğer onda kusurlu olan bir şey varsa, kusur tanı da sanatın kendisi ve sanat alanının sınırlılığıdır. Bu sınırlılık, genellikle sanatın konu olarak tini (yani kendi doğası bakımından *tümel*, sonsuz ve

---

[59]Bosanquet şuna işaret eder ki, bu fikir soyuttur, çünkü ruhu uygun bir bedenden bağımsız olarak tasarımlar; insan ruhunun bir hayvanın bedeninde varolabileceğini tasarımlar (*a.g.y.*, s. 186).

somut olanı) *duyusal* somut bir biçim içinde almasında yatar ve klasik sanat, tinsel ve duyusal varoluşun *karşılıklılığı* olarak bu ikisinin eksiksiz birleşimini sunar. Ama bu iki yanın harmanlanmasında, tin, aslında kendi *hakiki doğası* içerisinde temsil edilmiş değildir. Çünkü tin, mutlak içsellik olarak, kendisine uygun bedensel bir varoluş kalıbına dökülmüş kalma koşuluna bağlanmakla, dışsal olarak, kendisini özgür ve hakiki biçimde şekillendiremeyen İdea'nın sonsuz öznelliğidir.[60]

Bu [klasik] ilkeyi terkederek, romantik sanat biçimi, klasik sanatın bölünmez birliğini iptal eder; çünkü romantik sanat biçimi, klasik sanat biçiminin ve onun ifade tarzının ötesine ve üzerine çıkan bir içerik kazanmıştır. Bu içerik, —bildik düşünceleri anımsarsak— klasik sanat için özsel ve en uygun içerik olan Grek dininden ayrı olarak, Hristiyanlığın bir tin olarak Tanrı konusunda ileri sürdüğü şeyle çakışır. Klasik sanatta, somut içerik, *örtük olarak* tanrısal doğanın insani doğa ile birliğidir; bu birlik, tam da ancak dolayımsız ve örtük olduğu için, aynı zamanda dolayımsız ve duyusal biçimde tamuygun olarak görünüşe çıkmıştır. Grek tanrısı, naiv görünün ve duyusal hayalgücünün nesnesidir ve dolayısıyla onun şekli insanın bedensel şeklidir. Grek tanrısının gücünün ve varlığının erimi, bireysel ve tikeldir. Bireysel olanla karşılaştırıldığında, Grek tanrısı, bireysel olanın iç varlığının ancak örtük bir biçimde kendisiyle bir olduğu bir töz ve güçtür; ama bizzat bu birliğe içsel öznel bir bilgi olarak sahip değildir. Şimdi daha yüksek evre, klasik sanat biçiminin içeriği olan ve bedensel şekil içinde mükemmel sunum yeterliğinde olan bu *örtük* birliğin *bilgisidir*. Ama örtük olanın öz-bilinçli bilgiye bu yükselişi çok büyük bir ayrım getirir. Örneğin, insanı hayvanlardan ayıran sonsuz bir ayrımdır bu. İnsan bir hayvandır, ama kendi hayvani işlevleri bakımından bile, o, hayvanın olduğu gibi, örtük olanla sınırlı değildir; insan bu işlevlerin bilincine varır, onları tanır ve söz gelimi sindirim süreci gibi, onları öz-bilinçli bilime yükseltir. Bu biçimde, insan, kendi örtük ve dolayımsız karakterinin engelini yıkar, öyle ki tam da bir hayvan olduğunu *bildiği* için, bir hayvan olmaktan çıkar ve tin olarak kendisinin bilincine ulaşır.

Şimdi bu biçimde önceki evrede örtük olan şey, yani tanrısal ve insani doğanın birliği, *dolayımsız* bir birlikten *bilinen* bir birliğe yükseliyorsa; bu içeriğin gerçekleşmesi için gerekli *hakiki* öge, artık tinsel olanın

[60]Başka deyişle, düşünce 'içsellik'tir, şu anlamda ki düşünceler bir bedenin parçalarının oldukları biçimde birbirinin dışında değildirler. Bu, tinin tamuygun bir cisimleşmeyi şeylerde değil, ama yalnızca düşüncelerde veya en azından yalnızca içsel hayatta bulabilmesinin nedenidir.

bedensel insan biçimi içinde duyusal dolayımsız varoluşu değildir, ama bunun yerine *öz-bilincin içselliğidir*. Şimdi, Hristiyanlık, Tanrı'yı, hayalgücümüzün önüne tin olarak, bireysel, tikel bir tin olarak değil, ama tindeki ve hakikatteki mutlak olarak koyar. Bu sebepten dolayı, hayalgücünün duyusallığından tinsel içselliğe çekilir ve bedeni değil, bu içselliği, hakikatin içeriğinin ortamı ve varoluşu kılar. Bu yüzden tanrısal ve insani doğanın birliği *bilinen* bir birliktir, yani ancak *tinsel* bilme ile ve *tin içerisinde* gerçekleştirilen bir birliktir. Böylelikle kazanılan yeni içerik, bu bakımdan duyusal sunuma sanki o kendisine karşılık geliyormuş gibi bağlı değildir; ama o, negativ sayılmak, aşılmak ve tinsel birliğe yansıtılmak zorunda olan dolayımsız varoluştan kurtulmuştur. Bu biçimde romantik sanat, sanatın kendi kendini aşmasıdır, ama bu, sanatın kendi alanında ve bizzat sanat biçimi içinde olur.

Bundan dolayı, özetlersek, bu üçüncü evrede, sanatın konusunun tinsel biçimde içsel olana *tinsellik* olarak iletilmek durumunda olan *özgür somut tinsellik* olduğu görüşüne bağlanabiliriz. Bu konuya uygunluk içinde, sanat, duyusal görüyle iş görmeyecektir. Bunun yerine, o, bir yandan, nesnesiyle birliği yalnızca sanki kendisiyleymiş gibi kuran içsellikle, tinsel olarak kendinde özgürlük için çabalayan ve kendi uzlaşımını ancak içsel tinde arayıp bulan öznel iç derinlikle, düşünücü coşumla, duyguyla iş görmek zorundadır. Bu *içsel* dünya, romantik alanın içeriğini oluşturur ve dolayısıyla bu içsellik şeklinde ve bu duygu derinliğinin saf görünüşü içerisinde tasarımlanmak zorundadır. İçsellik, dışsal olan üzerindeki galibiyetini kutlar ve zaferini bizzat dışsal olan içerisinde ve üzerinde görünüşe çıkarır, bu suretle de yalnızca duyulara açık olan şey değersizliğe gömülür.

Bununla birlikte, öte yandan, romantik sanat da, her sanat gibi, kendi ifadesi için dışsal bir ortama gerek duyar. Şimdi, tinsellik dışsal dünyadan ve onunla dolayımsız birlikten kendisine geri çekilmiş olduğu için; şeklin duyusal dışsallığı, bu sebepten dolayı, sembolik sanattaki gibi, özsel olmayan ve gelip geçici bir şey olarak kabul edilir ve tasarımlanır; bireyselliğin, karakterin, eylemin vb., olayın, olay örgüsünün vb. tikelliğine ve kaprisine dönük olan öznel sonlu tin ve isteme için de aynı şey doğrudur. Burada dışsal varoluş yönü, olumsallığa bırakılır ve hayalgücü tarafından kurulan maceralara terkedilir; öyle ki bu hayalgücünün kaprisi, nasıl ki dışsal dünyanın şekillerini kolaylıkla karmakarışık edebiliyor ve grotesk biçimde çarpıtabiliyorsa, kendisine sunulan şeyi *tam olduğu gibi* de yansıtabilir. Çünkü bu dışsal ortam, kendi özüne ve anlamına, klasik sanatta olduğu gibi, artık kendinde ve kendi alanı içerisinde değil; ama

görünümünü, dışsal dünyadan ve *onun* gerçeklik biçiminden almak yerine kendinde bulan yürekte sahiptir ve kendi kendisiyle bu uzlaşımını, yürek, bağımsız şekil alan her rastlantıda, her ilineksel durumda, her talihsizlik ve acıda ve aslında suçta bile koruyabilir ya da yeniden elde edebilir.

Bundan ötürü, İdea ile şekilin ayrılması, onların birbirine karşı kayıtsızlıkları ve tamuygun olmayışları, sembolik sanatta olduğu gibi, tekrar önplana çıkar; ama burada şu özsel ayrım vardır ki, sembolde kendi kusuruyla birlikte şeklin kusurunu da getiren İdea, romantik sanatta, şimdi tin ve yürek olarak kendinde *mükemmelleşmiş* tarzda ortaya çıkmak durumundadır. Bu daha yüksek mükemmellikten dolayı, o, dışsal olanla tamuygun bir birliğe elverişli değildir, çünkü kendi hakiki gerçekliğini ve görünümünü ancak kendi içerisinde arayabilir ve kazanabilir.

Bunları, sanat alanı içerisinde İdea'nın kendi şekliyle üç bağıntısının, yani sembolik, klasik ve romantik sanat biçimlerinin genel karakteri olarak ele alıyoruz. Bu üç biçim, sırasıyla, hakiki güzellik İdeası olarak İdeal'e ulaşmaya çabalamaktan, ona ulaşmaktan ve onu aşmaktan ibarettir.

(iii) *Tek Tek Sanatlar Sistemi*

Şimdi, konumuzun *üçüncü* kısmı, biraz önce betimlenen iki kısımdan ayrı olarak, İdeal kavramını ve aynı zamanda üç genel sanat biçimini öngerektirir, çünkü bunların gerçekleşmesi, ancak özgül duyusal malzemeler içerisinde olur. Dolayısıyla artık kendi genel karakteristikleri bakımından sanatsal güzelliğin içsel gelişimiyle ilgilenmek durumunda değiliz. Bunun yerine, bu karakteristiklerin nasıl varoluşa geçtiklerini, birbirinden dışsal olarak nasıl ayırdedildiklerini ve güzellik kavrayışına giren her özelliği, sadece *genel bir biçim* olarak değil, bir *sanat eseri* olarak bağımsız ve açık bir biçimde nasıl edimselleştirdiklerini irdelemek durumundayız. Ama sanatın dışsal varoluşa aktardığı ayrımlar güzellik İdea'sında içkin ve ona özgü ayrımlar oldukları için; bundan şu çıkar ki, bu III. Kısım'da, genel sanat biçimleri, tek tek sanatların eklemlenmesi ve belirlenmesi için de temel ilke olmak zorundadırlar, başka deyişle, sanat türleri, kendilerinde genel sanat biçimleri bakımından ayırdettiğimiz aynı özsel ayrımlara sahiptirler. Şimdi, bu biçimlerin duyusal ve dolayısıyla *tikel* bir malzeme aracılığıyla içerisine dahil edildiği *dışsal* nesnellik, bu biçimleri, onların ayrı gerçekleşme yolları, yani tikel sanatlar haline

geleceği şekilde, bağımsız biçimde birbirinden *ayırır*. Çünkü her bir biçim, aynı zamanda kendi özgül karakterini özgül dışsal bir malzemede ve kendi tamuygun gerçekleşimini o malzemenin gerektirdiği betimleme tarzında bulur. Ama öte yandan, belirlenmişliklerine rağmen, oldukları şekliyle tümel olan bu sanat-biçimleri, *özgül* bir sanat türü yoluyla yapılan *tikel* bir gerçekleştirmenin sınırlarını kırarlar ve ikincil bir biçimde de olsa, kendi varoluşlarını eşit ölçüde başka sanatlar aracılığıyla da kazanırlar. Bundan dolayı tikel sanatlar, bir yandan, özgül olarak genel sanat biçimlerinden *birine* aittirler ve bu genel biçimin tamuygun dışsal sanatsal edimselliğini şekillendirirler, ama öte yandan, dışsallığı kendilerine özgü bireysel şekillendirme biçimleri bakımından, sanat biçimlerinin bütünlüğünü sunarlar.[61]

Genel olarak bu demektir ki, konumuzun III. Kısım'ında, sanatlar ve sanatların üretimleri içerisinde edimselleşmiş bir güzellik dünyasında açılım kazandığı şekliyle sanat güzelliğini ele almak durumundayız. Bu dünyanın içeriği, güzel olandır ve hakiki güzel olan, gördüğümüz gibi, şekil verilmiş tinselliktir, İdeal'dir ve daha kesin olarak mutlak tindir, hakikatin kendisidir. Sanatsal olarak seyir ve duygu için tasarımlanan bu tanrısal hakikat bölgesi, bütün sanat dünyasının merkezini oluşturur. O, biçim ve maddenin dışsallığına eksiksiz biçimde egemen olan ve yalnızca kendisinin bir görünüşe çıkması olarak bu dışsallığa bürünen bağımsız, özgür ve tanrısal şekildir. Fakat güzel olan kendisini bu bölgede *nesnel* gerçeklik olarak geliştirdiği ve dolayısıyla kendisinin tek tek yönlerine ve etmenlerine bağımsız tikellik bahşederek, onları kendi içerisinde ayırdettiği için, bundan, bu merkezin, şimdi, kendisine karşıt uygun edimsellikleri içerisinde gerçekleşmiş uç noktalarını da koyduğu sonucu çıkar. Bu uçnoktalardan biri, halen *tinsiz bir nesnelliği*, Tanrı'nın sadece doğal çevresini oluşturur. Burada, kendi sıfatıyla dışsal olan, kendi tinsel amacına ve içeriğine kendinde değil, ama bir başkasında sahip olan bir şey olarak şekillenir.

[61] Sanat biçimleri, sembolik, klasik ve romantiktir. Sanat türleri, heykel, resim, vb.'dir. Burada bir sanat türünün (örneğin heykel) bir sanat biçiminin (örneğin klasik) edimselleştiği tamuygun tarz olduğunu bildiren bir anlam vardır. Ama hiç bir sanat biçimi, tek bir sanat türünde, bütünüyle, edimselleşmiş değildir; o, diğerlerini gerektirir, onlar ikincil bir rol oynasalar bile. Bu yüzden bir sanat türü bir sanat biçimine *par excellence* ait olsa bile, o aynı zamanda bir ölçüde diğer biçimlerde de ortaya çıkar ve onların hepsini sunduğu söylenebilir. Sanat türleri konusundaki bütün bu bölüm, Hegel'in bu derslerin III. Kısım'ındaki eksiksiz tartışmasının ışığında görülmeden kolaylıkla anlaşılır değildir.

Öteki uçnokta, içsel olarak, bilinen bir şey olarak, Tanrılık'ın çeşitli şekillerde tikelleşmiş *öznel* varoluşu olarak Tanrısal olandır: kendi dışsal şeklinde yığılıp kalmayan, öznel bireysel iç hayata geri dönen ve bireysel kişilerin duygusunda, yüreğinde ve tininde etkili ve canlı olduğu şekliyle hakikattir. Bundan ötürü kendi sıfatıyla Tanrısal olan, aynı zamanda *Tanrılık* şeklindeki kendi saf görünümünden ayırdedilir ve bundan ötürü kendisini her bireysel bilginin, coşkularının, algılamanın ve duygunun karakteristiği olan tikelliğe sokar. Buna benzer biçimde, en yüksek evresindeki sanatın kendisiyle dolayımsız biçimde bağıntılandığı din alanında, biz, bu aynı ayrımı şöyle kavrarız. *İlkin*, bir yanda, sonluluğu içindeki dünyevi doğal yaşam karşımıza çıkar; ama bundan sonra, *ikinci olarak*, bilincimiz *Tanrı*'yı kendi nesnesi kılar ki, burada nesnellik ve öznellik ayrımı gitgide yok olur; *üçüncü* ve son olarak da, kendi sıfatıyla Tanrı'dan *topluluk* tarafından tapınmaya, yani öznel bilinçte canlı ve mevcut olarak Tanrı'ya ilerleriz. Bu üç temel ayrım, aynı zamanda bağımsız gelişim içerisindeki sanat dünyasında da ortaya çıkar.

(*a*) Bu temel belirlemeye göre kendisiyle başlamak durumunda olduğumuz sanat, yani tikel sanatların *ilki*, bir güzel sanat olarak *mimaridir*. Mimarinin görevi, dışsal inorganik doğayı, sanata uygun dışsal bir dünya olarak, tin ile aynı kökten hale gelecek şekilde işlemekten ibarettir. Onun malzemesi, mekanik ağır bir kütle olarak dolayımsız dışsallık içerisindeki maddenin kendisidir ve biçimleri de soyut Anlama Yetisi'nin bağıntılarına göre düzenlenmiş, yani simetri bağıntılarına göre düzenlenmiş inorganik doğa biçimleri olarak kalır. Bu malzeme ve bu biçimler içerisinde, somut tinsellik olarak İdeal gerçekleştirilemez. Bu yüzden onlarda sunulan gerçeklik İdea'ya karşıt kalır, çünkü bu gerçeklik İdea tarafından nüfuz edilmemiş veya İdea ile yalnızca soyut bir bağlantı içerisindeki dışsal bir şeydir. Bundan dolayı yapı sanatının temel modeli, *sembolik* sanat biçimidir. Çünkü mimari, tanrının tamuygun edimselliğine yolu açan ilk sanattır ve tanrının hizmetinde, nesnel doğayı sonluluk ormanından ve rastlantının ucubeliğinden kurtarmaya çalışmak için onun üzerinde köle gibi didinip durur. Bundan ötürü mimari, tanrıya bir mekan açar, onun dışsal çevresini oluşturur ve tinin ve onun kendi mutlak nesnelerine yöneliminin iç sükunetinin mekanı olarak tanrıya tapınağını inşa eder. Mimari, tufana, yağmura, fırtınaya karşı koruyucu olarak cemaatin toplanması için etrafı kapalı bir mekan kurar ve toplanma isteğini, dışsal bir biçimde olsa bile, sanatsal bir şekilde açığa vurur. Mimari, bu anlamı kendi malzemesine ve biçimlerine az ya da çok etkili biçimde sokar; bu

ise, mimarinin kendi işi olarak üstlendiği içeriğin belirlenimli karakterinin daha anlamlı ya da anlamsız, daha somut ya da soyut olmasındaki, içeriğin derinliklerini daha esaslı biçimde yoklamasındaki ya da daha belirsiz ve yüzeysel olmasındaki orana bağlıdır. Aslında, bu bakımdan, mimarinin kendisi, kendi malzemesi ve biçimleri içinde bu içeriğin tamuygun sanatsal bir varoluşunu şekillendirecek kadar ileri gitmeye kalkışır; ama bu durumda o zaten kendi alanının ötesine adım atmıştır ve kendi üzerindeki evre olan heykel sanatına doğru salınıyordur. Çünkü mimarinin sınırlanımı, tam da tinsel olanı mimarinin dışsal biçimlerine karşıt içsel bir şey olarak tutmada ve bu yüzden de yalnızca bu dışsal biçimlerden farklı bir şeye işaret ederek ruha sahip olan şeye işaret etmede bulunur.

(*b*) Fakat her şeye rağmen inorganik dışsal dünya, mimari tarafından arıtılmış, simetrik biçimde düzenlenmiş ve tine benzer kılınmıştır ve tanrının tapınağı, onun topluluğunun evi orada hazır durur. Daha sonra *ikinci olarak,* hareketsiz kütleye çarpan ve nüfuz eden bireyselliğin şimşek çakışı gibi tanrının kendisi bu tapınağa girer ve sonsuz ve hiç de sadece simetrik olmayan tinin kendisinin biçimi yoğunlaşır ve cisimsel bir şeye şekil verir. İşte *heykel sanatının* görevi budur.

Heykel sanatında, mimarinin ancak ima edebileceği tinsel iç hayat, duyusal şekil ve onun dışsal malzemesi içerisinde kendini yurtdında kıldığı ve bu iki yan ne birinin ne de ötekinin baskın olacağı şekilde karşılıklı olarak biçimlendiği ölçüde; heykel sanatı, *klasik* sanat biçimini kendi temel modeli olarak kazanır. Bundan dolayı, duyusal olana bizzat tinin kendisinin bir ifadesi olmayan hiç bir ifade bırakılmaz; tıpkı diğer taraftan bedensel biçim içerisinde eksiksiz ve tamuygun bir biçimde görünür kılınmadıkça, hiç bir tinsel içeriğin heykel sanatı için mükemmel şekilde tasarımlanamayacağı gibi. Çünkü heykel sanatı aracılığıyla, tin, bizim önümüzde bedensel biçimi içerisinde ve bu biçimle dolayımsız birlik içerisinde mutlu sükunet halinde durmalı ve biçim de tinsel bireyselliğin içeriği tarafından hayata getirilmelidir. Bu nedenle dışsal duyusal madde, artık, ağırlığı olan bir kütle gibi, mekanik niteliğine göre ya da inorganik dünya biçimleri içerisinde değil veya renge vb. kayıtsız olarak değil; ama insan figürünün ideal biçimleri içersinde ve her üç uzaysal boyut da işin içine katılarak işlenir. Bu son bakımdan, içsel ve tinsel olanın, heykel sanatında ilk kez öncesiz-sonrasız huzuru içerisinde ve özsel kendine-yeterliği içerisinde görünüşe geldiğini ileri sürmek zorundayız. Bu huzur ve kendisiyle birlik içinde olma durumuna, ancak,

kendisi de bu birlik ve huzur içerisinde varlığını sürdüren dışsal şekil karşılık gelir. Bu, kendi *soyut uzaysallığına* uygun düşen şekildir.[62] Heykel sanatının sunduğu tin, çeşitli şekillerde ilineklerin ve tutkuların oyunu halinde parça parça ayrılmamış, kendinde sımsıkı kalan tindir. Bunun sonucu olarak heykel sanatı, tinin dışsal biçimini bu görünüş çeşitliliğine terketmez, ama ancak bu tek yönü, yani boyutlarının bütünlüğü içerisindeki soyut uzaysallığı, orada ayakta tutar.

(*c*) Şimdi, mimari tapınağını kurduktan ve heykel sanatının eli onun içerisine tanrı heykellerini yerleştirdikten sonra, *üçüncü olarak*, bu duyusal biçimde mevcut tanrı, kendi evinin geniş salonlarında *toplulukla* karşı karşıya gelir. Topluluk, bu duyusal varlığın kendi karşısındaki kendi tinsel yansımasıdır ve öznelliğin ve içselliğin canlandırılmasıdır. Dolayısıyla bunlarla birlikte hem sanatın içeriği hem de bu içeriği dışsal biçimde temsil eden malzeme için belirleyici ilkenin, tikelleşme ve bireyselleşme ve bunların zorunlu öznel kavranışları olduğu ortaya çıkar. Heykel sanatında tanrının sahip olduğu kendinde sımsıkı kalan birlik, birlikleri duyusal olmayıp tamamen ideal olan bireylerin iç hayatlarının çoğulluğu içerisinde yayılır.[63] Bu nedenle de ancak burada Tanrı'nın kendisi hakikaten tindir, topluluğu içerisindeki tindir; bu şurada ve burada olan Tanrı'dır, çokluğun tümelliği ve birliği içerisinde edimselleştiği kadar, öznel bilme ve bu bilmenin bireyselleşmesi içerisinde de edimselleşen ve kendi asli birliğinin yerine bu edimselleşmeyi geçiren Tanrı'dır. Topluluk içerisinde, Tanrı, hem açılım kazanmamış kendisiyle-özdeşlik soyutluğundan hem de bedensel bir ortama dolayımsız biçimde dalmış olduğu şekliyle heykel sanatına özgü tasarımından kurtulur; ve tinselliğe ve bilgiye, yani özünde içsel olarak ve öznellik olarak görünen tinin yansıimgesine yükselir. Bunun sonucu olarak bu daha yüksek içerik şimdi tinseldir, mutlak olarak tinseldir. Ama aynı zamanda az önce sözü geçen yayılım yüzünden, tinsel olan, burada *tikel* tinsellik şeklinde, bireysel bir zihin şeklinde ortaya çıkar. Burada esas şey olarak ön plana çıkan, tanrının kendinde kendisine-yeterli huzuru değil; bir *başkası için* varolan kendi sıfatıyla görünüştür, ben'in görünüşe çıkmasıdır; bu nedenle şimdi kendi adına sanatsal tasarımlamanın bir nesnesi haline gelen şey, insani tutku, eylem ve serüven olarak ve genelde insan duygusu, istemesi ve

---

[62]Yani basitçe uzayda bir yer kaplayan bir nesne olarak alınan şekil (Bosanquet, *a.g y.*, s. 199).

[63]Bir kilisenin üyelerinin birliği, görülebilir değildir, ama onların ortak inançlarında ve topluluklarının tanınmasında mevcuttur (Bosanquet, *a.g.y.*, s. 200).

ihmalinin geniş alanı olarak canlı hareketi ve etkinliği içerisindeki çok çeşitli öznelliktir.

Şimdi sanattaki duyusal öge, bu içerikle uyum içerisinde, hem kendisini kendisinde tikelleşmiş göstermeli hem de öznel içselliğe uygun göstermelidir. Bunun için gerekli malzeme, renk, müzikal ses ve son olarak içsel görülerin ve tasarımların salt belirtgesi olarak ses tarafından sağlanır. Söz konusu içeriği bu malzemeler aracılığıyla gerçekleştirme tarzları olarak da, resim, müzik ve şiir sanatlarını buluyoruz. Burada duyusal ortam, kendinde tikelleşmiş ve baştan sona ideal olarak koyulmuş şekilde görünür. Bu yüzden burada duyusal ortam, sanatın genel olarak tinsel içeriğine en iyi biçimde karşılık gelir ve tinsel anlamın duyusal malzemeyle bağlantısı mimaride ve heykel sanatında olanaklı olduğundan daha derin bir ilişkiye varır. Yine de bu, bütünüyle öznel yanda yatan daha içsel bir birliktir; biçimin ve içeriğin kendilerini tikelleştirmek ve ideal olarak koymak durumunda olmaları ölçüsünde; ancak içeriğin ve onun dolayımsız biçimdeki duyusal ögeyle kaynaşmasının nesnel tümelliği pahasına meydana çıkabilen daha içsel bir birliktir.

Şimdi bu sanatlarda, biçim ve içerik kendilerini idealliğe yükseltirler ve bu yüzden sembolik mimariyi ve klasik heykel tasarımlarını geride bıraktıkları için; bu sanatlar, kendi modellerini *romantik* sanat biçiminden edinirler; nitekim şekillendirme tarzı bakımından, bu sanatları en uygun biçimde nitelemeye elverişli olan sanat biçimi de romantik sanattır. Ama onlar bir sanatlar bütünlüğüdür, çünkü romantik sanat kendinde en somut sanat biçimidir.

Bireysel sanatların bu *üçüncü alanının* içsel eklemlenmesi şöyle kurulabilir.

(α) Heykel sanatından hemen sonra gelen *ilk* sanat *resimdir*. O, kendi sıfatıyla görülebilirliği, içeriğinin malzemesi olarak ve içeriğinin şekillenmesi olarak kullanır; bunun aynı zamanda tikelleşmiş, yani renk içerisinde gelişmiş olması ölçüsünde. Gerçi mimarinin ve heykel sanatının malzemesi de hem görülebilir hem de renklidir, ama bu, resim sanatındaki gibi, kendi sıfatıyla görülebilir kılınma değildir; kendisini gölgeyle karşıtlığı bakımından ayıran ve bununla bağlantılı olarak renk haline gelen yalın ışık değildir.[64] Bu özünde öznelleşmiş ve ideal olarak koyulmuş görülebilirlik niteliği, ne mimarideki gibi ağır maddede işleyen soyut mekanik kütle ayrımını ne de yoğunlaşmış ve organik şekillerde

[64]Goethe'nin renk teorisine açık bir gönderim, bu teori Hegel'in en gözde konularından biridir.

olsa bile, heykel sanatının elde tuttuğu duyusal uzaysallık bütünlüğünü gerektirir. Bunun tersine görülebilirlik ve resim sanatına özgü görülebilir kılma, ayrımlarını daha ideal bir biçimde, yani tikel renklerde bulur ve bu tikel renkler, *düz* bir yüzeyin boyutlarıyla sınırlı olmakla, sanatı maddi şeylerin *eksiksiz* duyusal uzaysallığından kurtarır.

Öte yandan, içerik de en geniş tikelleşmeye ulaşır. İnsan bağrında duygu, tasarım ve amaç olarak bir yer bulabilen her şey, onun edim halinde şekillendirebileceği her şey, tüm bu çokkatmanlı malzeme, resmin çok çeşitli içeriğini oluşturabilir. Tinin en yüksek bileşkelerinden en yalıtılmış doğal nesnelere kadar bütün tikellik alanı burada yerini bulur. Çünkü tikel olayları ve fenomenleri içerisindeki sonlu doğa bile, ancak tinin bir ögesine yapılan bir anıştırma bu sonlu doğayı düşünce ve duygu ile sıkıca birleştirirse eğer, resimde sahneye çıkabilir.

(*β*) Kendisi aracılığıyla, romantik sanatın edimselleştiği *ikinci* sanat, resime karşıt olarak, *müziktir*. Müziğin malzemesi, hâlâ duyusal olmasına rağmen, yine de daha derin öznellik ve tikelleşmeye doğru ilerler. Şunu demek istiyorum ki, müziğin duyusal olanı ideal olarak koyması, bütünsel görünüşü resim tarafından kabul edilen ve bilerek taklit edilen uzayın kayıtsız öz-dışsallığını iptal etmesinde ve onu tek bir etmenin bireysel tekilliği içerisinde idealleştirmesinde aranmak durumundadır. Ama bu olumsuzluk olarak, bu etmen kendinde somuttur ve kendinde maddi cismin kendi kendisiyle bağıntısı içinde bir hareketi ve titreşimi olmakla, madde içerisindeki etkin bir iptaldir. Artık uzaysal olarak değil, ama zamansal ideallik olarak görünen maddenin bu doğum halindeki idealliği, sestir: soyut görülebilirliği işitilebilirliğe dönüştürülerek olumsuzlanmış duyusal olandır, çünkü ses, İdeal'i, adeta, maddeye bulaşmışlığından kurtarır.[65]

Şimdi maddenin bu ilk içselliği ve ruh kazanması, tinin hâlâ belirsiz içselliğine ve ruhuna malzeme sağlar ve kendi tonları içerisinde, yüreğin duygularının ve tutkularının bütün seslerini çınlatır ve giderek sönükleştirir. Bu şekilde, nasıl ki heykel sanatı tam da mimari ile romantik öznellik sanatlarının arasında merkez olarak bulunuyorsa; aynı şekilde müzik de romantik sanatların merkezini oluşturur ve resmin soyut uzaysal duyusallığı ile şiirin soyut tinselliği arasındaki geçiş noktasını meydana getirir. Mimari gibi, müzik de, kendinde, duygu ve içselliğe bir antitez

[65]Bu ses ve müzik kısmı için bkz. Hegel'in *Philosophy of Nature*, yani *Enc. of the Phil. Sciences* §§ 300-2. İng. çev. A.V. Miller (Oxford, 1970), s. 136-47, M.J. Petry (Londra, 1970), cilt. 2, s. 69-82. Aynı zamanda III. Kısım'daki bütün müzik bölümü.

olarak, matematik akla uygun düşen bir nicelik bağıntısına sahiptir; müzik, aynı zamanda kendi temeli olarak notalar ve notaların birbirine bağlanması ve ardışıklığı yönünden değişmez bir yasaya uygunluğa sahiptir.

(γ) Son olarak, romantik sanatın *üçüncü* ve en tinsel sunumuna gelince, onu *şiir* sanatında aramak zorundayız. Şiir sanatının karakteristik özelliği; müziğin ve resmin, sanatı kendisinden özgür kılmaya başladığı duyusal ögeyi, tine ve onun tasarımlarına tabi kılma gücünde yatar. Çünkü şiir sanatının muhafaza ettiği son dışsal malzeme, ses, şiir sanatında artık bizzat ses duygusu değildir, ama kendi başına anlamdan yoksun bir *göstergedir;* yalnızca belirsiz duygunun ve bunun nüansları ile derecelerinin değil, kendinde somut hale gelmiş olan tasarımın bir göstergesidir. Bu şekilde ses, anlamı, tasarımları ve düşünceleri bildirmek olan, özünde eklemlenmiş insan sesi olarak *sözcük* haline gelir. Müziğin kendisine doğru ilerlemiş olduğu özünde negativ etmen, şimdi, eksiksiz biçimde somut etmen olarak, tinin etmeni olarak, kendi kaynaklarından tasarımlarının sonsuz *uzayını* sesin *zamanıyla* birleştiren öz-bilinçli birey olarak ortaya çıkar. Yine de müzikte içsellikle hâlâ dolayımsız biçimde bir olan bu duyusal öge, burada bilincin içeriğinden salıverilir; buna karşılık bu içeriği, tin kendi adına ve kendinde belirler ve onu tasarımlara dönüştürür. Bu tasarımları ifade etmek için şiir, gerçekten sesi kullanır, ama yalnızca kendinde değer ve içerikten yoksun bir gösterge olarak. Bundan dolayı ses pekala salt bir harf olabilir, çünkü görülebilir olan gibi, işitilebilir olan da tinin salt bir belirtimi olma durumuna gömülmüştür. Bundan dolayı şiirsel tasarımın esas ögesi, şiirsel *hayalgücüdür* ve tinin kendisinin zihinde canlandırılmasıdır ve bu öge bütün sanat biçimleri için ortak olduğundan, şiir sanatı bunların hepsinin içinden geçer ve kendisini bunların her birinde bağımsız biçimde geliştirir. Şiir sanatı, kendinde özgür hale gelmiş olan ve kendi gerçekleşimi adına dışsal duyusal maddeye bağlanmayan tinin tümel sanatıdır; dışsal duyusal maddeye bağlanmak yerine, o, kendine özgü bir biçimde tasarımların ve duyguların iç uzayında ve iç zamanında gezinir. Yine de, tam da bu en yüksek evrede sanat artık kendisini aşar, yani tinin duyusal bir biçim içerisinde kendisiyle uzlaştırılmış cisimleşmesi ögesini terkeder ve hayalgücünün şiirinden düşüncenin nesir'ine geçer.

Bunları tikel sanatların eklemli bütünlüğü olarak ele alabiliriz: dışsal mimari sanatı, nesnel heykel sanatı ve öznel resim, müzik ve şiir sanatları. Kuşkusuz başka bir çok sınıflandırma girişiminde bulunulmuştur, çünkü

sanat eseri, çoğu kez olduğu gibi, sınıflamanın temeli yapılabilecek kâh bu kâh şu türden bir yönler zenginliği sunar. Örneğin, duyusal malzemeyi gözönünde bulundurursak, bu durumda, mimari duyusal ve uzaysal bütünlüğü bakımından maddenin kristalleşmesidir, heykel sanatı ise maddenin organik şekillenmesidir; resim, renkli yüzey ve çizgidir; oysa müzikte kendi sıfatıyla uzay özünde doldurulmuş zaman etmenine geçer; son olarak da şiirde dışsal madde bütünüyle değersiz bir düzeye indirilmiştir. Buna alternatiy olarak, bu ayrımlar, bütünüyle soyut uzay ve zaman yönleriyle de irdelenmişlerdir. Ama sanat eserinin maddesi gibi, bu tür soyut karakteristikleri de, kuşkusuz tutarlı bir biçimde kendi özel nitelikleri doğrultusunda izlenebilirler, ama bunlar nihai sınıflama temeli olarak başarılı olamazlar; çünkü herhangi bir yön, kökenini daha yüksek bir ilkeden alır ve bundan dolayı bu ilkeye bağımlı olmak durumundadır.

Bu daha yüksek ilke olarak, sembolik, klasik ve romantik sanat biçimlerini bulmuştuk ki, bunların kendileri güzellik İdeasının tümel uğraklarıdır.

Bunların bireysel sanatlarla bağıntısının somut biçimi şöyledir: çeşitli sanatlar, sanat biçimlerinin gerçek varoluşunu oluşturur. *Sembolik* sanat, en uygun edimselliğine ve en iyi uygulanımına *mimaride* ulaşır; mimaride, sembolik sanat, bütünsel kavramıyla uyum içerisinde hüküm sürer ve mimari, inorganik doğayı, adeta bir başka sanat tarafından işlenir bir konuma [araçsal bir malzeme olmaya —*çn.*] henüz indirgemez. Öte yandan, *klasik biçim* için, *heykel sanatı,* kendisinin kayıtsız şartsız gerçekleşimidir, buna karşılık o, mimariyi yalnızca kendisini kuşatan bir şey olarak alır ve henüz içeriğinin mutlak biçimleri olarak resim ve müziği geliştiremez. Son olarak, *romantik sanat-biçimi,* tözsel ve kayıtsız şartsız ifade tarzları olarak resim, müzik ve şiirsel tasarımı egemenliğine alır. Ama şiir sanatı, güzelin bütün biçimlerine tamuygundur ve onların hepsine yayılır, çünkü onun esas ögesi güzeli tasarlayan hayalgücüdür ve hayalgücü, ait olduğu sanat biçimi hangisi olursa olsun, her güzel üretim için zorunludur.

Şimdi bundan dolayı tikel sanatların bireysel sanat eserlerinde gerçekleştirdiği şey, sanat Kavramına göre, kendisini-açımlayan güzellik İdeasının tümel biçimleridir. Bu İdea'nın dışsal edimselliği olarak engin sanat Pantheon'u yükselmektedir. Onun mimarı ve inşa edicisi, kendisini kavrayan güzellik tinidir; fakat bunun tamamlanması binlerce yıllık gelişimi içerisinde dünya tarihini gerektirecektir.

KISIM I

SANAT GÜZELLİĞİ İDEASI VEYA İDEAL

GİRİŞ

SONLU DÜNYAYA VE DİNE VE FELSEFEYE GÖRE SANATIN KONUMU

ŞİMDİ Giriş bölümünü bitirdiğimize göre ve konumuzun bilimsel incelenişine geçtiğimize göre, ilk işimiz, bir bütün olarak gerçeklik alanı içerisindeki sanat güzelliğinin ve öteki felsefi disiplinlere göre estetiğin genel yerini kısaca göstermektir. Amacımız hakiki bir güzel biliminin kendisinden hareket etmek zorunda olduğu noktayı saptamaktır.

Dolayısıyla bu amaç için, düşüncede güzel'i çeşitli kavrama girişimlerinin bir açıklamasını vererek ve bu girişimleri dikkatle inceleyip değerlendirerek başlamak yararlı görünebilir. Fakat ilkin bu zaten Giriş'te yapılmıştır ve ikinci olarak da *sadece* başkalarının, doğru veya yanlış olsun, yapmış oldukları şeyi soruşturmak ve sadece onlardan bilgi almak pek de bilimsel bir inceleme işi olamayacaktır. Öte yandan, tam da güzel olduğu için kendi sıfatıyla güzelin kavramlar ile kavranamayacağı ve dolayısıyla onun düşünce için kavranamaz bir konu olarak kalacağı görüşünde olanlar üzerine birkaç söz söylemek daha yerinde olabilir. Bu sava burada kısaca şöyle karşılık verilebilir: Günümüzde, hakiki olan her şeyin kavramanın ötesinde olduğu, buna karşılık ancak sonlulukları içerisindeki fenomenlerin ve ilineksellikleri içerisindeki zamansal olayların kavranabilir olduğu bildirilse bile; şu apaçıktır ki, ancak *kavranabilir* olan hakiki olandır, çünkü onun temelinde mutlak *Kavram* ve daha belirgin biçimde ifade edildiğinde İdea vardır. Fakat güzellik hakiki olanı ifade etmenin ve tasarımlamanın özgül bir biçimidir ve dolayısıyla baştan sona her bakımdan kavramsal düşünmeye açık bulunmaktadır; ancak bu düşünmenin gerçek-

ten Kavram'ın gücüyle donatılması şartıyla. Gerçi modern zamanlarda *hiç bir* kavram, *Kavram*'ın kendisinden, kendisi için örtük ve açık Kavram'dan daha kötü bir hale gelmemiştir; çünkü insanlar genellikle 'kavram'dan, tasarımlarımızın veya Anlama Yetisine dayalı düşünmenin soyut bir belirlenmişliğini ve tek yanlılığını anlamışlardır; doğaldır ki bunlarla ne hakiki olanın bütünlüğü ne de özünde somut güzellik, gereği gibi bilince getirilebilir. Çünkü güzellik, daha önce söylediğimiz [Giriş s. 6 vd.] ve daha ileride açıklayacağımız gibi [bölüm I, 1 (*a*)], Anlama Yetisinin bu türden bir soyutlaması değildir; fakat özünde somut mutlak Kavram'dır, daha özgül olarak, kendisine tamuygun şekildeki görünüşü içerisinde mutlak İdea'dır.

Eğer kendi halis edimselliği içerisinde *mutlak İdea*'nın ne olduğunu kısaca belirtmek istersek, onun *tin* olduğunu; sanılabileceği gibi sonlu ile sınırlanmışlığı ve karışmışlığı içerisindeki tin değil, ama kendisinden çıkarak halis biçimde hakiki olan şeyi belirleyen tümel sonsuz ve *mutlak* tin olduğunu söylememiz gerekir. Eğer yalnızca sıradan bilincimize başvurursak, bizde uyanan tin tasarımı, tam da tinin doğanın karşısında durduğudur ki, bu durumda biz doğaya da benzer bir değer yükleriz. Fakat doğa ve tinin birbirinin yanına böyle konulmasında ve onların birbirine eşit ölçüde özsel alanlar gibi bağlanmasında, tin, sonsuzluğu ve hakikati içerisinde değil; yalnızca sonluluğu ve sınırlılığı içerisinde düşünülmüş olmaktadır. Yani doğa, tinin karşısında, aynı değere sahip veya tinin sınırlanışı olarak durmaz; tersine doğa, tin tarafından koyulmuş olma konumu kazanır ve bu da doğayı sınırlama ve kısıtlama gücünden yoksun bırakılmış bir ürün kılar. Aynı zamanda, mutlak tin yalnızca mutlak etkinlik olarak ve dolayısıyla mutlak biçimde kendinde kendini-ayrımlaştırma olarak anlaşılmak durumundadır. Şimdi tinin kendini-ayrımlaştırması olarak, bu diğeri, tam da doğadır ve tin kendisinin bu karşıtına kendi varlığının bütün doluluğunu veren lütuftur. Dolayısıyla doğayı, mutlak İdea'yı örtük olarak taşıyan şeyin kendisi olarak tasarlamak durumundayız, ama doğa mutlak tin tarafından tinin karşıtı olarak koyulmuş olma biçimi içerisindeki İdea'dır. Bu anlamda, doğaya bir yaratım deriz. Fakat onun bu hakikati bu yüzden yaratıcının kendisidir, yani ideallik ve ölümsüzlük olarak tindir; böyle olmakla tin kendi içerisinde kendisini tikelleştirir ve kendisini ölümsüzler, yine de bununla birlikte *kendisi tarafından* meydana getirildiği şekliyle bu kendisinin tikelleşmesini ve ölümsüzlenmesini iptal eder ve orada bir sınırlanmışlık ve kısıtlanmışlık içerisinde bulunmak

yerine, kendisini özgür tümellik içerisinde karşıtıyla biraraya bağlar. Bu ideallik ve sonsuz olumsuzluk tinin derin *öznellik* kavramını oluşturur.

Fakat, öznellik olarak tin başlangıçta yalnızca *örtük olarak* doğanın hakikatidir, çünkü o henüz kendi hakiki Kavram'ını kendisine açık kılmamıştır. Böylece bu evrede, doğa, içerisinde tinin kendisine geri döndüğü, tinin kendisi tarafından koyulmuş karşıtı olarak değil, aşılmayan kısıtlayıcı bir başkalık olarak tinin karşısına konur. Bilme ve istemede mevcut olan öznel olarak tin, bu başkalıkla sadece karşısına çıkan bir nesne olarak bağıntılı kalır ve öznel tin yalnızca doğanın karşıtını oluşturabilir. Bu [tinin salt öznelliği] alanı içerisinde, hem teorik hem de pratik tinin sonluluğu, yani bir yanda bilmede kısıtlı olma, öte yanda da iyiyi gerçekleştirme peşinde salt bir 'olması gereken' bulunur. Doğada olduğu gibi burada da tinin görünüşü kendi hakiki özüne uygun düşmemektedir; burada da birbirini kovalayan, birbirinden kaçıp giden, karşıt amaçlarla birbiri ardına ve birbirine karşı çalışan ustalıkların, tutkuların, amaçların, görüşlerin ve yeteneklerin karışık manzarasıyla karşılaşırız; öyle ki bunların istemeleri ve çabalamaları, kanıları ve düşünmeleri de büyük çeşitlilik arzeden rastlantı türlerinin birbiri içine karışmışlığı yoluyla ilerleme kaydeder veya altüst olur. Bu, tamamen sonlu, zamansal, çelişik ve dolayısıyla gelip geçici, doyurulmamış ve mutsuz olan tinin bakış açısıdır. Çünkü bu alanda sağlanan doyumlar, daima bizzat kendi sonlu şekilleri içerisinde hâlâ kısıtlanmış ve yarıda kesilmiş, göreli hale gelmiş ve yalıtılmışlardır. Dolayısıyla ayrımına varma, bilinç, isteme ve düşünme kendilerini bu doyumların üzerine yükseltir ve kendi hakiki tümelliklerini, birliklerini ve doyumlarını başka yerde —sonsuz ve hakiki olanda— arar ve bulur. Tinin hareket ettirici akılsallığının, tinin sonluluğunun malzemesini kendisine yükselttiği bu birlik ve doyum, ancak ve ancak o zaman görünüş dünyasının kendi özsel doğası içerisinde ne olduğunu hakiki biçimde açığa çıkarır. Tin, bizzat sonluluğu kendi olumsuzu olarak kavrar ve bundan ötürü kendi sonsuzluğunu kazanır. Sonlu tinin bu hakikati mutlak tindir.

Fakat bu biçim içerisinde, tin, yalnızca mutlak olumsuzluk olarak edimsel hale gelir; kendi sonluluğunu kendi içerisine yayar ve bunu iptal eder. Böylelikle en yüksek alanı içinde, tin apaçık bir biçimde kendisini bilmesinin ve istemesinin nesnesi yapar. Mutlak'ın kendisi tinin *nesnesi* haline gelir, yani tinin *bilinç* evresine ulaştığı ve kendisini kendi içerisinde *bilme* olarak ve bunun karşısında mutlak bilgi nesnesi olarak *ayırdeder*. Mutlak'ı *kendisinin karşısına konan* sonsuz bir nesne olarak bilen

tinin başlangıçtaki sonluluğu açısından, tin, dolayısıyla *sonlu* olarak karakterize edilmiş ve Mutlak'tan ayırdedilmiştir. Fakat daha üst düzeyde spekülativ tarzda bakıldığında, apaçık biçimde kendi kendisinin bilgisi olmak için, kendi *içerisinde* ayrımlar yaratan ve bundan ötürü içerisinde kendi bilgisinin mutlak nesnesi haline geldiği tinin sonluluğunu kuran, *mutlak tinin kendisidir*. Böylece o, kendi topluluğu[1] içerisinde mutlak tindir, tin ve öz-bilgi olarak edimsel Mutlak'tır.

Bu, kendisiyle sanat felsefesine başlamak durumunda olduğumuz noktadır. Çünkü sanat güzelliği ne *Mantık*'ta tasarlandığı şekliyle İdea, yani saf düşünme ögesi içerisinde geliştirildiği şekliyle mutlak düşünce, ne de yine öte yandan Doğa'da ortaya çıktığı şekliyle İdea'dır; tersine sanat güzelliği *tin* alanına aittir, yine de *sonlu* tinin bilgisinde ve yapıp etmelerinde durup kalmaz. Güzel sanat alanı *mutlak tinin* alanıdır. Durumun böyle olduğuna burada ancak işaret edebiliriz; bilimsel *kanıtlama*, bundan önceki felsefi disiplinlere, yani içeriği kendi sıfatıyla mutlak İdea olan mantığa ve sonlu tin alanlarının felsefesi olarak doğa felsefesine düşer. Çünkü mantıktaki İdea'nın, kendi Kavram'ıyla uyum içerisinde, kendisini doğal varoluşa ve sonra bu dışsallıktan tine nasıl aktarmak durumunda olduğunu; ve son olarak, tekrar sonsuzluğu ve hakikati içerisinde tin haline gelecek olan tinin sonluluğundan kendisini nasıl kurtarmak durumunda olduğunu göstermek bu bilimlerin görevidir.[2]

En yüksek ve hakiki değeri içerisinde sanata ilişkin bu bakış açısından, sanatın din ve felsefeyle aynı alana ait olduğu hemen anlaşılır. Tin, mutlak tinin bütün alanları içerisinde, dünyevî varoluşunun olumsal olaylarından ve oradaki amaçları ile ilgilerinin sonlu içeriğinden kendinde ve kendisi için varlığını düşünmeye ve seyretmeye doğru kendisine bir yol açarak, kendisini dışsallık içerisindeki varoluşunun ket vurucu engellerinden kurtarır.

Tüm doğal ve tinsel hayat alanı içerisinde sanatın bu konumlanışını, daha iyi anlamak maksadıyla, aşağıdaki biçimde daha somut olarak açıklayabiliriz.

---

[1] Bkz. aşağıda Kısım II, bölüm I.

[2] Hegel, *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'nin üç bölümüne gönderme yapıyor. İlk bölüm (Mantık) ve üçüncü bölüm (Zihin, Sanat, Din, Felsefe) W. Wallace tarafından İngilizceye çevrilmiştir. İkinci bölüm (Doğa) İngilizcede iki ayrı çeviri ile yayımlanmıştır, birisi A. V. Miller, diğeri M. J. Petry tarafından yapılmış bu çevirilerin her ikisi de 1970'te yayımlanmıştır.

Eğer varoluşumuzun büün alanını gözden geçirirsek, zaten şeylere sıradan bakış tarzımız içerisinde, ilgilerin ve onların doyumlarının muhteşem çeşitliliğinin farkına varırız. İlkin, büyük iş alanlarının, geniş işlem ve bağıntıları içerisinde, kendileri için iş gördüğü engin fiziksel gereksinimler sistemi, örneğin ticaret, gemi taşımacılığı ve teknolojiler; sonra daha yüksekte hukuk sistemi, yasa, aile hayatı, sınıf ayrılıkları dünyası ve Devlet'in bütün kapsamlı çalışma alanı bulunur; sonra her yüreğin hissettiği ve doyumunu kilise hayatında bulan din gereksinimi; son olarak, çeşitli dallara bölünmüş ve karmakarışık bilim etkinliği, her şeyi kapsayan gözlem ve bilginin bütünlüğü vardır. Şimdi bu alanlar arasında sanatsal etkinlik de yerini alır, güzelliğe bir ilgi ve sanatsal yaratımlardan alınan tinsel bir doyum ortaya çıkar. Bu yüzden hayatın ve dünyanın öteki alanlarıyla bağlantı içerisinde bu tür bir gereksinimin içsel zorunluluğuna ilişkin bir soru ortaya çıkar. Başlangıçta bu alanları kendileri olarak mevcut buluruz. Ama burada söz konusu olan, bilimin taleplerine uygun olarak, bu alanların özsel iç bağlantılarına ve karşılıklı zorunluluklarına ilişkin bir içkavrayıştır. Çünkü onlar, sanılabileceği gibi salt birbirlerine faydalı olma ilişkisi içerisinde bulunmazlar; tersine onlar birbirlerini tamamlarlar, çünkü bir alanda ötekinde olduğundan daha yüksek etkinlik tarzları vardır. Bunun sonucu olarak aşağıda yer alan bir alan kendi üzerindeki bir alana itilir ve şimdi önceki alanda hiçbir bitim bulamayan şey, daha geniş erimi olan ilgilerin daha derin doyumuyla tamamlanır. Tek başına bu, içsel bir bağlantının zorunluluğunu sağlar.

Güzel ve sanat Kavramı hakkında daha önce saptamış olduğumuz şeyi anımsarsak iki şey görürüz: ilki bir içerik, bir amaç, bir anlam; ikincisi bu içeriğin ifadesi, görünüşü ve gerçekleşimi. Fakat üçüncü olarak bu iki yön birbirlerine öylesine nüfuz etmişlerdir ki, dışsal ve tikel olan, salt içsel olanın bir sunumu olarak ortaya çıkar. Sanat eserinde, içerik ile özsel bir bağlantıya sahip ve içeriğin bir ifadesi olmayan hiç bir şey yoktur. İçerik, anlam dediğimiz şey, kendisinde, içeriğin gerçekleştirilmesinden farklı olarak yalın bir şeydir (bizzat en yalın, ama kapsamlı karakteristiklerine indirgemiş şeydir). Bu nedenle örneğin, bir kitabın içeriği birkaç sözcük veya tümcede belirtilebilir[3] ve kitapta zaten ifade edilmiş olan içeriğinin tümel yönünün ötesinde başka hiç bir şey bulunmamalıdır. Eserin gerçek-

[3]Herhalde hiçbir yayıncı Hegel'den kitaplarından birinin içeriğini 'birkaç tümce'de özetlemesini hiç istememişti. 'Birkaç tümce' anlaşılmaz veya yanıltıcı olabileceği gibi, her ikisi de olabilir.

leşmesi için adeta temel oluşturan bu yalın şey, bu tema, soyuttur; somut olan ise gerçekleştirme ile ortaya çıkar.

Ama bu karşıtlığın iki yanı —örneğin bir matematik figürün (üçgen, elips) dışsal görünüşünün, yani özgül boyutunun, renginin vb., özünde yalın içerik olan figürün kendisine kayıtsız kalması tarzında— birbirine kayıtsız ve dışsal kalma karakterini almamıştır. Bunun tersine, saf ve yalın içerik olmasından ötürü biçim bakımından soyut olan anlam, kendinde edimsel olarak ifade edilmeye ve dolayısıyla somut kılınmaya yazgılıdır. Buna göre burada işin içerisine bir *olması gereken* girer. Bir içeriğin geçerliliği kendinde ne olursa olsun, bu soyut geçerlilikle hâlâ doyuma ulaşmış sayılmayız ve daha ilerideki bir şeyin özlemini çekeriz. Başlangıçta bu, yalnızca doyurulmamış bir gereksinimdir ve bilinçli özne için kendi ötesine geçmeye çabalayan ve doyuma doğru ilerleyen eksik bir şeydir. Bu anlamda, içeriğin başlangıçta *öznel*, tamamen içsel bir şey olduğunu, onun karşısında ise nesnel olanın durduğunu söyleyebiliriz, öyle ki şimdi bu, öznel olanın nesnelleştirilmesi talebine yol açar. Öznel olan ve onun karşısında duran nesnel olan arasındaki bu tür bir karşıtlık, aşılması gerekmekle birlikte, her şeyin içerisinden geçen tümel bir karakteristiktir. Fiziksel yaşamımız ve hatta tinsel amaç ve ilgilerimizin dünyası bile, başlangıçta yalnızca öznel ve içsel olarak varolanı nesnelliğe taşıma talebine dayanır ve ancak o zaman bunlar bu eksiksiz varoluş içerisinde bizzat doyum bulmuş olur. Şimdi, ilgilerimizin ve amaçlarımızın içeriği başlangıçta yalnızca tek-yanlı bir öznellik biçimi içerisinde mevcut olduğu ve bu tek-yanlılık bir kısıtlanmışlık olduğu için; bu eksiklik kendisini aynı zamanda bir huzursuzluk, bir tasa olarak, *negatiy* bir şey olarak gösterir. Negatiy olarak bu içerik kendisini iptal etmek durumundadır ve dolayısıyla hissedilen bu eksikliği onarmak için bilinen ve düşünülen kısıtlanmışlığı aşmaya çabalar. Ama bu, herhangi bir biçimde öteki yanın, nesnel yanın öznel olandan hemen ayrıldığı anlamına gelmez; tersine onların daha özgül bir bağlantıya sahip oldukları anlamına gelir —yani *öznelin* kendisindeki ve kendisi tarafından hissedilen bu kusur, öznel *içerisindeki* bir eksiklik ve bir olumsuzlamadır ki, öznel olan bunu da yeniden olumsuzlamaya çabalar. Yani kendi özsel doğası içerisinde birey, kendinde *bütünlüktür*, tek başına içsel değil; ama bu içselin dışsal aracılığıyla ve dışsal içinde aynı ölçüde gerçekleşmesidir. Eğer birey tek yanlı olarak *ancak* tek bir biçim içerisinde mevcut ise, dolayısıyla o aynı anda özü bakımından bütün, ama varoluşu bakımından ancak tek bir yan olma çelişkisine düşer. Kendinde böyle bir olumsuzlamanın iptal edilmesiyle ancak

hayat olumlu hale gelir. Bu karşıtlık, çelişki sürecinden ve çelişkinin çözülmesinden geçmek, canlı varlıkların daha yüksek ayrıcalığıdır; başlangıçtan beri *yalnızca* olumlu olan ve olumlu kalan şey, yaşamdan yoksundur ve yaşamdan yoksun kalır. Yaşam, olumsuzlama ve bunun yarattığı tasaya doğru ilerler ve ancak karşıtlığı ve çelişkiyi yok ederek kendi nazarında olumlu hale gelir. Açıktır ki, yaşam, çelişkiyi çözmeksizin salt çelişki içerisinde kalırsa, o zaman çelişkide yıkılıp gider.

Bunları, bu evrede gerek duyduğumuz, soyutlukları içinde irdelenmiş noktalar olarak alabiliriz.

Şimdi, öznenin kendi içerisinde kapsayabileceği en yüksek içerik, açıkça *özgürlük* diye adlandırabileceğimiz şeydir. Özgürlük tinin en yüksek kaderidir. Her şeyden önce, tamamen biçimsel yönünde, özgürlük, öznenin karşısına çıkan şeyde yabancı hiç bir şeyin bulunmamasından ve bu şeyin bir sınırlama veya bir engel olmamasından ibarettir, bunun tersine özne onda kendisini bulur. Bu biçimsel özgürlük tanımında bile, her acı, her talihsizlik gözden kaybolup gitmiş, özne dünya ile uzlaştırılmış, dünya içerisinde doyurulmuş ve her karşıtlık ve her çelişki çözülmüştür. Fakat daha yakından bakılırsa, özgürlük, içeriği olarak, genelde akılsal olana sahiptir: örneğin eylemde ahlâklılık, düşünmede hakikat. Fakat özgürlük başlangıçta yalnızca öznel olduğu ve fiili olarak kazanılmış olmadığı için, özne, özgür olmayanla, doğanın zorunluluğu olarak tamamen nesnel olanla karşılaşır ve burada derhal bu karşıtlığın uzlaştırılması talebi başgösterir.

Öte yandan öznel alanın kendisinde de benzer bir karşıtlık bulunur. Bir tarafta, tümel ve bağımsız olan şey; hukukun, iyinin, hakikatin vb. tümel yasaları, bütün bunlar özgürlüğe aittir; buna karşılık diğer tarafta, insanın içtepileri, duygular, eğilimler, tutkular ve bir birey olarak insanın somut yüreğinde içerilen her şey vardır. Bu karşıtlık da bir savaşı, bir çelişkiyi sürdürür ve bu çatışma içerisinde bütün arzular, en derin keder, azap ve doyumsuzluk ortaya çıkar. Hayvanlar, kendileri ve çevreleri ile barış içerisinde yaşarlar, ama tinsel insan doğası içinde ikilik ve iç çatışma filizlenir ve insan bunların çelişkisi içerisinde kendisini oradan oraya atıp durur. Çünkü kendi sıfatıyla içsel olanda, saf düşüncede, yasalar ve bu yasaların tümellikleri dünyasında, insan ayak direycmeyecektir; onun aynı zamanda duyusal varoluşa, duyguya, yüreğe, coşkulanıma vb. gereksinimi vardır. Felsefe, bundan dolayı ortaya çıkan karşıtlığı kendi mükemmel tümelliği içerisinde olduğu şekliyle *düşünür* ve yine *tümel* bir biçimde aynı şeyin iptaline doğru yol alır; ama yaşamın dolayımsızlığı içerisinde, insan *dolayımsız* bir doyum peşinde koşar. Bu

karşıtlığın çözülmesiyle ortaya çıkan böyle bir doyumu duyusal gereksinimler sisteminde kolaylıkla buluruz. Açlık, susuzluk, yorgunluk; yeme, içme, tokluk, uyku vb., bu alanda bu tür bir çelişkinin ve onun çözülmesinin örnekleridir. Yine de bu doğal insan varoluşu alanında, onun doyumlarının içeriği sonlu ve kısıtlı bir türdendir; doyum mutlak değildir ve bu nedenle sürekli ve huzursuz bir biçimde hep yeni bir istek doğar: yemenin, tokluğun, uykunun hiç bir faydası olmaz; açlık ve yorgunluk ertesi gün tekrar başlar.

Bunun sonucu olarak, insan tin alanında daha ileriye gitmeye; bilme ve istemede, öğrenme ve eylemlerde doyum ve özgürlük elde etmeye çabalar. Cahil insan özgür değildir, çünkü onun karşısında duran şey, yabancı bir dünyadır, kendi dışında ve uzakta bir şeydir, cahil insan bu yabancı dünyayı kendisi için kendisinin kılmaksızın ve dolayısıyla bu yabancı dünyada, kendisinin olan bir şeydeki gibi, kendi başına yurdunda olmaksızın bu dünyaya bağımlıdır. En aşağı düzeyinden en yüksek felsefi kavrayış basamağına kadar merak içtepisi, bilmeye zorlanma, yalnızca bu özgürlüksüzlük durumunu iptal etme ve dünyayı tasarımlarında ve düşüncesinde kendinin kılma çabasından doğar. Eylemde özgürlük ise, bunun tersine, istemenin akılsallığının edimselleşme kazanmasından çıkar. İsteme bu akılsallığı devlet hayatı içerisinde edimselleştirir. Gerçekten akılsal olarak eklemlenmiş bir devlette, bütün yasa ve örgütlenmeler, özgürlüğün kendi özsel karakteristikleri içerisindeki bir gerçekleşiminden başka bir şey değildir. Durum bu olduğunda, bireyin aklı bu kurumlarda yalnızca kendi özünün edimselliğini bulur ve eğer birey bu yasalara itaat ederse, kendisine yabancı bir şeyle değil, ama sadece kendisinin olan şeyle buluşur. Kuşkusuz kapris çoğu kez 'özgürlük' diye adlandırılır; fakat kapris, istemenin akılsallığından değil; rastlantısal içtepilerden ve bunların duyuya ve dışsal dünyaya bağımlılıklarından çıkan akılsal-olmayan özgürlük, seçme ve öz-belirlenimdir yalnızca.

Şimdi insanın fiziksel gereksinimleri, bilmesi ve istemesi dünyada gerçekten bir doyuma ulaşır ve bunlar öznel ile nesnel, içsel özgürlük ile dışsal olarak mevcut zorunluluk antitezini özgür bir biçimde çözer. Fakat bununla birlikte bu özgürlüğün ve doyumun içeriği *kısıtlı* kalır ve bu yüzden bu özgürlük ve öz-doyum aynı zamanda bir *sonluluk* yönünü muhafaza eder. Fakat sonluluğun olduğu yerde, karşıtlık ve çelişki her zaman tekrar tekrar patlak verir ve doyum göreli olmanın ötesine geçmez. Örneğin, yasa ve onun edimselleşmesi içerisinde, akılsallığım, istemem ve istememin özgürlüğü gerçekten tanınmıştır; bir kişi sayılırım ve bu sıfatla saygı görürüm; mülkiyet sahibiyimdir ve bu, mülkiyetimin benim olarak

kalacağı anlamına gelir, eğer mülkiyetim tehlikeye düşerse, mahkeme bana adaletli davranılması için gereğini yapar. Ama bu tanıma ve özgürlük daima yalnızca tek tek göreli konularla ve bu konuların tek tek nesneleriyle sınırlanmıştır: bu ev, bu para miktarı, bu özgül hak, bu özgül yasa vb., bu tek tek eylem ve gerçeklik. Burada bilincin karşısına konan şeyler, gerçekten birbirleriyle ilişkide olan ve bir bağıntılar bütünlüğü oluşturan tek tek durumlardır, ama yalnızca tamamen göreli kategoriler ve sayısız koşullar altında. Ve bunların tahakkümünde, doyum, sürekli olduğu kadar pekala anlık da olabilir.

Şimdi daha yüksek bir düzeyde, bir bütün olarak, devlet hayatı kendinde mükemmel bir bütünlük oluşturur: monark, hükümet, mahkemeler, askerlik, sivil toplum örgütlenmesi, dernekler vb., haklar ve görevler, amaçlar ve bunların doyumu, salık verilen eylem tarzları, görev-icrası, işte bu politik bütün kendi değişmez gerçekliğini bunlar aracılığıyla meydana getirir ve bunlar aracılığıyla korur —tüm bu organizma halis bir devlette tamamlanır ve tamamen yetkinleştirilir. Ama *ilkenin* kendisi— bu ilkenin edimselleşmesi devlet hayatını oluşturur ve insan bu edimselleşme içerisinde kendi doyumunu arar— yine de *tek yanlıdır* ve özünde soyuttur, dışarıdan ve içeriden ne şekilde ifade edilirse edilsin. Burada apaçık olan, yalnızca *istemenin* akılsal özgürlüğüdür; yalnızca *devlette* ve bir kez daha yalnızca *bireysel* devlette, dolayısıyla da *tikel* bir varoluş alanı ve bu alanın yalıtılmış gerçekliği içerisindedir ki özgürlük edimsel olur. Böylelikle insan bu alanlar ve bu alanların sıradanlıkları içerisindeki hakların ve yükümlülüklerin ve bir kere daha *sonlu* varoluş tarzının yetersiz olduğunu hisseder; o, bu söz konusu şeylerin, hem nesnel karakterleri içerisinde hem de aynı zamanda özneyle bağıntıları içerisinde hâlâ daha yüksek bir doğrulamaya ve onaya gereksinim duyduklarını hisseder.

İnsanın burada her yönüyle sonluluk içerisinde bulunduğu şekliyle yakalandığı bu durumda aradığı şey, içerisinde sonlu olandaki tüm karşıtlıkların ve çelişkilerin nihai çözümlerini bulabilecekleri ve özgürlüğün kendi tam doyumuna ulaşabileceği daha yüksek, daha tözsel bir hakikat alanıdır. Bu, sonlu değil, mutlak hakikat alanıdır. En yüksek hakikat, kendi sıfatıyla hakikat, en yüksek karşıtlık ve çelişkinin çözülmesidir. En yüksek hakikatteki geçerlilik ve güç, özgürlük ve zorunluluk arasındaki, tin ve doğa arasındaki, bilgi ve bilgi nesnesi arasındaki, yasa ve içtepi arasındaki karşıtlığı; hangi biçimi alırsa alsın, kendi sıfatıyla karşıtlığı ve çelişkiyi silip süpürür. Bunların karşıtlık ve çelişki *olarak* geçerlilikleri ve güçleri giderilmiştir. Mutlak hakikat şunu kanıtlar ki, ne zorunluluktan koparılmış, öznel olarak, kendi başına özgürlük mutlak olarak hakiki bir

şeydir; ne de buna benzer bir akıl yürütmeyle, yalıtılmış ve kendi başına ele alınan zorunluluğa hakikilik yüklenmelidir. Öte yandan sıradan bilinç, kendisini bu karşıtlıktan çekip çıkaramaz ve ya umutsuzca çelişki içerisinde kalır ya da bu çelişkiyi bir yana atıp kendisine başka bir biçimde çare arar. Fakat felsefe, kendi kendisiyle çelişkili karakteristiklerin canevine girer, onları kendi özsel doğaları içerisinde, yani mutlak olmayan, ama kendisini-ayrıştıran tek yanlılıkları içerisinde oldukları şekliyle bilir ve bunları uyum ve birlik içerisine koyar. İşte hakikat da budur. Bu hakikat Kavramını kavramak felsefenin görevidir.

Şimdi felsefe her şeyde Kavram'ı ayırdeder ve yalnızca bundan ötürü felsefe kavramsal ve halis düşünmedir. Bununla birlikte Kavram, yani örtük hakikat başka, hakikate karşılık gelen veya gelmeyen varoluş başka bir şeydir. Sonlu gerçeklik içerisinde hakikatin belirlenimli karakteristikleri birbirinin dışında olarak, kendi hakikati içerisinde ayrılamaz olan şeyin bir ayrılması olarak ortaya çıkar. Nitekim, örneğin, canlı varlık bir bireydir, ama özne olmakla, o, inorganik bir doğa ortamıyla karşıtlık içerisine girer. Şimdi Kavram kuşkusuz bu iki yanı içerir, ama uzlaştırılmış olarak; oysa sonlu varoluş onları ikiye böler ve dolayısıyla, bu varoluş Kavram'a ve hakikate tam-uymayan bir gerçekliktir. Bu anlamda Kavram gerçekten de her yerdedir; fakat önemli nokta, ayrı yanların ve bu yanların karşıtlıklarının, içerisinde birbirlerine karşı bir *real* bağımsızlık ve değişmezlik dayatmadıkları; ama yalnızca özgür bir uyum içerisinde uzlaştırılmış *ideal* etmenler sayıldığı bu birlikte bile Kavram'ın *hakikaten* edimsel olup olmadığıdır. Bu en yüksek birliğin tek edimselliği, hakikat, özgürlük ve doyum alanıdır. Bu alanda, hakikatten alınan bu zevkte, hayat, hissetme olarak mutluluktur, düşünme olarak bilgidir ve bunu genelde din hayatı olarak betimleyebiliriz. Çünkü din, içerisinde *tek bir* somut bütünlüğün insan bilincine bizzat kendi özü ve doğanın özü olarak geldiği tümel alandır. Yalnızca bu tek halis edimsellik, kendisini insana tikel ve sonlu olan üzerindeki en yüksek güç olarak gösterir; bu sayede her şey daha yüksek ve mutlak bir birliğe geri getirilir ki, bu güç olmasaydı her şey ayrı ve karşıt kalacaktı.

Şimdi mutlak bilinç nesnesi olarak hakikat ile uğraşması yüzünden, sanat da mutlak tin alanına aittir ve dolayısıyla içeriği bakımından sanat din ile (sözcüğün tam anlamında din ile) ve felsefe ile bir ve aynı zemin üzerinde bulunur. Çünkü eninde sonunda felsefe Tanrı dışında hiçbir nesneye sahip değildir ve bu nedenle özünde akılsal teolojidir ve hakikatin hizmetçisi olarak yapılan ardı arkası kesilmeyen ilahî bir hizmettir.

İçeriğin bu aynılığı yüzünden, mutlak tinin bu üç alanı, yalnızca nesneleri olan Mutlak'ı bilince getirme *biçimleri* bakımından farklıdırlar.

Bu biçimler arasındaki farklar, bizzat mutlak tinin doğasında içerilmiştir. Kendi hakikati içerisinde tin mutlaktır. Dolayısıyla o, nesnel dünyanın ötesindeki bir soyutlamada yatan bir öz değildir. Bunun tersine bu öz, sonlu tinin bütün şeylerin özüne ilişkin belleğindeki veya içselleştirmesindeki [Erinnerung] nesnellik içerisinde mevcuttur —yani sonlu olan, kendisini kendi özü içerisinde kavrar ve böylelikle kendisini özsel ve mutlak hale getirir. Şimdi bu kavrayışın *ilk* biçimi [sanat], dolayımsız ve dolayısıyla *duyusal* bilmedir; içerisinde Mutlak'ın seyire ve duyguya sunulduğu, bizzat duyusal ve nesnel olanın biçimi ve şekli içerisinde bir bilmedir. Bundan sonra gelen *ikinci* biçim [din], *tasarımsal* [*vorstellende*] düşünmedir, buna karşılık *üçüncü* ve sonuncusu [felsefe], mutlak tinin *özgür* düşünmesidir.

(*a*) Şimdi duyusal görü biçimi sanata aittir, öyle ki hakikati duyusal şekillendirme tarzında zihinlerimizin önüne koyan sanattır; yani sanat, tümelliği içerisinde kendi sıfatıyla Kavram'ı, duyusal ortamı yoluyla kavranabilir kılma amacına henüz sahip olmayan, ama kendi görünüşü içerisinde daha yüksek, daha derin bir yöne ve anlama sahip olan duyusal bir şekillendirme tarzı içerisinde hakikati zihinlerimizin önüne koyar; çünkü güzelin ve onun sanat tarafından üretiminin özü, tam da bireysel görünüşle Kavram'ın *birliğidir*. Şimdi sanatta gerçekleştirilen bu birlik, yalnızca duyusal dışsallık içerisinde değil, aynı zamanda hayalgücü alanı içerisinde, özellikle de şiirde gerçekleştirilir; ama sanatların en[4] tinsel olan şiirde de hâlâ anlamın kendi bireysel şekillenmesiyle birliği, hayalgücüne dayalı bilinç için de olsa, mevcuttur ve her içerik dolayımsız biçimde kavranır ve hayalgücüne getirilir. Genel olarak hemen ifade etmemiz gerekir ki, sanat, kendi özel konusu olarak hakikate, yani tine sahip olmakla birlikte; o, kendi sıfatlarıyla tikel doğal nesneler aracılığıyla, yani örneğin güneş, ay, yeryüzü, yıldızlar, vb. aracılığıyla bu aynı hakikatin bir görümünü sağlayamayacaktır. Bu tür şeyler görülebilir varlıklardır, bu doğrudur, ama onlar yalıtılmışlardır ve kendi başlarına ele alındıklarında tinsel olana ilişkin bir görüm sağlayamazlar.

Şimdi sanata bu mutlak konumu vererek, yukarıda anılan [Giriş, 6(iii)] sanatın kendi dışındaki değişik bir konu için ve kendisine yabancı başka ilgiler için yararlı olduğunu varsayan düşünceyi açıkça reddediyoruz. Öte yandan, *din*, insanların duygularına dinsel hakikati getirme ve bunu hayalgücü için sembolize etme yönünde çoğu kez sanatı kullanır ve bu du-

[4]Burada 'en' ile vurgulanan üstünlük bildirimi, Hotho'nun metninin 1. baskısında bulunmaktadır.

rumda sanat kuşkusuz kendisinden farklı bir alanın hizmetinde bulunur. Yine de sanat en yüksek mükemmelliği içerisinde mevcut olduğunda, o zaman tam da kendi figürativ tarzında hakikat içeriği için en özsel ve buna en uygun düşen serimleme türünü içinde barındırır. Bundan dolayı, örneğin Greklerde sanat, insanların kendilerine tanrılar tasarımladıkları ve bir hakikat bilinci edindikleri en yüksek biçimdi. İşte Grekler için şairlerin ve sanatçıların bu toplumun tanrılarının yaratıcıları olmalarının; yani sanatçıların, ulusa, Tanrısal olanın davranışı, hayatı ve etkinliği hakkında belli bir tasarım, ya da belli bir din içeriği vermelerinin nedeni budur. Ama bu, sanki bu tasarımlar ve öğretiler zaten şiirden *önce*, genel dinsel önermeler ve düşünce kategorileri olarak soyut bir bilinç tarzında varmış da; daha sonradan yalnızca sanatçıların hayalleriyle giydirilip şiirde dışsal bir süsleme kazanmışlar gibi değildi; bunun tersine, sanatsal üretim tarzı şöyleydi: bu şairler, kendilerinde mayalanan şeyi *ancak* bu sanat ve şiir biçimi içinde işleyip ortaya koyabilirlerdi. Dinsel içeriğin sanatsal bilince karşı daha az yumuşak olduğu, dinsel bilincin öteki düzeylerinde, sanat bu yönde daha kısıtlı bir hareket alanına sahiptir.

Mutlak tinin ilk ve dolayımsız doyumu olarak sanatın original gerçek yeri budur.

Fakat tıpkı sanatın doğada ve sonlu hayat alanlarında bir 'öncesi' olduğu gibi, aynı şekilde bir 'sonrası' da, yani sanatın Mutlak'ı kavrama ve tasarımlama biçimini yeri geldiğinde aşan bir bölge de vardır. Çünkü sanat hâlâ kendinde bir sınıra sahiptir ve dolayısıyla daha yüksek bilinç biçimlerine geçer. Bu sınırlama, herşeyden önce, çağdaş hayatımızda sanata vermeyi alışkanlık haline getirdiğimiz konumu belirler. Bizim için sanat, artık, hakikatin, kendisi için bir varoluşa bürünmesinin en yüksek tarzı sayılmaz. Genel olarak düşüncenin, Tanrısal olanın tasarımını gösterme tarzı olarak sanatın aleyhine yargılar ortaya koyması, tarihte çok erken bir dönemde oldu; bu durum, örneğin Yahudiler ve Müslümanlarla birlikte ve aslında hatta Greklerle birlikte vuku buldu, çünkü Platon, Homeros'un ve Hesiodos'un tanrılarının son derece katı bir biçimde karşısındaydı. Uygarlığın ilerlemesiyle birlikte genellikle her halkın durumunda sanatın kendi ötesine işaret ettiği bir an gelir.Örneğin Hristiyanlıktaki tarihsel ögeler, İsa'nın ete kemiğe bürünmesi, hayatı ve ölümü, sanata, özellikle de resim sanatına her çeşit gelişme fırsatını vermiştir ve Kilisenin kendisi de sanatı beslemiş ya da onu rahat bırakmıştır; ama bilme ve araştırma arzusu ve içsel tinsellik gereksinimi, Reformasyon'u kışkırttığı zaman, dinsel tasarımlar, duygu ögesindeki ambalajlarından çıkarılarak, yürek ve düşün-

menin içselliğine geri getirildiler. Bu nedenle sanatın *'sonrası'*, hakikatin alacağı hakiki biçim olarak sadece tinin kendi içsel 'ben'inde kendi kendini doyurma gereksiniminin tinde ikamet etmesinden ibarettir. Sanat, başlangıçlarında, geriye hâlâ gizemli bir şey, gizli bir içsezi ve arzu bırakır; çünkü onun yaratımları, hayalgücüne dayalı görüm için bütün içeriklerini eksiksiz biçimde ortaya koymamıştır. Ama mükemmel içerik sanatsal şekiller içerisinde mükemmel olarak açımlanmışsa, o zaman daha uzak görüşlü olan tin bu nesnel görünüşe çıkmayı reddeder ve kendi iç 'ben'ine geri döner. İşte bizim kendi çağımızdaki durum da budur. Haklı olarak sanatın daha yükseğe çıkacağını ve mükemmelliğe ulaşacağını umabiliriz, ama sanat biçimi tinin en yüksek gereksinimi olmaktan çıkmıştır. Grek tanrılarının heykellerini ne kadar mükemmel bulursak bulalım, Baba Tanrı'yı, İsa'yı ve Meryem'i ne kadar saygıya değer ve mükemmel resmedilmiş görürsek görelim: çaresi yoktur; artık [bu sanatsal tasvirlerin huzurunda] dizüstü çökmeyiz.

(*b*) Şimdi sanat alanını aşan bir sonraki alan dindir. *Din*, kendi bilinç biçimi olarak tasarımsal düşünmeye (Vorstellung) sahiptir, çünkü din alanında, Mutlak, sanatın nesnelliğinden öznenin içselliğine taşınmış ve şimdi öznel bir biçimde tasarımsal düşünmeye verilmiştir; öyle ki burada zihin ve duygu, genel olarak içsel öznel hayat esas etmen haline gelir. Sanattan dine doğru bu ilerleyiş, dinsel bilinç için sanatın yalnızca *tek bir* yön olduğu söylenerek betimlenebilir. Bu demektir ki, sanat eseri, hakikati, yani tini, duyusal tarzda bir nesne olarak sunar ve Mutlak'ın bu biçimini tamuygun biçim olarak benimser; buna karşılık din, buna mutlak nesneyle bağıntılı içsel ben tarafından verilen tapınmayı ekler. Çünkü tapınma kendi sıfatıyla sanata ait değildir. Tapınma, yalnızca, şimdi öznenin etkinliği yoluyla, yüreğin, sanat tarafından dışsal biçimde algılanabilir olarak nesnel kılınan şeyle kaplanmasından çıkar ve özne kendisini bu içerikle öylesine özdeşleştirir ki, bu içeriğin tasarımlardaki ve duygu derinliğindeki *içsel* varlığı, Mutlak'ın varoluşu için özsel öge haline gelir. Tapınma, en saf, en içsel, en öznel biçimi içerisinde topluluğun kült'üdür —bu kült içerisinde nesnellik adeta yutulup sindirilir, buna karşılık şimdi kendi nesnelliğinden soyulan nesnel içerik, zihnin ve duygunun bir mülkü haline gelmiştir.

(*c*) Son olarak, mutlak tinin *üçüncü* biçimi *felsefedir*. Çünkü başlangıçta, Tanrı, bilinç için dışsal bir nesnedir, bunun nedeni ilkin Tanrı'nın ne olduğunu ve kendisini nasıl açımlamış ve hâlâ nasıl açımlıyor olduğunu

öğrenmemiz gerektiğidir; bundan bir adım sonra, din, içsel hayat ögesinde işlemeye başlar ve topluluğu kıvıldatıp canlandırır. Ama yüreğin tapınmasının içselliği ve tasarımsal düşünmemiz en yüksek içsellik biçimi de değildir. Bu en saf bilgi biçimi olarak, özgürlüğü engellenmemiş *düşünmeyi* kabul etmeliyiz, bu düşünme içerisinde felsefe [dindeki ile] aynı içeriği zihinlerimize getirir ve bu sayede en tinsel tapınmaya ulaşır ki, burada düşünme, öteki düşünme tarzlarında öznel duygunun veya tasarımsal düşünmenin içeriği olacak şeyi kendisinin kılar ve kavramsal olarak bilir. Bu şekilde, iki yan, yani sanat ve din, felsefede birleştirilir: burada sanatın *nesnelliği* gerçekten dışsal duyusallığını kaybetmiş, ama bunun yerine nesnel olanın en yüksek biçimini, yani düşünce biçimini almıştır, dinin *öznelliği* ise *düşünmenin* öznelliği içerisinde arıtılmıştır. Çünkü tek yanlı düşünme, en içsel, en kendine kapalı öznelliktir —buna karşılık hakiki düşünce, İdea, aynı zamanda hem en gerçek hem en nesnel tümelliktir ve o ancak düşünmede kendisini kendi saf biçimi içerisinde kavrayabilir.

Burada, sanat, din ve felsefe arasındaki ayrıma ilişkin bu belirtimle yetinmeliyiz.

Duyusal bilinç tarzı, insan için ilk bilinç tarzıdır ve bu nedenle dinin ilk evreleri, sanata ve onun duyusal tasarımlamasına dayanan bir dindi. Yalnızca tine dayanan din içerisinde, Tanrı, şimdi düşünce ile daha bağdaşık, daha yüksek bir tarzda tin olarak bilinir; bu, aynı zamanda hakikatin duyusal biçim içersinde görünüşe çıkmasının tin için hakiki tarzda tamuygun olmadığını açıklar.

Konunun Bölünümü

Şimdi sanatın tin alanında ve sanat felsefesinin özel felsefî disiplinler arasında sahip olduğu konumu bildiğimize göre, her şeyden önce bu genel kesimde *genel* sanatsal güzellik *İdeasını* irdelemek durumundayız.

Bu İdea'ya kendi tamlığı içerisinde ulaşmak için bir kez daha üç evreden geçmek zorundayız:

İlk evre, kendi sıfatıyla güzel Kavramı ile ilişkilidir;

İkinci evre, doğa güzelliğiyle ilişkilidir ki, doğa güzelliğinin eksiklikleri, İdeal'in zorunlu olarak *sanatsal* güzellik biçimine sahip olduğunu açık kılacaktır;

Üçüncü evre, sanat eserinde sanatsal bir biçimde tasarımlanmak suretiyle kazandığı edimselliği içerisinde İdeal'i irdeleme konusu olarak alır.

Bölüm I

KENDİ SIFATIYLA GÜZEL KAVRAMI

1. *İdea*

GÜZEL'i güzel İdeası diye adlandırdık. Bu, güzelin kendisinin İdea olarak, özellikle de belirlenimli bir biçim içerisindeki İdea, yani İdeal olarak kavranması gerektiği anlamına gelir. Şimdi kendi sıfatıyla İdea, Kavram, Kavram'ın gerçek varoluşu ve bu ikisinin birliğinden başka bir şey değildir. Çünkü 'Kavram' ile 'İdea' çoğu zaman ayrım yapılmadan kullanılırsa da, kendi sıfatıyla Kavram henüz İdea değildir. Ama yalnızca kendi gerçek varoluşu içerisinde mevcut olduğunda ve bu varoluş ile birlik haline getirildiğinde, Kavram İdeadır. Yine de bu birlik, varsayıldığı gibi, yakıcı potas ile asidin tuz oluşturmak ve birleşip kendi karşıt özelliklerini yansızlaştırmak üzere etkileşimde bulundukları tarzda, sanki her ikisi de kendi ayrı ve özel niteliklerini kaybetmişçesine Kavram'ın ve Gerçeklik'in salt bir yansızlaştırılması olarak tasarımlanmamalıdır.[1] Bunun tersine, Kavram bu birlik içerisinde baskındır. Çünkü kendi doğasıyla uyum içinde, Kavram, zaten örtük olarak bu *özdeşliktir* ve dolayısıyla gerçekliği, kendi gerçekliği olarak kendisinden türetir; dolayısıyla bu gerçeklik Kavram'ın kendi öz-gelişimi olduğu için, Kavram, bu gerçeklikte kendisinden hiçbir şey feda etmez, ama onda yalnızca kendisini gerçekleştirir, yani Kavram'ı gerçekleştirir ve dolayısıyla kendi nesnelliği içerisinde kendi kendisiyle bir kalır. Kavram ve Gerçeklik'in bu birliği İdea'nın soyut tanımıdır.

Bununla birlikte sanat teorilerinde 'İdea' sözcüğü sık sık kullanılır, ama diğer taraftan da son derece üstün sanat uzmanları kendilerini bu ifadeye düşman ilan etmişlerdir. Bunun en son ve en ilginç örneği, [Karl

[1] Bu çeviriyi Dr. David Traill'e borçluyum.

F.] von Rumohr'un *Italienische Forschungen*[2] adlı eserindeki polemiktir. Eser sanata duyulan pratik ilgiden hareket eder ve bizim İdea diye adlandırdığımız şeye hiç değinmez. Çünkü son dönem felsefesinin 'İdea' diye adlandırdığı şeyden haberi olmayan von Rumohr, İdea'yı belirlenimsiz bir tasarım ile ve tanınmış sanat teorilerinin ve okullarının soyut niteliksiz ideali ile —yani tamamen kendi hakikatleri içerisinde apaçık gösterilebilen ve belirlenimli olan doğal biçimlerin tam da karşıtı olan bir ideal ile— karıştırır; ve bu biçimleri, onlar lehine, sanatçının kendi kaynaklarından çıkarak kurduğu düşünülen İdea'nın ve soyut İdealin karşısına koyar. Bu soyutlamalara göre sanat eserleri üretmek kuşkusuz yanlıştır —ve tam da, bir düşünürün muğlak fikirler içerisinde düşünüp, düşünmesinde tamamen muğlak bir konunun ötesine geçememesi durumundaki gibi doyurucu olmaktan uzaktır. Fakat *bizim* 'İdea' sözcüğüyle kastettiğimiz şey, her bakımdan böyle bir kınamanın dışında kalır, çünkü İdea kendinde tamamen somuttur, bir karakteristikler bütünlüğüdür ve ancak kendisine tamuygun olan nesnellikle dolayımsız biçimde bir olarak güzeldir.

Kitabında söylediklerine bakılacak olursa (i, s. 145-6), von Rumohr, 'en genel biçimde ve deyim yerindeyse, modern akıl çerçevesinde anlaşıldığı şekliyle güzelliğin, görme duyusunu doyurucu biçimde harekete geçiren ve bunun sayesinde ruhu uyuma sokan ve tini neşelendiren şeylerin bütün özelliklerini kapsadığını' görmüştür. Bu özellikler, sonradan, 'ilki salt görmeye, ikincisi uzaysal bağıntılara ilişkin insanın doğuştan olduğu varsayılan duyusuna ve üçüncüsü ilk elde anlama yetisine ve ancak ve ancak bundan sonra bilgi aracılığıyla duyguya etkide bulunan' üç türe bölünmektedir. Bu üçüncü en önemli noktanın, duyularda hoşlanma uyandıran şeyden ve orantıya dayanan güzellikten tamamen bağımsız bir biçimde belli bir ethik ve tinsel hoşlanma uyandıran biçimlere bağımlı olduğu varsayılır ki, bu tür bir hoşlanma, 'kısmen bu şekilde uyandırılan tasarımlardan' (ama bunların ethik ve tinsel tasarımlar olup olmadığı kuşku konusudur) 'çıkan hazdan ve kısmen de salt yanılmaz bir bilme etkinliğinin kendisiyle birlikte getirdiği hoşlanmadan ileri gelir' (s. 144).

Bu ciddi uzmanın, kendi payına, güzel olana ilişkin ortaya koyduğu esas noktalar bunlardır. Bunlar, belli bir kültür düzeyi için yeterli olabilirler, ama felsefe için ihtimal ki doyurucu olamazlar. Çünkü özünde,

---

[2] *Italian Studies* (İtalyan Dili İncelemeleri) (3 cilt, Berlin ve Stettin, 1827-31). 1828'den sonra Hegel Estetik dersleri vermediğine göre yalnızca bu eserin birinci cildini kullanmış olmalı. Bu eserle ilgili tek alıntı budur. Rumohr, 1785'ten 1843'e kadar yaşadı.

Rumohr'un konuyu ele alışı şuna varır ki, görmedeki duyu veya tin ve hatta anlama yetisi *neşelenmiş*, duygu heyecanlandırılmış ve bir haz uyandırılmıştır. Her şey bu neşenin uyanması etrafında döner. Fakat Kant[3], güzel *duygusunun* ötesine geçmek suretiyle, zaten, güzelin etkisinin duyguya ya da hoş olana indirgenmesine bir son vermişti.

Eğer bu polemikten, bu polemiğin çürütemediği İdea'ya dönersek; İdea'da, gördüğümüz gibi, Kavram ile nesnelliğin somut birliğini buluruz.

(*a*) Şimdi kendi sıfatıyla Kavram'ın doğasına göre, Kavram, kendinde, gerçekliğin ayrımlarına tamamen karşıt soyut bir birlik değildir; Kavram olarak Kavram, zaten özgül ayrımların birliğidir ve dolayısıyla somut bir bütünlüktür. Bu nedenle örneğin insan, mavi vb. tasarımlar *ilk elde* 'kavram' diye değil, fakat soyut biçimde tümel tasarımlar diye adlandırılmalıdır; bu tasarımlar, farklı yönleri bir birlik içerisinde kapsadıkları anlaşıldığında ancak Kavram haline gelirler, çünkü bu özünde belirlenimli birlik, Kavram'ı oluşturur: örneğin, 'mavi' tasarımı, bir renk olarak, kendi Kavramına göre ışık ve gölgenin birliğine, özgül birliğine sahiptir;[4] 'insan' tasarımı da duygu ve akıl, beden ve tin karşıtlıklarını kapsar; bununla birlikte, insan, birbirine kayıtsız kurucu parçalar olarak bu iki yanın biraraya getirilmesiyle oluşmaz; kendi Kavramına göre insan, bu iki yanı somut ve dolayımlanmış bir birlik içerisinde içerir.

Ama Kavram kendi özgülleşmelerinin o derece mutlak birliğidir ki, bu özgülleşmeler bağımsız kalmazlar ve bağımsız bireyler haline gelecek şekilde kendilerini birbirlerinden ayırarak gerçekleşemezler; aksi takdirde birliklerini kaybederler. Bu şekilde, Kavram, bütün özgülleşmelerini, gerçek ve nesnel varoluştan farklı olan *öznelliğini* oluşturan bu *ideal* birlik ve tümellik biçimi içerisinde içerir. Bu nedenle örneğin altın bir özgül ağırlığa, belirlenimli bir renge, çeşitli türden asitlerle özel bir bağıntıya sahiptir. Bunlar ayrı ayrı özgüllüklerdir, ama yine de hepsi bir tek şeyde biraradadır. Çünkü altının en minnacık her bir parçacığı bunları ayrılamaz bir birlik içerisinde içerir. Bu özgüllükler, zihinlerimizde birbirlerinden ayrı dururlar, ama kendilerinde, kendi doğaları gereği, ayrılamaz bir birlik içerisinde bulunurlar. Aynı özdeşlik ve bağımsız olmayış, hakiki

---

[3] *Yargıgücünün Eleştirisi*, bütün bu kesim boyunca Hegel'in zihnindedir. Ele aldığı sorunların çoğu Kant'tan gelmektedir.

[4] Goethe'nin renk teorisine bir başka anıştırma.

Kavram'ın kendinde sahip olduğu ayrımlara da aittir. Bu konuda, daha uygun bir örneği kendi tasarımlarımız sağlar, kendi sıfatıyla öz-bilinçli *ego* sağlar. Çünkü 'ruh' ve daha tam olarak *ego* diye adlandırdığımız şey, özgür varoluşu içerisindeki Kavram'ın kendisidir. *Ego*, en farklı tasarımların ve düşüncelerin bir kitlesini içerir, bir tasarımlar dünyasıdır; yine de bu sonsuz biçimde çeşitli içerik, *ego*'da olmakla, tamamen maddesiz ve bedensiz ve adeta *ego*'nun kendi kendisine saf, mükemmel saydam parıldayışı olarak bu ideal birlik içerisinde sıkıştırılmış kalır. Kavram'ın kendi farklı belirlenimlerini ideal bir birlik içerisinde içerme tarzı işte budur.

Kendi doğası gereği Kavram'a ait olan daha kesin belirlenimler, tümel, tikel ve bireyseldir. Bu belirlenimlerin her biri, kendi başına ele alındığında, bütünüyle tek-yanlı bir soyutlamadır. Ama onlar, Kavram'da bu tek-yanlılık içerisinde mevcut değillerdir, çünkü Kavram onların ideal *birliğidir*. Bunun sonucu olarak Kavram, bir yandan kendi etkinliğiyle kendisini tikelleşme ve belirlenmişlik halinde olumsuzlayan, ama öte yandan tümelin negativi olan bu tikelliği tekrar iptal eden *tümeldir*. Çünkü tümel, *tikelde* mutlak olarak *başka* bir şeyle karşılaşmaz; tikeller, yalnızca bizzat tümelin tikel yönleridir ve dolayısıyla tümel, tümel olarak kendi kendisiyle birliğini tikelde yeniden kurar. Bu kendine dönüş içerisinde, Kavram sonsuz olumsuzluktur; bu, Kavram'ın kendisinden başka bir şeyin olumsuzlanması değil, ama içerisinde Kavram'ın saf ve yalın olarak kendiyle-bağıntılı olumlu bir birlik olarak kaldığı öz-belirlenimdir. Böylece Kavram, tikelleşmeleri içerisinde yalnızca kendi kendisiyle biraraya bağlanan tümellik olarak hakiki *bireyselliktir*. Yukarıda [bu bölüme Girişte] tinin özü olarak kısaca kendisine değindiğimiz şeyi, Kavram'ın bu doğasının yüksek bir örneği sayabiliriz.

Kendisindeki bu sonsuzluk sayesinde, Kavram zaten örtük olarak bir bütünlüktür. Çünkü o, kendi diğerinin varlığı içerisinde hâlâ kendi kendisiyle bir birliktir ve dolayısıyla kendisi için her olumsuzlamanın yalnızca öz-belirlenim olduğu ve başka bir şey tarafından koyulan yabancı bir kısıtlama olmadığı özgürlüktür. Nitekim bu bütünlük olmakla, Kavram, zaten kendi sıfatıyla gerçekliğin görünüşe çıkardığı ve İdea'nın dolayımlanmış bir birlik içerisine geri getirdiği her şeyi içerir. İdea'da Kavram'dan bütün bütüne başka bir şey, Kavram'a karşıt tikel bir şey bulduklarını varsayanlar, ne İdea'nın ne de Kavram'ın doğasını bilirler. Fakat aynı zamanda, Kavram, yalnızca *soyut olarak* tikelleşme olmakla İdea'dan ayrıdır; çünkü

belirlenmişlik, Kavram'da olduğu şekliyle, Kavram'ın kurucu ögesi olan birlik ve ideal tümellik içerisinde tutulmuş kalır.

Ama böyle olmakla, Kavram, tek-yanlı kalır ve bizzat örtük biçimde bütünlük olmasına rağmen, özgür gelişim hakkını yalnızca birlik ve tümellik yanına verme kusuruna uğramıştır. Ama bu tek-yanlılık Kavram'ın kendi özüne denk düşmediği için, Kavram, onu kendi Kavram'ına göre iptal eder. O, bu ideal birlik ve tümellik olarak kendisini olumsuzlar ve şimdi bu birliğin ideal birlik olarak kendi içerisine kapattığı şeyi, gerçek bağımsız nesnelliğe salıverir. Kendi etkinliğiyle Kavram kendisini *nesnellik* olarak koyar.

(*b*) Nesnellik, kendi başına ele alındığında, o halde, Kavram'ın *gerçekliğinden* başka bir şey değildir; ama öznel olarak Kavram'ın, *ideal* birliklerini oluşturduğu bütün etmenlerdeki bağımsız tikelleşme ve *real* ayrışma biçimi içindeki Kavram'dır.

Fakat kendisine nesnellik içerisinde varoluş ve gerçeklik vermek durumunda olan yalnızca Kavram olduğu için, nesnellik, Kavram'ı bizzat nesnellik içerisinde edimselliğe getirmek durumunda olacaktır. Yine de Kavram, kendi tikel etmenlerinin dolayımlanmış ideal birliğidir. Dolayısıyla tikellerin ayrımı *real* olduğu halde, onların *ideal* kavramsal olarak tamuygun birlikleri yine de tikellerin içerisinde yeniden kurulmak zorundadır; onlar, *gerçeklik* içerisinde tikelleşirler, ama *idealite* içerisinde dolayımlanmış birlikleri aynı zamanda onların kendilerinde mevcut olmak zorundadır. Dağınık nesnel dünyada tümelliğini terketmeyen veya kaybetmeyen, ama tam da gerçeklik yoluyla ve gerçeklik içerisinde bu kendi birliğini açımlayan Kavram'ın gücü, işte budur. Çünkü onun kendi öz Kavram'ı, bu kendisiyle birliği karşıtında korumaktır. Kavram, ancak böyle, edimsel ve hakiki bütünlük olur.

(*c*) Bu bütünlük *İdea*'dır, yani o, yalnızca Kavram'ın ideal birliği ve öznelliği değil, aynı zamanda nesnelliğidir —bu nesnellik salt kendisine karşıt bir şey olarak Kavram'a karşı durmaz, ama bunun tersine Kavram kendisini kendisine bu nesnellik içerisinde bağlar. Kavram'ın her iki yanında, yani hem öznel hem de nesnel yanında, İdea bir bütündür, ama o, aynı zamanda bu bütünlüklerin öncesiz sonrasız olarak birbirini tamamlayan ve birbirini tamamlamış karşılıklılığıdır ve dolayımlanmış birliğidir. İdea, ancak böyle, hakikat ve bütün hakikat olur.

2. *Varoluş İçerisinde İdea*

O halde varolan her şey, İdea'nın bir varoluşu olduğu ölçüde hakikate sahiptir. Çünkü yalnız İdea halis biçimde edimseldir. Başka deyişle, görünüş, yalnızca içsel veya dışsal bir varoluşa sahip olduğu ya da kendi sıfatıyla gerçeklik olduğu için değil; ancak bu gerçeklik Kavram'a karşılık geldiği için hakikidir. Ancak bu takdirde varoluş edimselliğe ve hakikate sahip olur. Hakikat da, hiç bir şekilde, varolan bir şey ile *benim* tasarımlarım arasında bir uyum bulunduğu şeklindeki *öznel* anlamda değil; ama *ego*'nun veya dışsal bir nesnenin, bir eylemin, bir olayın, bir durumun, kendi gerçekliği içerisinde bizzat Kavram'ın bir gerçekleşmesi olduğu şeklindeki *nesnel* anlamda hakikattir. Eğer bu özdeşlik kurulmazsa, o zaman varolan bir şey, kendisinde, bütün Kavram'ın değil, ama Kavram'ın yalnızca tek bir soyut yanının nesnelleştiği bir görünüş olur; ve bu yan, eğer bütünlük ve birliğe karşı bağımsız bir biçimde kendisinde kendisini kurarsa, hakiki Kavram'a karşıt hale gelerek yavaş yavaş ortadan kaybolup gider. Böylece, ancak Kavram'a tamuygun olan gerçeklik hakiki bir gerçekliktir; gerçekten de bu gerçeklik hakikidir, çünkü onda bizzat İdea kendisini varoluşa getirir.

3. *Güzel İdeası*

Şimdi güzelliğin İdea olduğunu söyledik, bu nedenle güzellik ve hakikat bir bakıma aynıdırlar. Yani güzel kendinde hakiki olmak zorundadır. Ama bununla birlikte daha yakından incelendiğinde, hakiki olan güzel olandan ayrıdır. Bu demektir ki, *hakiki* olan şey İdea'dır, kendi asli karakteri ve tümel ilkesiyle uyum içerisinde olduğu ve düşüncede böyle kavrandığı şekliyle İdea'dır. Bu durumda, düşüme için *varolan* şey, İdea'nın duyusal ve dışsal varoluşu değil, yalnızca bu varoluş içerisindeki *tümel İdea*'dır. Fakat İdea kendisini dışsal olarak gerçekleştirmeli, doğanın ve tinin nesnelliği olarak özgül ve burada olan bir varoluş kazanmalıdır. Kendi sıfatıyla hakiki olan aynı zamanda *mevcuttur* da. Şimdi bu dışsal varoluşu içerisindeki hakikat, bilince dolayımsız olarak sunulduğunda ve Kavram kendi dışsal görünüşüyle dolayımsız olarak birlik içerisinde bulunduğunda, İdea, yalnızca hakiki değil, ama aynı zamanda güzeldir de. Dolayısıyla güzel, duyu açısından İdea'nın saf görünüşü olarak nitelenir. Çünkü kendi sıfatıyla duyusal olan ve nesnel olan, güzelde, kendilerinde

bir bağımsızlığı korumazlar; onlar varlıklarının dolayımsızlığını feda etmek durumundadırlar, çünkü ancak o zaman bu varlık Kavram'ın varoluşu ve nesnelliğidir; ve bu varlık, Kavram'ı kendi nesnelliğiyle birlik içinde sunmakla, aynı zamanda bizzat İdea'yı da yalnızca Kavram'ın saf bir görünüşü olan bu nesnel varolanda sunan bir gerçeklik olarak koyulur.

(*a*) Bu sebepten dolayı, Anlama Yetisinin güzeli kavraması olanaksızdır, çünkü Anlama Yetisi, bu birliğe nüfuz etmek yerine, gerçekliği idealiteden tamamen farklı bir şey olarak, duyusal olanı Kavram'dan tamamen farklı bir şey olarak, nesnel olanı öznel olandan tamamen farklı bir şey olarak görüp, salt kendi bağımsız ayrılıkları içerisindeki ayrımlara sımsıkı yapışır ve bu türden karşıtlıkların [uzlaştırılamayacağını ve] birleştirilemeyeceğini düşünür. Bu yüzden Anlama Yetisi, daima, sonlunun, tek yanlı olanın ve hakiki olmayanın alanında kalır. Öte yandan güzel kendinde *sonsuz* ve özgürdür. Çünkü güzelde, tikel bir içerik ve dolayısıyla sınırlı bir içerik söz konusu olsa bile, yine de bu içerik, kendi varoluşu içerisinde, kendinde sonsuz bir bütünlük olarak ve *özgürlük* olarak ortaya çıkmak zorundadır, çünkü güzel baştan aşağı Kavram'dır. Kavram da, kendisini kendi nesnelliğinin karşısına, tek yanlı bir sonluluğu ve soyutlamayı kendisine karşıtlaştırmak suretiyle koymaz; bunun tersine, Kavram, karşısında duran şeyle biraraya gelir ve bu birlik ve mükemmellikten ötürü kendinde sonsuzdur. Aynı şekilde, Kavram, kendisini cisimleştiren gerçek varoluşu ruhsal hale getirir ve dolayısıyla bu nesnellik içerisinde özgürdür ve kendi yurdundadır. Çünkü Kavram, güzelin alanı içerisindeki dışsal varoluşun bağımsız biçimde kendi öz yasalarını izlemesine izin vermez; bunun tersine, kendi fenomenal eklemlenişini ve şeklini kendisinden kalkarak kurar ve bu da, Kavram'ın kendi dışsal varoluşu içerisindeki kendisiyle karşılıklılığı olarak, tam da güzelliğin özünü oluşturan şeydir. Fakat bu karşılıklılığı varlıkta tutan bağ ve güç, öznelliktir, birliktir, ruhtur, bireyselliktir.

(*b*) Dolayısıyla güzelliği *öznel* tinle bağıntı içerisinde düşünürsek, o, ne kendi sonluluğunda varlığını sürdüren özgür olmayan akıl için ne de istemenin sonluluğu için mevcuttur.

Sonlu akıllar olarak biz içsel ve dışsal nesneleri duyumlarız, onları gözlemleriz, duyularımız aracılığıyla onların farkında oluruz; böylece onları sevgimizin ve tasarımlarımızın önüne, yani aslında onlara soyut tümellik biçimi veren düşünen anlama yetimizin soyutlamaları önüne koymuş oluruz. Bu tutumun sonluluğu ve özgür olmayışı, şeylerin bağım-

sız olduklarını varsaymada yatar. Dolayısıyla dikkatimizi şeylere yöneltiriz, onları oldukları gibi bırakırız, şeylerden tasarımlar meydana getiririz vb., şeylere inanmaya tutsak hale geliriz; çünkü şuna ikna edilmişizdir ki, nesnelerle ilişkimiz edilgin olduğunda ve bütün etkinliğimizi onları farketmedeki ve hayalgücümüze, önceden tasarlanmış kanılarımıza ve önyargılarımıza negatiy bir kısıtlama koymadaki biçimsellikle sınırladığımızda ancak, nesneler doğru biçimde anlaşılır. Nesnelerin bu tek-yanlı özgürlüğüyle birlikte, öznel kavramanın özgürlüksüzlüğü de derhal konulmuş olur. Çünkü bu son durum söz konusu olduğunda, içerik *verilir* ve öznel öz-belirlenim yerine, burada, salt varolanın, nesnel olarak tam da olduğu şekliyle mevcut olanın kabulü ve benimsenmesi işin içerisine girer. Bu durumda hakikat ancak öznelliğin tahakküm altına alınmasıyla kazanılmak durumundadır.

Aynı şey, karşıt bir biçimde de olsa, sonlu isteme için de doğrudur. Burada, öznede, ilgiler amaçlar ve niyetler bulunur ve özne şeylerin varlığı ve özellikleri karşısında bunları öne sürmeyi ister. Çünkü özne, kendi kararlarını, ancak şeyleri yok ederek veya en azından onları başkalaştırarak, şekillendirerek, oluşturarak, niteliklerini iptal ederek veya onların birbirine etkide bulunmasını sağlayarak (örneğin, suyun ateşe, ateşin demire, demirin oduna vb. etkide bulunması) uygulayabilir. Şimdi böylelikle bağımsızlıklarından yoksun bırakılanlar, şeylerdir; çünkü özne onları kendi hizmetine sokar ve onları *yararlı* olarak, yani kendi özsel doğalarına ve amaçlarına kendilerinde değil, ama öznede sahip nesneler olarak ele alır ve kullanır, öyle ki onların özgül özlerini oluşturan şey, öznenin amaçlarıyla bağıntıları (yani hizmetleri) olmaktadır. Özne ve nesne, rollerini değiş tokuş etmiştir. Nesneler bağımlı, özneler ise özgür hale gelmiştir.

Ama aslında bu bağıntıların her ikisinde, her iki yan da sonlu ve tek-yanlıdır ve özgürlükleri tamamen sanıya dayalı bir özgürlüktür.

Teori alanında, şeylerin bağımsızlığı varsayıldığı için, özne sonlu ve bağımlıdır; aynı şey pratik alan için de geçerlidir, bunun nedeni amaçlar ile dışarıdan uyandırılan içtepiler ve tutkuların tek-yanlılığı, bunlar arasındaki mücadele ve iç çelişkidir ve nesnelerin asla bütünüyle bertaraf edilemeyen direncidir. Çünkü iki yanın, özne ve nesnenin ayrılması ve karşıtlığı, bu konuda bir önvarsayımdır ve konunun hakiki özü sayılır.

Aynı sonluluk ve özgürlüksüzlük, hem teorik hem de pratik konularda, *nesneyi* de etkiler. *Teorik* alanda, nesnenin bağımsızlığı, varsayılmış olsa da, ancak görünüşte bir özgürlüktür. Çünkü kendi sıfatıyla nesnellik, kendi içerisinde öznel birlik ve tümellik olarak Kavramının farkında olmaksı-

zın, yalnızca *vardır*. Kavramı onun dışarısındadır. Dolayısıyla Kavramı kendi dışarısında olan her nesne salt tikellik olarak mevcuttur, bu tikellik, çokyanlılığıyla dışsallığa yönelir ve sonsuzca çeşitli bağıntıları içerisinde, başkaları tarafından meydana getirilmenin ve başkalaştırılmanın lütfuna bağlı olarak, onların gücüne ve onlar tarafından yok edilmeye tabi olarak ortaya çıkar. *Pratik* konularda, bu bağımlılık tam da böyle konumlanır ve şeylerin istemeye direnmesi göreli kalır, bunlar kendilerinde nihai bağımsızlık gücüne sahip değildir.

(*c*) Fakat nesnelerin *güzel* olarak 'telakki edilmesi' ve *güzel* olarak varoluşu, her iki bakış açısının birleştirilmesidir, çünkü bu, hem özne hem de onun nesnesi bakımından her ikisinin tek-yanlılığını ve dolayısıyla onların sonluluk ve özgürlüksüzlüklerini iptal eder.

Çünkü teorik bağıntısı içerisinde, nesne, şimdi, yalnızca mevcut bireysel bir şey olarak ele alınmaz, mevcut bireysel bir şeyin öznel Kavramı kendi nesnelliğinin dışında bulunur ve o, kendi tikel gerçekliği içerisinde çeşitli şekillerde çok çeşitli yönlerde dışsal bağıntılar içerisine dağılır ve yayılır; bunun tersine, *güzel* şey, kendi varoluşu içerisinde, kendi Kavramını gerçekleşmiş olarak görünüşe çıkarır ve kendinde öznel birlik ve hayatı sergiler. Bu sayede nesne kendi dışsallık eğilimini kendi içerisine döndürmüştür ve başka bir şeye bağımlılığını bastırmıştır ve [güzele — *çn.*] bakışımız altında bağımlı sonluluğunu özgür sonsuzlukla değiştirmiştir.

Ama nesneyle bağıntı içerisindeki 'ben', benzer biçimde, hem farketme, hem duyusal olarak algılama, hem gözlemleme ve hem de bireysel algı ve gözlemleri soyut düşünceler içerisinde ortadan kaldıran soyutlama olmaktan çıkar. Bu [güzel] nesnede, 'ben' kendinde somut hale gelir, çünkü o, Kavram ile gerçekliğin birliğini, 'ben' ve 'ben'in nesnesinde şimdiye kadar ayrılmış ve dolayısıyla soyut olan yönlerin somutlukları içerisinde birlik haline gelmesini apaçık kılar.

Pratik ile ilişkili olarak, daha önce ayrıntısıyla görmüş olduğumuz gibi [Giriş, 6 (ii)], güzel söz konusu olduğu zaman arzu geri çekilir ve özne nesneyle bağıntılı olan amaçlarını iptal edip, nesneyi bağımsız, kendinde bir amaç olarak ele alır. Dolayısıyla burada nesnenin tamamen sonlu konumu ortadan kalkar ki, bu konumda nesne, kendisine dışsal amaçlara, onları gerçekleştirmeye yarayan bir araç olarak hizmet etmekteydi ve nesne ya özgür olmaksızın bu amaçların gerçekleşmesine karşı durmaktaydı ya da bu yabancı amacı kendi amacı olarak kabul etmeye zorlanmaktaydı. Aynı zamanda, etkin eyleyicinin özgür olmayan konumu

da ortadan kalkmıştır, çünkü onun bilinci artık öznel niyetler, vb. içerisinde ve bu niyetlerin alanı ile bu niyetlerin gerçekleşme aracı bakımından farklılaşmış değildir; eyleyicinin kendi öznel niyetlerinin gerçekleşmesiyle bağıntısı, artık salt 'olması gereken'e ilişkin sonlu bir şey değildir; o, bunun ötesine geçmiştir ve şimdi onun karşısında duran şey mükemmel olarak gerçekleşmiş Kavram ve amaçtır.

Bu yüzden güzelliğin seyri özgürleştirici bir seyirdir; o, nesneleri özünde özgür ve sonsuz oldukları şekliyle bırakır; burada onlara sahip olma veya sonlu ihtiyaçların ve niyetlerin gerçekleştirilmesi için onlardan yararlanma isteği hiç yoktur. Bu nedenle güzel olarak nesne, ne bizim tarafımızdan zorlanıp telkin edilen bir şey olarak ne de nesneye dışsal başka şeylerin savaşıp altettiği bir şey olarak ortaya çıkar.

Çünkü güzelliğin özünden ötürü, güzel nesnede görünmek zorunda olan şey, ruhu ve amacıyla Kavram'dır; dışsal belirlenmişliğiyle ve çokyanlılığıyla ve genel olarak, başka bir şey tarafından değil, kendisi tarafından yaratılmış gerçekliğiyle Kavram'dır; çünkü az önce görmüş olduğumuz gibi, nesne, ancak özgül varolan ile bu varolanın halis özünün ve Kavramının içkin birliği ve karşılıklılığı olarak hakikate sahiptir. Şimdi, dahası, bizzat Kavram somut olan olduğu için, onun gerçekliği de tamamen eksiksiz bir yaratım olarak ortaya çıkar, bu eksiksiz yaratımın parçaları da ideal bir biçimde ruh ve birlik kazanmış olarak açığa çıkar. Çünkü Kavram'ın kendi görünüşü ile uyumu, mükemmel bir içiçe geçişimdir. Bunun sonucu olarak burada dışsal biçim ve şekil dışsal maddeden ayrı kalmaz ya da bazı başka amaçlar adına mekanik olarak dışsal maddeye kazınmaz; gerçeklikte içkin ve o gerçekliğin doğasına karşılık gelen biçim olarak, kendisine dışsal bir şekil veren biçim olarak ortaya çıkar.

Ama, son olarak, güzel nesnenin tikel yönleri, parçaları ve üyeleri, ideal bir birlik oluşturmak ve bu birliği görünür kılmak üzere birbirleriyle ne kadar uyumlu hale gelmiş olurlarsa olsunlar; yine de bu uyum, bu parçalarda, onların birbirlerine karşı bağımsızlık görünüşünü koruyacakları şekilde görülebilir olmak zorundadır; yani, onlar, kendi sıfatıyla Kavram'da olduğu gibi *tamamen* ideal bir birliğe sahip olmamak, aynı zamanda bağımsız gerçeklik yönünü de sunmak zorundadırlar. Güzel nesnede, hem Kavram tarafından nesnenin tikel yönleriyle tutarlılık içerisinde kurulmuş olan (i) *zorunluluk* varolmak zorundadır, hem de (ii) bu tikel yönlerin *özgürlüklerinin* görünüşü varolmak zorundadır; buradaki

özgürlük bu tikel yönlerin kendileri için olan özgürlüktür: yoksa *sadece* onların görünüşteki parçalarının birliğini sağlamak için değil. Kendi sıfatıyla zorunluluk öylesine özsel biçimde birbirine bağlanmış yönlerin bağıntısıdır ki, bu yönlerden biri varsa, aynı zamanda diğeri de derhal varolur. Bu tür bir zorunluluk güzel nesnelerde kaybedilmemelidir, ama o, bizzat zorunluluk biçimi içerisinde de ortaya çıkmamalı, tersine amaçlanmamış bir olumsallık görünüşünün arkasında gizlenmiş olmalıdır. Çünkü aksi takdirde tikel gerçek parçalar, kendi gerçekliklerine dayanarak mevcut olma konumlarını kaybederler ve yalnızca kendisine soyut olarak tabi kaldıkları ideal birliklerinin hizmetinde görünürler.

Hem güzel nesnenin ve onun öznel seyrinin hem de güzel Kavramının özünde bulunan bu özgürlük ve sonsuzluk sayesinde, güzel alanı, sonlu şeylerin göreliliğinden çekilir ve İdea ile onun hakikatinin mutlak alanına yükselir.

Bölüm II

DOĞA GÜZELLİĞİ

GÜZEL. Kavram'ın kendi gerçekliğiyle dolayımsız birliği olarak İdea'dır, bununla birlikte bu birlik ancak dolayımsız olarak duyusal ve gerçek görünüş içerisinde mevcut olduğu ölçüde İdea'dır.

Şimdi İdea'nın ilk varoluşu *doğadır* ve güzellik doğa güzelliği olarak başlar.

A. KENDİ SIFATIYLA DOĞA GÜZELLİĞİ

1. *Yaşam Olarak İdea*

Doğa dünyasında, İdea olarak varolmak için, Kavram'ın kendi gerçekleşimi içerisinde varoluş kazanma tarzı bakımından derhal bir ayrım yapmak zorundayız.

(*a*) *İlkin*, Kavram dolayımsız olarak öylesine büsbütün biçimde nesnellik içerisine batar ki, bizzat öznel ideal birlik olarak ortaya çıkmaz; tersine Kavram, ruhtan yoksun bir biçimde, bütünüyle duyular tarafından algılanan maddi dünyaya geçmiştir. Tamamen mekanik ve fiziksel, tek tek tikel cisimler bu türdendir. Söz gelimi, bir metal, kendinde, çeşit çeşit mekanik ve fiziksel niteliklerin bir çokçeşitliliğidir; ama onun her bir zerresi bu niteliklere aynı biçimde sahiptir. Böyle bir cisim, farklı parçalarının her biri kendi tikel maddi varoluşuna sahip eksiksiz bir eklemlenmeden yoksundur ve aynı zamanda o, bu parçaların negativ ideal birliğine de sahip olamaz, bu birlik kendisini bu parçaların canlanması olarak bildirir. Bu farklı parçalar yalnızca soyut bir çokluktur ve bu parçaların birliği aynı niteliklerin tekbiçimliliğinin anlamsız bir birliğidir.

Bu, Kavram'ın ilk varoluş tarzıdır. Onun ayrımlarının[1] hiçbir bağımsız varoluşu yoktur ve onun ideal birliği ideal olarak ortaya çıkmaz; bu bakımdan, böyle ayrılmış cisimler, demek ki, kendilerinde kusurlu ve soyut varlıklardır.

(*b*) *İkinci olarak*, öte yandan, daha yüksek doğal nesneler Kavram'ın ayrımlarını özgür bırakırlar, öyle ki şimdi bunların her biri ötekilerin dışında bağımsız bir biçimde kendisi için vardır. Nesnelliğin hakiki doğası yalnızca burada ortaya çıkar. Çünkü nesnellik, tam da Kavram'ın ayrımlarının bu bağımsız dağılımıdır. Şimdi bu evrede Kavram kendisini şu biçimde gösterir: Kavram'ı gerçek kılan kendi belirlenimlerinin bütünlüğü olduğu için, tikel cisimler, her biri kendi bağımsız varoluşuna sahip olmakla birlikte, bir ve aynı sistem içerisinde biraraya gelir. Bu türden şeyin bir örneği güneş sistemidir. Güneş, kuyruklu yıldızlar, aylar ve gezegenler, bir yandan birbirinden bağımsız ve farklı gökcisimleri olarak ortaya çıkarlar; fakat öte yandan yalnızca bütünsel cisimler sistemi içerisinde işgal ettikleri belirlenimli yerden dolayı ne iseler odurlar. Fiziksel özellikleri kadar özgül türden hareketleri de, yalnızca bu sistemdeki konumlarından çıkarılabilir. Bu birbirine bağlı olma, onların tikel varolanları birbirine bağlayan ve birarada tutan iç birliklerini oluşturur.

Yine de Kavram, bağımsız olarak mevcut olan tikel cisimlerin bu tamamen *örtük* birliğinde durup kalamaz. Çünkü o, yalnızca ayrımlarını değil, ama kendisini-bağıntılayan birliğini de gerçek kılmak durumundadır. Bu birlik, şimdi kendisini nesnel tikel cisimlerin karşılıklı dışsallığından ayırır ve bu evrede kendisi için bu karşılıklı dışsallığa karşıt olarak, gerçek, cisimsel, bağımsız bir varoluş edinir. Örneğin, güneş sisteminde, güneş, sistem içerisindeki gerçek ayrımlara karşı sistemin bu birliği olarak mevcuttur. Ama, ideal birliğin bu biçimde varoluşu, yine de kusurlu bir türdendir, çünkü buradaki birlik, bir yandan tikel, bağımsız cisimlerin biraraya bağlanması ve onların birbirleriyle ilişkisi olarak ancak, gerçek hale gelir ve öte yandan da sistem içerisinde *tek bir* cisim olarak, yani kendi sıfatıyla birliği temsil eden bir cisim olarak gerçek ayrımlara karşı durur. Eğer güneşi bütün sistemin ruhu olarak görmek istersek, onun kendisi, hâlâ, bu ruhun açılımı olan sistemin üyelerinin dışında bağımsız kendi başına bir varoluşa sahiptir. Güneşin kendisi, Kavram'ın yalnızca *bir* uğrağıdır, yani Kavram'ın gerçek tikelleşmesinden ayrı düşen birlik uğrağıdır, bunun sonucu olarak da tamamen *örtük* ve dolayısıyla soyut

[1] Yani, tümel, tikel, bireysel. bkz. yukarıda s. 108-9.

kalan bir birliktir. Çünkü güneş, kendi fiziksel niteliğinden dolayı, salt kendi kendisiyle özdeştir, ışık-vericidir, böyle olmakla ışık cismidir, ama aynı zamanda bu soyut özdeşliktir de. Çünkü ışık kendinde basit ayrımlaşmamış parıldamadır. Bu nedenle güneş sisteminde, Kavram'ın kendisinin, apaçık kılınmış ayrımlarının bütünlüğüyle birlikte, gerçek hale geldiğini görürüz; çünkü burada her bir cisim *bir* tikel etmeni görünür kılar, ama burada bile, Kavram, hâlâ kendi gerçek varoluşu içerisine gömülü kalır; o, buradan içsel bağımsızlık ve idealite olarak çıkmaz. Burada onun varoluşunun kesin biçimi, kendisinin farklı etmenlerinin bağımsız karşılıklı dışsallığı olarak kalır.

Ama Kavram'ın hakiki varoluşunun gerektirdiği şey, *gerçek ayrımların* kendilerinin (yani bağımsız ayrımların gerçekliğinin ve bu ayrımların aynı ölçüde bağımsız olarak nesnelleşmiş birliğinin) birliğe geri getirilmiş olmasıdır; yani, bu tür bir doğal ayrımlar bütünü, bir yandan, Kavram'ın özgül belirlenimlerinin gerçek karşılıklı bir dışsallığı olarak Kavram'ı apaçık kılmalı; ama yine de öte yandan her tikel şeyde, bu tikel şeyin kendi içerisine-kapanmış bağımsızlığını iptal edilmiş olarak koymalı ve sonra da içerisinde ayrımların öznel birliğe geri döndürüldüğü idealiteyi, bu ayrımlarda, onların tümel canlandırıcı ruhu olarak açığa çıkartmalıdır. Bu durumda, onlar artık salt birbirine bağlanmış ve birbiriyle ilişkiye sokulmuş *parçalar* değil, ama *üyelerdir;* yani onlar artık bağımsız biçimde mevcut parçalar halinde değildirler, ama ancak kendi ideal birlikleri içerisinde halis varoluşa sahiptirler. Ancak bu türden bir organik eklemlenme içerisinde, üyelerin dayanağı ve içkin ruhu olan Kavram'ın ideal birliği üyelerde ikamet eder. Kavram, artık gerçekliğe gömülü kalmaz, ama gerçeklik içerisinde kendi özünü oluşturan içsel özdeşlik ve tümellik olarak varoluşa çıkar.

(*c*) Yalnız doğal görünüşün bu *üçüncü* tarzı, İdea'nın bir varoluşudur, *Yaşam* olarak doğal biçim içindeki İdea'dır. Ölü, inorganik doğa İdea için tamuygun değildir, ancak canlı organizma İdea'nın bir edimselliğidir. Çünkü yaşamda, *ilk* olarak, Kavram'ın ayrımlarının gerçekliği gerçek olarak mevcuttur; *ikinci olarak*, yine yaşamda, bunların salt gerçek ayrımlar olarak olumsuzlanması vardır, yani Kavram'ın ideal öznelliği bu gerçekliği kendisine bağımlı kılar; *üçüncü olarak* da yaşamda, kendi cisimselliği içerisindeki Kavram'ın olumlu görünüşü *olmak bakımından*, yani içeriği içerisinde biçim olarak kendisini sürdürme gücüne sahip sonsuz biçim *olmak bakımından* ruh sahibi olan şey bulunur.

(α) Eğer yaşama ilişkin sıradan bakışımızı incelersek, onun içerdiği

şey, (*a*) beden tasarımı ve (*b*) ruh tasarımıdır. Bu ikisine kendilerine özgü farklı nitelikler yükleriz. Ruh ve beden arasındaki bu *ayrım*, konunun felsefi incelenişi için de büyük öneme sahiptir ve biz de onu burada böyle ele almak zorundayız. Ama bilginin bu konuda aynı ölçüde önemli bir ilgisi de, ciddi inceleme için daima büyük güçlükler çıkarmış olan ruh ve beden *birliğine* ilişkindir. Bu birlikten ötürüdür ki, yaşam İdea'nın doğadaki ilk görünüşüdür. Dolayısıyla ruh ve beden özdeşliğini salt bir *bağlantı* olarak değil, ama daha derin bir biçimde ele almalıyız; yani bedeni ve onun üyelerini, Kavram'ın kendisinin sistematik eklemlenişinin varoluşu olarak görmeliyiz. Canlı organizmanın üyelerinde, Kavram, kendi belirlenimlerine doğada dışsal bir varoluş verir; önceden daha alt bir düzeyde güneş sisteminde söz konusu olduğu gibi. Şimdi bu gerçek varoluş içerisinde, Kavram yine de bütün bu belirlenimlerin ideal birliğine yükselir ve bu ideal birlik ruhtur. Ruh, tözsel birliktir ve her tarafa yayılan tümelliktir; o aynı zamanda kendisiyle ve öznel kendi kendinin farkında oluşla yalın bağıntıdır. Ruh ve beden birliği işte bu yüksek anlamda alınmalıdır. Yani ruh ve beden, birbirleriyle bağlantı içerisine giren farklı şeyler değildirler, ama aynı belirlenimlerin bir ve aynı bütünlüğüdürler. Nasıl ki kendi sıfatıyla İdea, tam da Kavram'ın ve gerçekliğin hem ayrımını hem de birliğini ima eden kendi nesnel gerçekliği içerisinde kendisinin farkında olan Kavram şeklinde anlaşılabiliyorsa ancak; aynı şekilde yaşam da yalnızca ruhun bedeniyle birliği olarak bilinmek durumundadır. Bizzat beden içerisinde, ruhun tözsel birliği kadar öznel birliği de, örneğin duygu olarak, sergilenir.

Canlı organizmada, duygu, bağımsız olarak tek başına bir tikel parçaya ait değildir, ama bizzat bütün organizmanın bu ideal birliğidir. O, her üyeye nüfuz eder, organizmanın her tarafında yüzlerce yerdedir, ama yine de aynı organizmada binlerce duyarga yoktur; ancak bir tane, duyan *bir tek* 'ben' vardır. Organik doğada yaşam, üyelerin gerçek varoluşu ile basitçe bu üyelerde kendisinin farkında olan ruh arasındaki bu ayrımı içerdiği için ve bu ayrımı yine aynı ölçüde dolayımlanmış bir birlik olarak içerdiği için, organik doğa inorganik doğadan daha yüksek bir alandır. Çünkü ancak canlı şey İdea'dır ve ancak İdea hakikattir. Kuşkusuz, organik alanda bile bu hakikat dağılabilir, şöyle ki, beden, örneğin hastalık durumunda, idealitesinin ve ruha sahipliğinin semeresini eksiksiz biçimde alamaz. Bu durumda, Kavram tek güç olarak hüküm sürmez; egemenliği diğer güçler de paylaşır. Fakat o zaman, bu türden bir varoluş kötü ve sakat bir yaşamdır, ama yine de Kavram ile gerçekliğin bağdaş-

mazlığı mutlak biçimde tam olmayıp, yalnızca göreli olduğu için o hâlâ yaşamayı sürdürür. Çünkü bu ikisinin karşılıklılığı hiç mevcut olmasaydı ve beden halis eklemlenmeden ve kendi hakiki idealitesinden bütünüyle yoksun olsaydı, o zaman, yaşam derhal ölüme dönüşürdü; ölüm, ruha sahipliğin bölünmemiş birlik içerisinde birarada tuttuğu şeyi bağımsız ögelerine ayırır.

(β) (i) Ruhun, özünde, öznel ideal birlik olarak Kavram'ın bütünlüğü olduğunu ve (ii) eklemlenmiş bedenin bu aynı bütünlük, ama her tikel üyenin açığa çıkması ve duyusal olarak algılanan ayrılmışlığı şeklindeki bu aynı bütünlük olduğunu ve hem (i)'nin hem de (ii)'nin canlı şeyde *birlik* içerisinde konumlandığını söylediğimiz zaman, burada şüphesiz bir çelişki vardır. Çünkü ideal birlik, içerisinde her tikel üyenin bağımsız bir varoluşa ve kendisine ait ayrı bir özgülüğe sahip olduğu, algılanan bir ayrılmışlık-durumu-*olmamakla* kalmaz; üstelik, ideal birlik, böyle bir dışsal gerçekliğin doğrudan karşıtıdır da. Nitekim karşıtların özdeş olduğunu söylemek tam da çelişkinin kendisidir. Buna karşılık, kendisinde karşıtların özdeşliği biçiminde bir çelişki taşıyan hiç bir şeyin mevcut olmadığını her kim iddia ediyorsa, o, aynı zamanda canlı hiç bir şeyin mevcut olmayacağını da söylüyordur. Çünkü yaşamın gücü ve daha doğrusu tinin kudreti, tam da kendisinde çelişki koymaktan, çelişkiye uğramaktan ve çelişkinin üstesinden gelmekten ibarettir. İdeal birlik ile üyelerin gerçek ayrılmışlığı arasındaki çelişkinin bu koyulması ve çözülmesi sürekli yaşam sürecini oluşturur ve yaşam ancak bir *süreç* olarak *vardır*.

Yaşam süreci ikili bir etkinlik kapsar: bir yandan, organizmanın bütün üyelerinin ve özgül karakteristiklerinin gerçek ayrımlarını algılanabilir biçimde durmaksızın varoluşa getirme etkinliği, ama öte yandan da, eğer bu üyeler ve özgül karakteristikler birbirinden bağımsız bir ayrılma içerisinde varlıklarını sürdürmeye ve kendilerini sabit ayrımlar içerisinde birbirlerinden yalıtmaya kalkışırlarsa, bu üyelerde ve özgül karakteristiklerde (onların canlandırılması olan) tümel idealitelerini öne sürme etkinliği. Bu, yaşamın idealizmidir. Çünkü felsefe hiç de idealizmin tek örneği değildir; yaşam olarak doğa, idealist felsefenin kendi tinsel alanı içerisinde tamlığa ulaştırdığı şeyi zaten bir olgu haline getirir. Ama yalnızca tek bir şeydeki bu iki etkinlik —organizmanın özgül karakteristiklerinin gerçeklikler haline sürekli aktarımı ve bu real varlıkların ideal bir biçimde kendi öznel birlikleri içerisine konulması— tam bir yaşam sürecini oluşturur, ama burada bunun ayrıntılı biçimlerini irdeleyemeyeceğiz. İkili etkinliğin bu birliği sayesinde, organizmanın bütün üyeleri sürekli bir biçimde

muhafaza edilir ve sürekli bir biçimde canlandırılmalarının idealitesine getirilir. Herşeyden önce, üyeler bu birliği şu olguda gözönüne sererler ki, onların canlandırılmış birliği kendilerine kayıtsız değildir, bunun tersine bu birlik, ancak üyelerin kendi tikel bireyselliklerini, içerisinde ve kendisi aracılığıyla koruyabilecekleri tözdür. İşte bu, tam da bir bütünün parçası ile bir organizmanın üyesi arasındaki özsel ayrımı oluşturan şeydir.

Bir evin tikel parçaları, örneğin tek tek taşlar, pencereler, vb., birarada bir ev oluştursalar da oluşturmasalar da, aynı kalırlar; onların biraradalığı kendilerine kayıtsızdır ve burada Kavram, gerçek parçalarda, onları, öznel bir birliğin idealitesine yükseltecek şekilde yaşamayan tamamen dışsal bir biçim olarak kalır. Öte yandan, bir organizmanın üyeleri de aynı şekilde dışsal gerçekliğe sahiptirler, ama yine de Kavram, öylesine güçlü bir biçimde onların içerisinde yerleşik özdür ki, bu üyeler üzerinde, onları salt dışsal olarak birleştiren bir biçim olarak etkide bulunmaz; bunun tersine, Kavram onların tek taşıyıcısıdır. Bu sebepten dolayı, üyeler, bir binanın taşlarının veya gezegenler sistemindeki gezegenlerin, ayların, kuyruklu yıldızların sahip oldukları türden bir gerçekliğe sahip değildirler; üyelerin sahip oldukları şey, bütün gerçekliklerine rağmen, organizma içerisine ideal olarak koyulmuş bir varoluştur. Örneğin bir el, kesilirse, kendi bağımsız varlığını yitirir; organizma içerisinde olduğu şey olarak kalmaz; hareketliliği, çevikliği, biçimi, rengi, vb., değişir; bütünüyle çürür ve ölür. El, ancak bir organizmanın üyesi olarak varlığını sürdürüyordu ve ancak ideal birliğe sürekli biçimde geri getirildiği için gerçekliğe sahipti. Burada, canlı organizma içerisinde daha yüksek bir gerçeklik tarzı vardır; burada gerçek ve positiv olan,* sürekli olumsuz biçimde ve ideal olarak konumlanır, böyle olmakla birlikte, bu idealite, aynı zamanda hem gerçek ayrımların korunmasıdır hem de bu gerçek ayrımların içerisinde varlıklarını sürdürdükleri ögedir.

(γ) İdea'nın doğal yaşam olarak kazandığı gerçeklik, bu nedenle, *görünen* bir gerçekliktir. Bu demektir ki, görünüş, yalnızca, bir gerçekliğin varolduğunu belirtir; varlığını dolayımsız olarak kendinde bulmayan, ama aynı zamanda kendi dışsal varoluşunda olumsuz olarak koyulan bir gerçekliktir bu. Ama dolayımsız bir biçimde dışsal olarak varolan üyele-

(*) 'Pozitiv' 'olumlu'nun yanısıra 'koyulmuş olan' anlamını da taşıdığı için, bu sözcüğü olduğu gibi bıraktık. 'Olumlu'yu 'Affirmative' için kullandık (aşağıda). *Yalnızca* aşağıda 'Negativ'i 'olumsuz', 'Negation'u 'olumsuzlama' olarak çevirdik —*çn.*

rin olumsuzlanması, tıpkı idealleştirme etkinliğinde olduğu gibi, yalnızca olumsuz bir bağıntı değildir; bunun tersine, olumlu (affirmative) *kendisi için* varlık [veya bağımsızlık], aynı zamanda bu olumsuzlamada mevcuttur. Buraya kadar olumlu olan (Affirmative) olarak kendi eksiksiz tikelleşmeleri içerisindeki tikel gerçeklikleri irdeledik. Ama yaşamda bu bağımsızlık olumsuzlanır ve yalnızca canlı organizma içerisindeki ideal birlik, olumlu kendisiyle-bağıntı gücünü kazanır. Ruh, kendi olumsuzlanmasında aynı zamanda olumlu da olan bu idealite olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla beden içerisinde görünen şey ruh olduğu zaman, bu görünüş aynı zamanda olumludur. Ruh, gerçekten de, kendisini üyelerin bağımsız tikelleşmesine karşıt güç olarak sergiler ve aynı zamanda [bedenin] üyeleri ve biçimleri üzerine dışsal olarak damgasını basmış olan şeyi içsel ve ideal olarak içermekle, bu tikelleşmeyi yaratır. Bu yüzden, dışsal olanda görünen bizzat bu positiv içsel olanın kendisidir; tamamen dışsal kalan dışsallık, bir soyutlamadan ve tek-yanlılıktan başka bir şey olmazdı. Ama canlı organizmada, içerisinde içselin göründüğü bir dışsal buluruz, çünkü dışsal olan, burada, kendisini, kendisinin Kavramı olan bu içsel olarak sergiler. İçerisinde Kavram'ın Kavram olarak göründüğü gerçeklik, yine bu Kavram'a aittir. Ama nesnellik içerisinde, kendi sıfatıyla Kavram, kendi gerçekliği içerisinde hâlâ kendisiyle karşı karşıya olan kendisiyle-bağıntılı öznellik olduğu için, yaşam, ancak canlı bir *varlık* olarak, bireysel bir özne olarak mevcuttur. Yalnızca yaşam, birliğin bu olumsuz noktasını bulmuştur: bu nokta olumsuzdur, çünkü öznel kendinin-farkında olma, yalnızca, gerçek ayrımları *salt* gerçek olarak koymak suretiyle ortaya çıkabilir; ama aynı zamanda kendinin-farkında olmanın öznel olumlu birliği de bununla bağıntılıdır. Öznelliğin bu yönünü vurgulamak büyük öneme sahiptir. Yaşam, bireysel canlı özne olarak ancak şimdi edimseldir.

Dahası, edimsel canlı bireylerdeki yaşam İdea'sının hangi belirtilerle bilinebiliceğini sorarsak, yanıt şöyle olacaktır: *ilkin*, yaşam, bedensel bir organizmanın bütünlüğü olarak gerçek olmak zorundadır; ama *ikinci olarak*, o, direşken bir şey gibi değil, içerisinde canlı ruhun kendisini sergilediği özünde sürekli bir idealleşme süreci gibi görünen bir organizma olarak da gerçek olmak zorundadır. *Üçüncü olarak*, bu bütünlük dışarıdan belirlenmemiştir ve değiştirilebilir değildir; o, kendisini içeriden dışarıya doğru şekillendirir; süreç içerisindedir ve orada öznel bir birlik ve kendinde bir amaç olarak sürekli kendi kendisiyle bağıntılıdır.

Öznel yaşamın bu özünde özgür bağımsızlığı, kendisini esas olarak *kendiliğinden* harekette gösterir. İnorganik doğanın cansız cisimlerinin

uzay içerisinde sabit konumları vardır; onlar kendi mekanlarıyla birdirler, bu mekana bağlanmışlardır veya bu mekandan ayrılmaları ancak dışsal bir güçle mümkündür. Çünkü bu cisimlerin hareketleri kendilerinden çıkmaz ve harekete maruz kaldıklarında, sonuç itibarıyla, bu hareket, bu cisimlerin ortadan kaldırmak için kendisine karşı mücadele ettikleri ve tepki gösterdikleri yabancı bir etkiden çıkıyor gibi görünür.

Ve gezegenlerin hareketi, vb., dışsal bir itilim olarak ve cisimlerin kendilerine yabancı bir şey olarak görünmese bile, bu hareket yine de sabit bir yasaya ve bu yasanın soyut zorunluluğuna bağlıdır. Fakat canlı hayvan, kendisinin özgür kendiliğinden hareketi içerisinde, kendi araçlarıyla, belirlenimli bir mekana bu bağlılığı olumsuzlar ve o, bu türden belirlenmişliğe sahip fiziksel birlikten ileriye doğru giden özgürleşmedir. Aynı şekilde, kendi hareketi içerisinde, o, yalnızca göreli de olsa, hareketin belirlenimli tarzlarında —yol, hız, vb.— içerilen soyutlamanın iptal edilmesidir. Daha yakından incelendiğinde, hayvan, kendi doğasından ötürü organizması içerisinde uzayda fiziksel bir konuma sahiptir ve hayvanın yaşamı, kan dolaşımı, organların hareketi, vb. gibi, bizzat bu gerçekliğin içerisindeki kendiliğinden harekettir.

Bununla birlikte, hareket, yaşamın tek ifadesi değildir. Ancak dışarıdan zorlandıklarında hışırdayıp çınlayan inorganik cisimlerin sahip olmadığı, hayvan sesinin özgür sadası, ruha sahip öznelliğin zaten daha yüksek bir ifadesidir. Ama idealleştirici etkinlik, en etkili tarzda, bir yandan canlı bireyin kendisini gerçekliğin kendi dışında kalan kısmından tamamen ayırmasında; öte yandan da aynı ölçüde dışsal dünyayı, *kendisi için* bir şey kılmasında sergilenir; canlı birey, bunu, kısmen görme, vb. suretiyle seyirsel olarak, kısmen de dışsal şeyleri kendisine tabi kılıp onları kullanmak ve yemek yeme sürecinde özümsemek suretiyle pratik olarak yapar; böylece de kendi karşıtı olan şey aracılığıyla, canlı birey, kendisini, sürekli bir birey olarak ve aslında çok daha belirli biçimde ayrışmış gereksinim ve tüketim, doyum ve tokluk aralıklarıyla [yani yemek zamanlarıyla] daha güçlü organizmalar içerisinde yeniden üretir.

Bütün bunlar, yaşamın özsel doğasının ruha sahip bireylerde görünüşe çıktığı etkinliklerdir. Şimdi, bu idealite, hiç de yalnızca *bizim* yaşam hakkındaki düşünümümüz değildir; canlı öznenin kendisinde *nesnel olarak* mevcuttur; bu yüzden bu canlı öznenin varoluşuna 'nesnel idealizm' adı verebiliriz. Ruh, bu idealite olarak *kendisini* görünür kılar, çünkü bedenin *tamamen* dışsal gerçekliğini durdurak bilmeksizin bir görünüş düzeyine indirir ve dolayısıyla beden içerisinde nesnel olarak bizzat görünür.

2. *Güzel Olarak Doğada Yaşam*

Şimdi, fiziksel olarak nesnel İdea olmakla, doğada yaşam *güzeldir*, çünkü hakikat, yaşam olarak ilk doğal biçimi içerisindeki İdea, bireysel ve tamuygun edimsellikte dolayımsız bir biçimde mevcuttur. Yine de bu tamamen duyusal dolayımsızlıktan ötürü, canlı doğa güzelliği, *güzel* olarak ve güzel bir görünüş adına ne *kendisi için* ne de *kendisinden ötürü* meydana gelmiştir. Doğa güzelliği, ancak bir başkası için, yani *bizim* için, güzeli kavrayan zihin için güzeldir. Buradan, kendi dolayımsız varoluşu içerisinde yaşamın hangi biçimde ve hangi araçlarla güzel olarak göründüğü sorusu ortaya çıkmaktadır.

(*a*) Canlı varlığı, ilk olarak, pratik kendini-üretmesi ve kendini sürdürmesi içerisinde ele alırsak, karşımıza çıkan ilk şey, *kaprisli* harekettir. Bu, bir hareket olarak alındığında, tamamen soyut zaman zaman yer değiştirme özgürlüğünden başka birşey değildir; burada hayvan kendisinin bütünüyle kaprisli ve hareketinin de gelişigüzel olduğunu gösterir. Öte yandan, müzik ve dans da hareketi içerir; ama bu hareket hiç de gelişigüzel ve kaprisli değildir, fakat kendinde düzenli, belirli, somut ve ölçülüdür, bu hareketi, güzel bir ifadesini verdiği anlamdan bütünüyle soyutlasak bile. Eğer hayvanın hareketini daha ileri giderek inceler ve onu bir iç amacın gerçekleşmesi olarak görürsek, bu amaç yine de baştan aşağı gelişigüzeldir ve bütünüyle kısıtlıdır; çünkü bu hareket, yalnızca uyandırılmış olan bir içtepidir. Ama yine daha da ileri gider ve hareketin amaçlı bir edim ve hayvanın bütün parçalarının birarada çalışması olduğuna karar verirsek, o zaman hareketi bu irdeleme tarzı, sadece *bizim* aklımızın etkinliğinden çıkar. Hayvanın, gereksinimlerini nasıl giderdiği, kendisini nasıl beslediği, besinini nasıl elde ettiği, tükettiği, sindirdiği ve genel olarak kendi özkorunumu için zorunlu olan her şeyi nasıl başardığı konusunda düşündüğümüzde de durum aynıdır. Çünkü burada da, ya hem tek tek arzulara hem de bu arzuların kaprisli ve ilineksel doyumuna sadece dışarıdan bakarız —bu durumda, organizmanın iç etkinliği hiç de algılanabilir değildir—, ya da tüm bu etkinlikler ve onların ifade tarzları, kendilerindeki amaçlılığı ve hayvanın iç amaçları ile bunları gerçekleştiren organlar arasındaki karşılıklılığı anlamaya çabalayan akıl için bir nesne haline gelir.

Ne tek tek ilineksel arzuların, kaprisli doyumların ve hareketlerin duyusal algılanışı ne de organizmanın amaçlılığına ilişkin akılsal irdeleme, hayvan yaşamını bizim için doğa güzelliği haline getirmez; bunun

tersine, güzellik, bireysel bir şeklin görünüşünü hareketinde olduğu kadar hareketsizliğinde de hesaba katar, güzellik, bu şeklin gereksinimlerinin doyurulmasındaki amaçlılığını ve kendiliğinden hareketlerinin tüm ayrılmışlığını ve ilineksel doğasını gözönünde bulundurmaz. Nitekim güzellik ancak *şekil*'e ait olabilir, çünkü yaşamın nesnel idealizminin, bizim için, algımızın ve duyusal kavrayışımızın bir nesnesi haline geldiği dışsal görünüş yalnızca budur. *Düşünme*, bu idealizmi, kendi *Kavramı* içerisinde kavrar ve bu Kavramı kendi tümelliği içerisinde apaçık kılar, ama *güzellik* kavrayışı, içerisinde Kavram'ın *göründüğü* gerçeklik üzerinde yoğunlaşır. Bu gerçeklik de, bizim için, varolan bir şey olduğu kadar salt görünen bir şey de olan eklemlenmiş organizmanın dışsal şeklidir, çünkü şeklin *ruh verilmiş* bütünselliği içerisindeki tikel üyelerinin salt gerçek çokluğu tamamen görünür olarak konumlanmalıdır.

(*b*) Daha önce açıklanan yaşam Kavramına göre, şimdi bu saf görünüşün içerdiği şu açıklayıcı noktalar ortaya çıkar: şekil, uzamsal olarak yayılımlıdır, sınırlıdır, figüre sahiptir, biçim, renk, hareket vb. bakımından farklıdır ve bu tür farklılıkların bir çokçeşitliliğidir. Ama organizma kendisini ruh sahibi olarak görünüşe çıkarmak durumundaysa eğer, o zaman bu çokçeşitlilik içerisinde kendi hakiki varoluşuna sahip olamaz. Bunun nedeni şudur: bizim için duyusal biçimde algılanabilir olarak mevcut olan farklı parçalar ve bunların görünüş tarzları bir bütün halinde biraraya gelirler ve dolayısıyla bir *birey* olarak görünürler, bu birey bir birimdir ve farklı olsalar bile yine de uyumlu olan tikel ayrımlara sahiptir.

(α) Ama bu birlik, *ilk* elde, kendisini *amaçlanmamış* bir özdeşlik olarak göstermek zorundadır ve dolayısıyla kendisini soyut amaçlılık olarak öne sürmemelidir. Parçalar salt özgül bir amacın araçları olarak ve bu amacın hizmetinde olarak görünmemelidir; ayrıca onların kuruluş ve şekil içerisinde ayrımlarını terketmeleri de mümkün değildir.

(β) Bunun tersine *ikinci* elde, üyeler gözümüzde bir ilinek görünüşü kazanırlar, yani bir üyenin özgül karakteri aynı zamanda diğerinde konumlanmaz. Üyelerden hiç biri, bu veya şu şekle, örneğin düzenli bir sistemde olduğu gibi, diğeri ona sahip olduğu için sahip değildir. Böyle düzenli bir sistemde soyut bir belirlenim ilkesi, bütün parçaların şeklini, boyutunu vb. belirler. Örneğin bir binada pencereler eşit boyuttadır veya en azından bir ve aynı hizada bulunur; buna benzer olarak bir askeri alayda askerler bir ve aynı üniformaya sahiptirler. Burada giysinin tikel parçaları, kesimleri, renkleri vb. birbirlerine ilineksel değildir, ama biri diğerinden dolayı kendi özgül biçimine sahiptir. Burada biçimlerin ayrımı da onların kendine özgü bağımsızlıkları da, kendi gereklerine göre ortaya

çıkmaz. Ama bu durum, organik ve canlı bireyde bütünüyle farklıdır. Orada her bir parça farklıdır, burun alından, ağız yanaklardan, göğüs boyundan, kollar bacaklardan farklıdır. Şimdi bizim gözümüzde her bir üye bir başkasının şekline sahip olmayıp, bir başka üye tarafından mutlak olarak belirlenmemiş bir biçime sahip olduğu için, üyeler, kendilerinde bağımsız ve dolayısıyla özgür ve birbirlerine ilineksel olarak görünürler. Çünkü onların maddi olarak birbirlerine bağlanmalarının, biçimleriyle hiç bir ilişkisi yoktur.

(γ) Ama *üçüncü olarak,* bizim seyrimizde, yine de üyelerin bu bağımsızlığı içerisinde bir iç bağlantı görülebilir olmak zorundadır, gelgelelim bu birlik, salt düzenlilikte olduğu gibi soyut ve dışsal kalmayıp, bireysel tikelleşmeleri ortadan kaldırmak yerine, onları geri çağırmak ve korumak zorundadır. Bu özdeşlik, üyelerin ayrımı gibi, görüşümüz için algılanabilir olmayıp dolayımsız olarak mevcut da değildir ve dolayısıyla gizli bir *iç* zorunluluk ve karşılıklılık olarak kalır. Ama *tamamen* içsel ise ve dışsal olarak da görülebilir değilse, bu özdeşlik, bir tek düşünme tarafından anlaşılacak ve bütünüyle algılama alanının ötesinde olacaktı. Yine bu durumda, bu özdeşlik, güzellik görünümünden yoksun olacaktı ve biz canlı şeye bakmakla, İdea'yı önümüzde gerçek biçimde görünen bir şey olarak görmeyecektik. Dolayısıyla ideal olarak ruh veren şey olduğu için, birlik, tamamen fiziksel ve uzamsal kalmamakla birlikte, dışsallığa da çıkmak zorundadır. Birlik, bireyde, üyelerin tümel idealitesi olarak görünür ve bu idealite canlı öznenin taşıyıcı temelini, dayanağını oluşturur. Bu öznel birlik, canlı organik varlıkta duygu olarak ortaya çıkar. Duyguda ve onun ifadesinde ruh kendisini *ruh* olarak görünüşe çıkarır. Bunun nedeni, üyelerin salt bir yanyana dizilişinin ruh için hiç bir hakikati olmaması ve uzamsal biçimlerin çokluğunun ruhun öznel idealitesi için mevcut olmamasıdır. Ruhun, bedensel parçaların çeşitliliğini, karakteristik oluşumunu ve organik eklemlenmesini öngerektirdiği doğrudur; ama duygu olarak ruh ve onun ifadesi bunlarda ortaya çıkmakla birlikte, ruhun her yerde varolan iç birliği tam da salt bağımsız gerçekliklerin iptal edilmesi olarak görünür, öyle ki şimdi bu gerçeklikler artık yalnızca kendilerini değil, ama duygu olarak kendilerinin ruha sahip oluşlarını da sunarlar.

(*c*) Ama başlangıçta ruh yüklü duygunun ifadesi, ne tikel üyelerin birbirleriyle zorunlu bir bağlantısı izlenimi verir ne de *gerçek* eklemlenmenin kendi sıfatıyla duygunun *öznel* birliğiyle zorunlu özdeşliği görünümü verir.

(α) Bununla birlikte bu iç karşılıklılığı ve bunun zorunluluğunu görünüşe getirmek durumunda olan, salt şekil olarak şekil ise, o zaman bağlan-

tı, bize, belli bir tip ve bu tipin yinelenen örneklerini üreten üyelerin *alışkanlığa dayalı* yanyana dizilişi olarak görünebilir. Bununla birlikte bizzat alışkanlık yine salt biçimde *öznel* zorunluluktur. Bu ölçütle, örneğin hayvanları çirkin bulabiliriz, çünkü onlar, alışılagelmiş gözlemlerimizden sapan ve bunlara ters düşen bir organizma sergilerler. Bu sebepten dolayı, hayvan organizmalarını, eğer organlarının birbirine bağlanma tarzı zaten daha önceden pek çok kez görmüş olduğumuz ve dolayısıyla aşina hale geldiğimiz şeylerin dışına düşüyorsa, tuhaf diye adlandırırız: oransız biçimde, kocaman gövdesi kısa bir kuyrukla sona eren ve gözleri başın tek tarafında birarada bulunan bir balık buna bir örnektir. Bitkilere gelince, biz her türden sapmaya zaten uzun süredir alışkınızdır, her ne kadar örneğin kaktüsler, dikenleri ve hatta belli açılar oluşturan gövdelerinin dümdüz gelişimiyle gözalıcı görünebilseler de.[2] Doğa tarihi konusunda alabildiğine derinleşmiş ve bilgi kazanmış herhangi bir kimse, bu bağlamda, belleğinde çok sayıda türleri ve onların uyumlarını taşıdığı kadar; bireysel parçalar konusunda da en kesin bilgiye sahip olacaktır, öyle ki onun dikkatini çekebilecek aşina olmayan bir şey pek de bulunmaz.

(*β*) Bir organizmanın parçaları arasındaki bu karşılıklılığın daha derin bir incelenmesi, ikinci olarak, insanı öyle bir içgörü ve beceriyle donatabilir ki, bu sayede insan tek bir üyeden kalkarak, bu üyenin ait olması gerektiği *bütün* şekili hemen anlatabilir. Bu bakımdan örneğin Cuvier,[3] tek bir kemik görmekle —fosil olsun olmasın— bu tek kemiğin ait olduğu hayvan türünün kimliğini saptayabilmekle ünlüydü. Burada sözcüğün tam anlamında *ex ungue leonem*[4] geçerlidir; bir pençeden veya bir kalça kemiğinden dişlerin şekillenmesi anlaşılabilir ve bunun tersine olarak da dişlerden kalça kemiğinin şekli veya omurganın biçimi çıkarsanabilir. Ama böyle bir çıkarımda tip bilgisi artık tek başına bir alışkanlık sorunu değildir; burada daha önceden kılavuz olarak düşünümler ve bireysel düşünce kategorileri işin içine girer. Cuvier, örneğin, kimlik saptamaları yaparken, daha önceden zihninde somut bir özelleşme ve ayırdedici bir özgülük vardı, öyle ki bunlar bütün tikel ve farklı parçalarda öne sürülüp, dolayı-

[2]Bu cümlenin çevirisini, Hegel'in kaktüslere değil de, *euphorbiae*'ye gönderimde bulunduğunu düşünen Profesör J. H. Burnett'e borçluyum. Profesör H. G. Callan da bana balık betimlemesinin dilbalığına uygun düştüğünü bildirdi.

[3]Georges, Baron de Cuvier, 1769-1832; *Recherces sur les Ossemens Fossiles de Quadrupèdes* (Paris, 1812), cilt. i, s. 58 vd. Hegel bu eseri *Doğa Felsefesi*, § 370, Ek'te ayrıntısıyla alıntılıyor.

[4][*Arslanı pençesinden tanımak* —çn.] Bu ünlü deyişin kaynağı, Plutarkhos gibi görünüyor, *De Def. Or.*, 2, Plutarkhos da bunu Alcaeus'tan alıntılar.

sıyla onlarda yeniden tanınabiliyordu. Örneğin bütün parçaların örgütlenmesi için yasa oluşturan etobur olma özelliği bu türden özgül bir karakterdir. Örneğin etobur bir hayvanın farklı dişlere, farklı çene kemiğine vb. gereksinimi vardır; ava çıktığında, kurbanını sımsıkı kavramak zorundadır, dolayısıyla pençeleri olması gerekir —toynaklar yetersizdir. Demek ki burada *bir tek* özgül karakteristik, organizmanın bütün üyelerinin zorunlu şekli ve birbirine bağlanışı için klavuzdur. Kuşkusuz aynı zamanda benzer tümel karakteristikler sıradan insan tasarımları alanı içerisinde de bulunur, söz gelimi arslanın veya kartalın kuvveti vb. Şimdi organizmayı bu irdeleme tarzını *güzel* ve hünerli diye adlandırabiliriz, çünkü *irdeleme* olarak, o, bize bir şekillenme birliğini ve bu birliğin biçimlerini tanımayı öğretir; her ne kadar bu birlik tekbiçimli olarak yinelenmiş olmayıp, aynı zamanda tanı ayrımlaşmalarını koruyan üyelerle bağdaşabilir olsa da. Yine de bu yöntemde yürürlükte olan şey, *algılama* değil, ama tümel yolgösterici bir *düşüncedir*. Bu bakış açısından, nesneyi güzel bulduğumuzu söyleyemeyeceğiz, ama güzel diye adlandıracağımız şeyin, bizim nesneyi *öznel* irdelememizde bulunduğunu söyleyeceğiz. Daha yakından incelendiğinde de bu düşünceler, yolgösterici bir ilke olarak tek bir sınırlı yönden, yani hayvansal beslenme tarzından, örneğin etobur veya otobur vb. olma karakteristiğinden çıkar. Ama böyle bir karakteristikle gözlerimizin önüne getirilen, bütündeki, Kavram'daki, bizzat ruhun kendisindeki [iç —*ç.n.*] bağıntılılık değildir.

(*γ*) Dolayısıyla bu doğal alan içerisinde, yaşamın iç bütünsel birliğini bilince getirmek durumunda olsaydık, bu, ancak düşünme ve kavrama ile başarılabilirdi; çünkü doğada *kendi sıfatıyla* ruh kendisini tanınabilir kılamaz, bunun da nedeni, kendi idealitesi içerisindeki öznel birliğin henüz kendisine açık hale gelmemiş olmasıdır. Ama şimdi ruhu, kendi Kavramına uygun olarak, düşünme ile kavradığımızda, elimizde iki şey vardır: şeklin algısı ve ruh olarak ruhun entellektüel kavramı. Ancak, güzellik algısında durum bu olmamalıdır; nesne, gözümüzün önünde ne bir düşünce olarak yüzmeli, ne de düşüncenin çıkarına, algıdan bir farklılık ve algıya bir karşıtlık yaratmalıdır. Dolayısıyla nesnenin genel olarak *duyu* için mevcut olmasından başka ve bunun sonucunda doğadaki güzelliği halis irdeleme tarzı olarak doğal biçimlerin *duyusal* bir algısına ulaşmamızdan başka geriye bir şey kalmamaktadır. İşte burada 'duyu'* iki karşıt anlamda kullanılan harika sözcüktür. O, bir yandan dolaysız kavra-

(*)Alm. 'Sinn' Türkçe'de bulunmayan ikili bir anlama sahiptir. O, hem 'duyu'yu ('duyum'u) hem de 'anlam'ı karşılar. İngilizce'deki 'sense' sözcüğü de bu ikili anlamı barındırır. —*ç.n.*

manın organı anlamına gelir, ama öte yandan onunla anlamı, imlemi, düşünceyi, şeyin altında yatan tümeli kastederiz. Bu nedenle de duyu/anlam, bir yandan varoluşun dolayımsız dışsal yönüyle, öte yandan ise varoluşun içsel özüyle bağlantılıdır. Şimdi *duyusal* bir irdeleme bu iki yanı birbirinden ayırmaz; böyle bir irdeleme, bir yön içerisinde karşıt yönü de içerir ve duyusal dolayımsız algıda aynı zamanda özü ve Kavram'ı kavrar. Ama o, hâlâ ayrışmamış bir birlikte tam da bu belirlenimleri taşıdığı için, kendi sıfatıyla Kavram'ı bilince getirmez, fakat onun belirtisi olmakla kalır. Örneğin, mineral, bitkisel ve hayvansal olmak üzere üç doğa alanı ayırdedilirse; o zaman bu evreler dizisi içerisinde, salt bir dışsal amaçlılık tasarımına bağlı kalmaksızın, Kavram'a göre içsel olarak zorunlu bir eklemlenmenin belirtisini görürüz. Hatta bu alanlardaki ürünlerin çokluğunda, duyusal gözlem, farklı jeolojik oluşumlarda ve bitki ve hayvan türleri dizisinde akılsal olarak düzenli bir ilerleme de sezebilir.[5] Buna benzer biçimde bireysel hayvan organizması —baş, göğüs, karın ve bacaklar gibi altbölümlere sahip bir böcek— özünde akılsal bir eklemlenme olarak tasarlanır ve beş duyuda, her ne kadar ilk bakışta bu duyular salt ilineksel bir çokluk olarak görünse de, Kavram'la bir karşılıklılık bulunur. Goethe'nin doğa ve doğa fenomenlerinin iç akılsallığını gözlemlemesi ve tanıtlaması bu türdendi. O, büyük bir içgörüyle, nesneleri duyulara sunuldukları şekliyle yalın bir biçimde gözden geçirmekle işe başlamıştı, ama aynı zamanda nesnelerin Kavram'a uygun bağlantılarının eksiksiz bir sezgisine de sahipti. Tarih de, tek tek olaylarda ve bireylerde, onların özsel anlamlarının ve zorunlu bağlantılarının gizlice parıldayabileceği şekilde anlaşılabilir ve bağıntılanabilir.

3. *Doğadaki Yaşamı İrdeleme Yolları*

Sonuç olarak, özetlersek, genelde doğa, duyuya somut Kavramı ve İdea'yı gösterdiği şekliyle, güzel diye adlandırılmak durumundadır; bunun nedeni şudur: Kavram'a uygun düşen doğal biçimlere baktığımızda, Kavram ile bu türden bir karşılıklılık sezilir; onları duyularımızla incelediğimizde de, bütün eklemlenmenin iç zorunluluğu ve uyumu aynı

[5] Hegel, evrim teorisinin bilimsel olarak tesis edilmesinden önce yaşadı ve o, genellikle doğayı tartışırken bilim adamlarından duyduklarına bağlı kalırdı. Ama bu, onun, olguların akılsal bir açıklamasının bir evrim teorisini gerektirdiği konusundaki öngörüsünü gösteren pasajlardan biridir. Bkz. örn. R. G. Collingwood, *The Idea of Nature*, (*Doğa Tasarımı*) (Oxford, 1945), s. 122 vd.

zamanda duyular için açığa çıkar. Doğanın güzel olarak algılanması, Kavram'ın bu önbelirtisinden öteye gitmez. Ama bunun sonucu şudur: bu doğa kavrayışı tamamen belirlenimsiz ve soyut kalır, bu doğa kavrayışına göre, parçalar, birbirlerinden özgür ve bağımsız biçimde ortaya çıkmış görünmelerine karşın, yine de şekilde, dış görünüşte, harekette vb. birbirleriyle olan uyumlarını görülebilir kılarlar. Bu kavrayışta, iç birlik, *içsel* kalır; algı için, bu birlik somut olarak ideal bir birlik içerisinde ortaya çıkmaz ve irdeleme, zorunlu, ruh verici bir uyumun tümelliği ile yetinir.

(*a*) Böylece bu noktada, doğa güzelliği olarak öncelikle önümüze çıkan şey, yalnızca doğal ürünlerin kavrama uygun nesnelliği içerisindeki, ruh-sahibi uyumdur. Madde bu uyumla dolayımsız olarak özdeştir; biçim ise, doğrudan doğruya maddede onun hakiki özü ve şekillendirici gücü olarak ikamet eder. Bu durum, bu evrede güzelin genel belirlenimini verir. Bu nedenle örneğin doğal kristal, herhangi bir dışsal mekanik etki tarafından değil, fakat bir iç istidat ve onun kendine özgü özgür gücü, yani bizzat nesnenin özgür gücü tarafından üretilmiş olan düzenli biçimiyle bizi şaşırtır. Çünkü bir nesneye dışsal kalan bir etkinlik de pekâlâ aynı ölçüde özgür olabilirdi, fakat kristaldeki biçim verici etkinlik şeye yabancı değildir. O, kendi özgül karakterini dışarıdan edilgin biçimde edinmeyip, içkin etkinlikle kendisine biçimini veren maddenin özgür gücüdür. Ve böylece de, madde, gerçekleşmiş biçimi içerisinde kendi öz-biçimi olarak özgür ve kendi yurdunda kalır. Benzer bir içkin biçimlendirme etkinliği, canlı organizmada ve onun dış görünüşünde, organlarının şeklinde ve hepsinden önce de hareketinde ve duyguların ifadesinde daha yüksek, daha somut bir tarzda sergilenir. Çünkü burada iç etkinliğin kendisi dirimsel olarak ortaya çıkar.

(*b*) Yine de iç canlanma olarak doğal güzelliğin bu belirlenmemişliğinde bile özsel ayrımlar yapabiliriz:

(α) Hem kendi yaşam tasarımımızın hem de yaşamın hakiki Kavramının önbelirtisi ve bu Kavrama karşılık gelen alışılagelmiş görünüş tiplerinin ışığında, ayrımlar yapabiliriz ve bu ayrımlara göre hayvanları güzel veya çirkin diye adlandırırız; örneğin, yakalı-tembel hayvan, uyuşuk etkinsizliğinden dolayı hoşnutsuzluk uyandırır; o, kendisini zahmetle oraya buraya sürükler ve onun bütün yaşam tarzı, çevik hareket ve etkinlik yetersizliği gösterir. Çünkü etkinlik ve hareketlilik, tam da yaşamın daha yüksek idealitesini görünüşe çıkaran şeydir. Buna benzer biçimde, amphibius'ları, pek çok balık türünü, timsahları, kurbağaları, sayısız türde böcekleri vb. güzel bulamayız; ama özellikle bir özgül biçimden bir

başkasına geçiş oluşturan ve şekilleri birbirine karışmış olan melezler bizi iyiden iyiye şaşırtırlar, fakat onlar güzel görünmezler, örneğin bir kuş ile dört ayaklı bir hayvanın karışımı olan gagalı ördek gibi. Bu tutumumuz başlangıçta yalnızca aşinalıktan ileri gelen bir şey olarak görünebilir, çünkü zihinlerimizde değişmez bir hayvan türleri modeli vardır. Ama bu aşinalıkta bile, örneğin, bir kuşun yapısının zorunlu olarak ona ait olduğunu ve kendi özünden ötürü, onun melezler üretmeksizin başka türlere özgü biçimlere bürünemeyeceğini seziş de etkilidir. Dolayısıyla bu karışımların tuhaf ve çelişik olduğu görülür. Eksik ve anlamsız görünen ve yalnızca dışsal dünyadaki sınırlı gereksinimlere işaret eden tek-yanlı organizasyon kısıtlılığı gibi; kendilerinde tek-yanlı olmamakla birlikte, yine de farklı türlerin özgül karakteristiklerine direnemeyen bu tür karışımlar ve geçişimler de canlı doğa güzelliği alanına ait değildirler.

(*β*) Bir başka anlamda, zihinlerimizde hiç bir organik canlı yaratım bulunmadığı zaman, örneğin bir manzaraya baktığımızda, doğa güzelliği hakkında daha fazla şey söyleriz. Burada Kavram tarafından belirlenmiş ve onun ideal birliğinde canlandırılmış olarak parçaların organik eklemlenişini bulmayız, fakat bir yandan, yalnızca zengin bir nesneler çokluğu ve organik ya da inorganik farklı şekillenmelerin dışsal bağlanışını buluruz: tepelerin hatları, ırmakların dolambaçları, ağaç toplulukları, kulübeler, evler, kentler, saraylar, yollar, gemiler, gökyüzü ve deniz, vadiler ve kraterler; öte yandan da, bu çeşitlilikte ilgimizi uyandıran hoş veya etkileyici bir dışsal uyum ortaya çıkar.

(*γ*) Son olarak, doğa güzelliği, duygulanımsal ruh durumları uyandırdığı ve bu ruh durumlarıyla uyumlu olduğu için, bizimle özel bir bağıntı kurar. Örneğin, mehtaplı bir gecenin sükuneti, içerisinden bir derenin kıvrıla kıvrıla geçtiği küçük bir vadinin huzuru, ölçüsüz ve ürkütücü denizin yüceliği, yıldızlı gökyüzünün huzur verici enginliği böyle bir bağıntı meydana getirir. Burada anlam, kendi sıfatlarıyla nesnelere ait değildir, fakat nesnelerin uyandırdığı duygulanımsal ruh durumunda aranmalıdır. Buna benzer biçimde, eğer cesaret, güç, kurnazlık, iyi huy vb. insani niteliklere uyan bir ruh ifadesi açığa vururlarsa, hayvanları da güzel diye adlandırırız. Bu, kuşkusuz, bir yandan gördüğümüz şekliyle hayvanlara ait olan bir ifadedir ve onların yaşamlarının bir yönünü gösterir; ama öte yandan, o, tasarımlarımıza ve kendi duygulanımlarımıza aittir.

(*c*) Doğa güzelliğinin zirvesi olarak hayvan yaşamı ruha sahip olmayı ne kadar ifade etse de, yine de her hayvan yaşamı baştan sona kısıtlıdır ve

bütünüyle özgül niteliklere bağlıdır. Hayvanın varoluş alanı dardır ve onun ilgileri doğal beslenme ve cinsellik gereksinimlerinin vb. egemenliğindedir. İçsel olan ve dışsal şekli içerisinde ifade kazanan şey olarak hayvanın ruh-yaşamı, yoksul, soyut ve değersizdir. Üstelik, bu içsel, *içsel* olarak görünüşe çıkmaz; doğadaki canlı şey kendi ruhunu kendi üzerinde görünüşe çıkarmaz, çünkü doğadaki şey, tam da ruhu tamamen içsel kalan, yani kendisini ideal bir şey olarak ifade etmeyen şeydir. Yani az önce belirttiğimiz gibi, hayvanın ruhu, bu ideal birlik olarak *kendisi için mevcut* değildir; öyle olsaydı, o zaman o, bu kendi-farkındalığı içerisinde kendisini başkaları için de *görünür kılardı*. Yalnızca öz-bilinçli *ego* yalın idealdir, o, kendi gözünde ideal olarak, kendisini bu yalın birlik şeklinde bilir ve dolayısıyla kendisine, sadece dışsal, duyusal ve bedensel değil, fakat ideal türden bir gerçeklik de verir. Yalnızca burada bizzat Kavram'ın biçimi gerçekliğe sahiptir; Kavram, kendisini kendi karşısında bulur, nesnesi olarak kendisini bulur ve bu nesnede kendisiyle yüzyüze gelir. Ama hayvan yaşamı ancak *örtük olarak* bu birliktir, bu birlik içerisinde cisimsel gerçeklik ruhun ideal birliğinden farklı bir biçime sahiptir. Ancak öz-bilinçli *ego, belirtik olarak bu birliktir*, bu birliği oluşturan yönler de, kendi kurucu ögeleri olarak aynı idealiteye sahiptir. Bu bilinçli somut birlik olarak *ego*, kendisini başkaları için de görünüşe çıkarır. Ama biçimi aracılığıyla hayvan, gözlemimizde yalnızca bir ruh-sanısına yol açabilir, çünkü hayvanın kendisi soluma ve koku olarak ruhun bulanık bir görünüşünden fazla bir şeye sahip değildir, bu soluma ve koku olarak ruh bütüne yayılır, üyeleri birliğe getirir ve hayvanın bütün yaşam tarzında yalnızca tikel bir karakterin başlangıcını açığa çıkarır. İşte bu, en yüksek şekillenmesi içerisinde ele alındığında bile, doğa güzelliğindeki temel eksikliktir, bizi *sanat* güzelliği olarak *İdeal*'in zorunluluğuna götürecek olan bir eksiklik. Fakat İdeal'e gelmezden önce, her doğal güzellikte bulunan bu eksikliğin birincil sonuçları olan iki nokta [aşağıda B ve C] vardır.

Ruhun, hayvan şekli içerisinde, ancak bulanık bir biçimde, organizmanın parçalarının bağlanması olarak ve herhangi bir tözsel değerden yoksun olan bir ruh-sahipliğinin birlik verici noktası olarak göründüğünü söyledik. Burada ancak belirlenmemiş ve bütünüyle soyut bir ruh-sahipliği ortaya çıkar. Şimdi bu soyut görünüşü ayrıca ve kısaca irdelemek durumundayız.

B. SOYUT BİÇİMİN DIŞSAL GÜZELLİĞİ VE DUYUSAL MADDENİN SOYUT BİRLİĞİ

Doğada, dışsal olarak belirlenmiş dışsal bir gerçeklik vardır, ama onun iç varlığı, ruh birliği olarak somut içselliğe ulaşacak yerde, belirlenimsizlikte ve soyutlamada kalır. Bunun sonucu olarak, bu içsellik, ne ideal bir biçim içerisinde apaçık içsel bir varlık olarak ne de ideal içerik olarak kendisine tamuygun bir varoluş kazanır; bunun tersine, o, dışsal gerçek nesnelerde, onları dışsal biçimde belirleyen bir birlik olarak ortaya çıkar. İçsel olanın somut birliği şundan oluşur ki, bir yandan, ruh-sahipliği kendinde ve kendisi için içerikle dolu olacak ve öte yandan, onun bu içselliği dışsal gerçekliğe nüfuz edecek ve böylece gerçek dışsal şekli içselin açık görünüşü kılacaktır. Ama güzellik bu evrede bu türden bir somut birliğe ulaşamamıştır, fakat o, bu birliğe henüz ilerisinde duran İdeal olarak sahiptir. Dolayısıyla somut birlik henüz dışsal şekle girememekte, ama yalnızca *çözümlenebilmektedir*, yani bu birliğin farklı yönleri ancak birbirinden koparılmış ve ayrılmış olarak ele alınabilir. Böylelikle, şekillendirici biçim ile duyuya sunulan dışsal gerçeklik, birbirinden farklı olarak birbirinden ayrı düşer ve burada irdelenecek *iki* farklı yön buluruz. Fakat (a) bu ayrılma içerisinde ve (b) bu ayrılmada iki yanın soyutlanmasında, içsel birlik, dışsal gerçeklik için bir dışsal birliktir ve dolayısıyla o, dışsal olanda, bütünsel içsel Kavram'ın içkin biçimi olarak değil, ama dışarıdan hükmeden idealite ve belirlenmişlik olarak ortaya çıkar.

Şimdi bu sorunların daha ayrıntılı açıklamasını vereceğiz.

1. *Soyut Biçimin Güzelliği*

Değineceğimiz ilk konu budur.

Doğal güzelliğin biçimi,soyut bir biçim olarak, bir yandan belirlenimli ve dolayısıyla sınırlıdır; öte yandan, bir birlik ve kendisiyle soyut bir bağıntı içerir. Ama daha yakından bakıldığında, o, kendi belirlenmişliğine ve birliğine göre dışsal çokçeşitliliği düzenler, ancak bu belirlenmişlik ve birlik, içkin içsellik ve ruh taşıyan bir şekil haline gelmez, fakat dışsal olana empoze edilen dışsal bir belirlenmişlik ve bir birlik olarak kalır. Bu türden biçim, ilkin düzenlilik ve simetri, daha sonra yasaya uygunluk ve son olarak da harmoni diye anlandırılan şeydir.

(a) *Düzenlilik ve Simetri*

(α) Kendi sıfatıyla düzenlilik,[6] genel olarak dışsal bir şeydeki aynılıktır, daha açıkçası bir ve aynı özgül şeklin aynı yinelenişidir ve bu, nesnelerin biçimine belirleyici birliği veren şeydir. Başlangıçtaki soyutluğundan ötürü, böyle bir birlik somut Kavram'ın akılsal bütünlüğünden kopup ayrılır, bu yüzden bu birliğin güzelliği soyut Anlama Yetisine ilişkin bir güzelliktir; çünkü Anlama Yetisi, kendi ilkesi olarak, soyut, belirlenmemiş aynılık ve özdeşliğe sahiptir. Bu nedenle, örneğin çizgiler arasında düz çizgi en düzenli olandır, çünkü o soyut olarak sürekli biçimde aynı olan yalnızca *tek bir* yöne sahiptir. Buna benzer olarak, küp de tamamen düzenli bir şekildir. O, her yönde aynı boyutta yüzeylere, eşit kenarlara ve açılara sahiptir: dik açılar, geniş veya dar açılar gibi, büyüklük bakımından değiştirilemezler.

(β) *Simetri* düzenlilikle birlikte gider, ama biçim, karakter aynılığının bu aşırı soyutlamasında kalamaz. Burada aynılık ile benzemezlik biraraya gelir ve ayrım boş özdeşliği bozar. Bu, simetriyi ortaya çıkaran şeydir. Simetri, soyut olarak aynı olan bir biçimin, kendisini tekrarlamamasından, aynı türden bir başka biçimle bağlantıya sokulmasından oluşur; bu diğer biçim, kendi başına ele alındığında, aynı şekilde belirlenimli ve kendisiyle aynıdır, fakat ilk biçimle karşılaştırıldığında ona benzemezdir. Bu bağlantının bir sonucu olarak, daha fazla belirlenimli olan ve daha büyük bir iç çeşitliliğe sahip olan yeni bir aynılık ve birlik varlığa gelmek zorundadır. Söz gelimi, bir evin bir cephesinde eşit boyutta ve birbirinden eşit aralıklarda üç pencere varsa, sonra ilk gruptan daha yükseğe aralarında daha büyük veya daha küçük aralıklar bulunan üç ya da dört pencere eklenirse ve sonra nihayet yine daha yükseğe büyüklük ve aralık bakımından ilk

[6]Hegel'in *Regelmässigkeit* (düzenlilik) ile *Gesetzmässigkeit* (yasaya uygunluk) arasında yaptığı ayrım, ilk bakışta pek açık değildir ve eserlerinin başka yerlerinde açıkladığı kural ve yasa kavramlarına dayanır. *Mantık Bilimi*'nde tek-biçimlilik olarak kural, yasadan açıkça ayırdedilir. Kural, bütünüyle ayrımlaşmamış tek-biçimliliğe ilişkin bir sorundur, fakat yasa ayrımların bir sentezini içerir. 'Yasanın özü, farklı belirlenimlerin ayrılamaz bir birliğinden, zorunlu bir iç bağlantısından oluşur... Gezegenlerin hareketi yasasına göre, devir sürelerinin kareleri uzaklıkların küplerine göre değişir, bu şekilde yasa, farklı belirlenimlerin içsel zorunlu bir birliği olarak kavranmalıdır' (*Ansiklopedi*. § 422, Zusatz. Karş. *Mantık Bilimi* ve *Doğa Felsefesi*'ndeki Mekanizm üzerine olan kesimler.) Nitelik ve nicelik ve bunların sentezi olarak ölçü için bkz. *Ansiklopedi*, özellikle § 108. Hegel Hogarth'ın *Analysis of Beauty* (1753) (*Güzelliğin Çözümlenmesi*) adlı eserini alıntıladığı için, bu eserin 3. bölümünün de 'Tek-biçimlilik, Düzenlilik ve Simetri' başlığını taşıdığını belirtmek ilginç olur. Bütün bu kesimle Kant'ın *Yargıgücünün Eleştirisi* § 22'yi karşılaştırmak öğretici olacaktır, orada bu bölümde tartışılan (*a*), (*b*) ve (*c*)'deki kavramsal çerçevelerin hepsi ortaya serilmiştir.

grubun aynısı olan üç pencere yapılırsa, simetrik bir düzenleme manzarasıyla karşı karşıya geliriz. Dolayısıyla salt tekbiçimlilik ve bir ve aynı belirlenimli karakterin yinelenmesi, simetri oluşturmaz. Simetri, aynı zamanda büyüklük, konum, şekil, renk, ses ve başka karakteristikler bakımından sonradan tekrar tekbiçimli bir tarzda biraraya getirilmek zorunda olan bir ayrım gerektirir. Simetri, ancak birbirine benzemez olan karakteristiklerin tekbiçimli bağlantısı sayesinde elde edilir.

Şimdi tamamen dışsal birlik ve düzenleme olarak her iki biçim, düzenlilik ve simetri, ilke olarak *büyüklük* kategorisi içerisine girerler. Çünkü dışsal olarak koyulan ve tamamen içkin olmayan karakteristik, niceliksel bir karakteristiktir; oysa nitelik özgül bir şeyi ne ise o kılar, öyle ki niteliksel karakterinin değişmesiyle o da bütünüyle farklı bir şey haline gelir. Ama büyüklük ve büyüklüğün salt büyüklük olarak değişmesi, kendisini ölçü olarak ortaya koymadıkça, niteliğe kayıtsız bir özelliktir. Bu demektir ki, ölçü, kendisini yeniden niteliksel olarak belirlediği ölçüde niceliktir, öyle ki bu özgül nitelik, niceliksel bir belirlenimle sınırlanmıştır. Düzenlilik ve simetri, esas olarak büyüklük belirlenimleriyle ve onların benzemez olan şeylerdeki tekbiçimlilikleri ve düzenlenmeleriyle kısıtlanmıştır.

Eğer daha ileri gidip, büyüklüklerin bu düzenlenişinin kendi doğru yerini nerede bulmuş olduğunu sorarsak, büyüklükleri ve biçimleri bakımından düzenli ve simetrik olan şekillerle hem organik dünyada hem de inorganik dünyada karşılaşırız. Örneğin kendi organizmamız, en azından kısmen düzenli ve simetriktir. İki gözümüz, iki kolumuz, iki bacağımız, eşit kalça kemiklerimiz, kürek kemiklerimiz vb. vardır. Öte yandan kalp, akciğerler, karaciğer, bağırsaklar gibi başka parçaların da düzensiz olduklarını biliyoruz. Burada soru şudur: bu ayrımın temeli nedir? Büyüklük, şekil, konum vb. düzenliliğinin kendisini görünüşe çıkardığı yer, organizmada, onun organizma olarak dışsal yanıdır. Düzenli ve simetrik karakter, kendi doğasına göre, nesnenin, kendi belirlenimli karakterine uygun olarak kendi kendisine dışsal olduğu ve hiç bir öznel canlanmayı görünüşe çıkarmadığı yerde ortaya çıkar. Bu dışsallık içerisinde kalan gerçeklik, daha önce sözü edilen soyut dışsal birliğe bağlanır. Öte yandan ruha sahip yaşamda ve daha da yüksek olan tinin özgür dünyasında, salt düzenlilik, canlı öznel birlik önünde geri çekilir. Şimdi şüphesiz genel olarak doğa, tine karşıt olarak, kendisine dışsal varoluştur; yine de düzenlilik, kendi sıfatıyla dışsallığın baskın olarak kaldığı doğada yürürlüktedir.

($\alpha\alpha$) Daha ayrıntısıyla, temel evreleri kısaca gözden geçirdiğimizde, mineraller (örneğin kristaller), esas biçimleri olarak düzenliliğe ve simet-

riye sahiptirler. Daha önce söylemiş olduğumuz gibi, onların şekilleri aslında kendilerine içkindir ve bütünüyle dışsal olan bir etki tarafından belirlenmemiştir; onların doğalarına göre edindikleri biçim, gizli bir etkinlikle dış ve iç yapılarını işler. Ama bu etkinlik, bağımsız parçaların varlığını olumsuz bir şey olarak koyan ve bundan ötürü hayvan yaşamındaki gibi kendilerine ruh veren somut idealize edici Kavram'ın bütünsel etkinliği değildir; bunun tersine, [minerallerin] biçimin[in] belirlenimi ve birliği, Anlama Yetisinin soyut tek-yanlılığında varlığını sürdürür ve dolayısıyla kendisine dışsal olan şeydeki bir birlik olarak, salt düzenliliğe ve simetriye, içerisinde belirleyiciler olarak yalnızca soyutlamaların etkin olduğu biçimlere ulaşır.

(*ββ*) Bununla birlikte, bitki, kristalden daha yüksekte bulunur. Zaten, o, bir eklemlenmenin başlangıcına ulaşmıştır ve maddeyi sürekli olarak etkin beslenme süreci içerisinde tüketir. Ama bitkinin de gerçekten ruha sahip bir yaşamı yoktur, çünkü o, organik olarak eklemlenmiş olmakla birlikte, onun etkinliği daima dışsallığa çıkarılmıştır. Bitki, bağımsız hareket ve yer değiştirme olanağı olmaksızın sabit biçimde kök salmıştır ve durmadan büyür ve onun aralıksız özümsemesi ve beslenmesi, kendinde tam bir organizmanın sükunetle kendisini-sürdürmesi değil, ama kendisinin dışarıya doğru sürekli yeni bir üretimidir. Hayvan da büyür, ama belli bir büyüklük noktasında durur ve kendi kendisini bir ve aynı bireyin kendisini-sürdürmesi olarak yeniden üretir. Fakat bitki durmaksızın büyür; ancak kökü kuruduğunda, dallarının, yapraklarının vb. büyümesi sona erer. Bu gelişimde üretilen şey daima aynı tam organizmanın yeni bir örneğidir. Çünkü her dal yeni bir bitkidir ve hayvan organizmasındaki gibi sadece tek bir üye değildir. Kendisini sayısız tek tek bitkiler halinde bu sürekli çoğaltışıyla, bitki, ruha sahip öznellikten ve onun ideal duygu birliğinden yoksundur. Genel olarak, sindirim süreci ne kadar içsel olsa da, besin özümsemesi ne kadar etkin olsa da, özgür hale gelerek maddede etkin olan kendi Kavramı aracılığıyla kendisini ne kadar belirlese de, bitki, bütün varoluşunda ve yaşam sürecinde, yine de, sürekli olarak öznel bağımsızlık ve birlikten yoksun olarak dışsallıkta kalır ve onun özkorunumu [Selbsterhaltung] durmaksızın dışsallaşır. Bu kendini sürekli dışarıya doğru itme karakteri, düzenlilik ve simetriyi, kendine-dışsallıktaki birlik olarak, bitkilerin yapısındaki temel bir özellik haline getirir. Gerçi düzenlilik, burada, mineral alanında olduğu kadar tam anlamıyla baskın değildir ve bu türden soyut çizgiler ve açılar içerisinde oluşmamıştır, ama yine de baskın kalır. Ağaç gövdesi genellikle düz çizgi halinde yükselir, daha yüksek bitkilerin taçları daire şeklindedir, yapraklar

kristale özgü biçimlere yakındır ve taç yapraklarının sayısı bakımından, konum ve şekil bakımından çiçekler, temel tiplerine göre, düzenli ve simetrik bir karakterin damgasını taşırlar.

(γγ) Son olarak, canlı hayvan organizmasında, üyelerin ikili oluşum tarzının özsel ayrımı ortaya çıkar. Çünkü hayvan bedeninde, özellikle daha yüksek evrelerde, organizma, bir yandan adeta bir küre gibi kendi kendisine dönen, daha içsel ve kendisine kapanmış kendisiyle bağıntılı bir organizmadır; öte yandan ise, o, dışsal bir süreç ve dışsallığa karşıt bir süreç olarak dışsal bir organizmadır. Daha yüksek nitelikli organlar iç organlardır —karaciğer, kalp, akciğerler, vb.— ve yaşam onlara bağlıdır. Bu organlar, salt düzenlilik tiplerince belirlenmezler. Fakat hayvan organizmasında da, dışsal dünyayla sürekli bağıntı içerisinde olan üyelerde simetrik bir düzenleme yürürlüktedir. Teorik ya da pratik olsun, dışsal olarak etkin olan üyeler ve organlar bu kategoriye aittir. Tamamen teorik olan süreç, görme ve işitme duyularının aletleriyle yönetilir; gördüğümüz ya da işittiğimiz şeyi olduğu gibi bırakınız. Öte yandan koklama ve tat alma organları zaten pratik bir bağıntının başlangıçlarıdır. Çünkü ancak uçup gitme sürecinde olan şeyi koklayabiliriz ve ancak yok ederek tat alabiliriz. Şimdi şüphesiz yalnız bir burnumuz var, ama o iki burun deliğine bölünmüştür ve her iki eşit parçası düzenli bir biçimde oluşmuştur. Aynı şey, dudaklar, dişler vb. için de doğrudur. Ama gözler ve kulaklar ve aynı zamanda yer değiştirmeyi ve dışsal nesnelere hakimiyeti ve onların başkalaştırılmalarını denetleyen üyeler, kollar ve bacaklar, konumları, oluşumları vb. bakımından baştan sona düzenlidirler.

Böylelikle organik alanda bile, düzenlilik, Kavram ile uyum içerisinde kendine bir yer bulur, ama yalnızca dışsal dünyayla dolayımsız bağıntı için aletler sağlayan ve [dışsal dünyadan —*ç.n.*] kendisine geri dönen yaşamın öznelliği olarak organizmanın kendisiyle bağıntısında etkin olmayan üyelerde bu böyledir. Demek ki, düzenli ve simetrik biçimlere ve onların doğal fenomenleri şekillendirmedeki egemenliğine ilişkin esas karekteristikler bunlardır.

(b) *Yasaya Uygunluk*

Şimdi, daha ayrıntılı olarak, düzenliliğin oldukça soyut biçiminden yasaya uygunluğu ayırdetmeliyiz, çünkü yasaya uygunluk daha yüksek bir evrede yer alır ve hem doğal hem de tinsel yaşamın özgürlüğüne geçişi oluşturur. Yine de kendi başına alındığında, yasaya uygunluk, kendilerini

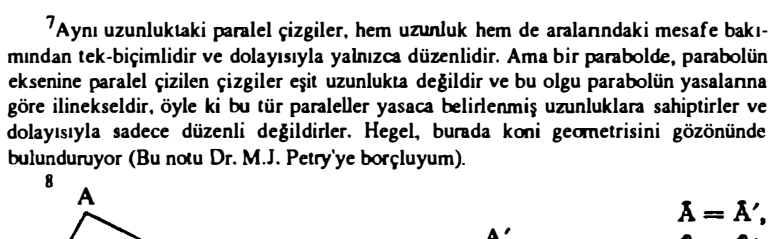
yalnızca ayrımlar ve karşıtlar olarak sunmayan, fakat bütünlükleri içerisinde birlik ve bağlantı gösteren özsel ayrımların bir bütünlüğü olmasına rağmen; hiç de öznel bütünsel birliğin ve öznelliğin kendisi değildir. Böyle yasaya uygun bir birlik ve onun egemenliği, hâlâ kendisini nicelik alanında ortaya koysa da; artık yalnızca dışsal ve tamamen hesaplanabilir büyüklük ayrımlarına indirgenmemek durumundadır; nitekim yasaya uygunluk, zaten farklı yönler arasındaki *niteliksel* bir bağıntının işin içerisine girmesini olanaklı kılar. Farklı yönlerin bu bağıntısında görünüşe çıkan şey, ne bir ve aynı karakteristiğin soyut yinelenişi ne de benzer ve benzemez olanın tekbiçimli bir karşılıklı değişimidir; ama özünde farklı yönlerin biraraya gelmesidir. Şimdi bu ayrımların kendi tamlıklarında biraraya geldiğini görürsek, hoşnutluk duyarız. Bu hoşnutlukta *akılsal* bir öge bulunur, yani *duyu* ancak bütünsellik tarafından ve aslında şeyin özünün talebettiği ayrımların bütünselliği tarafından doyurulur. Yine de bu bağlantı, seyreden için, kısmen onun alışageldiği bir şey, kısmen de daha derinde yatan bir şeyin önbelirtisi olan gizli bir bağ olarak kalır.

Birkaç örnek, düzenlilikten yasaya uygunluğa geçişi daha ayrıntılı biçimde kolayca açıklayacaktır: örneğin, aynı uzunluktaki paralel çizgiler soyut olarak düzenlidir.[7] Ama örneğin, benzer üçgenlerde olduğu gibi, benzemez büyüklüklerin oranlarının basit eşitliği daha ileri bir basamaktır. Açıların eğimi, kenarların oranı aynıdır, ama büyüklükler farklıdır.[8] Buna

---

[7] Aynı uzunluktaki paralel çizgiler, hem uzunluk hem de aralarındaki mesafe bakımından tek-biçimlidir ve dolayısıyla yalnızca düzenlidir. Ama bir parabolde, parabolün eksenine paralel çizilen çizgiler eşit uzunlukta değildir ve bu olgu parabolün yasalarına göre ilinekseldir, öyle ki bu tür paraleller yasaca belirlenmiş uzunluklara sahiptirler ve dolayısıyla sadece düzenli değildirler. Hegel, burada koni geometrisini gözönünde bulunduruyor (Bu notu Dr. M.J. Petry'ye borçluyum).

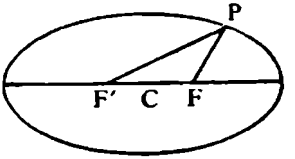
[8]



benzer biçimde, daire, düz çizginin düzenliliğine sahip değildir, ama yine de soyut eşitlik kategorisi altına girer, çünkü her yarıçap aynı uzunluktadır. Bu yüzden daire pek de ilgi çekmeyen kavisli bir çizgidir. Öte yandan bir elips ve bir parabol daha az düzenliliğe sahiptir ve ancak kendi yasalarıyla anlaşılabilir. Bu nedenle örneğin elipsin *yarıçap vektörleri* [*radii vectores*] eşit değildir, ama yasaya uygundur ve aynı şekilde büyük ve küçük eksenler özsel olarak farklıdır ve *odaklar* [*foci*] bir dairede olduğu gibi merkeze düşmez.[9] Böylelikle burada bu [eliptik —*çn.*] çizginin yasasında temellenen niteliksel ayrımlar ortaya çıkar ve bu ayrımların birbirleriyle bağlantıları yasayı oluşturur. Ama eğer elipsi büyük ve küçük eksenleri boyunca bölersek, dört eşit parça elde ederiz; böylelikle burada da genellikle eşitlik yürürlüktedir. Oval, yasaya içsel uygunluk gösteren daha yüksek özgürlüğe sahiptir. Oval yasaya uyar, ama bu yasayı keşfetmek ve matematik olarak hesaplamak mümkün olmamıştır. Oval bir elips değildir; üst kavis alt kavisten farklıdır. Yine de bu daha özgür doğal çizgi bile, eğer büyük ekseni boyunca ikiye bölersek hâlâ iki eşit parça verir.[10]

Yasaya uygunluk durumunda tamamen düzenli olanın nihai olarak aşılması, eşitsiz kısımlar veren ovallere benzer çizgilerde vuku bulur; bunlarda bir yan diğerinde yinelenmez, ama başka türlü dalgalanır. Bu türden bir örnek, Hogarth'ın güzellik çizgisi diye adlandırmış olduğu dalgalı çizgi denen şeydir.[11] Bu yüzden örneğin, kolun çizgileri bir yanda diğer yandakinden farklı kıvrımlanır. Salt düzenliliği içermeyen yasaya uygunluk işte budur. Bu türden yasaya uygunluk, çok çeşitli şekillerde daha yüksek canlı organizmaların biçimlerini belirler.

Şimdi yasaya uygunluk, ayrımları ve ayrımların birliğini yerli yerine koyan özsel niteliktir, ama bir yandan *ancak* soyut olarak egemendir ve bireyselliğin herhangi bir biçimde özgür harekete girmesine olanak



[9]Eğer F' ve F, C'de çakışırsa, bir daire elde ederiz. FP ve FP elips çevresinde döndürüldükçe, onlar (*yarıçap vektörleri*) uzunluk bakımından çeşitlilik gösterirler.

[10]Büyük eksen çevresinde simetrik olan ve dolayısıyla elips olan ovaller elde etmemiz mümkündür. Fakat Hegel, oval'i açıkça yumurta-şekilli olarak almaktadır. Bu notu ve önceki iki notu Prof. E. T. Copson ve Prof. W. N. Everitt'e borçluyum.

[11]*A.g.y.*, böl. 7, 'dalgalı çizgi... öncekilerden', yani düz veya dairesel vb. çizgilerden 'daha fazla güzellik üretir.'

vermez; öte yandan, o, öznelliğin daha yüksek özgürlüğünden yoksundur ve dolayısıyla öznelliğin canlanmasını ve idealitesini görünüşe çıkaramaz.

(c) *Harmoni*

Dolayısıyla bu evrede harmoni salt yasaya uygunluktan daha yüksekte yer alır, yani harmoni niteliksel ayrımların bir bağıntısıdır ve aslında bu tür ayrımların bir bütünlüğüdür, şeyin kendisinin özünde temellenen bir bütünlüktür. Bu bağıntı, kendinde düzenlilik yönüne sahip olan yasaya uygunluğun ötesine ilerler ve eşitlik ve yinelenmenin üzerine yükselir. Ama aynı zamanda, niteliksel ayrımlar, kendilerini salt ayrımlar ve bu ayrımların karşıtlıkları ve çelişkileri olarak ortaya koymayıp; kendi özgül etmenlerinin tümünü ortaya seren, ama yine de bu etmenleri özünde bir olan bir bütün olarak içeren uygun bir birlik olarak ortaya koyarlar. İşte bu uygunluk harmonidir. Harmoni, bir yandan özsel ögeler topluluğundan, öte yandan bu ögelerin açık karşıtlıklarının çözülümünden oluşur, öyle ki bu şekilde, bu ögelerin bir araya gelişleri ve iç bağlantıları onların birliği olarak görünüşe çıkar. Bu anlamda, şeklin, renklerin, notaların vb. harmonisinden söz ederiz. Bu nedenle örneğin mavi, sarı, yeşil ve kırmızı, rengin özüne ait olan zorunlu renk ayrımlarıdır. Bu renklerde, simetride olduğu gibi dışsal bir birlikte düzenli biçimde biraraya getirilmiş benzemezlikleri değil; ama mavi ve sarı gibi doğrudan karşıtları ve onların yansızlaşmalarını ve somut özdeşliklerini buluruz. Şimdi renklerin harmonisinin güzelliği, onların törpülenmesi gereken keskin ayrımlarından ve karşıtlıklarından kaçınmaktan ibarettir, öyle ki renklerin ayrımlarında onların uyumlu birlikleri [übereinstimmung] görünüşe çıksın. Çünkü renkler birbirlerine aittirler; renk tek-yanlı değil, özsel bir bütünlüktür. Bu türden bir bütünsellik talebi o derece ileri götürülebilir ki, Goethe'nin söylediği gibi, gözün önünde nesnesi olarak yalnızca *bir tek* renk bulunsa bile, göz yine de öznel olarak diğerlerini aynı ölçüde görür. Notalar arasında, örneğin [diatonik skaladaki] birinci, üçüncü ve beşinci notalar, tonik, mediant ve dominant öyle özsel ayrımlardır ki, onlar kendi ayrımlarında tek bir bütünde birlikli biçimde uyuma girerler. [İnsan] figürünün, konumunun, hareketsizliğinin, hareketinin vb. harmonisinde de aynı durum söz konusudur. Burada hiç bir ayrımın kendi başına tek-yanlı biçimde öne çıkması mümkün değildir, yoksa harmoni bozulur.

Ama kendi sıfatıyla harmoni bile, henüz özgür ideal öznellik ve ruh değildir. Bu sonrakinde, birlik, yalnızca biraraya gelme ve uyum değildir, ama ayrımların olumsuz olarak konumlanmasıdır, onların ideal birlikleri

ancak bu sayede kurulur. Harmoni bu türden bir idealiteye ulaşamaz. Örneğin, her melodi, kendi temeli olarak harmoniye sahip olsa da, kendinde daha yüksek ve daha özgür bir öznelliğe sahiptir ve bunu ifade eder. Salt harmoni, soyut biçimin en yüksek evresi olsa ve daha şimdiden özgür öznelliğe yaklaşsa da, genellikle kendi sıfatıyla öznel canlanışı veya tinselliği görünüşe çıkarmaz.

Soyut biçimin bu türleri, soyut birliğin ilk belirleyicisini verir.

2. *Duyusal Maddenin Soyut Birliği Olarak Güzellik*

Soyut birliğin ikinci yönü, artık biçime ve şekle değil, ama kendi sıfatıyla duyusal biçimde algılanabilir maddeye ilişkindir. Burada, birlik, belirlenimli duyusal maddenin, kendinde bütünüyle ayrımlaşmamış uyuşumu [zusammensten]işin içerisine girer. Kendi başına duyusal biçimde algılanabilir şey olarak ele alınan maddenin kabul ettiği tek birlik budur. Bu bağlantı içerisinde, şeyin biçim, renk, ses vb. bakımından soyut *saflığı*, bu evrede özsel olan şeydir. Ayrımlaşmamış, ne oraya ne buraya sapan, pürüzsüz yüzeylerde vb. süregiden mutlak olarak doğru çizgiler, sabit belirlenimleri ve tekbiçimli türdeşlikleriyle bizde hoşnutluk uyandırır. Gökyüzünün saflığı, havanın berraklığı, aynaması bir göl, dalgasız deniz, bu bakış açısından bize haz verir. Müzikal notalar için de aynı şey doğrudur. Sadece, saf bir nota olarak saf bir ses tınısı sonsuz biçimde hoş ve etkileyicidir, buna karşılık saf olmayan bir ses, sesi üreten organı dahi gürültüye boğar ve sesi kendisiyle bağıntısı içerisinde vermez; saf olmayan bir nota, notanın belirlenmiş niteliğinden sapar. Buna benzer biçimde, konuşma da, a, e, i, o, u, ünlüleri gibi saf seslere ve ä, ü, ö gibi karışık seslere sahiptir. Özellikle halk lehçelerinde saf olmayan sesler, *oa*[12] gibi ara sesler vardır. Seslerin saflığına ilişkin bir başka nokta, ünlülerin, ünlü seslerin saflığını bulandırmayan türden ünsüzlerle birleştirilmesidir. Kuzey dilleri, ünlü sesleri ünsüzleriyle çoğu kez zayıflatır, oysa İtalyan dili ünlülerin saflığını korur ve bu sebepten dolayı şarkı söylemeye çok yatkındır. Saf, özünde yalın, karışık olmayan renkler; saf kırmızı veya saf mavi benzer bir etki yaratır, fakat bunlar nadirdir; çünkü kırmızı çoğu kez pembeye veya turuncuya ve mavi de yeşile çalar. Menekşe rengi de saf olabilir, [kendinde değil], ama yalnızca dışsal olarak, yani lekeli

[12]Yani bu ses Almanca'da üzeri noktalı (umlaut) olmayan 'o'dur, fakat düz 'o' yerine 'oa' sesi verir.

[olmama anlamında]; çünkü o kendinde yalın değildir ve rengin özü tarafından belirlenmiş renk ayrımlarından biri değildir. Temel renkler, ayrımları çok keskin bir biçimde göze battığı için, yanyana konduklarında harmoniye sokulmaları çok güç olmakla birlikte; duyumun, saflıkları içerisinde kolaylıkla ayırdedebildiği renklerdir. Saflığı bozulmuş, çeşitli şekillerde karıştırılmış renkler, kendilerinde karşıtlık gücü kaybolduğu için daha kolay bir biçimde harmoniye sokulurlarsa da, daha az hoşturlar. Yeşil, aslında mavi ve sarının karıştırılmasından oluşan bir renktir, ama onların karşıtlıklarının yalın bir yansızlaştırılmasıdır ve bu karşıtlığın törpülenmesi olarak kendi halis saflığı içerisinde, tam da sabit ayrımlara sahip mavi ve sarıdan daha hoş ve daha rahatlatıcıdır.

Biçimin soyut birliğiyle ve duyusal olarak algılanan maddenin yalınlığı ve saflığıyla bağıntılı olan en önemli noktalar bunlardır. Ama her ikisi de, soyutlanmışlıklarından ötürü yaşamsızdırlar ve hakiki olarak edimsel bir birlik sağlamazlar; çünkü böyle bir birlik için, doğal güzelliğin kendi mükemmel görünüşü içerisinde bile daima yoksun olduğu ideal öznelliğe ihtiyacımız vardır. Şimdi bu özsel eksiklik bizi İdeal'in zorunluluğuna götürür, İdeal ise doğada bulunmaz ve doğa güzelliği onunla karşılaştırıldığında aşağı düzeyde görünür.

C. DOĞA GÜZELLİĞİNİN EKSİKLİĞİ

Asıl konumuz, güzellik ideasına tamuygun bir gerçeklik olarak sanat güzelliğidir. Bu noktaya kadar, doğa güzelliği, güzelliğin ilk varoluşu sayılmıştır ve dolayısıyla şimdi sorun, doğa güzelliğinin sanat güzelliğinden nasıl ayrıldığıdır.

Soyut olarak konuşabilir ve diyebilirdik ki, İdeal kendinde mükemmel güzelliktir; buna karşılık doğa mükemmel olmayan güzelliktir. Ama bu tür çıplak sıfatlar bir işe yaramazlar, çünkü problem tam da sanatsal güzelliğin bu mükemmelliğini ve salt doğa güzelliğinin mükemmel olmayışını oluşturan şeyi tanımlamaktır. Dolayısıyla, sorumuzu şöyle koymalıyız: Doğa, güzelliği bakımından neden zorunlu olarak mükemmel değildir ve bu mükemmel olmayışın kökeni nedir? Ancak bu soru yanıtlandığında, İdeal'in zorunluluğu ve özü, bizim için daha ayrıntılı bir biçimde açığa çıkmış olacaktır.

Şimdiye dek, hayvansal yaşama kadar ilerlediğimiz ve hayvan yaşamında güzelliğin nasıl görünüşe çıkabileceğini görmüş olduğumuz için, şimdi bakışımızı, daha kesin bir biçimde canlı organizmadaki öznellik ve bireysellik özelliğine yöneltebiliriz.

İdea olarak güzelden, İdea olarak hakiki ve iyiden söz ettiğimiz anlamda, yani İdea'nın tamamen tözsel ve tümel olması, (duyusal olarak algılanabilir olmayan) mutlak madde olması, dünyanın dayanağı olması anlamında [bölüm I, 1'de] söz ettik. Bununla birlikte daha önce [bu kısımın başlangıcında] görmüş olduğumuz gibi, İdea, daha özgül olarak yalnızca töz ve *tümellik* değil, ama tam da Kavram'ın kendi *gerçekliğiyle* birliğidir; kendi nesnel gerçekleşimi içerisindeki Kavram olarak yeniden inşa edilmiş Kavram'dır. Giriş'te söz ettiğiniz gibi, İdea'yı tek başına hakikat ve tümel olarak ve aslında özünde somut tümel olarak vurgulayan Platon'du. Yine de bizzat Platoncu İdea hanüz halis olarak somut değildir; çünkü Platoncu İdea, Kavram'ı ve tümelliği içerisinde kavrandığında, hakikat sayılmasına rağmen, yine de bu tümellik içerisinde ele alındığında edimselleşmemiştir ve kendi edimselliği içerisinde kendisine açık hakikat değildir. O, yalnızca örtük [hakikat] olmaktan öteye geçmez. Fakat nesnelliğinden yoksun olan Kavram'ın halis olarak Kavram olmaması gibi, aynı şekilde İdea da edimselliği olmaksızın ve edimselliği dışında, halis olarak İdea değildir. Dolayısıyla İdea edimselliğe çıkmak zorundadır ve o, edimselliği, ancak aslen Kavram'a karşılık gelen edimsel öznellik ve öznelliğin kendisi-için ideal varlığı sayesinde kazanır. Bu nedenle örneğin tür, ancak özgür somut bir birey olarak edimseldir; *yaşam*, ancak tek bir canlı varlık olarak mevcuttur, *iyi* bireysel insanlar tarafından edimselleştirilir ve bütün *hakikat* ancak bilen bilinç şeklinde, kendisiyle tin olarak karşılaşan tin şeklinde mevcuttur. Çünkü ancak somut bireysellik hakiki ve edimseldir; soyut tümellik ve tikellik ise böyle değildir. Bu kendini-bilme, bu öznellik, dolayısıyla, özsel olarak kendisine bağlanmak durumunda olduğumuz şeydir. Ama öznellik olumsuz birlikte bulunur, burada gerçek olarak varlıklarını sürdüren ayrımlar, eşzamanlı biçimde kendilerini ideal olarak da konumlanmış şekilde görünüşe çıkarırlar. Bu yüzden İdea'nın ve onun edimselliğinin birliği, kendi sıfatıyla İdea ile onun *gerçekliğinin olumsuz* birliğidir; bu her iki yan arasına ayrım koyan ve bu ayrımı aşan bir birlik. Ancak bu etkinlik içerisinde, İdea, olumlayıcı biçimde kendini-bilen, kendiyle-bağıntılı olan sonsuz birlik ve öznelliktir. Dolayısıyla güzellik İdeasını da ancak özünde somut öznellik ve bu yüzden bireysellik olarak kendi edimsel varoluşu içerisinde kavramak durumundayız, çünkü o, yalnızca edimsel olarak İdea'dır ve yalnızca somut bireysellik içerisinde edimselliğe sahiptir.

Şimdi burada hemen iki bireysellik biçimi, yani dolayımsız doğal bireysellik biçimi ile tinsel bireysellik biçimi arasında ayrım yapmak zorun-

dayız. Her iki biçim içerisinde İdea kendisine varoluş verir ve böylece her iki biçim içerisinde, onların tözsel içerikleri, yani İdea ve şu an incelediğimiz güzellik İdeası aynıdır. Bu bağlamda, doğa güzelliğinin İdeal ile aynı içeriğe sahip olduğu ileri sürülmek durumundadır. Ama öte yandan İdea'nın kendisinde edimsellik kazandığı yukarıda sözü edilen biçimin ikili karakteri, yani doğal ve tinsel bireysellik arasındaki ayrım, bir biçim içerisinde veya öteki biçim içerisinde görünen içeriğe özsel bir ayrım getirir. Çünkü sorun İdea'ya gerçekten karşılık gelen biçimin hangisi olduğudur; ve ancak kendisine sahiden tamuygun biçim içerisinde, İdea, içeriğinin eksiksiz halis bütünselliğini apaçık kılar.

Şimdi irdelemek durumunda olduğumuz özel nokta budur, çünkü doğa güzelliği ile İdeal arasındaki ayrım, bireysellik biçimleri arasındaki bu ayrımın altına girer.

İlk olarak, *dolayımsız* bireysellikle ilgili olduğu ölçüde, bu ayrım, kendi sıfatıyla doğaya ait olduğu kadar tine de aittir, çünkü (α) tin, bir *beden* içerisinde dışsal varoluşa sahiptir ve (β) *tinsel* ilişkilerde bile, tin, başlangıçta ancak dolayımsız gerçeklikte bir varoluş kazanır. Dolayısıyla, dolayımsız bireyselliği burada bu üç bakımdan inceleyebiliriz.

1. *Yalnızca İçsel Olarak Dolayımsızlık İçerisindeki İçsel*

(*a*) Hayvan organizmasının, kendisi için varlığına, ancak yediği, sindirdiği ve özümsediği bir inorganik doğaya karşıt sürekli bir içsel süreç sayesinde ulaştığını daha önce [s. 124] görmüştük; o, dışsalı içsele dönüştürür ve ancak bununla kendi 'içselliğini' edimsel kılar. Aynı zamanda, bu sürekli yaşam sürecinin, kendisiyle bu etkinliklerin yürütüldüğü bir organlar sistemi halinde edimselleştirilen bir etkinlikler sistemi olduğunu da görmüştük. Bu eksiksiz sistemin biricik amacı, canlı varlığın bu süreç vasıtasıyla öz-korunumudur ve dolayısıyla hayvan yaşamı, ancak iştah yaşamı içerisinde varlığını sürdürür, bu yaşama ilişkin yiyip içme ve doyum yukarıda sözü edilen organlar sisteminde gerçekleştirilir. Canlı varlık bu tarzda amaçlı olarak eklemlenmiştir; onun üyelerinin hepsi, yalnızca bir öz-korunum amacının araçları olarak hizmet görür. Yaşam, bu üyelerde içkindir; onlar yaşama ve yaşam onlara bağlıdır. Şimdi bu sürecin ortaya çıkardığı şey, ruh sahibi olan ve kendisine ilişkin bir duyguya sahip olan hayvandır; bu sayede hayvan, bir birey olarak kendisinden haz duyar. Eğer hayvanı bu bakımdan bitkiyle karşılaştırırsak,

bitkinin bu kendisine ilişkin duygudan, bu ruh sahipliğinden kesinlikle yoksun olduğunu önceden [Simetri'ye dair pasajda] belirtmiştik; çünkü bitki kendisinde aralıksız olarak yeni bireyler üretir, fakat onları bireysel kendiliği oluşturan olumsuz nokta üzerinde yoğunlaştırmaz. Ama şimdi bir hayvan organizmasının yaşamında gördüğümüz şey, yaşamın bu *birlik noktası* değil, yalnızca organların *çeşitliliğidir*. Canlı varlık yine de kendisini bireysel bir birim *olarak*, yani üyelerinin dışsal gerçeklikteki görünümüne karşıt bir özne olarak görünüşe getirmedeki yetersizliğinden ötürü, özgürlükten yoksundur. Organik yaşam etkinliklerinin gerçek mekanı, görüş alanımızdan gizli kalır; yalnızca hayvanın şeklinin dışsal hatlarını görürüz ve bu hatlar da yine tüyler, pullar, kıllar, postlar, dikenler veya kabuklarla örtülmüştür. Bu türden şeylere bürünme, hayvan alemine ait değildir, hayvanlarda bu bürünme bitkiler aleminden alınan biçimlere sahiptir. Hemen burada, hayvan yaşamının güzelliğindeki temel bir eksiklik bulunur. Organizmada bizim için görülebilir olan şey ruh değildir; dışa çıkarılmış ve her yerde görünen şey, içsel yaşam değil, ama asıl yaşamdan daha aşağı bir evreden alınan biçimlerdir. Hayvan, ancak bu örtü *içerisinde* canlıdır, yani bu 'içsellik', bizzat bir içsel bilinç biçimi içinde gerçek değildir ve dolayısıyla bu yaşam hayvanın her tarafında görülebilir değildir. Çünkü burada iç *tam da* iç olarak kalır ve dış *ancak* dış olarak ve her parçada eksiksiz biçimde ruh tarafından nüfuz edilmemiş olarak ortaya çıkar.

(*b*) Bunun tersine, *insan* bedeni, bu bakımdan daha yüksek bir evrede bulunur; çünkü insan bedeninde, insanın ruh sahibi ve duyumsayan bir birim olması onun her yerinde ve her zaman temsil edilir. Deri bitkimsi cansız örtülerle gizlenmez; nabız atışı kendisini bütün yüzeyde gösterir; yaşam için çarpan kalp adeta bedenin her yerinde mevcuttur ve o, bedenin canlanması, *turgor vitae*,[13] bu kabaran yaşam şeklinde dışsal olarak görünüşe çıkar. Benzer biçimde derinin her yerde duyarlı olduğu görülür ve o, *morbidezza*'yı (inceliği), sanatçının çarmıhı olan et ve damarlardaki ince renk ayrımlarını sergiler. Ama hayvandan farklı olarak insan bedeni kendi yaşamını ne kadar dışsal biçimde görünür kılsa da, yine de doğanın yoksulluğu, bu bedenin yüzeyinde derinin tekbiçimli olmamasıyla

[13]Dr. M.J. Petry, bana, bunun J. F. Blumenbach'ın (1735-1840) eskimiş fizyolojisinden kaynaklanan bir kavram olduğunu bildirdi. 'Nabız edimi' kuvvetinin, yumuşak parçaların birömek kasılıp gevşemesiyle sağlıklı bir bedende görünen bir durum olduğu varsayılır. Meraklısı şuraya bakabilir: Blumenbach'ın öğrencisi E.B.G.Hebenstreit (1735-1803)'ın *Doctrinae physiologicae de turgore vitali brevis expositio* adlı eseri (Leipzig, 1795).

—çukurlar, kırışıklıklar, gözenekler, tüyler, küçük damarlar vb.—, aynı ölçüde ifade bulur. İç yaşamın kendisi aracılığıyla parıldamasına izin veren deri, dışsal bir öz-korunum örtüsüdür, yalnızca doğal gereksinimlerin hizmetindeki amaçlı bir araçtır. Yine de insan bedeninin görünüşünün sahip olduğu büyük üstünlük, onun duyarlılığından oluşur; bu duyarlılık bütünüyle edimsel duygu değilse bile, en azından genel olarak bu duygunun olanağını kanıtlar. Ama burada aynı zamanda tekrar şu eksiklik ortaya çıkar: içsel olarak kendinde yoğunlaşmış olan bu duygu, bedenin üyelerinin her birinde varlık kazanmaz; bunun tersine, bedende, organların bir bölümü ve onların şekilleri tamamen hayvansal işlevlere ayrılmıştır; buna karşılık diğer bir bölüm ruhun yaşamının, duyguların ve tutkuların ifadesini üstlenir. Bu bakımdan, kendi iç yaşamına sahip ruh burada da bedensel biçiminin tüm gerçekliğiyle parıldamaz.

(*c*) Aynı eksiklik, benzer biçimde, dolayımsız yaşamı içerisinde gözönüne aldığımızda, *tinsel* dünyada ve onun örgütlenmelerinde de kendisini daha da yüksek bir tarzda açığa çıkarır. Bu tinsel dünyanın üretimleri ne kadar büyük ve zenginse, bu bütünü canlandıran ve onun iç ruhunu oluşturan *tek* amaç da o kadar birlikte-çalışan araçlar gerektirir. Şimdi dolayımsız gerçeklik içerisinde, bu araçlar, kuşkusuz, kendilerini amaçlı organlar olarak görünüşe çıkarırlar ve burada meydana gelen ve üretilen şey ancak isteme aracılığıyla varlığa gelir; bu tür bir örgütlenmedeki (örneğin, bir devletteki ya da bir ailedeki) her birim, yani her tek birey *istemeye sahiptir* ve aslında aynı örgütlenmenin diğer üyeleriyle bağlantı içerisinde kendisini görünüşe çıkarır; ama bu biraraya gelmenin *tek* içsel ruhu (tek bir amacın özgürlüğü ve aklı), bu tek özgür ve bütünsel iç canlanma olarak gerçekliğe çıkmaz ve kendisini her parçada açığa çıkarmaz.

Yine, kendilerinde organik bir bütün olan tikel eylemler ve olaylarda da durum aynıdır. Onların kendisinden çıktıkları içsel olan, dolayımsız edimselleşmelerinin yüzeysel ve dışsal biçimi halinde dışa çıkmaz. Burada görünen şey, ancak *gerçek* bir bütünlüktür, ama onun en içerideki kapsamlı canlanması geriplanda içsel olarak kalır.

Nihayet, tek bir birey de bu açıdan bize aynı izlenimi verir. Tinsel birey kendinde bir bütünlüktür, o tinsel bir merkez sayesinde birarada tutulur. Kendi dolayımsız gerçekliği içerisinde, bu birey, yaşamda, eylemde, eylemsizlikte, istemede ve arzulamada ancak parça parça görünür; ama yine de onun karakteri ancak eylemlerinin ve maruz kaldığı şeylerin bütün dizisinden kalkarak bilinebilir. Bireyin gerçekliğini kuran bu dizi içerisinde, yoğunlaşmış birlik noktası, kapsamlı bir merkez olarak görülebilir ve kavranabilir değildir.

2. *Dolayımsız Bireysel Varoluşun Bağımlılığı*

Bundan çıkan bir sonraki önemli nokta şudur: İdea, bireyin dolayımsızlığıyla edimsel varoluşa girer. Ama aynı zamanda, bu aynı dolayımsızlık yüzünden, İdea, dışsal dünyanın karmaşıklığıyla, dışsal durumların koşullu karakteriyle, araçların ve amaçların göreli karakteriyle içiçe geçmiş hale gelir; kısaca, o, görünüşün tüm sonluluğuna bürünür. Çünkü dolayımsız birey esas olarak kendini-çevreleyen bir birimdir, fakat bunun sonucu olarak aynı sebepten dolayı kendini başkalarına kapatmış ve onlara olumsuz olarak bağlanmıştır; içerisinde yalnızca koşullu bir varoluşa sahip olduğu dolayımsız yalıtımından ötürü, dolayımsız birey, kendisinde edimsel olmayan bütünselliğin gücüyle başkalarıyla bağıntıya ve başkalarıyla çok-katlı bağımlılığa zorlanır. Bu dolayımsızlık içerisinde, İdea, kendi yönlerinin tümünü *ayrı ayrı* gerçekleştirmiştir ve dolayısıyla o, hem doğal hem tinsel bireysel varlıkları birbirine bağlayan *iç* güç olarak kalır yalnızca. Bizzat bu bağıntının kendisi bireysel varlıklara dışsaldır ve onlarda, çok çeşitli karşılıklı bağımlılıkları ve başkaları tarafından belirlenmeyi içeren *dışsal bir zorunluluk* olarak da görünür. Varoluşun dolayımsızlığı, bu bakımdan, görünüşte bağımsız bireyler ile güçler arasındaki bir zorunlu bağlantılar sistemidir, bu sistem içerisinde her birey, kendisine yabancı amaçların hizmetinde bir araç olarak kullanılır veya tam da kendisine dışsal olan şeye kendi amaçlarının bir aracı olarak gerek duyar. Burada da kendi sıfatıyla İdea kendisini ancak dışsal olanın zemininde gerçekleştirdiği için; aynı zamanda başıboş bırakılmış görünen şey, kapris ve şansın kuralsız oyunudur ve ızdırabın getirdiği bir sefalettir. İşte bu, içerisinde *dolayımsız* bireyin yaşadığı özgürlüksüzlük alanıdır.

(*a*) Örneğin, bireysel *hayvan,* bir kez, özgül bir doğa ögesine, havaya, suya veya toprağa bağlanmıştır ve bu da onun bütün yaşam tarzını, beslenme türünü ve dolayısıyla tüm durumunu belirler. Hayvan türleri arasındaki büyük ayrımları veren şey budur. Kuşkusuz burada başka türler de ortaya çıkar, suda yüzen kuşlar, suda yaşayan memeliler, amphibius'lar türünden arada kalan türler ve [sınıflayıcı şemadaki] geçiş evreleri. Ama bunlar yalnızca karışımlardır, [sınıflamadaki evreler arasındaki] daha yüksek ve kapsamlı dolayımlar değillerdir. Ayrıca, kendi öz-korunumu bakımından, hayvan, sürekli olarak dışsal doğaya, örneğin soğuğa, kuraklığa, besin yokluğuna bağımlı kalır. Doğanın egemenliği altında, hayvan, çevresinin hasisliği yüzünden biçim tamlığını kazanamayabilir; güzelliği-

nin tomurcuklanmasını yitirebilir; pek zayıf düşebilir ve yalnızca işte bu tümel eksiklik izlenimini verir. Hayvanın kendisine ihsan edilen herhangi bir güzellik payını koruyup koruyamaması, dışsal koşulların lûtfuna bağımlıdır.

(*b*) Bedensel varoluşu içerisindeki *insan* organizması da, dışsal doğa güçlerine, aynı ölçüde değilse bile, benzer bir bağımlılığa tabidir. Aynı şansa, doyurulmamış doğal gereksinimlere, yok edici hastalıklara ve her türden yokluk ve yoksulluğa maruz bırakılmıştır.

(*c*) Daha yukarıya, yani *tinsel* ilgilerin dolayımsız edimselliğine çıkarsak, bu bağımlılığın en eksiksiz görelilik içerisinde gerçekten ancak burada ortaya çıktığını görürüz. İnsan varoluşundaki bayağılık bütün genişliğiyle burada açığa çıkmıştır. Bu, tamamen fiziksel dirimsel amaçlar ile tinin daha yüksek amaçları arasındaki karşıtlıkta zaten mevcut olan bir şeydir; bu karşıtlıkta her iki yan karşılıklı olarak birbirlerini engeller, rahatsız eder ve ortadan kaldırır. Bunun sonucu olarak, bireysel insan, kendi bireyselliğini korumak için, çoğu kez kendisini başkaları için bir araç yapmak, onların sınırlı amaçlarına itaat etmek ve aynı şekilde kendi ihtiyaçlarını doyurmak için başkalarını salt araca indirgemek zorundadır. Bu yüzden, bu sıradan ve gündelik dünyada göründüğü şekliyle birey, kendi ben'inin ve imkanlarının bütünlüğünden çıkarak etkin değildir ve kendisinden değil, ama başka bir şeyden hareketle anlaşılabilir. Çünkü bireysel insan dışsal etkilenimlere, yasalara, politik kurumlara, sivil ilişkilere bağımlılık içerisinde bulunur; o bunları kendi karşısında bulur ve bunlara, kendi iç varlığı olarak sahip olsun veya olmasın, boyun eğmek zorundadır. Dahası, bireysel özne, başkalarının gözünde böyle kendinde bir bütünlük değildir; ama, o, başkalarının, onun eylemleri, istekleri ve kanılarında buldukları en yakın kişisel çıkara göre başkalarının önüne gelir. İnsanların esas çıkarı, yalnızca kendi niyetlerine ve amaçlarına bağlı olan şeydir.

Bir topluluğun birlikte gerçekleştirdiği büyük eylemler ve olaylar bile, açıkça, bu göreli fenomenler alanında, ancak bireysel çabaların bir çokçeşitliliğidir. Şu ya da bu insan, görünürdeki şu ya da bu amaçla kendi katkısını yapar; amaç boşa çıkar veya başarılır ve sonunda şansın yaver gittiği koşullarda, bütünle kıyaslandığında, çok tali türden bir şey yerine getirilmiş olur. İnsanların çoğunun yapıp ettiği şey, katkıda bulundukları bütün olayın ve bütünsel amacın büyüklüğüyle kıyaslandığında, yalnızca önemsiz bir değere sahiptir. Aslında işlerin başında bulunanlar, bütün işi kendilerinin sırtındaymış gibi duyumsayanlar ve kendileri olayın bilincinde olanlar bile, çok-yanlı tikel koşullara, durumlara, engellere ve göreli

sorunlara dolanmış görünürler. Bütün bu bakımlardan, bu alan içerisindeki birey, güzelliğin özünün kökünde yatan bağımsız ve bütünsel hayat ve özgürlük görünümünü korumaz. Gerçi dolayımsız insani işler ve insani olaylar ve örgütlenmeler bile, bir sistemden ve bir etkinlikler bütünlüğünden yoksun değildir; ama yapılan her şey yalnızca bir bireysel ayrıntılar kitlesi olarak görünür; uğraşılar ve etkinlikler sonsuzca parçalara bölünüp ayrılmıştır, öyle ki bireylere düşen, bütünün ancak bir parçacığıdır; ve bireyler kendi amaçlarına uygun olarak bütüne ne kadar katkıda bulunurlarsa bulunsunlar, kendi bireysel çıkarlarıyla bir düşen şeyi ne kadar yerine getirirlerse getirsinler; yine de onların istemelerinin bağımsızlığı ve özgürlüğü az ya da çok biçimsel kalır, dışsal koşullar ve rastlantılar tarafından belirlenmiş ve doğal engeller tarafından engellenmiş kalır.

Bu, hem bireyin kendisinin hem de başkalarının bilincine göründüğü şekliyle dünyanın sıradanlığıdır [Prosa]: bir sonluluk ve değişkenlik dünyası, göreli olana dolanma dünyası; bireyin hiç bir konumda kendisinden kaçamadığı zorunluluğun baskısına sahip bir dünya. Çünkü her yalıtılmış canlı şey, kendi gözünde bizzat kendi-içerisine-kapatılmış bir birim olma ve yine de başka bir şeye bağımlı olma çelişkisine yakalanmış kalır ve bu çelişkiyi çözme mücadelesi bir girişimden ve bu öncesiz-sonrasız savaşın sürdürülmesinden öteye geçmez.

3. *Dolayımsız Bireysel Varoluşun Kısıtlılığı*

Ama şimdi üçüncü olarak, doğal ya da tinsel dünyada olsun, dolayımsız birey, yalnızca genel olarak koşullara bağımlı değildir; ama aynı zamanda *kısıtlı* olmaktan veya daha ziyade özünde *tikelleşmiş* olmaktan dolayı mutlak bağımsızlıktan yoksundur.

(*a*) Her tek hayvan, belirlenimli ve dolayısıyla kısıtlı ve sabit kılınmış bir türe aittir; o, bu sınırların ötesine adım atamaz. Zihnimizin gözü önünde, yaşamın ve onun örgütlenmesinin genel bir resmi yüzüp durur; ama bu edimsel doğa dünyasında, bu tümel organik tür, her biri kendi sınırlı biçim modeline ve özel gelişim evresine sahip olan tikeller alanına ayrışır. Ayrıca, bu aşılamaz engel içerisinde, her bir bireyde olumsal ve tikel bir biçimde ifade edilen şey, yukarıda sözü edilen, yaşam koşullarındaki ve yaşamın dışsal yanlarındaki rastlantı ve aynı zamanda bunlara bağımlılık ögesidir. Bu bakış açısından, halis güzelin gerektirdiği bağımsızlık ve özgürlük görünümü de [Anblick] soluklaşmıştır.

(*b*) Şimdi apaçıktır ki, tin, doğal yaşamın tüm Kavramını bedensel organizması içerisinde eksiksiz biçimde edimselleşmiş bulur; öyle ki bununla karşılaştırıldığında, hayvan türleri, yaşamları bakımından eksik görünür ve aslında daha aşağı evrelerde hatta pek canlı da görünmez. Bununla birlikte, insan organizması da benzer biçimde yarılmıştır, daha az bir derecede olsa da, ırk ayrımlarına ve bu ayrımların güzel biçimlenme derecelerine ayrılmıştır. Bu —kuşkusuz daha genel— ayrımlardan başka, bir sonraki adımda olumsallık burada tekrar kaskatı kurulmuş soy-diller ve bunların özgül hayat, ifade ve davranış tarzları olarak karışımları şeklinde işin içine girer; burada özünde özgür olmayan bir tikellik niteliği sunan bu ayrımlaşmaya, sonradan sonlu canlı etkinlik çevrelerindeki, örneğin ticaretteki, uğraşı tarzının özel karakteristikleri ve meslek katılır; son olarak özel karakter ve yaradılışa ilişkin bütün kişisel mizaç durumları,her türden zayıflık ve dert buna eklenir. Yoksulluk, kaygı, öfke, soğukluk ve kayıtsızlık, tutkuların hırsı, tek-yanlı amaçlarda yoğunlaşma, kararsızlık, şizofreni, dışsal doğaya bağımlılık, kendi sıfatıyla insan varoluşunun bütün sonluluğu, tamamen tek tek yüzlerin ve onların daimi ifadelerinin rastlantısallığında özelleşmiş hale gelir. Bu nedenle burada her tutkunun kendi yıkıcı şiddetinin damgasını üzerinde bıraktığı bitkin yüzler vardır, başka bazı yüzler yalnızca iç soğukluk ve yüzeysellik izlenimi verir; yine bazıları o kadar müstesnadır ki, çehrelerin genel modeli hemen hemen ortadan kaybolmuştur. İnsani şekillerin rastlantısallığının sonu yoktur. Dolayısıyla çocuklar genellikle en güzel çağdadırlar, çünkü onlarda her tekillik sanki tohuma kapatılmış gibi uyuklar, henüz hiç bir kısıtlı tutku onların göğsünü sıkıştırmaz ve çok çeşitli insani çıkarların hiç biri bu değişik çehrelere, gerekliliğinin bir ifadesini vermez. Ama çocuğun canlılığı herhangi bir şeyin olanağı olarak görülse de, yine de, tözsel yönelimler ve amaçlar içerisinde kendisini gerçekleştirmeye ve yaymaya sürüklenen tinin daha derin çehreleri bu masumiyette bulunmaz.

(*c*) Fiziksel ya da tinsel dolayımsız varoluşun bu eksikliği, özünde *sonluluk* olarak görülmelidir; daha açıkçası kendi içsel özüne karşılık gelmeyen ve bu karşılıklılık yokluğundan ötürü tam da kendi sonluluğunu ilan eden bir sonluluk olarak görülmelidir. Çünkü Kavram ve daha somut olarak da İdea, özünde *sonsuz* ve *özgürdür*. Hayvan yaşamı, yaşam olarak İdea olmakla birlikte, o, sonsuzluğu ve özgürlüğü sergilemez; bu sonsuzluk ve özgürlük, ancak Kavram kendi uygun gerçekliğine, orada başka bir şeyi değil, yalnızca kendisini bulacak şekilde tamamen sindiğinde ortaya çıkar. Yalnızca bu durumda, Kavram, halis olarak özgür ve sonsuz birey-

selliktir. Ama doğal yaşam, bütün gerçekliğe eksiksiz biçimde nüfuz etmeksizin *kendinde* kalan duygunun ötesine geçmez; üstelik doğal yaşam, dolayımsız biçimde kendinde koşullu,kısıtlı ve bağımlıdır, çünkü doğal yaşam, kendisini-işleyen bir özgürlüğe sahip değildir, ama başka bir şey tarafından belirlenir. Bilmesi ve istemesinde, serüvenlerinde, eylemlerinde ve yazgılarında, tinin dolayımsız sonlu gerçekleşmesini bekleyen akibet budur.

Çünkü burada daha tözsel yoğunlaşmalar oluşmuş olsa da, bunlar yine de yalnızca kendilerinde ve kendileri için tikel bireyselliklerin sahip oldukları kadar az hakikate sahip olan yoğunlaşmalardır; bunlar, hakikati, yalnızca bütün'ün aracılığıyla birbirleriyle ilişkiye girmelerinde gösterirler. Kendi sıfatıyla ele alındığında, bu bütün, Kavramına karşılık gelir, yine de kendisini bütünlüğü içerisinde görünüşe çıkarmaz, öyle ki bu şekilde kendisinin tam ifadesi olarak, görülebilir biçimde dışsal gerçekliğe girmez ve sayısız bireysellikleri *tek bir* ifade ve *tek bir* şekil halinde yoğunlaştırmak için onları dağılmışlıklarından çıkarıp bir noktada toplamaz; bunun yerine, tamamen içsel bir şey olarak kalır ve dolayısıyla ancak entellektüel düşünümün içselliği için varolur. Tinin, varoluşun sonluluğunda ve bu varoluşun kısıtlılığında ve dışsal zorunluluğunda, hakiki özgürlüğünün dolayımsız görümüne ve hazzına tekrar ulaşamamasının ve dolayısıyla bu özgürlük gereksinimini başka ve daha yüksek bir zeminde gidermeye zorlanmasının sebebi budur. Bu zemin sanattır ve sanatın edimselliği İdeal'dir.

Böylelikle sanat güzelliğinin zorunluluğu, dolayımsız gerçekliğin eksikliklerinden çıkarsanır. Dolayısıyla sanatın görevi, sanatın, yaşamın görünüşünü ve özellikle (kendi özgürlüğü içinde aynı zamanda dışsal olarak) tinin canlanmasının görünüşünü sergileme ve dışsal olanı Kavramına karşılık getirme uğraşına sahip olmasında saptanmalıdır. Ancak bu şekilde, hakikat, kendi zamansal konumunun, bir sonlular dizisi içerisinde yolunu kaybetmenin üstüne yükselir. Aynı zamanda, hakikat, doğanın ve sıradanlığın sefaletinin artık hiç görünmediği dışsal bir görünüş kazanmıştır; hakikate layık bir varoluş kazanmıştır; yani kendi belirlenimini kendinde bulduğu ve bu belirlenimi başka birşey tarafından koyulmuş bulmadığı için, kendi adına özgür bağımsızlık içerisinde duran bir varoluş kazanmıştır.

Bölüm III

SANAT GÜZELLİĞİ VEYA İDEAL

SANAT güzelliğine ilişkin olarak ele alınacak üç esas yön vardır:
İlkin, kendi sıfatıyla İdeal
İkinci olarak, İdeal'in belirlenmişliği olarak sanat eseri
Üçüncü olarak, sanatçının yaratıcı öznelliği.

A. KENDİ SIFATIYLA İDEAL

1. *Güzel Bireysellik*

Önceki irdelemelerimize uygun olarak sanatın ideali hakkında salt biçimsel olarak söylenebilecek en genel şey şudur: bir yandan, hakiki olan, varoluşa ve hakikate ancak dış gerçeklik içerisinde açılım kazanmakla sahiptir; ama öte yandan hakiki olan, içerisinde açılım kazandığı, dışsal olarak ayrılmış parçaları birlik içerisinde öyle bağlayıp birleştirir ve muhafaza eder ki, şimdi açılımının her parçası bu ruhu, bu bütünlüğü her bir parçada görünür kılar. Eğer bunun en yakın örneği olarak insan biçimini ele alırsak, gördüğümüz gibi, o, içerisine Kavram'ın dağılmış olduğu bir organlar bütünlüğüdür ve her bir üyede ancak tikel bir etkinliği ve kısmi bir duygularımı görünüşe çıkarır. Fakat bütün ruhun kendisinde ruh olarak göründüğü tikel organın hangisi olduğunu sorarsak, bunu hemen göz diye adlandıracağız; çünkü ruh gözde yoğunlaşmıştır ve ruh yalnızca göz aracılığıyla görmekle kalmaz, aynı zamanda onda görülür de. Şimdi nasıl ki çarpan kalp kendisini hayvana karşıt olarak insan bedeninin yüzeyinin her tarafında gösteriyorsa; aynı şekilde sanatın da, her şekli, görülebilir yüzeyinin her noktasında, ruhun mekanı olan ve tini görünüşe getiren bir göze dönüştürmek durumunda olduğu ileri sürülmelidir. Veya Platon ünlü beyitinde nasıl ki yıldıza: 'Sen yıldızları seyrederken, ey, benim yıldı-

zım! Gökyüzü olsam ve seni bin gözle görebilsem!' diye sesleniyorsa;[1] aynı şekilde sanat da, üretimlerinin her birini bin-gözlü Argos'a dönüştürür ki, bu sayede iç ruh ve tin her noktada görülür. Sanatın, her yerde bir göze, özgür ruhun içsel sonsuzluğuyla açığa çıktığı bir göze dönüştürmek durumunda olduğu şey, yalnızca bedensel biçim, gözlerin bakışı, yüz ifadesi ve duruş değil; ama aynı zamanda eylemler ve olaylar, söz ve ses tonları ve bunların tüm görünüş durumları içerisindeki akışıdır.

(*a*) Bu baştan aşağı ruh sahipliği talebiyle birlikte, hemen başka bir soru ortaya çıkar: fenomenal dünyadaki her noktanın, kendisinin gözleri haline gelmek durumunda olduğu bu ruh *nedir?* Daha da açıkçası: kendi doğasından ötürü, sanat aracılığıyla kendi hakiki görünümünü kazanma niteliği gösteren ruh ne türden bir ruhtur? Çünkü insanlar,[2] 'ruh' sözcüğünü sıradan bir anlamda kullanarak, madenlerin, minerallerin, yıldızların, hayvanların, sayısız biçimde tikelleşmiş insan karakterlerinin ve bunların ifadelerinin bile özgül bir 'ruh'u olduğundan söz ederler. Ama taşlar, bitkiler vb. gibi doğadaki şeyler için, yukarıdaki anlamda 'ruh' sözcüğü ancak metaforik olarak kullanılabilir. Salt doğal olan şeylerin ruhu, apaçık ki, sonlu ve geçicidir ve 'ruh' tan ziyade 'özgül doğa' diye adlandırılmalıdır. Bu sebepten dolayı, bu tür şeylerin belirlenimli bireyselliği, sonlu varoluşlarında eksiksiz bir biçimde zaten açığa çıkar. Bu bireysellik ancak bir tür kısıtlanmışlık sergileyebilir. Bu alanda sonsuz bağımsızlığa ve özgürlüğe yükselme, aslında bu alana dıştan verilen bir görünüştür; ama böyle bir şey gerçekleşirse, bu görünüş, daima, bu sonsuzluğun varlığı şeylerin kendilerinde temellenmeksizin,sanat tarafından dışarıdan meydana getirilir. Aynı şekilde, doğal yaşam olarak duyumsayan ruh da, kendisini, kendisine bir dönüş olarak ve bu yüzden de özünde sonsuz olarak bilmeyen ve gerçeklikte ancak örtük olarak mevcut olan öznel, ama tamamen içsel bireyselliktir. Dolayısıyla onun içeriği, kendinde kısıtlanmış kalır. Bu içsel bireysellik, önce yalnızca biçimsel bir yaşam, rahatsızlık, değişkenlik, şehvet olarak ve bu bağımlı yaşama ait kaygı ve korku olarak görünüşe çıkar ama sonra yalnızca özünde sonlu bir içsellik ifadesi kazanır.

Yalnızca *tin*'in canlanması ve hayatı, özgür sonsuzluktur; böyle

---

[1] Diogenes Laertius, *Plato*, 23, § 29. Hegel'in alıntıları hemen her zaman tamlıktan uzaktır. Platon'un 'pek çok'u (many) kullandığı yerde, Hegel'in 'bin'i (thousand) kullanması, bunu söylemek bir vefasızlık sayılmazsa, bir düzeltmedir. Ama Hegel'in "seyrederken"de "iken" bağlacını kullanması, Hegel'in kendisine ait, zorunlu olmayan bir eklemedir.

[2] Schelling'e ve diğer doğa filozoflarına atılan bir taş.

olmakla, gerçek varoluşu içerisinde tin, kendisinin içsel bir şey olduğunun farkında olur; çünkü görünüşe çıkması içerisinde kendisine yeniden döner ve kendi yurdunda kalır. Dışsal görünümüne —bu görünüm aracılığıyla kısıtlılığa bulaşmış olsa bile— kendi sonsuzluğunun ve kendisine özgür dönüşünün damgasını basan, bu yüzden yalnızca tindir. Şimdi tin, ancak tümelliğini edimsel olarak kavradığı ve kendi önüne koyduğu amaçları tümelliğe yükselttiği zaman özgür ve sonsuz olur; bu nedenle tin, eğer bu özgürlüğü *kavramamışsa*, doğası gereği, kısıtlanmış bir içerik, bodur bir karakter ve sakat ve yüzeysel bir zihin olarak mevcut olabilecektir. Böyle değersiz bir içerikte, tinin görünüşe çıkışı yine yalnızca biçimsel kalır; çünkü bu durumda, öz-bilinçli tinin soyut biçiminden başka hiç bir şey bulmayız ve onun içeriği de özgürlüğü içerisindeki tinin sonsuzluğuyla çelişir. Ancak halis ve özünde tözsel bir içerik sayesindedir ki, kısıtlanmış ve değişken varoluş, bağımsızlık ve tözsellik kazanır, öyle ki o zaman hem belirlenmişlik hem de asli yekparelik, yani hem tözsel olan hem de kısıtlanmış şekilde tek olan içerik, bir ve aynı şeyde edimsel olur; bu nedenle de, varoluş, içeriğinin kısıtlanmışlığı içerisinde aynı zamanda tümellik ve yalnız kendi başına duran ruh olarak görünüşe çıkma olanağı kazanır. Kısaca, sanat, varoluşu, görünüşü içerisinde, *hakiki* olarak yani varoluşu, tamuygun, kendinde ve kendisi için olan içeriğe uygunluğu içerisinde kavrama ve sergileme işlevine sahiptir. Bu yüzden, sanatın hakikati, salt hatasızlık olamaz; doğanın taklidi denen şeyin sınırlarını çizen de bu salt hatasızlıktır; bunun tersine, dışsal olan, kendinde uyumlu bir içsel ile, tam da bu nedenle kendisini dışsalda kendisi olarak açığa çıkarabilen bir içsel ile uyumlu hale gelmek zorundadır.

(*b*) Şimdi sanat, diğer varlıklara rastlantı ve dışsallık tarafından bulaştırılmış olan şeyi, kendi hakiki Kavram'ı ile böyle bir uyuma soktuğu için; görünüş içerisinde Kavram'a karşılık gelmeyen her şeyi bir kenara atar ve bu arındırma sayesinde İdeal'i meydana getirir. Bunun sanat tarafından yapılan bir pohpohlama olduğu iddia edilebilir, örneğin portre ressamları hakkında küçümseyici biçimde onların, olanı olduğundan daha güzel gösterdikleri söylendiği gibi. Ama sanatın İdeali ile herkesten daha az ilgisi olan portre ressamı bile, şekil ve ifadedeki, biçim, renk ve çehrelerdeki dışsal olan her şeyi, tamamen doğal olan kusurlu varoluş yanını, tüyleri, gözenekleri, küçük yaraları, siğilleri, tüm bunları dışarıda bırakmak ve özneyi tümel karakteri ve süregiden kişiliği içerisinde kavramak ve yeniden üretmek zorunda olduğu için, bu anlamda, olanı olduğundan daha güzel göstermek zorundadır. Sanatçının, modelinin karşısına sessizce

geçip, onun yüzünü, dış görünüşünü ve dışsal biçimini sadece taklit etmesi ile öznenin en içteki ruhunu ifade eden hakiki çehreleri resmedebilmesi tamamen farklı şeylerdir. Çünkü dışsal biçimin açıkça ruha karşılık gelmesi, ideal için baştan sona zorunludur. Bu nedenle, örneğin günümüzde moda haline gelen, *tableaux vivants*[3] diye adlandırılan şeyler, ünlü başyapıtları bile bile ve hoş bir şekilde taklit ederler ve aksesuarları, kostümleri vb. tam olarak yeniden üretirler; ama bu tür eserlerde öznelerin tinsel ifadesinin yerini sıradan yüzlerin aldığını çok sık görürüz ve bu da yersiz bir etki yaratır. Öte yandan Raphael'in Madonnaları, bize öyle ifade biçimleri, yanaklar, gözler, burun, ağız gösterir ki; bunlar, biçimler olarak, ışımaya, sevince, dindarlığa ve aynı zamanda anne sevgisinin alçakgönüllülüğüne uygundurlar. Kuşkusuz, biri çıkıp da, bütün kadınların bu duyguyu yaratabileceğini ileri sürmek isteyebilir, ama her yüzün görünüşü, bu ruh derinliğinin doyurucu ve eksiksiz bir ifadesini vermez.

(*c*) Şimdi sanatsal İdeal'in doğası, dışsal varoluşun tinsel alana bu aktarılmasında aranmak durumundadır, öyle ki dışsal görünüş tine tamuygun olmakla onun açımlanması olsun. Yine de, bu, aynı zamanda soyut biçimi içerisindeki tümele, yani *düşünmenin* bulunduğu *uca* gitmeyen; ama tamamen dışsal ile tamamen içsel olanın çakıştığı *merkezde* kalan içsel alana bir aktarımdır. Buna göre, İdeal, ayrıntı ve rastlantı yığınından uzaklaşmış edimselliktir, öyle ki burada, içsel olan, tümelliğin üzerine yükselmiş ve tümelliğe karşıt olan bu dışsallıkta, kendisini, canlı bireysellik olarak görünür kılar. Çünkü kendinde tözsel bir içeriğe sahip olan ve aynı zamanda bu içeriği kendisinde dışsal olarak görünür kılan bireysel öznel hayat bu merkezde bulunur. Bu merkezde, içeriğin tözselliği, soyut bir tarzda kendi tümelliği içerisinde açıkça ortaya çıkamaz; bu tözsellik, hâlâ bireyselliğe kapatılmış kalır ve dolayısıyla şimdi kendi adına, salt sonluluktan ve bunun koşullarından kurtulup, ruhun içselliğiyle özgür bir uyum halinde biraraya gelen belirlenimli varoluşla içiçe girmiş görünür. Schiller, *Das Ideal und Das Leben* [İdeal ve Hayat] adlı şiirinde,[4] edimselliği ve edimselliğin doğurduğu acıları ve mücadeleleri, 'güzelliğin ıssız-gölge ülkesi'nin karşısına koyar. İdeal, bu tür bir gölgeler ülkesidir; onun içerisinde görünen *tinler*, dolayımsız varoluşa göre ölüdür, doğal

---

[3][Canlı tablo —*çn.*] yani, bir sanatçının resmini taklit etmek için bir çerçeve içerisinde duran güzel kadınlar. Bkz. örn. *Oxford Eng. Dic. 'tableau'* ve L.V. Fildes. *Luke Fildes R.A.* (Londra, 1968) s. 84.

[4]Schiller'in üçüncü dönemine ait bu şiir, ilk kez *Die Horen*'de 1795'te yayımlandı.

yaşamın yoksulluğundan kesilmişler ve dışsal etkilere bağımlılığın zincirlerinden ve fenomenal dünyanın sonluluğundan ayrılamaz olan sapkınlıkların ve çırpınışların tümünden kurtulmuşlardır. Ama bununla birlikte, İdeal, duyusal olana ve onun doğal biçimine ayak basar, ama aynı zamanda, bunu tıpkı dışsallık alanı gibi, kendisine geri çeker; çünkü sanat, dışsal görünüşün kendi öz-korunumu için gerek duyduğu aygıtı,[5] dışsal olanın, tinsel özgürlüğün görünümü haline gelebileceği sınırlara getirir. Ancak bu süreç yoluyla, İdeal, dışsallık içerisinde mevcut olur: kendi içine kapanmış, özgür, öz-güvenli, kendinde duyusal olarak kutsanmış ve kendi ben'inden zevk ve haz duyar bir biçimde. Bu mutluluk çanı, baştan sona İdeal'in tüm görünüşünde ses verir, çünkü dışsal biçimin yayılımı ne kadar geniş olsa da, bu biçim içerisinde İdeal'in ruhu asla kendisini kaybetmez. Tam da bunun bir sonucu olarak İdeal halis biçimde güzeldir, çünkü güzel, ancak öznel, ama bütünsel bir birlik olarak mevcuttur; bu sebepten de, İdeal'i görünüşe çıkaran özne, kendisinde, tekrar daha yüksek bir bütünlük ve bağımsızlık halinde, diğer bireylerin hayatındaki ve onların amaçlarıyla çabalarındaki bölünmeleri biraraya toplamış görünmek zorundadır.

(α) Bu bakımdan, İdeal'in temel karakteristikleri arasında en yükseğe, bu sükunetli barış ve mutluluğu, kendi kazanımları ve doyumu içerisindeki bu kendinden-zevk almayı koyabiliriz. İdeal sanat eseri, karşımıza kutsanmış bir tanrı gibi çıkar. Nitekim, [Grek sanatının] kutsanmış tanrıları için, acıda ve öfkede, sonlu alanlarda ve amaçlarda içerilen ilgilerde hiç bir amaçlı ciddiyet yoktur ve tikel olan herşeyin olumsuzlanmasıyla birlikte kendilerine bu pozitiv geri çekilme, onlara sükunet ve huzur karakteristiği verir. Bu anlamda Schiller'in şu deyişi geçerlidir: 'Hayat ciddidir, sanat ise neşeli.'[6] Genelde sanatın ve özelde Schiller'in şiirinin en ciddi türden olması yüzünden, bilgiçlerin bu deyişle pek sık alay ettikleri doğrudur; ne olursa olsun, aslında ideal sanat ciddiyetten yoksun değildir; fakat ciddiyet içerisinde bile, neşe veya sükunet sanatın asli ve özsel karakteri olarak kalır. Bu bireysellik gücü, somut özgürlüğün bu zaferi, şekillerinin neşeli ve sükunetli barışı bakımından özellikle antikitenin sanat eserlerinde[7] tanıdığımız şeydir. Ve bu, hiç de mücadelesiz kazanılmış bir doyum-

---

[5]Burada sözü geçen 'aygıt' (apparatus) daha sonra sayfa 263'de açıklanıyor.

[6]Schiller'in *Wallenstein*'a önsözünün son satırı (1799).

[7]Yani Greklerde. Bu pasaj boyunca Hegel'in aklında bulunan, Olymposlu tanrılar ve bazı Homerik ve tragik kahramanlardır. Bkz. 3. Cilt, heykel sanatına ilişkin kesim.

dan çıkmaz, bunun tersine ancak öznenin iç hayatında ve bütün varoluşunda daha derin bir yarık açıldığında çıkar. Çünkü örneğin tragedyanın kahramanları kadere yenilecek şekilde betimlendiklerinde bile; kahramanın yüreği, 'Yazgı böyle' dediğinde, kendisiyle yalın birliğe geri çekilir. Bu durumda özne yine de daima kendisine sadık kalır; o, yoksun bırakıldığı şeyden feragat eder, yine de peşinden koştuğu amaçlar tamamen kendisinden alınmamıştır; o bunlardan vazgeçer, ama böyle yapmakla *kendisini* yitirmez. Kaderin kölesi olan insan yaşamını yitirebilir, ama özgürlüğünü değil. Onun, kederde bile, huzurun neşesini ve sükunetini korumasını olanaklı kılan, işte bu öz-güvendir.

(*β*) Romantik sanatta, yüreğin parçalanmışlığının ve uyumsuzluğunun daha da arttığı ve genellikle bu içsel yanda sergilenen karşıtlıkların derinleşip birlikten yoksunluklarını sürdürebildikleri doğrudur. Bu nedenle, örneğin 'Passion'u* resmederken, resim sanatı, kimi zaman askeri zorbaların ifadelerindeki alaycı bakışı, yüzlerindeki korkunç buruşukluklar ve sırıtışlarla ifade etmekte direnir; özellikle ahlâksızlık, günah ve kötüye ilişkin taslaklarda, birlikten yoksunluğun bu süregitmesiyle, İdeal'in sükuneti kaybolur, çünkü burada parçalanmışlık bu sükûnetin kaybolacağı kadar sabit biçimde kalmasa bile, yine de her zaman çirkin olmamakla birlikte, en azından güzel de olmayan bir şey sık sık ortaya çıkar. Bir başka resim okulunda, eski Flemenk okulunda, kendisine inancı ve sarsılmaz güveni içerisinde olduğu kadar, dürüstlüğü ve doğruluğu içerisinde de yüreğin bir iç uzlaşımı sergilenir, ama bu sağlamlık, İdeal'in sükunetine ve doyumuna erişmez. Bununla birlikte romantik sanatta da, acı ve keder, yüreği ve öznel iç duyguyu, 'kadimler'[8] için söz konusu olduğundan daha derin bir biçimde etkilemesine rağmen; burada tinsel bir içsellik, boyun eğmeden duyulan bir sevinç, keder içerisinde bir mutluluk ve acı içerisinde bir kendinden geçiş hatta ıstıraptan alınan bir zevk ortaya çıkar. İtalyan dinsel ayin müziğinde bile, kederden alınan bu zevk ve kederin biçim değiştirmesi ağıtın ifadelerinde yankılanır. Romantik sanattaki bu ifade, genellikle, 'gözyaşlarıyla gülümseme'dir. Gözyaşları kedere, gülümseme ise neşeye aittir ve bu nedenle ağlayarak gülümseme, ıstırap ve acı içerisindeki bu asli huzuru belirtir. Kuşkusuz, gülümseme, burada, salt duygusal bir coşum, insanın talihsizliklere karşı gösterdiği havai, kendini-

(*) İsa'nın çarmıha gerilişini betimleyen imgeler. (*çn.*).

[8] Yani Grekler ve Romalılar.

beğenmiş bir tutum ve önemsiz kişisel duygular olmamalıdır; bunun tersine, gülümseme, —*Romanzen vom Cid*'de Chimena hakkında 'Gözyaşları içerisinde ne kadar güzeldi'[9] diye söz edildiği gibi—, her kedere rağmen, güzelliğin sükuneti ve özgürlüğü olarak görünmelidir. Öte yandan insanın öz-denetimden yoksun oluşu ya çirkin ve iğrençtir veya gülünçtür. Örneğin çocuklar en olmadık vesilelerle gözyaşlarına boğulurlar, bu da bizi gülümsetir. Öte yandan, derin bir duygunun baskısı altında metanetini kaybetmeyen katı bir adamın gözlerindeki yaşlar, bütünüyle farklı bir duygulanım izlenimi verir.

Ama kahkaha ve gözyaşı, birbirinden soyutlandığında, ayrı düşebilirler ve bu soyutlamada, onlar, sözgelimi [C.M.F.E.] von Weber'in *Der Freischütz*'ünde [1821] yer alan kahkaha korosundaki gibi, bir sanat motifi olarak uygunsuz biçimde kullanılmışlardır. Kendi sıfatıyla gülme, İdeal'in kaybolması istenmiyorsa eğer, kısıtlanması gereken bir taşkınlıktır. Aynı soyutlama, Weber'in *Oberon*'undaki [1826] bir düette, tam 'prima donna'nın gırtlağı ve akciğerleri için kaygı ve keder duyabileceğimiz bir sırada, benzer bir kahkahada ortaya çıkar. Öte yandan, tanrıların kutsanmış huzurundan ileri gelen ve soyut taşkınlık değil, yalnızca neşelilik olan, Homeros'un tanrılarının yatıştırılamaz kahkahası ne kadar da farklı duygulandırır. Diğer taraftan kısıtlanmamış keder olarak gözyaşları da ideal sanat eserine girmemelidir, örneğin yine Weber'in *Der Freischütz*'ünde, böyle soyut bir teselli edilemezliğin işitilmesi gibi. Genelde müzikte, şarkı, tarlakuşunun özgürce şakıması gibi, kendinin farkında olmadaki bu sevinç ve hoşlanmadır. Kederden ya da neşeden olsun, çığlık çığlığa bağırmak katiyen müzik değildir. Acıda bile, ağıtın tatlı tonu kederlere ses vermeli ve onları yatıştırmalıdır, öyle ki, bu ağıtı anlayacak kadar acı çekmemize değsin. Her sanattaki tatlı melodi, şarkı işte budur.

(γ) Bu temel ilkede modern ironi öğretisi de, belli bir bakımdan haklı çıkarılışını bulur, ama şunlar dışında: ironi, bir yandan çoğu zaman herhangi bir eksiksiz ciddiyetten uzaktır ve özellikle kurnazca kötülüklerden haz duymayı tercih eder ve öte yandan eylemek ve yapmak yerine, salt yürekten özleyişte sona erer. Örneğin böyle bir konumu üstlenen soylu ruhlardan biri olan Novalis,[10] özgül ilgilerden yoksun bir

[9]Bu alıntı, *Romances of the Cid* (El Sid'in Hikayeleri)e ilişkin Herder'in şiirsel uyarlamasından alınmıştır, I, 6.

[10]G.F.P von Hardenberg, 1772-1801. Novalis, fiziksel bir çöküşten, tüberkülozdan öldü.

boşluğa, bunun getirdiği gerçeklik korkusuna sürüklenmiş ve adeta ruhsal bir çöküntü içerisine düşmüştü. Bu, gerçek eyleme ve üretime kendisini bırakmayacak bir özlemdir, çünkü bu özlem, bu tecritin eksikliğini duysa da, sonlulukla temas etmek suretiyle kirlenmekten ürkmüştür. Gerçi, ironi, özgül ve tek-yanlı her şeyin yoksanması durumunda öznenin kendi kendisiyle bağıntılandığı mutlak olumsuzluğu içerir; ama bu öğretiye ilişkin olarak yukarıda belirtildiği şekliyle, bu yoksama, yalnızca, komedideki gibi, kendini beyhudeliği içerisinde görünüşe çıkaran özünde değersiz şeyi değil, fakat aynı ölçüde özünde yetkin ve sağlam her şeyi etkilediği için; bundan, tıpkı yürekten özleme kadar, her yerde her şeyi yoksama sanatı olarak da ironinin, hakiki İdeal ile kıyaslandığında, sanatsal olmayan içsel bir kısıtlanmamışlık yönü edindiği sonucu çıkar. Çünkü İdeal, özünde tözsel bir içeriğe gerek duyar; açıktır ki, bu tözsel içerik, kendisini dışsal olanın biçimi ve şekli içerisinde sergilemek suretiyle, tikelliğe ve dolayısıyla kısıtlanmışlığa varır; bununla birlikte o, içerisinde *tamamen* dışsal olan herşeyin ortadan kaldırılıp yoksanacağı şekilde de bu kısıtlanmışlığı kendinde içerir. Ancak, bu saf dışsallığın olumsuzlanmasından dolayıdır ki, İdeal'in özgül biçimi ve şekli, bu tözsel içeriğin sanatsal görüm ve hayalgücüne uygun bir görünüş içerisinde görünüşe çıkması olur.

2. *İdeal'in Doğayla Bağıntısı*

Şimdi İdeal için tam da özünde yekpare içerik kadar zorunlu olan betimsel ve dışsal yan ve bu iki yanın birbirine nüfuz etme tarzı, bizi doğa ve ideal sanatsal tasarım arasındaki bağıntıya getirir. Çünkü bu dışsal öge ve onun biçimlenmesi, genel deyimle 'doğa' diye adlandırdığımız şeyle irtibat içindedir. Sanat acaba dışsal nesneleri tam da oldukları gibi betimlemeli mi, yoksa doğal fenomenleri yüceltip dönüştürmeli mi şeklindeki eski, daima yinelenegelen tartışma, bu bağlamda, henüz konumlanmamıştır. Doğanın 'doğru'su, güzelin 'doğru'su, İdeal ve doğaya sadakat gibi *ilk bakışta* şüpheli sözcüklerle ardı arkası kesilmeden devam eden tartışmalar işitebiliriz. Çünkü, 'sanat eseri kuşkusuz doğal olmalıdır', ama 'aynı zamanda çirkin bir doğa da vardır ve bu yeniden üretilmemelidir', 'ama öte yandan' —ve bu böyle herhangi bir sona veya belli bir sonuca ulaşmaksızın sürüp gider.

Modern çağlarda İdeal ile doğa karşıtlığı, özellikle Winckelmann tarafından tekrar ortaya atılmış ve önem kazanmıştır. Daha önceden belirttiğim gibi, Winckelmann'ın coşkusu, antikitenin eserleri ve bu eserlerin ideal biçimleriyle tutuşturulmuştu ve o, bu eserlerin yetkinliklerini kavrayıncaya ve bu sanat şaheserlerinin tanınmasını ve bir incelemesini dünyaya yeniden sununcaya kadar dur durak bilmedi. Ama bu tanımadan, insanların, kendisinde, güzeli bulmuş olduklarına inandıkları, ama zamanla yavanlığa, hayattan yoksunluğa ve kişiliksiz yüzeyselliğe düşmüş bir ideal tasarım çılgınlığı başgösterdi. Von Rumohr'un, daha önce gönderimde bulunduğum İdea ve İdeal'e karşı polemiğinde sürekli gözönünde bulundurduğu şey, özellikle resim sanatında, işte İdeal'in bu boşluğuydu.

Şimdi teorinin görevi bu karşıtlığı çözmektir. Bununla birlikte sanat üretiminin pratik yanına gösterilen ilgi, burada bütünüyle bir tarafa bırakılabilir; çünkü vasat zihinlere ve onların yeteneklerine hangi ilkeler aşılanırsa aşılansın, sonuç her zaman aynıdır: onların ürettikleri şey, ister sapkın bir teoriye uygun olsun, isterse en iyi teoriye uygun olsun, her zaman vasat ve zayıftır. Kaldı ki başka uyarımlar tarafından etkilenen genelde sanat ve özelde resim sanatı, bu idealler denen çılgınlıktan uzaklaşmış ve ilerlemesi içerisinde, hem yeni Hollanda okuluna hem de eski İtalyan ve Alman resim sanatına ilginin tazelenmesinden ötürü, en azından daha canlı biçimler ve daha dolu bir içerik kazanma girişiminde bulunmuştur.

Ama, yalnızca bu soyut idealler konusunda değil, aynı zamanda sanatın gözde 'doğallığı' konusunda da gereğinden çok daha fazlasına sahibiz. Örneğin tiyatro sanatında, herkes, basmakalıp evcil öykülerden ve bunların hayata sadık sunuluşlarından hasta ve bitkin düşmüştür. Bir babanın karısı ve oğulları ile kızları hakkındaki sızlanmaları, gelir ve giderler, Bakan'lara bağımlılık, uşakların ve katiplerin entrikaları hakkındaki yakınmaları ve sonra evin hanımının mutfaktaki hizmetçilerle başının dertte olması, kızların salonlarda duygusal gönül işleri —bütün bu sıkıntılar ve üzüntüleri, herkes kendi evinde daha yoğun ve daha hakiki biçimde yaşar.[11]

Öyle görünüyor ki, İdeal ile doğa arasındaki bu karşıtlık bakımından, insanlar, bir başka sanattan ziyade tek bir sanatı, özellikle resim sanatını

---

[11] Bu, Schiller'in 'parodi' diye adlandırdığı satirik şiiri *Shakespeares Schatten*'in (Shakespeare'in Hayaleti) son iki kıtasından bir alıntıdır.

gözönünde bulundurmuşlardır, çünkü bu sanatın alanı tam da tikel görülebilir nesnelerdir. Dolayısıyla, bu karşıtlık sorusunu aşağıdaki gibi genel terimlerle koyacağız: Sanat şiir midir, yoksa nesir midir? Çünkü sanatta gerçekten şiirsel olan öge tam da İdeal diye adlandırmış olduğumuz şeydir. Eğer sorun sadece 'İdeal' sözcüğü ise, bundan kolaylıkla vazgeçebiliriz. Ama bu durumda soru şudur: sanatta şiir nedir ve nesir nedir? Yine de özünde şiirsel olan şeye bağlılık da, özgül sanatlara ilişkin olarak sapmalara yol açabilir ve zaten böyle olmuştur: Çünkü açıkça şiire, özellikle de düşünülebileceği gibi lirik şiire ait olan şey, aynı zamanda resim sanatında da tasarımlanmıştır; her ne kadar böyle bir konu kesinlikle *şiirsel* türden olsa da. Örneğin günümüzdeki (1828) bir sanat sergisi, konularının hepsini şiirden, özellikle de şiirin yalnızca duygu olarak resmedilebilir olan yanından almış olan (tümü bir ve aynı okuldan, Düsseldorf denen okuldan)[12] çeşitli resimler içeriyor. Eğer bu resimlere tekrar tekrar ve daha yakından bakarsanız, onları yapmacık ve cansıkıcı bulursunuz.

Doğa ve sanat arasındaki karşıtlıkta aşağıdaki genel noktalar bulunmaktadır:

(*a*) Sanat eserinin tamamen biçimsel idealitesi. Genelde şiir, tam da bu sözcüğün belirttiği gibi, bu biçimsel idealiteyi hayalgücüne dahil edip, üzerinde düşünüp taşınan ve kendi etkinliği yoluyla onu hayalgücünden çıkarıp ortaya seren bir insan tarafından yapılmış ve üretilmiş bir şeydir.

(α) Burada, konu, sanatsal sunumdan ayrı düşerek, örneğin yalnızca ilineksel veya anlık olarak bize tamamen kayıtsız olabileceği gibi, bizi ilgilendirebilir de. Örneğin bu şekilde, Hollanda resim sanatında,[13] insan tarafından tekrar meydana getirilmiş bir şey olarak doğanın mevcut ve gelip geçici görünüşü binlerce etki içerisinde yeniden yaratılmıştır. Kadife, metalik parlaklık, ışık, atlar, hizmetçiler, yaşlı kadınlar, oyma pipolardan duman üfleyen köylüler, saydam bir bardakta şarabın parıldaması, kirli ceketler içinde eski kağıtlarla oyun oynayan dostlar —bunlar ve yüzlerce başka şey, günlük yaşantımızda hemen hiç aldırmadığımız şeyler, bu resimlerde gözlerimizin önüne getirilmiştir, çünkü oyun oynasak, şarap içsek ve şu veya bu şey hakkında sohbet etsek bile, tamamen farklı ilgiler-

[12]Wilhelm Schadow tarafından kurulan bu okul dinsel ve ortaçağa ilişkin konular üzerinde yoğunlaşmıştı. En önemli üyesi, 1819'dan 1825'e kadar Düsseldorf Sanat Akademisi başkanlığını yürütmüş olan Peter von Cornelius'tur (1783-1867).

[13]Hegel, Amsterdam'da Hollanda resimlerini incelemişti (*Briefe*, Hamburg, 1953, ii, s. 362).

le meşgul oluruz. Ama bu türden bir konu, sanat tarafından sergilendiğinde, dikkatimizi hemen çeken şey; bütün bu malzemenin dışsal ve duyusal yanını en iç varlığına dönüştüren *tin*'in ürettiği bir şey olarak nesnelerin bu saf parıldayışı ve görünüşüdür. Çünkü gerçek yün ve ipek yerine, gerçek saç, bardak, et ve metal yerine, yalnızca renkleri görürüz; doğadaki görünüş için gerekli tüm boyutlar yerine sadece bir yüzey görürüz, ama yine de gerçekliğin verdiği izlenimin aynısını elde ederiz.

(*β*) Karşımızda bulunan sıradan gerçekliğe karşıt olarak, tin tarafından üretilen bu saf görünüş, bu yüzden idealitenin mucizesidir, deyim yerindeyse bir 'istihza'dır ve doğada, dışsal olarak mevcut olan şey karşısında ironik bir tutumdur. Düşünün ki, bu resmedilenler gibi şeyler üretmek için, doğa ve insan sıradan hayatta ne düzenlemeler yapmak, ne çok çeşitli sayısız türden araçlar kullanmak zorundadır; örneğin, bir metal, işlenmek durumunda olduğunda, ne direnç gösterir! Öte yandan sanatın kendisiyle yaratımda bulunduğu hayalgücü, doğanın ve doğal varoluşu içerisinde insanın güç bela yapmaya çalışmak durumunda olduğu her şeyi, kendi iç varlığından kolaylıkla ve esnek bir biçimde çıkaran eğilip bükülebilir yalın bir ögedir. Böyle olsa bile, tasarımlanan nesneler ve sıradan insan bitmez tükenmez bir zenginliğe sahip değildir, onların sınırları vardır: değerli taşlar, altın, bitkiler, hayvanlar vb., kendilerinde ancak bu sınırlı varoluşa sahiptirler. Fakat yaratıcı sanatçı olarak insan, doğadan aşırdığı bütün malzemeyi içeren bir dünyadır ve o, tasarımlarının ve sezgilerinin kapsamlı alanı içerisinde, şimdi, gerçek dünyanın yayılımlı koşullarına ve düzenlemelerine bağlı olmaksızın, yalın bir tarzda özgürce dışarı çıkardığı bir hazine biriktirmiştir.

Bu idealite içerisinde, sanat, tamamen nesnel yoksul varoluş ile tamamen içsel tasarımlar arasındaki orta terimdir. Sanat, bizi, şeylerin kendileriyle, ama zihnin iç hayatından çıkarak, donatır; onları şu ya da bu kullanım için vermez, ilgiyi, tamamen seyirsel bakış için ideal görünüş soyutlamasıyla sınırlar.

(*γ*) Şimdi bunun sonucu olarak, bu idealite aracılığıyla, sanat, aynı zamanda aksi taktirde değersiz kalacak olan nesneleri, önemsiz içeriklerine rağmen, kendilerinde tespit edip, amaç kılar ve böylece onları *yükseltir;* dikkatimizi, hiç dikkat göstermeksizin geçip gideceğimiz şeylere yöneltir. Sanat zaman ile ilişkili olarak da aynı sonuca ulaşır ve sanat burada da idealdir. Doğada gelip geçici olan şeyi, sanat, kalıcılığa bağlar: insan hayatındaki tinsel özellikleri, gelip geçen, orada olan, ama sonra unutulan rastlantıları da; çabucak kaybolan bir gülüşü, dudaktaki anlık

muzipçe bir ifadeyi, birdenbire çakıp parlayan bir bakışı, uçup giden bir ışık demetini de kalıcı kılar —işte sanat herhangi bir şeyi ve her şeyi anlık varoluşundan çekip alır ve bu bakımdan da doğayı fetheder.

Ama sanatın bu biçimsel idealitesinde, ilkece bizden hak talep eden şey, konu değildir, ama *tinin* üretmiş olduğu şeyden çıkan doyumdur. Sanatsal sunum burada doğal olarak görünmek zorundadır, yine de bu sunum kendi sıfatıyla doğal değildir, fakat yapmadır; tam da duyusal malzemenin ve dışsal koşulların sönüp gitmesidir, bu da biçimsel bir anlamda şiirsel ve idealdir. Sanki doğanın üretimi imiş gibi görünmek zorunda olan bir görünüşten zevk alırız; bununla birlikte bu görünüş, doğal araçlara başvurulmaksızın tin tarafından üretilmiştir; sanat eserleri, çok doğal oldukları için değil, çok doğal *yapılmış* oldukları için bizi büyülerler.

(*b*) Yine de daha derine inen bir başka ilgi, konunun dolayımsız varoluş içerisinde bize sunulduğu biçimlerde tasarımlanmamasından çıkar; şimdi tin tarafından kavranan konu bu biçimler içerisinde genişletilir veya değiştirilir. Doğada mevcut olan şey, aslında tüm parçaları ve yönleri bakımından bireyselleşmiş tam da tekil bir şeydir. Öte yandan hayalgücüne dayalı zihniyetimiz, kendinde tümellik karakterine sahiptir ve bu zihniyetin ürettiği şey zaten bundan ötürü doğadaki bireysel şeylere karşıt olarak tümelliğin damgasını edinir. Bu bakımdan, hayalgücümüz, daha geniş alana sahip olma ve dolayısıyla iç hayatı kavrayabilme, onu vurgulayabilme ve daha görünebilir şekilde apaçık kılabilme avantajına sahiptir. Şimdi, sanat eseri, kuşkusuz tümel bir tasarım değildir, ama bu tümel tasarımın özgül maddileşmesidir; ama sanat eseri, tin ve tinin hayalgücü tarafından üretilmiş olduğu için, bu tümellik karakteriyle kaplanmış olmak zorundadır. bu karakter görülebilir bir canlılığa sahip olsa bile. Bu da, salt, 'yapma'nın biçimsel idealitesine karşıt olarak şiirin daha yüksek idealitesini verir. Şimdi, burada sanat eserinin görevi, nesneyi tümelliği içerisinde kavramak; nesnenin dışsal görünüşü içerisinde, içeriğin ifadesi için tamamen dışsal ve ilgisiz herşeyi bir kenara bırakmaktır. Dolayısıyla, sanatçı, dışsal dünyada kendisi dışında bulduğu ifade biçimlerindeki veya tarzlarındaki herşeyi benimsemez ve bunun nedeni de onu orada olduğu gibi bulmasıdır; bunun tersine sanatçı, eğer halis bir şiir yaratmak durumundaysa, yalnızca eldeki konunun özü için doğru ve uygun olan karakteristikleri kavrar. Eğer sanatçı bir model olarak doğayı ve onun ürünlerini, tam da kendisine sunulan herşeyi alırsa, bunun nedeni, doğanın onları

şöyle veya böyle yapmış olması değil, ama *doğru* [recht] yapmış olmasıdır; fakat bu 'doğruluk' salt *varolmaktan* daha yüksek bir şey anlamına gelir.

Söz gelimi insan biçimi söz konusu olduğunda, sanatçı, sanıldığı gibi, cila ve boyanın çatlaması yüzünden, bir tür ağ gibi kanavanın eski kısımlarının tümünü kaplamış olan çatlakları, yeni boyadığı yerlerde bile, yeniden üreten bir eski resim onarıcısı gibi çalışmaz. Bunun tersine, portre ressamı, derideki oyukları, çilleri, sivilceleri, çopurlukları, siğilleri vb. dışta bırakacaktır ve 'doğaya sadakati' ile ünlü Denner[14] bir örnek olarak alınmamalıdır. Buna benzer biçimde, kaslar ve damarlar resimde elbette belirtilir, ama onlar gerçeklikte sahip oldukları seçiklik ve tamlık içerisinde görünmemelidir. Çünkü bunların tümünde tinden pek az şey vardır veya hiç bir şey yoktur ve tinsel olanın ifadesi, insan biçiminde özsel olan şeydir. Bunun sonucu olarak, günümüzde, örneğin çıplak heykellerin antikitede olduğundan daha az yapılmasını hiç de dezavantaj olarak görmüyorum. Öte yandan, eskilerin daha ideal kumaşlarıyla karşılaştırıldığında, günümüzde giysilerimizin kesimi sanatsal değildir ve yavandır. Her iki giysi türü de ortak olarak bedeni örtme amacına sahiptir. Ama antikitenin sanatında betimlenen giyinme az ya da çok açık bir şekilde biçimsiz bir yüzeydir ve belki de yalnızca bedene, örneğin omuza tutturulmayı gerektirmesiyle belirlenmiştir. Diğer bakımlardan, kumaş şekillenebilir kalır ve kendi içkin ağırlığına göre basitçe serbest olarak aşağı sarkar veya bedenin konumu ya da kolların ve bacakların duruşu ve hareketiyle konumlanır. Giyinmede ideali oluşturan şey, dışsal olan, bedende görünen tinin değişebilir ifadesine bütünüyle ve tamamen bağımlı olduğunda sergilenen belirleyici ilkedir; bunun sonucunda kumaşın biçimi, plilerin dökülüşü, sarkışı ve dağılışı tamamen içeriden düzenlenir ve tam da yalnızca anlık biçimde ortaya çıkan bu duruş ve harekete uyarlanır. Öte yandan bizim modern elbisemize gelince, malzemenin bütünü yalnızca bir defalığına biçimlendirilmiş, kolların ve bacakların şekline uygun olacak şekilde

---

[14]Balthasar Denner, 1685-1749, Alman portre ressamı. Hegel, bu konudaki görüşlerini 1826'daki derslerinde ayrıntılı olarak ortaya koymuştu: 'Sanatçının üretmesi gereken şey, *tinin* bir görünüşüdür. Bir portre, bireysel ve tinsel bir karakterin bir ifadesi olmalıdır. Sanatçının portreye dahil ettiği, insandaki bu soylu öge, insanın çehresinde kolayca görünmez. Bu yüzden eğer sanatçı modelin karakterini açığa çıkarmak durumundaysa, onu çeşitli durumlar ve eylemler içerisinde görmek, kısaca onu çok iyi tanımak, onun tarzını bilmek, konuşmasını işitmek ve duygularını dikkate almak zorundadır' (Lasson, s. 225-6).

kesilmiş ve dikilmiştir, öyle ki elbisenin dökülme özgürlüğü artık pek mevcut değildir. Nihayet, plilerin karakteri dikişle belirlenmiştir ve genelde elbisenin kesimi ve dökümü terzi tarafından teknik ve mekanik bir biçimde üretilmiştir. Gerçi, bacakların ve kolların yapısı, genellikle, giysilerin biçimini düzenler, ama bedene uygun biçimde olmak bakımından giysiler tam da günün uzlaşımsal modasına ve rastlantısal gelip geçici hevesine göre yalnızca insanın kol ve bacaklarının zayıf bir taklidi veya bir biçimbozukluğudur; bir kez kesim tamamlandı mı, o hep aynı kalır, artık duruş ve hareket tarafından belirlenmiş görünmez. Örneğin kollarımızı ve bacaklarımızı ne şekilde hareket ettirirsek ettirelim, elbisenin yenlerinin ve paçalarının aynı kalması gibi. Olsa olsa örneğin Scharnhorst'un[15] heykelindeki pantolon gibi, pliler değişik şekilde, ama daima sabit dikişlere göre hareket ederler. Böylece, özetlersek, dışsal örtünme olarak giyim tarzımız iç hayatımızın izini pek taşımaz ve içeriden şekillenmiş olarak görünmez: bunun yerine, doğal biçimimizin sadık olmayan bir taklidi içerisinde, bir kez kesimi yapıldı mı, artık iş bitmiştir ve değiştirilemez.

İnsan biçimi ve giyimi konusunda az önce gördüğümüze benzer bir şey, tüm insanlar için zorunlu ve ortak olan insan hayatındaki diğer dışsallıklar ve gereksinimler kitlesi için de geçerlidir; ama yine de bunlar, insan varoluşunda içeriği bakımından asıl tümel ögeyi oluşturan özsel karakteristiklerle ve ilgilerle bağlantılı değildir —bununla birlikte bu çeşitli fiziksel koşulların tümü, örneğin yeme, içme, uyuma, giyinme, vb., tinimizden çıkan eylemlerle dışsal olarak içiçe geçmiş olabilir.

Bu türden şeyler kuşkusuz şiirde sanatsal tasarımın konuları olarak benimsenebilirler ve bu bağlamda örneğin Homeros'un doğaya büyük bir uygunluk gösterdiği kabul edilir. Ama o da, bizim görümümüze sunduğu tüm ἐνάργεια 'ya* ve tüm açıklığa rağmen; kendisini, bu tür şeylerden yalnızca genel terimler içerisinde söz etmekle kısıtlar ve bu konuda gerçek hayatta karşılaştığımız şeylerdeki tüm ayrıntıların bağlanıp birleştirilmesini ve betimlenmesini talep etmek kimsenin aklına gelmez; örneğin, Akhilleus'un bedeninin betimlenmesinde bile, yüksek alından, biçimli burundan, uzun kuvvetli bacaklardan, bu üyelerin edimsel varoluşunun ayrıntısını, her bir parçanın diğerine göre konumunu ve bağıntısını,

---

[15] Scharnhorst 1813'te öldü. Bu gönderim, 1822'de C. D. Rauch tarafından yapılan bir mermer heykele'dir.

(*) Energeia —ç*n*.

rengini vb., noktası noktasına betimlemeksizin söz edilmesi gibi. Ancak bütün bunların eksiksiz bir betimlenmesi, doğaya gerçek bir sadakat olurdu. Ama, bu bir yana, şiirdeki ifade tarzı, daima doğal tekillikten ayrı olarak tümel tasarımdır; şair, şey yerine, her zaman adı, içerisinde tekil olanın bir tümelliğe yükseldiği sözcüğü verir yalnızca, çünkü sözcük tasarımlarımızın ürünüdür ve dolayısıyla kendinde tümellik karakteri taşır. Şimdi aslında tasarımlarımız ve konuşmamız içerisinde, doğal varlıklar için bu sonsuz kısaltma olarak ad/sözcük kullanmanın 'doğal' olduğu söylenebilir; ama bu takdirde bu doğallık, asıl doğanın tam karşıtı ve onun ortadan kaldırılması olacaktır. Bu durumda şiirin karşıtı olarak, hangi doğallık türünün kastedildiği sorusu ortaya çıkar, çünkü kendi sıfatıyla 'doğa' belirsiz ve boş bir sözcüktür. Şiir, sürekli olarak enerjik, özsel ve anlamlı olanı vurgulamalıdır ve bu özsel ifade tam da İdeal'dir, salt elde bulunan bir şey değildir; bir olay veya bir sahne söz konusu olduğunda, salt elde bulunan şeyin ayrıntılarının tümünü ezbere sayıp dökmek, zorunlu olarak yavan, ruhsuz, bıktırıcı ve dayanılmaz olurdu.

Bununla birlikte, bu tür tümellikle ilişkili olarak, bir sanatın daha ideal olduğu, buna karşılık bir başka sanatın, dışsal olarak algılanabilir olanın geniş alanına daha uygun olduğu görülür. Örneğin heykel sanatı, üretimlerinde, resim sanatından daha soyuttur; buna karşılık şiirde, epik, dışsal yaşamı bakımından dramatik bir eserin edimsel icrasının gerisine düşer; diğer taraftan epik, görünüşe çıkarabildiği şeyin tamlığı bakımından drama üstündür. Epik şiir, önümüze, olup biten şeyin bir görümünden çıkarılan somut betimler getirir; buna karşılık dram yazarı, eylemlere, bunların isteme üzerindeki etkisine ve istemenin bunlara içsel tepkisine ilişkin içsel motivlerle yetinmek durumundadır.

(*c*) Şimdi, ayrıca, kendi mutlak içeriğinin ve ilgiyle doluluğunun iç dünyasına dışsal görünüş biçimi içerisinde gerçeklik veren *tin* olduğu için İdeal ile doğa arasındaki karşıtlığın anlamına ilişkin soru burada da ortaya çıkar. Bu bağlamda, 'doğal', sözcüğün tam anlamında kullanılamaz, çünkü tinin dışsal biçimlenmesi olarak, o, hayvanların yaşamı, doğal manzara vb. gibi basitçe dolaysız olarak mevcut olmak bakımından hiç bir değere sahip değildir; bunun tersine, *kendisine* bir beden kazandıran özgül *tin* olma karakterine göre, "doğal olan" burada da yalnızca tinin bir ifadesi ve bu nedenle zaten idealleşmiş olarak görünür. Çünkü, bu tine bürünme, tin tarafından bu biçimlenme ve şekillenme tam da idealleşme anlamına gelir. Ölülerden bahsedilirken, onların yüzlerinin bir kez daha çocukluklarının yüz hatlarına büründüğü söylenir; tutkuların, alışkanlıkların ve çaba-

ların cisimsel değişmez ifadeleri, tüm isteme ve yapmaya özgü olan bakış işte o anda kayıp gitmiş ve çocuğun çehresinin belirlenmemişliği geri gelmiştir. Bununla birlikte, hayat içerisinde, çehreler ve bütün biçim, kendi ifadelerinin karakterini içeriden alır; tıpkı farklı halkların, sınıfların vb. kendi tinsel eğilimlerinin ve etkinliklerinin ayrımını, dışsal biçimlerinde sergilemeleri gibi. Bütün bu bakımlardan, tin tarafından nüfuz edildiği ve meydana getirildiği şekliyle dışsal olan, zaten kendi sıfatıyla doğaya karşıt olarak idealleşmiştir. Şimdi, işte yalnızca burada doğal ve İdeal'e ilişkin sorunun canalıcı noktası bulunur. Çünkü, bir yandan, bazıları şunu ileri sürer: tinin büründüğü doğal biçimler, kendi gerçek görünüşleri — sanat tarafından yeniden yaratılmamış bir görünüş— içerisinde, kendilerinde öyle mükemmel, öyle güzel ve öyle üstündürler ki, kendisini bunlardan daha yüksek olarak ve karşınızda varolan şeyden farklı tarzda ideal olarak açığa vuran bir başka güzellik olamaz; çünkü sanat zaten doğada karşılaştığımız şeye büsbütün ulaşma yeterliliği bile taşımaz. Öte yandansa, sanat için, gerçekliğe karşıt olarak bir başka ve daha ideal türden biçimler ve tasarımlar bulunması gerektiği talebi vardır. Bu bakımdan özellikle von Rumohr'un yukarıda sözü edilen polemikleri önemlidir. Başkaları dudaklarından düşürmedikleri 'İdeal' ile kabalığı hor görüp, bu kabalıktan aşağılayıcı şekilde söz ederlerken; Rumohr, İdea ve İdeal'den aynı yukarıdan bakış ve küçümsemeyle söz eder.

Ama aslında, tinin dünyasında, hem içerisinde hem de dışarısında kaba tarzda doğal bir şey vardır. Bu doğal şey tam da içsel yan kaba olduğu için dışsal olarak kabadır ve eyleminde ve tüm dışsal görünümlerinde bu içsel yan, yalnızca önemsiz şeylerdeki ve duyusal alandaki çekememezlik, kıskançlık, hırs gibi amaçları görünüşe getirir. Sanat, bu kabalığı bile malzemesi olarak alabilir ve böyle de yapmıştır. Ama bu takdirde, ya yukarıda söylendiği gibi [Giriş, 6 (iii)], burada kendi sıfatıyla tasarımlama, yani üretim becerikliliği biricik özsel ilgi olarak kalır ve bu durumda kültürlü bir insanın bu sanat eserinin bütününe, yani bu türden bir konuya duygudaşlık göstermesini beklemek boşuna olur, ya da sanatçı konuyu işleyerek, ondan daha fazla ve daha derin bir şey yapmak zorundadır. Özellikle *genre* resmi denen şey, bu tür konuları küçümsememiş ve Hollandalılar tarafından mükemmelik derecesine taşınmıştır. Şimdi, Hollanda'yı bu *genre*'a götüren ne olmuştur? Son derece yüksek cazibe gücüne sahip olduğu görülen bu küçük resimlerde ifade edilen şey nedir? Bunlar, kabalık resimleri diye adlandırılamazlar ve demek ki büsbütün bir

yana atılıp dışlanamazlar. Çünkü eğer daha yakından bakarsak, bu resimlerin özel konusu, çoğu zaman varsayıldığı kadar kaba değildir.

Hollandalılar, sanatsal tasarımlarının içeriğini kendi deneyimlerinden, mevcut hayatlarından seçtiler ve bu mevcut olan şeyi de sanat aracılığıyla bir kez daha edimselleştirmiş olmaları onlar için bir kusur sayılmamalıdır. Çağdaş dünyanın, görümümüzün ve tinimizin önüne getirmiş olduğu şey, eğer bizim bütün ilgimizi talep etmek durumundaysa, aynı zamanda bu dünyaya ait olmak zorundadır. Bu resimler yapıldığı sırada Hollandalıların ilgisini tekeline alan şeyi araştırmak için, Hollanda tarihini soruşturmak zorundayız. Hollandalıların kendileri, üzerinde ikamet ettikleri ve yaşadıkları ülkenin en büyük bölümünü elde etmişlerdir; burası deniz hücumlarına karşı sürekli olarak savunulmak ve korunmak durumunda olmuştur. Hem kentliler hem de köylüler, kararlılık, sabır ve cesaret sayesinde (kudretli Dünya Kralı) V. Charles'ın oğlu İspanyalı II. Philip'in egemenliğinden kurtuldular ve mücadele ile, politik hayatta ve özgürlük dini içerisinde de dinsel hayatta kendileri için özgürlük kazandılar. Bu yurttaşlık, büyük şeylerde olduğu kadar küçük şeylerde de, açık denizlerde olduğu kadar kendi ülkelerinde de gösterdikleri bu girişim aşkı, temiz ve düzenli olduğu kadar özenli de olan bu refah, bütün bunlar için yalnızca kendi etkinliklerine minnet duyma duygusu içerisindeki bu sevinç ve coşkunluk, işte bütün bunlar onların resimlerinin genel içeriğini oluşturan şeydir. Bu, hakikaten, saraylıların ve onların çevresindekilerin üstünlüğüne inanmış, ve bu gibi şeylere burun kıvıran yüksek tabakadan bir insanın uzak duracağı kaba bir malzeme ve konu değildir. Böyle şiddetli bir ulusallık duygusuyla tutuşarak, Rembrandt şimdi Amsterdam'da bulunan ünlü *Night Watch* adlı tablosunu; Van Dyck, portrelerinden pek çoğunu; Wouwerman[16] da şövalye tablolarını yaptı ve hatta kırda geçen eğlence alemleri, şenlikler ve şen şakrak keyif verici durumlar bile bu kategoriye sokulabilir.

Buna karşıt bir durumdan söz edersek, örneğin bu yılki [1828] sergimizde de iyi *genre* resimleri görüyoruz, ama tasarımlama becerisi bakımından bu resimler aynı türden Hollanda resimlerinin çok altına düşüyorlar ve içerik bakımından da Hollandalılarınki gibi özgürlüğe ve neşeye yükselemiyorlar. Örneğin burada kocasını azarlamak üzere meyhaneye giren bir kadın görüyoruz. Burada kaba saba ve sefih insanların bulunduğu bir sahneden başka bir şeye rastlamıyoruz. Öte yandan, Hollandalılar

[16] Philips Wouwerman, 1619-68. Rembrandt 1606-69. A.Van Dyck 1559-1641.

için, tavernalarda, düğünlerde ve danslarda, yemek ve içki şölenlerindeki her şey, sorunlar atışma ve yumruk yumruğa girme düzeyine gelse bile, keyif içinde ve neşe ile sürüp gider; kadınlar ve kızlar da buna katılırlar ve bir özgürlük ve şenlik duygusu herkesi canlandırır. Hayvan resimlerine bile giren ve doyum ve haz olarak açığa çıkan haklılığı gösterilmiş bir hoşlanma içerisindeki bu tinsel neşe —ki bu, düşünme ve uygulamadaki tinsel özgürlük ve dirimselliği yeni yeni uyandırıyordu—, bu türden resimlerin daha yüksek ruhunu oluşturur.

Buna benzer bir anlamda, Murillo'nun dilenci çocukları da (Münich'te Merkez Galeri'de sergilenmektedir) yetkindir. Soyut olarak ele alındığında, burada da konu 'kaba doğa'dan alınmıştır: anne, çocuklardan biri kendi halinde ekmeğini hatır hutur yerken, onun başındaki bitleri ayıklamaktadır;[17] buna benzer bir resimde, pejmürde kılıklı ve yoksul başka iki çocuk kavun ve üzüm yemektedirler.[18] Ama, bu yoksulluk ve yarı-çıplaklık içerisinde tam da içe ve dışa doğru parıldayan şey, hayattan duyulan tam bir mutluluk ve haz duygusu içerisinde —ancak bir Dervişin sahip olabileceği— eksiksiz bir kaygısızlık ve ilgisizlikten başka bir şey değildir. Dışsal şeylere duyulan kaygıdan bu kurtuluş ve dışsal olarak görülebilir kılınan iç özgürlük, İdeal'in Kavramının gerektirdiği şeydir. Paris'te, Raphael tarafından yapılan bir çocuk portresi bulunmaktadır:[19] çocuğun başı bir koluna yaslanmış olarak hareketsiz durmakta ve çocuk gamsız bir doyum mutluluğuyla engin ve açık bir uzaklığa gözlerini dikmiş bakmaktadır, öyle ki bu tinsel ve neşeli mutluluk resmine gözlerimizi dikip bakakalmaktan kendimizi alamayız. Aynı doyum, Murillo'nun çocukları tarafından da verilir. Onların daha geniş bir ilgiye ve amaca sahip olmadıklarını görürüz, fakat bu hiç de aptallıktan dolayı değildir; onlar, daha ziyade, hemen hemen Olympos'lu tanrılar gibi hallerinden memnun ve huzur içerisinde yere çömelerek otururlar; bir şey yapmazlar, bir şey söylemezler; fakat, herhangi bir somurtkanlık ve hoşnutsuzluk da göstermeyen hepsi birörnek insanlardır; ve onlar bu tam yetkinlik temeline sahip oldukları için, bu genç çocuklardan her şey çıkabileceği düşüncesine kapılınız. Bunlar, şu kavgacı, kötü mizaçlı kadında veya kırbacını bağlayan köylüde veya samanların üzerinde uyuyan seyiste gördüğümüz şeylerden bütünüyle farklı konu-işleme tarzlarıdır.

---

[17]No. 1308, *Toilette familière*. B. E. Murillo, 1618-82. Osmaston İngilizceye yaptığı çeviride, bunu annenin çocuğu 'azarladığı' şeklinde çevirmiştir.

[18]No. 1304, *Les Enfants à la Grappe*. Osmaston, Ruskin'in bu resimlere değer vermediğini söylerken yanılmaktadır. Bkz. C. ve W. basımı, VII, s. 494-5.

[19]No. 385, *Portrait d'un jeune homme*. Hegel, 1827 Eylül ayında Louvre'u ziyaret etmişti. *Briefe*, alıntılanan basım, iii. 186-7).

Ama bu tür *genre* resimleri abartılmamalı ve görümümüze sundukları tüm izlenim bakımından bile önemsiz birşey olarak görünmelidir, zaten biz bu resimlerin dışsal konusunun ve içeriğinin sınırları ötesine geçmişizdir. Aslı ile aynı yapılmış ve bu yüzden tamlıkları içerisinde kendilerinden gerçekten hoşlanmamızı talep eden bu tür şeyler görmek çekilmez olurdu.

Genel olarak 'kabalık' diye adlandırılan şey, eğer sanat sayılma hakkına sahip olacaksa, bu şekilde yorumlanmak zorundadır.

Şimdi kuşkusuz, daima özünde önemsiz ayrıntılarda ortaya çıkan bu tür neşenin ve şehirli yetkinliğinin tasarımlanmasından daha yüksek, daha ideal sanat malzemeleri vardır. Çünkü insanlar, tinin açılım kazanması ve derinleşmesi sayesinde işin içine giren daha ciddi ilgi ve amaçlara sahiptirler ve insanlar bunlar içerisinde kendileriyle uyumlu kalmak zorundadırlar. Daha yüksek sanat, görevi bu daha yüksek içeriğin tasarımlanması olan sanat olacaktır. Şimdi bu hemen şu soruya yol açar: tinin yol açtığı bu malzeme için gerekli olan biçimler nereden çıkarılacaktır? Bazı kimseler şu kanıya sahiptirler: nasıl ki sanatçı, ilkin, kendisinde kendisi için yaratmak zorunda olduğu bu yüksek tasarımları taşıyorsa, aynı şekilde bunlara karşılık gelecek yüksek biçimleri de kendikaynaklarından şekillendirmek zorundadır, örneğin Grek tanrılarının, İsa'nın, Havarîlerin, azizlerin vb. figürleri gibi. Bu görüşe karşıt olarak herkesten önce von Rumohr sahneye çıkar: o, şunu kabul eder ki, sanatçılar kendi biçimlerini doğada bulmak yerine onları keyfi tarzda bulmaya yöneldiklerinde, sanat yanlış yoldadır ve von Rumohr bu iddiasını destekleyen örnekler olarak İtalyan ve Hollanda resim sanatının şaheserlerini gösterir. Bu bağlamda von Rumohr'un eleştirisi şudur (a.g.e., i, 105): 'son altmış yıldır estetik şunu kanıtlamak için çaba sarfetmiştir: sanatın amacı, hatta temel amacı, doğal yaratımı sanata özgü bireysel oluşumlar içerisinde ıslah etmektir; herhangi bir gerçek şeye bağıntılanmamış biçimler üretmektir, bu biçimler de doğal yaratımı daha güzel bir şey halinde işleyip aslında olduğu şekliyle almamalı ve doğanın kendisini daha güzel kılamamasının suçunun insan ırkında olmadığını göstermelidir'. Dolayısıyla, von Rumohr, sanatçıya, 'sanat konusunda yazanlar insan tinine özgü bu türden bir kibiri nasıl betimlerlerse betimlesinler, doğal biçimleri "süsleme", "biçimlerini değiştirme" gibi devasa niyetlerden vazgeçmesini' (s. 63) salık verir. Çünkü o, en yüksek tinsel konular için bile zaten karşımızda bulunan dünyada gözlerimizin önünde doyurucu dışsal biçimlerin bulunduğu kanısındadır ve dolayısıyla 'sanatsal tasarımın, konusunun düşünülebilir ve en tinsel olduğu yerde bile; asla keyfi olarak saptanmış sembollere dayanmadığını, ama baştan sona organik biçimlerin doğada-verili bir gösterimine dayandığını' (s. 83) ileri sürer. Bunu söylerken, von Rumohr, özellikle Winckel-

mann'ın belirttiği şekliyle antikitenin ideal biçimlerini gözönünde bulundurmaktadır. Fakat Winckelmann'ın kalıcı erdemi, bu biçimleri vurgulamış ve sınıflandırmış olmasıdır, o, her ne kadar bazı tikel özellikler konusunda hatalara düşmüşse de; söz gelimi, von Rumohr'un, Winckelmann'ın Grek İdeal biçimlerindeki bir özellik olarak ayırdettiği (*Geschichte der Kunst des Alterturns* , 5. kitap, 4. kesim, § 2) karnın uzun oluşunun aslında Roma heykel sanatından alınmış olduğunu düşünmesi gibi (s. 115, not). İdeal'e karşı polemiği içerisinde eleştirisini sürdüren von Rumohr, şimdi, sanatçının kendisini bütünüyle doğal biçim incelemesine adamasını talep eder, çünkü ona göre gerçekten gün ışığına çıkarılmış asıl güzellik yalnızca burada bulunur. Çünkü, von Rumohr şunu söylemektedir (s. 144): 'en önemli güzellik insani kaprise değil, doğada verilmiş biçimlerin bir sembolismine dayanır. Bundan ötürü, özgül bileşimler içerisinde bulunan bu biçimler, kendilerini gördüğümüzde, zorunlu olarak bize özgül tasarımları ve kavramları anımsatan veya daha özgül tarzda bizde uyuklamakta olan duyguları bizim için bilinir kılan özellikler ve göstergeler halinde açılır.' Ve böylece şu ortaya çıkıyor ki, 'belki de "İdea" diye adlandırılan gizli bir tinsel özellik, sanatçıyı en sonunda doğal fenomenlerle biraraya getirir; bu fenomenlerde, sanatçı, kendi öz niyetini her zaman daha açık bir şekilde tanımayı yavaş yavaş öğrenir ve onlar aracılığıyla bu niyeti ifade etmesi mümkün olur' (s. 105).

Kuşkusuz ideal sanatta, keyfi olarak konulmuş semboller bir sorun teşkil etmez ve eğer antikitenin ideal biçimleri, halis doğal biçimler bir kenara atılarak, hatalı ve boş soyutlamalar halinde kopya edilmişlerse, o zaman von Rumohr buna en sert biçimde karşı çıkmada haklı görülebilir.

Fakat doğa ile sanatsal ideal arasındaki bu karşıtlığa ilişkin üzerinde durulması gereken esas nokta şudur.

Tinsel içeriğin mevcut doğal biçimleri, genel olarak kendilerinde dolayımsız bir değere sahip olmayıp; tersine ifade ettikleri içsel ve tinsel hayatın bir görünüşü olmaları anlamında, gerçekten sembolik sayılmalıdırlar. Bu, zaten, sanat dışı gerçeklikleri içerisinde, bu biçimlerin idealitesini oluşturur ki, bu da onları tinsel herhangi bir şey sergilemeyen kendi sıfatıyla doğadan ayırır. Şimdi sanatta, onun daha yüksek bir evresinde, tinin içsel içeriği kendi dışsal biçimini kazanmak durumundadır. Bu içerik, edimsel insan tininde bulunur ve bu nedenle o, genel olarak insanın iç deneyimi gibi, ifade edildiği dışsal biçimini zaten mevcut halde bulur. Bu nokta, kolaylıkla kabul edilebilir olmakla birlikte, yine de felsefi bakış açısından, örneğin Jupiter'i (onun görkemini, dinginliğini ve gücünü), Juno'yu, Venüs'ü, Peter'i, İsa'yı, John'u, Meryem'i, vb. tasarımlamada,

sanatın bir portre olarak dolayımsız biçimde kullanabileceği türden güzel ve anlamlı şekillerin ve fizyonomilerin mevcut gerçeklikte bulunup bulunmadığını sormak büsbütün gereksizdir. Kuşkusuz, bunun lehinde ve aleyhinde kanıtlar gösterebilirsiniz, ama geriye empirik olarak koyulamayan tamamen empirik bir sorun kalır. Çünkü bu sorun hakkında karara varmanın tek yolu bu mevcut güzellikleri edimsel olarak sergilemek olurdu ve örneğin Grek tanrıları için böyle bir şey hayli güç olabilirdi ve şunu da söyleyelim ki, bugün bile bir insanın mükemmel güzellikler görebildiği yerde bin kez daha zeki bir başkası bunları görmez. Bununla birlikte, bu bir yana, kendi sıfatıyla biçim güzelliği her zaman İdeal diye adlandırdığımız şeyi vermez, çünkü ideal aynı zamanda içeriğin ve dolayısıyla biçimin de bireyselliğini gerektirir. Örneğin biçim bakımından tamamen düzenli ve güzel bir yüz, yine de soğuk ve ifadesiz olabilir. Ama Grek tanrılarının ideal figürleri, tümellikleri içerisinde, kendilerinin belirlenimli karakteristiklerinden yoksun olmayan bireylerdir. Şimdi, İdeal'in dirimselliği, tam da tasarımlanmak durumunda olan bu özgül tinsel temel anlamın, dışsal görünüşün her tikel yönü aracılığıyla, duruş, hal, hareket, yüz ifadeleri, kolların ve bacakların biçimi ve şekli aracılığıyla eksiksiz bir biçimde işlenmiş olmasına dayanır. Bunun sonucu olarak, hiç bir şey boş ve anlamsız kalmaz; ama her şey bu anlam tarafından nüfuz edilmiş olarak kendisini açığa vurur. Örneğin, son yıllarda Phidias'a atfedilen Grek heykel sanatında[20] görmüş olduğumuz şey, bizi temelde işte bu her yana yayılan dirimselliğiyle coşturur. İdeal, burada yine de kendi katılığı içerisinde korunmuş ve çekiciliğe, büyülemeye, coşkunluğa ve zerafete bürünmemiştir; ama her biçimi, cisimsel şekil verilmiş olan genel anlamla belli bir bağıntı içerisinde tutmaktadır. Bu yüksek dirimsellik büyük sanatçıların ayırdedici işaretidir.

Böyle temel bir anlam, fenomenal gerçek dünyanın zengin ayrıntılarına karşıt olarak kendinde "soyut" diye adlandırılmalıdır. Bu, yalnızca tek bir özelliği ortaya çıkaran heykel ve resim sanatı için geçerlidir, fakat bu sanatlar, örneğin Homeros'un, Akhilleus karakterini aynı zamanda hem sert ve zalim hem de iyi kalpli ve dostça diye betimleyebildiği ve bu karakteri ruhun pek çok başka nitelikleriyle donattığı çok yanlı gelişmeler-

[20] Yani Elgin mermerleri. [Londra'da, British Museum'da bulunan Eski Yunan yapılarından çıkartılmış, heykel ve kabartmalardan oluşan koleksiyon. İngiltere'nin 1799-1803 yılları arasında Osmanlı büyükelçiliğini yapan 7. Elgin kontu Thomas Bruce tarafından Atina'daki Parthenon'dan ve başka Antik Çağ yapılarından sökülerek İngiltere'ye taşınan eserler bu adla anılmaktadır —*çn.*]

den yoksundur. Şimdi, karşımızda bulunan gerçek dünyada, böyle bir anlam, aynı zamanda gerçekten kendi ifadesini bulabilir; örneğin, bizde dindarlık, tapınma, huzur vb. izlenimi uyandıramayan bir yüz hemen hemen yok gibidir; ama bu çehreler, ayrıca, binlerce biçim içerisinde, ya taşıyacakları temel anlamı resmetmek için tamamen uygunsuz olan, ya da bu anlamla hiçbir yakın bağıntı içerisinde olmayan şeyi de ifade ederler. Böylelikle, bir portre, kendisini hemen ayrıntılarıyla bir portre olarak ilan eder. Örneğin Flemenk ve eski Alman resimlerinde, çoğu kez, bir resim siparişi veren adamın ailesiyle, karısı, oğulları ve kızlarıyla birlikte resmedildiğini görürüz. Onların hepsi ibadete dalmış gibi görünürler ve hepsinin gözlerinden dindarlık parıldar; ama yine de erkeklerde yiğit savaşçıları, hayatta ve kazanma tutkusunda oldukça bilgili ve tecrübeli güçlü eylem adamlarını ve kadınlarda da benzer bir güçlü mükemmelliğe sahip eşleri görürüz. Eğer hayata sadık benzerlikleriyle ünlü olan bu resimlerdeki ifadeleri Meryem ile veya onun yanındaki azizler ve Havarîler ile karşılaştırırsak; bu dinsel figürlerin yüzlerinde *tek bir* ifade okuruz ve bütün biçimleniş, kemiklerin yapısı, kaslar, hareket ve sükunet özellikleri, bu bir tek ifadede yoğunlaştırılmıştır. Ancak bütün biçimlenişin bu tamuygunluğudur ki, asıl İdeal ile portre arasındaki ayrımı belirtir.

Şimdi, sanatçının, karşısındaki dünyada şuradan buradan en iyi biçimleri seçmesi ve onları biraraya toplaması veya gerçekten yapıldığı gibi, konusu için halis biçimler bulma çabası içerisinde maden oyma ve tahta baskı kolleksiyonlarından yüzleri, duruşları vb. arayıp bulması gerektiği düşünülebilir. Ama bu toplama ve seçmeyle hiç bir şey başarılamaz, çünkü sanatçı yaratıcı biçimde edimde bulunmak zorundadır ve o, kendi hayalgücü içerisinde, uygun biçimlerin bilgisiyle, çok derin bir duyumsama ve ciddi bir duyguyla, [sanatçının, —*çn.*] kendisini canlandıran anlama baştan sona ve tek bir kalıptan çıkarak biçim ve şekil vermek zorundadır.

B. İDEAL'İN BELİRLENİMLİLİĞİ

Şimdiye kadar genel Kavramına göre irdelemiş olduğumuz İdeal'i kavramak nisbeten kolaydı. Ama sanat güzelliği, İdea olmakla, salt genel Kavramında durup kalamaz; hatta, sanat güzelliği, bu Kavram'dan dolayı belirlenimliliğe ve tikelliğe sahiptir ve dolayısıyla kendisinden çıkarak edimsel belirlenimliliğe doğru ilerlemek zorundadır. Bunun sonucu olarak, bu bakış açısından, dışsallığa ve sonluluğa ve dolayısıyla İdeal-

olmayana çıkmasına rağmen, İdeal'in kendisini hâlâ hangi şekilde sürdürebileceği ve sonlu varoluşun hangi şekilde sanatsal güzellik idealitesine bürünebileceği sorusu doğar.

Bu bağlamda şu noktaları yeniden gözden geçirmek durumundayız: İlk olarak, İdeal'in kendi sıfatıyla *belirlenimliliği;*

İkinci olarak, kendisini tikelliği aracılığıyla kendinde *ayrımlaştırmaya* ve bu ayrımın çözülmesine doğru geliştirdiği ölçüde bu belirlenimlilik, yani genel terimlerle *eylem* diye adlandırabileceğimiz süreç;

Üçüncü olarak, İdeal'in *dışsal* belirlenimliliği.

I. KENDİ SIFATIYLA İDEAL BELİRLENİMLİLİK

1. *Birlik ve Tümellik Olarak İlahi Olan*

Sanatın, herşeyden önce İlahi olanı (das Göttliche), tasarımlarının merkezi kılmak durumunda olduğunu daha önce [Giriş, 8 (iii)] 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; bu sebepten dolayı, Yahudiler ve Müslümanlar, en sonunda, Tanrı'yı duyusal alanı seyreden görüme yaklaştıracak türden bir Tanrı resmi çizmeyi yasaklamışlardır. Daima en somut biçim-dirimselliği gerektiren görsel sanata burada yer yoktur ve Tanrı'ya doğru yükselmede, yalnızca lirik, onun gücünün ve şanının övgüsüne değer bir izlenim bırakabilir.

2. *Bir Tanrılar Topluluğu Olarak İlahi Olan*

Bununla birlikte, öte yandan, birlik ve tümellik her ne kadar ilahi olanın karakteristikleri olsa da;İlahi olan yine de özsel olarak kendinde belirlenimlidir ve dolayısıyla o kendisini soyutluktan kurtardığı için, betimsel tasarımlamaya ve görselleştirmeye kendini açık tutar. Şimdi, eğer İlahi olan kendi belirlenimli biçimi içerisinde yakalanıyor ve hayalgücü tarafından betimsel tarzda gösteriliyorsa, o zaman işin içerisine hemen bir belirlenimler çeşitliliği karışır ve işte yalnızca burası, ideal sanatın asıl alanının başlangıcıdır. Çünkü, *ilkin,* Grek sanatının çok-tanrıcı görünümünde olduğu gibi, tek bir İlahi töz, bağımsız ve kendi kendine sükunet

içerisinde kalan bir tanrılar çokluğuna bölünüp parçalanır; hatta Hıristiyan tasarımlarına göre de, Tanrı, tamamen asli tinsel birliğine karşıt olarak dolayımsız biçimde maddi ve dünyevi alanın içerisine karışmış edimsel insan şeklinde görünür. *İkinci olarak*, İlahi olan, kendi belirlenimli görünüşü ve edimselliği içerisinde, genel olarak insanın duyularında ve yüreğinde, istemesinde ve yapıp etmesinde mevcut ve etkindir; ve bu yüzden bu alanda, Tanrı'nın tiniyle dolu insanlar, azizler, din şehitleri, genel olarak kutsal ve dindar insanlar, İdeal sanat için de aynı ölçüde uygun bir konu olurlar. Ama *üçüncü olarak*, İlahi olan ile onun özgül ve dolayısıyla da dünyevi varoluşu arasındaki bu bölünüm ilkesi uyarınca, gerçek insan hayatının ayrıntısı olarak ortaya çıkar. En iç varlığında harekete geçirildiği herşeyle birlikte, kendinde güçlü olan herşeyle —her duygu ve tutku, ruhtaki her derin ilgi— birlikte bütün olarak insan yüreği, işte bu somut hayat, sanatın canlı hammaddesini oluşturur ve İdeal de bunun tasarımı ve ifadesidir.

Öte yandan, kendinde *saf* tin olarak İlahi olan, yalnızca entellektüel düşünümün nesnesidir. Ama etkinlik içerisinde *cisimleşmiş* tin, daima yalnızca insan göğsünde yankılandığı için, sanata aittir. Yine de bunların üzerinde, derhal tikel ilgiler ve eylemler, belirlenimli karakterler ve bunların anlık koşulları ile durumları —kısacası dışsal dünya ile içiçe girişler— aydınlığa çıkar; dolayısıyla da İdeal'in bu belirlenmişlik ala-nıyla bağıntı içerisinde bulunduğu yeri, başlangıçta genel terimlerle betimlemek zorunludur.

3. *İdeal'in Sükuneti*

Daha önce yukarıda açıkladığımız görüş açısından, İdeal'in en yüksek saflığı, burada da ancak tanrıların, İsa'nın, Havarilerin, azizlerin, pişmanlık getirenlerin ve dindarların kutsanmış sükunetleri ve doyumları içerisinde önümüze konulmalarından oluşabilecektir; burada çeşitli karmaşa, mücadele ve karşıtlıkların yarattığı acı ve dayatmalarla dolu dünyanın onlara eli değmemiştir. Bu anlamda, özellikle heykel ve resim sanatı, Dünyanın Kurtarıcısı olarak İsa için, tek tek Havariler ve azizler için olduğu kadar, tek tek tanrılar için de ideal bir şekilde biçimler bulmuştur. Burada varoluşun yüreğinde özsel olarak hakiki olan şey, sanat eserine, ancak *kendi* varoluşu içerisinde kendisiyle bağıntılı olarak ve kendisinden çıkarak sonlu şeylere sürüklenmemiş olarak girer. Bu kendine-yeterlik, aslında tikel karakterden yoksun değildir; ama dışsalın ve sonlunun alanında

dağılmış olan tikelleşme, burada yalın belirlenimlilik halinde anılmıştır, öyle ki burada dışsal bir etkinin ve bağıntının izleri büsbütün silinmiş görünür. Bu kendinde etkin olmayan, öncesiz-sonrasız sükunet veya bu dinginlik —Herkules'in durumunda olduğu gibi— belirlenimlilik alanında bile kendi sıfatıyla İdeal'i oluşturur. Dolayısıyla tanrılar aynı zamanda dünyevi şeylere bulaşmış olarak tasarımlansalar bile, öncesiz-sonrasız ve dokunulmaz heybetlerini yine de korumak zorundadırlar. Çünkü, örneğin Jüpiter, Juno, Apollo, Mars gerçekten etkinliklerini dışarıya yönelttiklerinde bile kendi bağımsız özgürlüklerini koruyan belirlenimli, ama değişmez otoriteler ve güçlerdir. Bu nedenle, demek ki, İdeal'in belirlenimliliği içerisinde yalnızca bireysel tikel bir karakter görünmekle kalmaz; ama tinsel özgürlük, kendinde, kendisini bir bütünlük olarak ve kendisindeki bu sükunette herhangi bir şeyin potansiyalitesi olarak göstermek zorundadır.

Şimdi, ayrıca, bu bağlamda, İdeal'in, insanlığın zihnini meşgul eden daha tözsel bir içeriğin, öznel hayattaki tamamen tikel ögeye hakim olacak güçte olması anlamında, dünyevi ve insani alan içerisinde etkili olduğu meydana çıkar. Şunu demek istiyorum ki, bu şekilde duygu ve eylemdeki tikel öge, olumsallıktan zorla sökülüp alınır ve somut tikel, kendine özgü iç hakikatiyle daha büyük bir karşılıklılık içerisinde tasarımlanır; kısaca, tam da insan ruhunda soylu, üstün ve mükemmel diye adlandırdığımız şey, tinsel ahlâkî ve ilahi olanın hakiki tözünün öznede hakimiyetini ilan etmesinden başka birşey değildir ve dolayısıyla insanın, kendi hakiki iç gereksinimlerine doyum kazandırmak için, canlı etkinliğini, isteme gücünü, ilgilerini, tutkularını, vb. yalnızca bu tözsel öge içerisine yerleştirmesinden ibarettir.

Ama İdeal'de, tinin belirlenimliliği ve dışsal görünüşü her ne kadar basitçe tinin kendisine geri çekilmiş görünse de; yine de aynı zamanda, *gelişim* ilkesi, içten dışsal varoluşa yönelen tinin tikelleşmesine, dolayımsızca bağlıdır ve dolayısıyla dışsallıkla bu bağıntı içerisinde, karşıtlıkların ayrımı ve mücadelesi de bu tikelleşmeye bağlıdır. Bu, bizi, genel terimlerde *Eylem* diye formüle edebileceğimiz, İdeal'in aslen ayrımlaşmış ve ilerleyen belirlenimliliğinin daha ayrıntılı bir irdelenişine götürür.

II. EYLEM

İdeal'in kendi sıfatıyla belirlenimliliğinin karakteristiği, daha ziyade meleksi ve göksel bir mutluluğun, etkin-olmayan sükunetin dostluk dolu masumluğu; bağımsız ve öz-güvenli bir gücün yüceliği; kendinde tözsel

olan şeyin üstünlüğü ve mükemmelliğidir. Yine de, bu içsel ve tinsel öge, her şeye rağmen yalnızca etkin bir hareket ve gelişim olarak varolur. Ama gelişim tek-yanlılıktan ve 'ayrılma'dan yoksun bir şey değildir. Eksiksiz ve bütün olan tin, kendisini tikelleşmelerinde yaymakla, kendisine karşıt olarak sükunetini terkeder ve bu kaotik evrenin karşıtlıkları içerisine girer; burada o, bu yanılma içerisinde artık sonlu alanın talihsizliklerinden ve felaketlerinden kaçamayacaktır.

Çoktanrıcılığın ölümsüz tanrıları bile, kalıcı barış içerisinde ikamet etmezler. Onlar, çatışan tutkular ve çıkarlar yüzünden hiziplere bölünürler ve kendi aralarında mücadelelere girerler ve yazgıya boyun eğmek zorunda kalırlar. Hatta Hristiyanların Tanrısı bile, acı çekme utancından, evet, ölüm kepazeliğinden kaçınabilmiş değildi ve O, 'Tanrım, Tanrım, neden beni yüzüstü bıraktın?' diye inlediğinde duyduğu ruh acısından da kendisini kurtaramadı. Onun annesi de aynı kıvrandırıcı acıyı çeker ve kendi sıfatıyla insan hayatı, bir kavga, mücadele ve acı hayatıdır. Çünkü büyüklük ve güç, ancak tinin kendisini kendisiyle yeniden birliğe getirdiği karşıtlığın büyüklüğü ve gücü ile ölçülür. Öznellik kendine karşıt olarak ne kadar sonsuz ve muhteşem bir biçimde bölünürse ve öznelliğin, içerisinde hâlâ sağlam kalmak durumunda olduğu çelişkiler ne kadar parçalayıcı olursa; öznelliğin yoğunluğu ve derinliği de o kadar tam aydınlanır. Yalnızca bu gelişim içerisinde, İdea ve İdeal'in gücü korunur, çünkü güç, yalnızca, kendisini kendisinin olumsuzu içerisinde sürdürmekten ibarettir.

Fakat böyle bir gelişim yüzünden, İdeal'in tikelleşmesi dışsallıkla bir bağıntıyı gerektirir ve dolayısıyla, Kavram'ın kendi gerçekliğiyle ideal özgür karşılıklılığını sergilemeyen, bunun yerine tam da olması gerektiği şey olmayan bir varoluşu görünüşe çıkaran bir dünyaya kendisini bırakır; bu sebepten dolayı, bu bağıntıyı irdelerken, İdeal'in içerisine girdiği belirlenimli karakteristiklerin dolayımsız olarak idealiteyi ne ölçüde apaçık içerdiklerini veya az ya da çok ne ölçüde içerebileceklerini incelemek zorundayız.

Bu konuda üç esas noktaya dikkat etmeliyiz:

(i) dünyanın *genel* durumu, bu, bireysel eylemin ve bu eylemin karakterinin önkoşuludur,

(ii) durumun *tikel* karakteri; bu karakterin belirlenimliliği, tözsel birliğe eylemin kışkırtıcısı olan ayrım ve gerginliği sokar — durum ve onun çatışmaları,

(iii) durumun özne tarafından kavranması ve öznenin tepkisi, bunlar sayesinde ayrımda içerilen mücadele ve ayrımın çözülmesi görünüşe çıkar — asıl *eylem*.

1. *Dünyanın Genel Durumu*

İçerisinde ideal öznelliğin kutsal bir şeymiş gibi saklandığı canlı öznenin karakteristiği, eylemek, genel olarak kendisini harekete geçirmek ve gerçekleştirmektir; çünkü bu ideal, öznede içkin olan şeyi uygulamaya dökmek ve verimli kılmak durumundadır. Bu amaç için, özne, kendi gerçekleşmelerinin genel temeli olarak kendisini çevreleyen bir dünyaya gerek duyar. Bu bağlamda bir şeyin 'durum'undan söz ettiğimizde, bununla, tinsel etkinlik içerisinde hakiki özsel öge olarak kendi görünümlerinin tümünü birarada tutan *tözsel* ögenin genel mevcut olma biçimini ve tarzını anlarız. Bu anlamda, örneğin bir eğitim 'durumu'ndan; bilimler, dinsel duygu, hatta maliye, adalet yönetimi, aile hayatı ve diğer hayat tarzlarının 'durum'undan söz edebiliriz. Ama bu takdirde, tüm bu yönler, aslında yalnızca kendisini bunların içerisinde açık ve edimsel kılan bir ve aynı tin ve içeriğin biçimleridir. Şimdi burada *tinsel* gerçeklik dünyasının durumunu daha açıkça tartıştığımıza göre, bunu *isteme* yönünden ele almak zorundayız. Çünkü isteme aracılığıyladır ki, kendi sıfatıyla tin varoluşa girer ve gerçekliğin dolayımsız tözsel bağları, içerisinde istemenin yolgöstericilerinin, yani ethik ve yasa kavramlarının ve kısaca genel terimler içerisinde adalet diye adlandırabileceğimiz şeyin etkin kılındığı özgül tarzda sergilenir. Şimdi sorun, kendisini İdeal'in bireyselliğine karşılık gelen şey olarak ortaya sermek için böyle bir genel 'durum'un hangi karaktere sahip olmak zorunda olduğudur.

(a) *Bireysel Bağımsızlık — Kahramanlık Çağı*

Yukarıda sözü geçen tartışmadan hareketle, ilkin bu konuda şunlara işaret edebiliriz:

(α) İdeal, asli birliktir, içeriğinin bir birliğidir; sadece biçimsel dışsal bir birlik değil, ama içkin bir birliktir. Bu aslen uyumlu ve tözsel özgüveni, daha önce yukarıda İdeal'in kendisinden aldığı zevk, sükunet ve mutluluk olarak betimlemiştik. Şimdi ulaşmış olduğumuz evrede, bu

karakteristiği bağımsızlık olarak ortaya koyacak ve [sanatsal tasarım adına] dünyanın genel durumunun İdeal'in şeklini alabilmesi için bağımsızlık biçimi içinde görünmesini talep edeceğiz.

Fakat, 'bağımsızlık' belirsiz anlamlı bir ifadedir.

(αα) Çünkü aslen tözsel olan şey, bu tözsellik ve etkililikten ötürü, çoğu kez basitçe 'bağımsız' diye adlandırılır ve aslen İlahi ve mutlak diye betimlenir. Ama o, yalnızca tümelliği ve tözü içerisinde alıkonulursa, bundan dolayı kendinde öznel değildir ve dolayısıyla kendi sabit karşıtını somut bireyselliğin tikelliği içerisinde bulur. Yine de bu karşıtlıkta —herhangi bir karşıtlıkta olduğu gibi— hakiki bağımsızlık kaybolur.

(ββ) Diğer taraftan, bağımsızlık, yalnızca biçimsel olarak olsa bile, çoğu kez öznel karakterinin sabitliği içerisinde kendine-dayanan bireye atfedilir. Fakat hayatın hakiki içeriğinden yoksun olan her özne, bu güçler ve tözler kendileri adına öznenin dışında mevcut oldukları ve öznenin iç ve dış varlığına yabancı bir şey olarak kaldıkları için, yine de hakiki biçimde tözsel olan şeyle bir karşıtlık içerisine düşer ve bundan ötürü somut bağımsızlık ve özgürlük durumunu yitirir.

Hakiki bağımsızlık, yalnızca, bireysellik ile tümelliğin birliğinden ve birbirine nüfuz etmesinden ibarettir. Tümel olan, yalnızca bireysel olan aracılığıyla somut gerçeklik kazanır; bireysel ve tikel özne de kendi edimsel varlığının sarsılmaz temelini ve halis içeriğini ancak tümel olanda bulur.

(γγ) Dolayısıyla burada, dünyanın genel durumuyla bağıntılı olarak, bağımsızlık biçimi öyle ele alınmalıdır ki, tözsel tümellik, bu durum içerisinde, bağımsız olmak için, kendisinde öznellik şekline sahip olmalıdır. Bu özdeşliğin akla gelen ilk görünüş tarzı, düşünce tarzıdır. Çünkü düşünme bir yandan özneldir, ama öte yandan kendi hakiki etkinliğinin bir ürünü olarak tümele sahiptir ve bu nedenle öznel bir birlik içerisinde her ikisidir de — tümellik ve öznellik. Ama düşünmedeki tümel öge, sanat güzelliğine ait değildir ve ayrıca düşünme söz konusu olduğunda, tikel bireyin, hem doğal karakteri ve şekli hem de pratik eylemi ve yapıp etmesi gibi geri kalan yönleri, düşüncelerin tümelliğiyle zorunlu bir uyuşum içerisinde değildir. Bunun tersine, sanat gerçekliği içerisindeki özne ile düşünen olarak özne arasına bir ayrım girer veya en azından girebilir. Aynı yarılma bizzat tümelin içeriğini de etkiler. Yani, eğer halis ve hakiki olan, düşünen öznede, bu öznenin gerçekliğinin geri kalan yanından ayırdedilmeye başlanırsa; o zaman belirtik biçimde tümel olarak tümelin içeriği, zaten nesnel görünüş içerisinde kendisini varoluşun geri

kalan yanından ayırmış ve bu yan karşısında kalıcı bir varolma sabitliği ve gücü kazanmıştır. Ama İdeal içerisinde, tözsel olanla ayrılmaz bir uyuşum içerisinde kalması gereken tam da tikel bireyselliktir ve nasıl ki öznelliğin özgürlüğü ve bağımsızlığı tam da İdeal'e aitse; aynı şekilde onu çevreleyen durumlar ve koşullar dünyası da öznel ve bireysel olandan bağımsız herhangi bir özsel nesnelliğe sahip olmamalıdır. İdeal birey kendine-yeterli olmak zorundadır; nesnel olan şey bireye ait olmalı ve insanların bireyselliğinden ayırılmamalıdır ve kendi başına bağımsız biçimde hareket edip, kendinde tam olmamalıdır; çünkü aksi takdirde, tamamen bağımlı bir şey olarak, birey zaten bağımsız, kopuk ve kuru bir şekilde mevcut olan dünyadan geri çekilir.

Böylelikle, bu bakımdan tümel, aslında bireyde, ona ait, tam da onun kendisine ait olarak edimsel olmak zorundadır; bununla birlikte, burada tümel, bireyin *düşüncelere* sahip olması anlamında değil, ama bireyin *karakteri* ve yüreği olması anlamında bireye ait olmalıdır. Başka deyişle, düşünmenin dolayımına ve ayrımlarına karşıt olarak tümel ve bireyselin birliği için, dolayımsızlık biçimi talep etmekteyiz ve talep ettiğimiz bağımsızlık da *dolayımsız* bağımsızlık şekli kazanmaktadır. Fakat aynı zamanda olumsallık da bununla alakalıdır. Çünkü eğer insan hayatındaki tümel ve belirleyici öge, yalnızca öznel duygu, zihniyet, karakter durumu olarak bireylerin bağımsızlığı içerisinde dolayımsız tarzda mevcutsa ve onun başka bir varoluş biçimi kazanması gerekmiyorsa, o zaman bu öge, tam da bu sebepten dolayı, istemenin ve yapıp etmenin olumsallığına bırakılır. Bu durumda, bu tümel öge, tam da bu bireylerin ve onların zihinsel tutumlarının yalnızca özel karakteristiği olarak kalır ve bu bireylerin tikel özgülüğü olarak kendi adına kendisini ileri sürme gücünden ve zorunluluğundan yoksun kalır; bunun tersine, kendi öz çabasıyla sabit kıldığı bir tümellik içerisinde kendini her zaman yeniden edimselleştirmek yerine, bu öge, duygulara, tasarılara, güce, yeteneğe, kurnazlığa ve becerikliliğe sahip tamamen kendine-bağımlı öznenin azmi ve çabası ve aynı ölçüde keyfe bağlı aldırışsızlığı olarak görünür sadece.

Kısaca, bu olumsallık türü, bu noktada, [sanatta] İdeal'in görünüşünün temeli ve bütünsel tarzı olarak gerek duyduğumuz şey-durumunun karakteristik özelliğini oluşturur.

(β) Bu türden bir edimsel şey-durumunun özgül biçimini daha açık bir tarzda ortaya çıkarmak için, karşıt varoluş tarzına kısaca bir göz atacağız.

($\alpha\alpha$) Bu karşıt tarz, ethik hayatın özünün, yani adalet ve adaletin akılsal özgürlüğünün zaten *yasal* bir yönetim biçimi içerisinde işlenmiş ve

korunmuş olduğu yerde mevcuttur, öyle ki şimdi bu yönetim, hem kendisinde hem de dış dünyada, tikel bireylerden ve onların kişisel zihniyetleri ile karakterlerinden bağımsız katı bir zorunluluk olarak mevcuttur. Politik hayat devletin özsel doğasına göre görünüşe çıktığında, *devlet* hayatındaki durum budur; çünkü bireylerin sosyal bir topluluk içerisinde her birleşmesi, her ataerkil birlik, bir devlet olarak adlandırılmamalıdır. Bu demektir ki, gerçek anlamda devlette, yasalar, âdetler, haklar, özgürlüğün tümel ve akılsal karakteristiklerini oluşturmakla ve ayrıca artık ilineksel gelip geçici arzular ve tikel kişisel özgülükler tarafından koşullandırılmamış tümellikleri ve soyutlukları içerisinde mevcut olmakla geçerli olurlar. Düzenlemeler ve yasalar zihinlerimize tümellikleri içerisinde getirilmiş olduklarında, onlar aynı zamanda açıkça düzenli biçimde işleyen ve eğer bireyler kendi kişisel kaprislerinden ötürü yasaya karşı çıkmaya ve onu ihlal etmeye kalkışırlarsa, bireyler üzerinde kamusal güce ve kudrete sahip olan tümellik şeklinde dışsal olarak edimseldirler.

(*ββ*) Böyle bir durum, yasa koyucu aklın tümelleri ile dolayımsız hayat arasında edimsel bir yarılmayı öngerektirir, eğer hayat'tan ethik hayat ve adalet içerisindeki tözsel ve özsel her şeyin, bireylerde, yalnızca onların duyguları ve mizaçları şeklinde edimsellik kazandığı ve sadece bunlar tarafından yönetildiği birliği anlıyorsak. Tamamen gelişmiş devlette, yasa ve adalet ve hatta din ve bilim (veya en azından din ve bilim eğitimine ilişkin temel hükümler), kamu otoritesine ilişkin bir konudur ve kamu otoritesi tarafından yönetilir ve takibedilir.

(*γγ*) Dolayısıyla tek tek bireylerin devlet içerisindeki konumu, bu yönetime ve onun gerçek istikrarına kendilerini bağlamak ve tabi kılmak zorunda olmaları şeklindedir, çünkü artık karakterleri ve yürekleriyle tek tek bireyler, ethik güçlerin biricik varoluş tarzı değildirler. Bunun tersine, halis devletlerde olduğu gibi, bireylerin zihinsel tutumlarının bütün ayrıntıları, öznel kanıları ve duyguları bu yasa koyucu düzen tarafından yönetilmek ve onunla uyum içerisine getirilmek durumundadır. Öznel kaprise bağımlı olmayan devletin nesnel akılsallığına bu bağlılık, ya katıksız bir tabi olma olabilir —çünkü haklar, yasalar ve kurumlar, kudretli ve geçerli olmakla, zorlama gücüne sahiptirler—, ya da bu bağlılık varolanın akılsallığını özgürce tanıma ve takdir etmeden doğabilir, öyle ki özne burada kendisini yine nesnel dünyada bulur. Ama bu durumda bile, tek tek bireyler yalnızca ilinekseldirler ve daima ilineksel kalırlar ve onların devletin gerçekliği dışında kendilerinde hiç bir tözselliği yoktur. Çünkü tözsellik, artık sadece şu ya da bu *bireyin tikel* özgülüğü değildir; fakat en ince

ayrıntısına kadar bireyin tüm yönlerinde, tözsellik, kendi adına ve *tümel* ve *zorunlu* bir biçimde birey üzerine damgasını basmıştır. Dolayısıyla bireyler bütünün çıkarı ve ilerlemesi adına haklı, ahlâkî ya da yasal eylemler yoluyla ne yaparlarsa yapsınlar; yine de onların istemeleri ve yapıp etmeleri, bütünle karşılaştırıldığında, kendileri gibi daima önemsiz ve yalnızca bir örnek olarak kalır. Çünkü onların eylemleri daima yalnızca tek bir durumun tamamen kısmi bir edimselleşmesidir; ama bu edimselleşme, şu eylemin, şu durumun bir yasaya dönüştürülmesindeki veya yasa olarak görünüşe çıkarılmasındaki türden bir tümelin edimselleşmesi değildir. Eğer buna tersinden bakılırsa, bireyler olarak bireylerin yasa ve adaletin yürürlükte olmasını isteyip istememelerinin hiç önemi yoktur; yasa ve adalet kendisinde ve kendisinden ötürü yürürlüktedir ve bireyler onun yürürlükte olmasını istemeselerdi bile, o, yine de yürürlükte olurdu. Kuşku yok ki, tümel ve kamusal otorite, bütün bireylerin kendisine olan rızalarını ortaya koymalarına ilgi duyar, fakat tek tek bireyler, yasanın ve ahlâkın, kendi geçerliliklerini tam da bu ya da şu bireyin rızasıyla alması temelinde bu ilgiyi uyandırmazlar; yasa ve ahlak bu bireyselleşmiş rızayı gerektirmez; eğer bireyler yasayı çiğnerlerse, cezalandırılırlar.

Bireysel öznenin bağımlı konumu, son olarak, gelişmiş devletlerde, her bir bireyin bütünden yalnızca tamamen özgül ve daima kısıtlı bir pay almasında sergilenir. Şunu demek istiyorum ki, halis devlette, tümel için çalışma [yani genel refah için çalışma], sivil toplum içerisindeki iş, ticaret vb. etkinliği gibi, mümkün olabilecek en çeşitli tarzda alt ayrımlara bölünmüştür; öyle ki şimdi bütün devlet *tek bir* bireyin somut eylemi olarak görünmediği gibi, tek bir bireyin kaprisine, gücüne, tinine, cesaretine, iktidarına ve içgörüsüne de emanet edilemez. Bunun tersine, politik hayata ilişkin sayısız işler ve etkinlikler, yine sayısız bir eyleyiciler kitlesine bırakılmak zorundadır. Örneğin bir suçun cezalandırılması, artık bir bireysel kahramanlık sorunu ve tek bir kişinin erdemi değildir; bunun tersine, bu cezalandırma, farklı etmenlerine, yani dava olgularının soruşturulması ve değerlendirilmesine, yargılamaya ve yargıcın kararının infazına bölünür; bu esas etmenlerden her birinin de kendisine özgü daha özelleşmiş ayrımları vardır ve bireylere yalnızca onların tek bir yanını uygulamak düşer. Dolayısıyla yasanın yönetimi *tek bir* bireyin ellerinde bulunmaz, ama değişmez bir örgütlenme içerisinde çok-yanlı bir işbirliğinden çıkar. Üstelik, her birey, kendi davranışı için bir standard olarak kendisine buyurulmuş genel yol göstericilere sahiptir ve bu kurallara göre onun yaptığı şey, yine daha yüksek görevlilerin yargılamasına ve denetimine tabidir.

(γ) Bütün bu sorunlarda, yasal olarak düzenlenmiş bir devletteki kamusal otoritelerin kendileri bireyler olarak görünmezler; kendi sıfatıyla tümel olan, kendi tümelliği içerisinde hüküm sürer, burada bireyin hayatı ya yükselmiş olarak ya da ilineksel ve önemsiz olarak görünür. Demek ki, bu tür bir şey-durumunda, gerek duyduğumuz bağımsızlık bulunmaz. Dolayısıyla bireyselliğin özgür şekillenmesi için, karşıt bir şey-durumuna gerek duyarız; burada ethik düzenin otoritesi, kendilerini kendi özel istemeleri ve karakterlerinin büyüklüğü ve etkililiği yoluyla, yaşadıkları gerçek dünyanın doruğuna yerleştiren bireylere dayanır. Bu durumda, adalet, *bireylerin* tam da kendi kararları olarak kalır ve eğer onlar eylemleri yoluyla mutlak olarak ahlâkî olan şeyi çiğnerlerse; o zaman onlardan hesap soracak ve onları cezalandıracak güçlere sahip hiç bir kamusal otorite yoktur; fakat yalnızca tikel karakterlerde, dışsal olumsallıklar ve koşullarda vb. canlı şekilde bireyselleşmiş olan ve ancak bu biçim içerisinde edimsel olan iç zorunluluğun hukuku vardır. Ceza ile intikamı arasındaki ayrım burada yatar. Yasal ceza, tümel ve resmi yasayı suça karşı yürürlüğe sokar ve kamusal otoritenin organları aracılığıyla, kişiler olarak yalnızca ilineksel olan mahkeme üyeleri ve yargıçlar aracılığıyla, tümel normlara göre işler. Aynı şekilde intikam kendinde âdil olabilir, ama bu eylem, işi üstlenenlerin *öznelliğine* dayanır ve onların kendi sinelerindeki ve mizaçlarındaki haktan çıkarak, suçlu tarafın yaptığı haksızlığın intikamını alır. Örneğin Orestes'in intikamı âdil olmuştur, ama o, bunu yasal yargılamaya ve tümel yasaya göre değil, yalnızca kendi özel erdemine göre yapmıştır.

Kısaca, sanatsal tasarım için talep ettiğiniz şey-durumunda, ahlâk ve adalet, sadece bireylere bağlı bulunmaları ve ancak bireylerde ve bireyler aracılığıyla hayat ve edimsellik bulmaları anlamında baştan sona bireysel bir şekli korumalıdırlar. Böylelikle, başka bir noktaya kısaca işaret edersek, örgütlenmiş devletlerde insanların dışsal varoluşu güvence altına alınmış ve mülkiyetleri korunmuştur ve onların kendileri adına ve kendi kaynaklarıyla gerçekten sahip oldukları tek şey, öznel yaradılışları ve yargılarıdır. Fakat bir devletin olmadığı durumda, hayat ve mülkiyet güvenliği, tamamen, kendi varoluşunu ve kendisine ait olan ve kendisinin hakkı olan şeyin korunumunu kendisi sağlamak durumunda olan her bir bireyin kişisel gücüne ve cesaretine bağlıdır.

Böyle bir şey-durumunu *Kalıramanlık Çağı*'na atfetmeyi âdet haline getirmişizdir. Bununla birlikte, bu durumlardan hangisinin —sivilleşmiş

ve gelişmiş devlet hayatının mı, yoksa bir kahramanlık çağının mı?— daha iyi olduğunu açıklayacağımız yer burası değildir; buradaki biricik ilgimiz sanat İdealine yöneliktir ve *sanat* için tümel ile bireysel arasındaki yarılma —bu ayrım tinsel varoluşun öteki edimselleşme biçimleri için ne kadar zorunlu olursa olsun— yukarıda betimlendiği şekilde henüz ortaya çıkmamalıdır. Çünkü sanat ve onun İdeali, tam da tümelin görümümüz için *şekillendiği* ve dolayısıyla tikel bireyler ve onların hayatları ile *dolayımsız bir biçimde* bir olduğu ölçüde tümeldir.

($\alpha\alpha$) Bu, Grekçe ἀρετή (*) anlamında erdemin, eylemlerin temeli olduğu bir dönem olarak ortaya çıkan Kahramanlık Çağı'nda meydana gelir. Bu bağlamda ἀρετή 'yi Romalıların *virtus* diye adlandırdıkları şeyden açıkça ayırdetmemiz gerekir. Romalıların zaten siteleri ve yasal kurumları vardı ve tümel amaç olan devlet karşısında kişiliğin gözden çıkarılması gerekmişti. Tam bir Romalı olmak, kişinin kendi çabalarında yalnızca Roma devletini, vatanı ve onun görkemi ile gücünü görselleştirmek; işte bu, Roma erdeminin ciddiyeti ve asaletidir. Öte yandan, Kahramanlar, bir eylemin bütününü üstlenen ve başaran, karakterlerinin ve kaprislerinin bağımsızlığı yoluyla harekete geçirilmiş bireylerdir; ve dolayısıyla, bu kahramanlar haklı ve ahlâkî olan şeyi gerçekleştirdikleri zaman, bu, bireysel yaradılışın sonucu olarak görünür. Fakat tözsel olanın, eğilim, içtepi ve istemenin bireyselliğiyle bu dolayımsız birliği Grek erdeminin özünde bulunur; öyle ki bireysellik, bağımsız olarak varlığını sürdüren bir yasaya, yargılamaya ve mahkemeye bağlı olmaksızın kendi kendisine bir yasadır. Böylelikle, örneğin Grek kahramanlar yasa-öncesi bir dönem içerisinde görünürler veya kendileri devlet kurucuları haline gelirler; öyle ki hak ve düzen, yasa ve ahlâk onlardan çıkar ve onlara bağlı kalan bireysel eserler olarak edimselleşir. Bu şekilde, Herkules eski Grekler tarafından övülmüştü ve onlar için bir original kahramanlık erdemi idealini temsil ediyordu. Kendi kişisel ve özel istemesi tarafından harekete geçirilen Herkules'in, haksızlıklara son vermesini ve insan ve hayvan biçimli canavarlara karşı savaşmasını sağlayan özgür bağımsız erdemi, onun kendi çağındaki genel şey-durumunun bir sonucu değildi, ama özel ve kişisel olarak bizzat kendisine aitti. Yeri gelmişken. Herkules'in tek bir gecede Thespios'un elli kızıyla ilişkilerini anlatan öykünün gösterdiği gibi,[21] o, kesinlikle ahlâkî bir kahraman değildi, Augias'ın ahır-

(*) Arethe —*çn.*

[21] Pausanias, ix, 27,5 (ki burada babanın adı Thestios'tur). Ama Apollodoros (ii. 4,10), Thespios'un elli gecenin her birinde bir kızını verdiğini söyler.

larını anımsarsak, Herkules, incelikli biri bile değildi; Herkules genel olarak, haklı ve âdil olanın tamamen bağımsız güç ve kuvvetinin bir betimi olarak görünür ve bunların edimselleşmesi için kendi özgür seçimi ve kaprisiyle sayısız zorluklara ve zahmetlere katlanmıştır. Gerçi Herkules kahramanlıklarından bir kısmını Eurystheos'un hizmetinde ve buyruğunda başardı; ama bu bağımlılık yalnızca soyut bir bağdır, onu bağımsız biçimde ve bir birey olarak kendi adına eyleme gücünden mahrum etmiş tamamen yasal ve katı bir bağ değildir.

Homeros'un kahramanları da benzer tiptedir. Kuşkusuz, bu kahramanlar da ortak bir efendiye sahiptirler, ama bu efendiyle bağları, onları tabiyete zorlayan önceden kurulmuş yasal bir bağ da değildir; onlar, kendi özgür istemeleriyle, sözcüğün modern anlamında bir monark olmayan Agamemnon'un peşinden giderler; bu nedenle de her kahraman kendi öğüdünü önerir, öfkelenmiş olan Akhilleus bağımsızlığını, kendisini ittifaktan ayırarak ortaya koyar ve genellikle bu kahramanlardan her biri tam da istediği şekilde gelip gider, savaşır ve dinlenir. Eski Arap şiirinin kahramanları da aynı bağımsızlık içerisinde görünürler; onlar da, ne ilk ve son kez konulmuş herhangi bir düzene bağlıdırlar, ne de bu tür bir düzenin salt küçük küçük bileşenleridirler. Firdevsî'nin *Şehname*'si de[22] bize benzer kişilikler verir. Hristiyan batı dünyasında, feodalizm ve şövalyelik, özgür kahraman topluluklarının ve kendine-dayanan bireylerin temelidir. Yuvarlak Masa kahramanları ve Charlmagne'ın merkezi olduğu kahramanlar halkası bu türdendir.[23] Agamemnon gibi, Charlmagne'ın çevresini de özgür kahraman karakterler kuşatmıştı ve dolayısıyla Charlamagne, bu kahramanları birarada tutmakta aynı ölçüde güçsüzdü, çünkü sürekli olarak vassallarını meclise çekme çabasındaydı ve kahramanlar topluluğu her şeye rağmen kendi tutkularının peşinden giderken, o, bir seyirci olmaya mecburdu. Olympos'un üzerindeki Jupiter gibi alabildiğine kurumlu olan bu kahramanlar, Charlmagne'ı ve girişimlerini müşkül durumda bırakıp kaçabilirler ve kendilerine özgü maceralara çekip gidebilirler.

Bundan başka, bu türden bir durumun eksiksiz bir örneğini *Cid*'de[24] buluruz. O da bir topluluğa mensuptur, bir kralın taraftarıdır ve görevleri-

---

[22] *Şehname (The Book of Kings)*, Firdevsî: Ebul Kerim Mansur, İ.S. 940-1020. Hegel, J. von Görres çevirisini (bkz. *Ww.*, Glockneredn., xx, s. 437) kullanmıştır.

[23] Karş. aşağıda III. Kısım'da Romantik Epik kesimi.

[24] Yani Rodrigo Diaz, 'Fatih', İspanyol ulusal kahramanı. 1099'da öldü ve onun hayatı, 12.yy.'dan beri gözde bir edebiyat teması olmuştur.

ni bir vassal olarak yerine getirmek durumundadır; ama bu bağın karşısında Cid'in bireysel kişiliğinin ağır basan ruhsal durumu olarak onur yasası durur ve Kastilyalı [Cid] bu yasanın kararmayan parlaklığı, asaleti ve şöhreti adına savaşır. Bu nedenle burada da kral, ancak vassallarının rızası ve öğüdüyle yargı verebilir, kararlar alabilir veya savaş ilan edebilir; eğer vassallar itiraz ederlerse, kralın hizmetinde savaşmazlar ve bir oy çokluğuna teslim olmazlar; her biri kendi başına ayakta durur ve kendi istemesini ve eyleme gücünü kendi kaynaklarından alır. Bağımsız öz-güvenin benzer bir parlak betimlenişini, kendilerini bize daha katı bir biçim içerisinde gösteren Sarassin kahramanları sunar. Hatta *Tilki Reynard*[25] bizim için aynı şey-durumunun anlık bir görünüşünü hayata geçirir. Aslan, aslında efendi ve kraldır, ama kurt ve ayı vb. aynı şekilde meclis içerisinde onunla oturur; Reynard ve ötekiler kendi bildiklerini okurlar; bir itiraz olursa, hergele, kurnazlık ve yalancılıkla bundan sıyrılır veya bir punduna getirip kral ve kraliçenin tikel bir çıkarını bulur ve bunu kendi yararına kullanır, çünkü efendilerini kendi istediği şey için tatlı dille kandıracak kadar beceriklidir.

(*ββ*) Ama nasıl ki Kahramanlık Çağında, özne, tam da bütün istemesiyle, eylemesiyle, yapıp etmesiyle doğrudan bağlantılı kalıyorsa, aynı şekilde eylemlerinden hangi sonuçlar çıkarsa çıksın, bunların tüm sorumluluğunu da üstlenir. Öte yandan, eylediğimiz veya eylemleri yargıladığımız zaman, *biz*, ancak bir bireye bir eylem yükleyebileceğimizi düşünürüz, yeter ki birey eyleminin doğasını ve eylemin içerisinde yapılmış olduğu koşulları bilsin ve tanısın. Edimsel koşullar farklı türden olduğunda ve eylemin nesnel alanı eyleyenin zihninde varolanlardan farklı karakteristiklere sahip olduğunda; günümüz insanı, yapmış olduğu şeyin bütün eriminin sorumluluğunu kabul etmez; o, bilgisizlik ve koşulların yanlış yorumlanması nedeniyle istemiş olduğu şeyden farklı bir biçimde sonuçlanan eyleminin bu yanını reddeder ve kendi adına ancak bildiği şeyi ve bu bilgi gereğince bilerek ve isteyerek yaptığı şeyi kabul eder. Fakat kahraman karakter bu ayrımı yapmaz; bunun yerine, o, bütün kişiliğiyle eyleminin bütünlüğünden sorumludur. Örneğin Oedipus, kahine giderken yolu üzerinde bir adamla karşılaşır, onunla dövüşür ve adamı öldürür. Bunun gibi kavgalı dövüşlü günlerde Oedipus'un edimi suç değildi; adam ona karşı zor kullanmıştı. Ama adam babasıydı. Oedipus bir kraliçeyle

[25] 1794'te Goethe *Reineke Fuchs*'u yayımladı, onüçüncü yüzyıl fabllerini uyarladığı bir eserdir bu ve Hegel de buna gönderim yapmaktadır.

evlenir; karısı annesidir. Bilgisizlik içerisinde, o ensest bir evlilik yapmıştır. Yine de, Oedipus kendisini bu suçların bütününden yargılar ve babasını öldürmesi ve annesiyle evlilik yatağına girmesi ne bilgisi ne de niyeti dahilinde olduğu halde, kendisini baba katili ve ensest suçlusu olarak cezalandırır. Kahraman karakterin bağımsız yekpareliği ve bütünselliği herhangi bir suç bölünümünü reddeder ve öznel niyetler ile nesnel olarak yapılan iş ve sonuçları arasındaki karşıtlığa dair hiç bir şey bilmez; buna karşılık günümüzde eylemin karmaşıklığı ve dallanıp budaklanmasından dolayı, herkes herkese başvurur ve suçun sorumluluğunu mümkün olduğunca kendi üzerinden atar. Bizim bu konudaki görüşümüz daha *ahlâkîdir*, bizim için, ahlâk alanında öznel yön, yani koşulların bilgisi, iyi'ye ilişkin kanı ve içsel niyet, eylemdeki temel ögeyi oluşturur. Ama bireyin özsel olarak bir birlik olduğu ve nesnel eylemin, bireyin kendisinin ürünü olmakla, onun kendisine ait olduğu ve öyle kaldığı Kahramanlık Çağında, özne, yapmış olduğu şeyin bütünüyle tek başına kendisi tarafından yapılmış olduğunu ve olmuş olan şeyin eksiksiz biçimde kendi sorumluluğunda olduğunu iddia eder.

Kahraman birey, kendisini, ait olduğu ethik bütünden ayırmaz; bunun tersine, ancak bu bütünle tözsel bir birlik içerisinde olmakla kendisinin bilincine sahiptir. Öte yandan günümüzdeki görüşlerimize göre, *biz*, kendimizi kişisel amaçlara ve ilişkilere sahip kişiler olarak bu tür bir topluluğun amaçlarından ayırırız; birey, açık bir biçimde kendi kişiliği tarafından harekete geçirilen bir kişi olarak yaptığı şeyi yapar ve böylelikle ait olduğu tözsel bütünün yapıp etmelerinden değil, yalnızca kendi eyleminden sorumludur. Dolayısıyla biz, örneğin kişi ile aile arasında bir ayrım yaparız. Kahramanlık Çağı bu tür bir ayrım hakkında hiç bir şey bilmez. Orada ataların işlediği bir suç gelecek kuşaklara intikal eder ve bütün bir nesil başlangıçtaki suçlu yüzünden acı çeker; suç ve yasayı çiğneme yazgısı kuşaktan kuşağa sürekli devredilir. Bizim gözümüzde bu türden bir mahkum etme, kör bir kadere akıldışı bir teslimiyet olmasından ötürü, adaletsiz görünür. Bize göre, ataların yapıp ettikleri nasıl ki oğullarını ve torunlarını soylu kılmıyorsa, aynı şekilde atalarımızın suçları ve cezaları da onların çocuklarını şerefsiz kılmaz ve onların özel karakterlerini pek lekelemez; aslında bugünkü tutumumuza göre, bir ailenin mülkiyetine el konulması bile, daha derin öznel özgürlük ilkesini çiğneyen bir cezadır. Ama antikitenin eğilip bükülebilir bütünlüğü içerisinde birey kendinde yalıtılmış değildir; o, ailesinin, klanının bir üyesidir. Dolayısıyla ailenin karakteri, eylemi ve yazgısı her aile üyesinin sorunudur ve günü-

müzdekinin tersine her bir üye, atalarının yapıp ettiklerini ve yazgısını reddetmek şöyle dursun, onları bile isteye kendisininmiş gibi benimser; ataları onda yaşar ve bu nedenle babaları ne idiyse o da *odur*, onlar nelerden acı çekmiş ve neyi çiğnemişlerse, o da onlardan acı çeker ve onları çiğner. Bizim gözümüzde bu bir güçlük sayılır, ama bu [modern] yalnızca kendinden sorumlu olma ve bu şekilde edinilen daha büyük öznel bağımsızlık, bir başka bakımdan kişinin yalnızca soyut bağımsızlığıdır; oysa ki kahraman birey daha idealdir, çünkü o, kendi aslî biçimsel birlik ve sonsuzluğuyla yetinmez, ama değişmez dolayımsız özdeşlik içerisinde, kendisinin canlı edimsellik verdiği tinsel bağıntıların bütün tözselliğiyle, birlikli kalır. Bu özdeşlik içerisinde, tözsel olan dolayımsız biçimde bireydir ve dolayısıyla birey kendinde tözseldir.

(γγ) Şimdi, burada, ideal sanatsal figürlerin, edimselleşmelerinin en iyi temeli olarak mitler çağına ve genellikle geçmişin eski günlerine aktarılmasının sebebini bulabiliriz. Şunu demek istiyorum ki, eğer sanatsal konular günümüzden alınırsa, bu durumda onların edimsel olarak bizim karşımıza çıktığı şekliyle özel biçimi, zihinlerimizde bütün yönleriyle kaskatı sabit kılınır ve bu yüzden şairin bu verili 'biçim'de yapmaktan kaçınamayacağı değişiklikler, kolayca, tamamen imal edilmiş ve önceden tasarlanmış bir şey görünümü kazanırlar. Öte yandan geçmiş yalnızca belleğe aittir ve bellek, karakterleri, olayları ve eylemleri, tikel dışsal ve ilineksel ayrıntıları belirsizleştiren tümellik kılığına büründürmeyi başarır. Araya giren birçok önemsiz koşullar ve durumlar, çok çeşitli tek tek olaylar ve yapıp-etmeler, bir eylemin veya bir karakterin edimsel varoluşuna aittir, oysa bütün bu gelişigüzel ayrıntılar belleğin tasarımında silinip gider. Dışsal dünyanın ilineklerinden bu kurtuluş içerisinde, sanatçı, sanatsal düzenleme tarzı bakımından, eğer yapıp-etmeler, öyküler ve karakterler eski çağlara ait iseler, tikel ve bireysel özelliklerden yana istediği gibi hareket etmekte serbesttir. Gerçi, sanatçı aynı zamanda tarihsel anılara da sahiptir ve bunlardan çıkarak konusunu tümellik şekli içerisinde işlemek zorundadır; ama daha önce söylendiği gibi, geçmişin tasarımı, bir tasarım olarak, daha büyük ölçüde tümellik avantajına sahiptir; buna karşılık koşulları ve bağıntıları, sonlu çevreleriyle biraraya bağlayan çok çeşitli ipler, sanatçının eline, hemen, sanat eserinin gerektirdiği bireyselliğin yok edilmesini önleyecek araçları ve denetim ögelerini verir. Bu şekilde, daha yukından bakıldığında, Kahramanlık Çağı, daha sonraki daha sivilleşmiş bir şey-durumuna karşı üstünlüğü elinde bulundurur, yani Kahramanlık Çağında bağımsız karakter ve kendi sıfatıyla birey, tözsel, ahlâkî ve haklı

olanı, yasa tarafından zorunlu kılınmış biçimde, kendisine karşıt bulmaz ve bu ölçüde de şair İdeal'in talebettiği şeyle dolayımsız olarak yüzyüze gelir.

Örneğin Shakespeare, tragedyalarının konularından çoğunu, henüz eksiksiz olarak kurulmuş bir örgütlenme içerisinde açılım kazanmamış, ama bireyin kendi karar ve başarılarına dayalı hayatının hâlâ baskın olduğu ve belirleyici etmen olarak kaldığı bir şey-durumunu anlatan olay kayıtlarından ve eski 'romans'lardan almıştır. Öte yandan, Shakespeare'in tam anlamıyla tarihsel dramlarının, temel bir bileşen olarak, bütünüyle dışsal tarihsel bir konusu vardır ve bu yüzden burada da durumları ve eylemleri, karakterlerin göz kamaştırıcı bağımsızlığı ve öz-irade doğurmuş ve geliştirmiş olsa da, bu dramlar ideal tasarım tarzına daha uzak düşerler. Bu karakterlerin bağımsızlığının, yine, yalnızca fazlasıyla *biçimsel* bir kendine-dayanma olarak kaldığı doğrudur; oysa ki kahraman karakterlerin bağımsızlığında özsel bir temel olmak zorunda olan şey, onların edimselleştirmeyi amaç kıldıkları *içeriktir* dc.

İdeal'in genel temeline ilişkin olarak, bu son nokta, *Idyllic*(*) olanın İdeal'e özellikle uygun olduğu düşüncesini çürütür, çünkü 'idyllic' durumda, bir yandan yasal olan ile zorunlu olan arasındaki yarılma, öte yandan da canlı bireysellik hiç bulunmaz. Ama bu tür 'idyllic' durumlar ne kadar basit ve ilkel olursa olsun, tinsel varoluşa ilişkin gelişmiş düzyazıdan bile bile ne kadar uzak tutulursa tutulsun; bu durumların basitliği, bir başka açıdan, gerçek içeriklerine baktığımızda, İdeal'in en uygun zemini ve temeli sayabileceğimiz ölçüde bir önem taşımaz. Çünkü bu zemin kahramanın karakterin en önemli *motiflerinden* yoksundur —yani yurt, ahlâkîlik, aile, vb. ile bunların gelişimi; bunun yerine, 'idyllic' sanatın bütün özü, bir koyunun kaybolması veya bir kızın âşık olması ile sınırlıdır. Bu nedenle 'idyllic' sanat, çok sık bir biçimde, yalnızca yüreğin bir sığınağı ve oyalanması sayılır, örneğin Gessner'de[26] bu, aşırı içlilik ve duygusal gevşeklikle birleştirilir. Ayrıca, günümüzde 'idyllic' durumlar şu kusuru da taşır ki, aşk duygusundaki veya açık havada iyi bir kahve içme ferahlığındaki bu basitlik, bu yerli ve kırsal öge, pek de ilgi uyandırmaz, çünkü bu köy papazı hayatı, vb. daha değerli ve daha zengin amaçlar ve koşullara açılmayı mümkün kılan tüm bağıntılardan tamamen soyutlan-

(*)Kır hayatından alınan olayları idealize edilmiş bir masumiyet ve saflık içersinde işleyen anlatı türüne özgü; pastoral —*çn.*

[26]İsviçreli yazar ve ressam, 1730-88. Onun 'idyllic pastoral düzyazıları', zamanında olağanüstü rağbet görmüştü.

mıştır. Dolayısıyla bu bağlamda (*Hermann und Dorothea*'da[27] kendisini bu tür bir alanda yoğunlaştıran) Goethe'nin dehâsına şaşar kalınız; çünkü o, günümüz hayatından kuşatımı çok dar bir çember içerisindeki tikel bir deneyimi çekip alır, ama yine de içinde bu çemberin döndüğü arkaplan ve atmosfer olarak Fransız Devrimi'nin ve kendi ülkesinin büyük ilgilerini açığa vurur ve bu çok kısıtlı malzemeyi en geniş çaplı ve en etki uyandıran dünya olaylarıyla bağıntıya sokar.

Ama genelde, kötü olan, savaş, çarpışma, intikam, İdeal'den dışlanmış değildir; bunlar, çoğu zaman kahramanlık ve mitler çağının tözü ve zeminiydiler, bu töz, baştan sona gelişmiş yasal ve ethik bir düzenden uzak olan sonraki zamanlarda da daha sert ve vahşi bir biçim içerisinde ortaya çıktı. Örneğin, içerisinde ortaçağda serüven peşinde koşan gezgin şövalyelerin, kötülükleri ve haksızlıkları ıslah etmek için dolaşıp durdukları şövalyelik serüvenlerinde, bizzat kahramanlar, çoğu zaman gaddarlık ve kural tanımazlık suçunu işliyorlardı ve aynı şekilde dinsel şehitlerin kahramanlığı da benzer bir barbarlık ve vahşilik koşulunu öngerektirir. Yine de genelde, yerini iç varlığımızın içselliğinde ve derinliğinde bulan Hristiyan ideali dışsal koşullara daha kayıtsızdır.

Şimdi nasıl ki daha ideal dünya durumu tam da özellikle belli özgül dönemlere karşılık geliyorsa, aynı şekilde sanatın sahneye getirmek üzere seçtiği kişiler için de özellikle tek bir özgül sınıf, Prensler sınıfı seçilir. Sanat, sanıldığı gibi aristokrasi yanlısı olduğu ve seçkin tabakayı sevdiği için değil; ama Kraliyet tasarımında gerçekleşen mükemmel isteme ve yapma özgürlüğü yüzünden bu kişileri seçer. Bu nedenle, örneğin Grek tragedyasında, üzerinde özgül eylemin yer aldığı genel arkaplan olarak, yani karakterlerin mizaçları, tasarımları ve duygu tarzları için bireysellikten yoksun bir arkaplan olarak koroyu görürüz. Bu durumda, bu arkaplandan, etkin bir rol oynayan bireysel karakterler ortaya çıkar ve onlar halkın yöneticilerine ve kraliyet ailelerine mensupturlar. Öte yandan daha aşağı sınıflardan alınan figürlerde, kendi kısıtlı koşulları içerisinde eylemde bulunan figürlerde gördüğümüz şey her yerde bağımlılıktır; aslında bu figürler, sivil durumlarda, bir olgu olarak, her bakımdan bağımlıdırlar ve kısıtlıdırlar ve tutku ve çıkarlarından dolayı sürekli olarak kendilerinin dışındaki zorunluluğun baskısı ve zorlaması altında bulunurlar. Çünkü onların arkasında boy ölçüşemeyecekleri sivil düzenin altedilemez gücü

[27]Konusunu Rhine'in sağ kıyısındaki bir köyde yaşayan Fransız göçmenlerinden alan bu 'idyllic epik'in iyi bir açıklaması ve eleştirisi için, bkz. öm., G.H.Lewes, *Life and Works of Goethe* (2. bas., 1864), kitap vi, bl. 4.

yer alır ve onlar yasal otoriteye sahip oldukları yerde bile üstlerinin gelip geçici isteklerine tabi kalırlar. Mevcut koşulların oluşturduğu bu kısıtlamada tüm bağımsızlık çöker. Dolayısıyla bu alanlardan alınan durumlar komediye ve genelde komik olana daha uygundurlar. Çünkü komedide, bireyler, kendilerini istedikleri ve yapabildikleri şekilde ortaya serme hakkına sahiptirler. İstemeleri ve hayal kurmalarında, kendilerine ilişkin tasarımlarında, onlar bir bağımsızlık iddiasında bulunabilirler, ama bu iddia bizzat kendileri ve kendi iç ve dış bağımlılıkları tarafından derhal boşa çıkarılır. Fakat bu varsayılmış kendine-dayanma, herşeyden önce dışsal koşullar ve bireylerin bu koşullar karşısındaki çarpık tutumu temelinde çöker. Bu koşulların gücü, daha aşağı sınıflar için, yöneticiler ve prensler için olduğundan bütünüyle farklı bir düzeydedir. Öte yandan Schiller'in *Braut von Messina*'sındaki [1803] Don Cesar haklı olarak "Benim üzerimde daha yüksek bir yargıç yok" diye bağırır ve ceza anı geldiğinde; kendisi hakkındaki kararı ilan ve infaz etmek zorunda kalır. Çünkü o, hukukun ve yasanın dışsal zorunluluğuna tabi değildir ve sıra cezaya gelince bile yalnızca kendisine bağımlıdır.[28] Gerçi Shakespeare'in karakterlerinin hepsi prensler sınıfına mensup değildir ve artık mitik bir zeminde olmasa da, kısmen tarihsel zeminde kalırlar; ama onlar, yasa ve düzen bağlarının gevşediği ve çiğnendiği ve dolayısıyla onlardan talep edilen bağımsızlığı ve kendine-dayanmayı yeniden kazandıkları iç-savaş zamanlarına bundan dolayı aktarılmışlardır.

(b) *Zamanımızda Düzyazıya-Özgü *Şey-Durumları*

Eğer şimdi, sivil, yasal, ahlâkî ve politik koşullarıyla birlikte günümüz dünyasındaki şey-durumuna ilişkin yukarıda ortaya konan bütün bu noktalara bakacak olursak; günümüzde ideal şekillendirme alanının ancak çok sınırlı bir türden olduğunu görürüz. Çünkü özgür faaliyet alanının, tikel kararların bağımsızlığına bırakıldığı bölgeler sayıca ve erim bakımından çok sınırlıdır. Bir babanın ailesini gözetmesi ve dürüstlüğü, uysal erkek ve

---

[28]Sahne iv, 11. 2636 vd. Don Cesar, erkek kardeşini öldürmüş ve bu suça ilişkin kararı kendi kendisini öldürmek suretiyle infaz etmiştir.

(*)Alm. *prosaiche*. Çoğu yerde 'düzyazıya özgü' veya 'düzyazısal', kimi yerde de 'yavan', 'sıradan' şeklinde çevirdiğimiz bu terim, metinde, hem içerik hem şekillendirme açısından sanatsal olana elverişli olmayan durumları belirtir. Bu anlamda '*poetische*'nin karşıtı —*çn*.

iyi kadın idealleri, buradaki başlıca malzemedir, bu yönde kişilerin istemeleri ve eylemeleri, bireysel bir özne olarak insanın hâlâ özgürce işlemde bulunduğu, yani kendi bireysel seçimine göre ne ise o olduğu ve tam da yaptığı şeyi yaptığı alanlarla kısıtlanmıştır. Yine de bu ideallerde bile daha derin-içerik eksikliği bulunur ve dolayısıyla burada gerçekten en önemli şey, yalnızca öznel yan, yani *yaradılış* olarak kalır. Daha nesnel içerik, zaten mevcut değişmez koşullar tarafından verilmiştir ve dolayısıyla en özsel ilgi olarak kalmak durumunda olan şey, bu nesnel içeriğin, bireylerde, onların iç öznel hayatlarında, ahlâkîliklerinde vb. görünme biçimi ve tarzıdır. Öte yandan zamanımız için, ideal figürler, örneğin yargıç veya monark figürleri kurmak da uygunsuz olurdu. Eğer bir adalet yürütücüsü makamının ve görevinin talep ettiği şekilde davranıyor ve eyliyorsa, yalnızca adalet düzenine göre *jus* ve *lex*'in(*) kendisine buyurduğu özgül sorumluluğu uyguluyordur. Demek ki bu tür kamu görevlilerinin kendi kişiliklerinden getirdikleri her şey —davranışta ılımlılık, sağgörü, vb— konu bakımından temel ve tözsel değildir, fakat ilineksel ve daha ziyade önemsiz bir şeydir. Bu nedenle de mitik çağların kahramanlarına benzemeyen günümüzdeki monarklar, artık bütünün somut başkanları değil, ama zaten yasa ve anayasa tarafından bağımsız olarak geliştirilmiş ve kurulmuş kurumların az ya da çok soyut bir merkezidirler. Çağımızın monarkları yönetimin en önemli edimlerinden el çekmiş durumdadırlar; onlar artık kararları kendileri vermezler; maliye, sivil örgütlenme ve güvenlik artık onların özel işi değildir; savaş ve barış artık onların tek başlarına güçleri dahilinde olmayan ve bireyler olarak kendileri tarafından yönetilmeyen genel uluslararası ilişkilerce belirlenir. Ve bütün bu konularda nihai, en yüksek karar onlara ait olsa bile, yine de üzerinde karar verilen şey onların iradesine o kadar da bağlı değildir; karar zaten bağımsız bir biçimde verilmiştir, öyle ki evrensel ve kamusal işler bakımından monarkın kendi öznel iradesinin üstünlüğü yalnızca biçimseldir.[29] Aynı şekilde, günümüzde bir General veya bir Mareşal bile gerçekten büyük güce sahiptir; en özel amaçlar ve çıkarlar onun ellerine bırakılmıştır ve onun basireti, cesareti, kararlılığı ve maneviyatı en önemli konuları karara bağlamak durumundadır; ama yine de bu kararda kendi kişisel payı olarak onun öznel karakterine atfedilecek olan şey, kuşatım bakımından çok dardır. Her şeyden önce, amaçlar ona verilir ve bu amaçlar kökenlerini

(*)Hak ve yasa —*çn.*

[29]Karş. *Philosophy of Right*, §280, Ek.

onun bireysel benliğinde değil, ama kendi gücünün yetkisi dışındaki konularda bulur. İkinci olarak da, bu amaçlara ulaşma araçlarını, o, kendi kendisine yaratmaz; tersine, bu araçlar ona sağlanmıştır; araçlar ona tabi olmadığı gibi, bir *kişi* olarak emrine amade de değildirler; bu araçların konumu, *bu* askeri bireyin kişiliğine atfedebilecek şeylerden tamamen farklıdır.

O zaman, özetlersek, günümüz dünyasında bireysel özne bu veya şu konuda kuşkusuz kendi başına eyleyebilir, ama yine de her birey, nereye dönse ne yapsa, kurulu bir toplumsal düzene mensuptur ve kendisini bu toplumun bağımsız, bütünsel ve aynı zamanda bireysel canlı bir cisimleşmesi olarak değil, yalnızca kısıtlı bir üyesi olarak gösterir. Dolayısıyla birey, aynı zamanda ancak bu topluma dahil olduğu şekliyle eyler; ama bu tür bir figüre duyulan ilgi, tıpkı onun amaçlarının ve etkinliğinin içeriği gibi, daima tikeldir.[30] Çünkü sonunda, bu ilgi, daima, bu bireyin başına gelenleri, amacını mutlu bir biçimde başarıp başaramadığını, hangi engeller ve güçlüklerle karşılaştığını, hangi ilineksel ya da zorunlu karışıklıkların neticeye engel olduğunu ve yol açtığını, vb. görmekle sınırlandırılmıştır. Ve şimdi, modern kişi de, kendi gözünde özne olarak yüreği ve karakteri bakımından sonsuz olup, hak, yasa, ahlâkî ilkeler vb. onun eylemesinde ve başka eylemlere maruz kalmasında görünse bile, yine de hakkın bu bireydeki varoluşu tam da bireyin kendisi kadar kısıtlıdır; ve o, asıl Kahramanlık Çağında olduğu gibi, kendi sıfatıyla hakkın, ahlâkî ve yasal olanın cisimleşmesi değildir. Günümüzde, birey artık Kahramanlık Çağında olduğu gibi, bu güçlerin taşıyıcısı ve biricik edimselleşmesi değildir.

(c) *Bireysel Bağımsızlığın Yeniden-Kurulması*

Ama her ne kadar uygarlaşmış sivil ve politik hayattaki kurumların özsel karakterini ve gelişimini sağlıklı ve akılsal kabul etsek de; bu tür bir edimsel bireysel bütünlüğe ve canlı bağımsızlığa duyulan ilgiyi ve gereksinimi de gözden çıkaramayız. Bu bağlamda, Schiller'in ve Goethe'nin genç şiirsel dehâlarını, onların modern çağlarda mevcut olan koşullar içerisinde [kahraman] kişilerin yitik bağımsızlığını tekrar geri getirme

[30] Yani tümel değil, ama yalnızca yüzeyseldir.

girişimlerini hayranlıkla karşılayabiliriz. Ama ilk eserlerinde bu girişimi uygulayan Schiller'i nasıl görüyoruz? Ancak bizzat sivil toplumun bütününe karşı bir başkaldırı yoluyla. Mevcut düzenin ve bu düzen içerisinde otoritelerini yanlış kullananların haksızlığına uğrayan Karl Moor,[31] yasallık alanını terkeder ve kendisini kısıtlayan bağları parçalama cesaretini gösterip, bu şekilde kendisi için ve kendi başına yeni bir kahramanlık durumu yaratarak, kendisini hakkın onarıcısı ve haksızlığın, adaletsizliğin ve baskının bağımsız öç-alıcısı haline getirir. Yine de, gerekli araçların yetersizliğinden ötürü, bu kişisel intikamın ne kadar küçük ve yalıtılmış olduğu görülmelidir, öte yandan bu intikam, yok etmeye yöneldiği haksızlığı kendisinde cisimleştirdiği için, ancak suça yol açabilir. Karl Moor için, bu, bir talihsizlik, bir başarısızlıktır ve bu tragik olsa bile, buradaki haydut ideali tarafından ayartılabilecek olanlar yalnızca genç çocuklardır. *Kabale und Liebe*'deki[32] bireyler de, bu şekilde, baskıcı ve ters koşullar altında küçük tikellikleri ve tutkularıyla acılar içerisinde kıvranırlar ve ancak *Fiesco* ve *Don Carlos*'ta[33] temel karakterler daha soylu görünürler, yani onlar daha tözsel bir konuyu, ülkelerinin kurtuluşunu veya dinsel inanç özgürlüğünü, kendilerinin kılarlar ve bu nedenle amaçlarından ötürü kahramanlar haline gelirler. Wallenstein,[34] daha da yüksek bir tarzda, politik durumun düzenleyicisi olmak için ordusunun başına geçer. Kendi aracının, yani ordunun bile bağımlı olduğu bu politik durumun gücünü, Wallenstein çok iyi bilir ve dolayısıyla uzun süre isteme ve görev arasında bocalar. Güvenilir olduğunu düşündüğü aracın elinden kayıp gittiğini ve gereçlerinin parçalandığını görmeden önce, Wallenstein pek de kararını vermiş değildi. Çünkü son çözümde, subaylar ve generaller için bağlayıcı olan şey, Wallenstein'in, onların şükranlarını kazanmak için atanma ve terfileriyle ilişkili olarak yapmış olduğu şeylere minnettarlık değildir; Wallenstein'ın savaş alanında bir komutan olarak yarattığı şöhret de değildir, ama bağlayıcı olan, subayların ve generallerin tümel olarak kabul edilmiş iktidar ve yönetime karşı ödevleridir ve devletin monarkına, Avusturya İmparatoruna etmiş oldukları yemindir.[35] Böylelikle o, sonunda kendisini yalnız bulur; karşıt bir dışsal güçle, amacını başarma araçlarının tümünden yoksun kalacak kadar savaşmamış ve böyle bir güce esir düş-

[31] Schiller'in ilk oyunu *Haydutlar*'da, 1781.

[32] *Entrika ve Aşk*, 1784.

[33] Sırasıyla 1783, 1787.

[34] Schiller'in Wallenstein üzerine üç dramı 1799'da yayımlandı.

[35] Bu yüzden onlar Wallenstein'i öldürdüler.

memiştir. Wallenstein, ordusu tarafından yüzüstü bırakılmakla mahvolmuştur.

Goethe, *Götz*'de,[36] karşıt olsa bile, benzer bir kalkış noktasından yola çıkar. Götz ve Franz von Sickingen'in zamanı, soylu bireylerin bağımsızlığına sahip şövalyelerin, yeni yeni ortaya çıkan nesnel düzen ve yasal sistem önünde yokolup gitmekte olduğu ilgi çekici bir dönemdir. Ortaçağa özgü kahramanlık çağı ile modern hayatın yasallığı arasındaki bu bağlantıyı ve çatışmayı ilk konusu olarak seçmesinden ötürü, Goethe'nin büyük içgörüsü açığa çıkar. Çünkü Götz ve Sickingen de, hâlâ kişilikleri, cesaretleri ve namuslu, dürüst sağduyularıyla, dar ya da geniş etkinlik alanlarındaki şey-durumlarını kendi bağımsız çabaları yoluyla düzenlemeyi amaçlayan kahramanlardır; ama şeylerin yeni düzeni Götz'ün kendisini haksız çıkarır ve onu yok eder. Çünkü bu türden bağımsızlık için biricik uygun zemin, Orta Çağlardaki şövalyelik ve feodal sistemdir. Bununla birlikte, bugün, yasal düzen, düzyazısal biçimi içerisinde daha eksiksiz olarak geliştirilmiş ve baskın otorite haline gelmiştir ve bu yüzden ortaçağ gezginci şövalyelerinin serüvenci bağımsızlığının modern dünyayla bağıntısı kalmamıştır ve bu bağımsızlık, eğer kendisini tek yasallık olarak ve şövalyelerin yaptığı anlamda haksızlığın düzelticisi ve ezilenlerin yardımcısı olarak sürdürmek isterse; o zaman Cervantes'in *Don Quixote*'sinde bize bir görünümünü verdiği gülünçlüğe düşer.

Ama farklı dünya görüşleri arasındaki bu tür bir karşıtlığa ve bu çarpışma içerisindeki eyleme kısa gönderimler yaparak, yukarıda genel terimler içerisinde dünya işlerinin genel durumunun daha ayrıntılı belirlenimliliği ve ayrımlaşması olarak, yani kendi sıfatıyla *durum* olarak belirttiğimiz şeye zaten değinmiş bulunuyoruz.

2. *Durum*

Sanatın düzyazısal edimsellikten ayrımlı olarak sunma yeterliliğinde olduğu ideal dünya durumu, yukarıdaki tartışmaya göre, ancak genel olarak tinsel varoluşu ve dolayısıyla ancak bireysel şekillenmenin *olanağını* oluşturur, ama bu şekillenmenin kendisini değil. Bunun sonucu

[36]Goethe *Götz von Berlichingen*'i 1771'de yazdı, ama onu yeniden yazarak 1773'e kadar yayımlamadı. Götz 1480-1562 arası ve oyunda görünen Sickingen de 1481-1523 arası yaşadı.

olarak tam da şu noktada önümüzde duran şey, yalnızca sanatın canlı bireylerinin, üzerinde görünebileceği genel temel ve zemindi. Gerçi bu ideal dünya durumu bireysellikle yüklüdür ve onun bağımsızlığına dayanır, ama *tümel* bir durum olarak, o, henüz bireylerin canlı eyleyicilikleri içerisindeki etkin hareketini göstermez; tıpkı sanatın diktiği tapınağın henüz bizzat tanrının bireysel tasarımı olmayıp, bu tasarımın ancak bir tohumunu içermesi gibi. Dolayısıyla bu dünya durumunu, temelde hâlâ kendinde harekete geçmemiş bir şey olarak; kendisini yöneten güçlerin bir harmonisi olarak; ama yine de hiç bir şekilde bir masumiyet durumu diye anlaşılamayacak olan tözsel tekbiçimli geçerli bir varoluş olarak gözönüne almak durumundayız. Çünkü bu öyle bir durumdur ki, onun ethik hayatı kuşatan doluluğu ve gücü içinde, ayrışma canavarı henüz yalnızca uyuklama durumundadır, çünkü *bizim* bakışımız için yalnızca onun tözsel birlik yönü kendisini sergilemektedir ve dolayısıyla bireysellik de yalnızca tümel kılığı içerisinde mevcuttur; yani bireysellik, kendi belirlenimliliğini ortaya koymak yerine, iz bırakmaksızın ve özsel belirti vermeksizin ortadan kaybolmuştur. Ama bireysellik için belirlenimlilik kaçınılmazdır ve eğer İdeal, *belirlenimli* bir şekil olarak karşımıza çıkmak durumundaysa, şadece kendi tümelliği içerisinde kalmamak zorundadır; o, tümeli tikel bir biçimde ifade etmek ve ancak bu suretle ona varoluş ve görünüş vermek zorundadır. Bu bağlamda, sanat yalnızca bir *tümel* dünya durumunun taslağını vermemeli, ama bu belirsiz tasarımdan belli karakterlerin ve eylemlerin betimlerine doğru ilerlemelidir.

Bireyler bakımından, genel durum, aslında onlara sunulan sahnedir; ama bu sahne, özelleşmiş durumlara açılır ve bu tikelleşmeyle birlikte bireylere ne olduklarını gösterme ve kendilerini belirlenimli bir şekile sahip olarak sergileme fırsatları veren çarpışmalara ve karmaşıklıklara açılır. Öte yandan dünya durumu bakımından, bireylerin bu kendilerini açığa vurmaları, aslında bu durumun tümelliğinin canlı bir tikelleşmeye ve bireyselleşmeye doğru, ama aynı zamanda tümel güçlerin denetimi ellerinde bulundurdukları belirlenimli bir duruma doğru gelişimi olarak görünür. Çünkü özsel yanı bakımından irdelendiğinde, belirlenimli İdeal, kendi tözsel içeriği olarak öncesiz-sonrasız biçimde dünyayı yöneten güçlere sahiptir. Buna karşın sırf 'bir durumda olma' biçimi içerisinde edinilebilecek olan varoluş tarzı bu içerik bakımından değersizdir. Şunu demek istiyorum: ilkin, bir 'durum'da olma, biçimini alışkanlıkta bulur, ama alışkanlık en derin ilgilerin tinsel öz-bilinçli doğasıyla uyuşmaz; ikinci olarak da 'bir durumda olma', bireylerin keyfiliği ve kaprisidir, bunların bağımsız

etkinliği aracılığıyla, bu ilgilerin hayat kazandıklarını görürüz; ama bir kez daha yinelersek, özünde sahici olan şeyin öz doğasını oluşturan tözsel tümelliğe ne özsel-olmayan ilinek ne de kapris karşılık gelir. Dolayısıyla İdeal'in somut içeriği için hem daha özgül hem de daha değerli bir sanatsal görünüşe-çıkmayı aramak durumundayız.

Bu yeni şekillenmeyi tümel güçler, *varoluşları* içerisinde edinebilirler; çünkü onlar ancak genelde özsel farklılıkları ve hareketleri içerisinde ve daha özelde de birbirlerine karşıtlıkları içerisinde görünürler. Şimdi, tümel olanın içerisine bu tarzda geçtiği tikellikte, belirtilmesi gereken iki etmen vardır: (i) tikelleşmesi sayesinde bağımsız parçalarına bölünen, bir tümel güçler grubu olarak töz; (ii) bu güçlerin canlandırıcı gerçekleşimi olarak sahneye gelen ve onlara bireysel bir şekil sağlayan bireyler.

Ama bu sayede temelde içsel olarak uyumlu dünya durumunun, bireyleriyle birlikte, içerisine yerleştirildiği ayrım ve karşıtlık —bu dünya durumuyla ilişkisi içerisinde ele alınırsa— bu dünya durumunun özsel içeriğinin su yüzüne çıkmasıdır; oysa diğer taraftan, bu durumun özünde bulunan tözsel tümel, *kendisini* varoluşa getirmesinden dolayı tikelliğe ve bireyselliğe doğru ilerler, çünkü o, kendisine ilinek, ayrışma ve bölünme görünüşü vermekle birlikte, bu görünüşü, tam da onda görünen *kendisi* olduğu için, yeniden bütünüyle yok eder.

Ama bundan başka, bu güçlerin ayrışması ve bireylerde kendilerini edimselleştirmesi, ancak özgül koşullar ve şey-durumları altında olup bitebilir; onların eksiksiz görünüşe çıkmaları bu koşullar altında ve bu koşullar olarak varoluş kazanır veya bu koşullar bu edimselleşme için uyarıcıdırlar. Kendi başlarına ele alındıklarında bu koşullar önemsizdirler ve anlamlarını ancak insanlarla bağıntılarında kazanırlar, bu tinsel güçlerin içeriği insanların öz-bilinçleri sayesinde canlandırılır. Bu bakımdan, dışsal koşulları özsel olarak ancak bu bağıntı içerisinde görmek gerekir, çünkü dışsal koşullar ancak *tin* için varolmakla, yani bireyler tarafından kavranma tarzıyla önem kazanırlar; bu sayede dışsal koşullar, çeşitli biçimleri içerisindeki bireylerin iç tinsel gereksinimini, mizaçlarını, amaçlarını ve genel olarak özgül özünü varoluşa getirme fırsatını sağlarlar. Bu uygun fırsatı oluşturmakla, özgül koşullar ve şey-durumları, başlangıçta dünyanın genel durumunda hâlâ gizli ve gelişmemiş bulunan herşeyin uygun biçimde kendini ifade edişi ve canlanışı için daha tikel öndayanak olan *durumu* meydana getirir. Dolayısıyla asıl eylemi incelemeye geçmeden önce ilkin durumun gerçek doğasını halletmek zorundayız.

Genel olarak durum, (α) belirlenimli bir karaktere sahip olacak şekilde tikelleşmiş, kendi sıfatıyla şey-durumudur ve bu belirlenimlilik içerisinde o, aynı zamanda (β) sanatsal tasarım aracılığıyla varoluş içerisinde açığa çıkarılmak durumunda olan içeriğin özgül ifadesinin uyarıcısıdır. Özellikle bu ikinci bakış açısından, durum, sanatın ele alacağı geniş bir alan sunar, çünkü çok eski zamandan beri sanatın en önemli bölümü, ilgi çekici durumların, yani çok derin ve önemli ilgileri ve tinin hakiki içeriğini görülebilir kılan durumların keşfedilmesi olmuştur. Bu bağlamda, farklı sanatlara ilişkin taleplerimiz farklıdır: örneğin, heykel sanatı durumların içsel çeşitliliği bakımından kısıtlıdır; resim ve müzik sanatı daha geniş ve daha özgür bir etkinlik alanına sahiptir; ama şiir sanatı bu yönde en bitmez tükenmez olanıdır.

Ama burada henüz tikel sanatların zemininde değiliz, bu yüzden, bu evrede dikkati en genel noktalara çekmek durumundayız ve bu genel noktaları aşağıdaki derecelendirmeye göre alt bölümlere ayırabiliriz:

(*a*) Durumun kendinde belirlenimliliğe doğru gelişmesinden önce, durum hâlâ tümellik ve dolayısıyla belirlenmemişlik biçimini korur, öyle ki başlangıçta önümüzde adeta durum-yokluğu [Situationslosigkeit] durumu bulunur. Çünkü bizzat belirlenmemişlik biçimi yalnızca bir başka biçimle, yani belirlenimlilikle karşıtlaşmış *bir* biçimdir ve kendisini bir tek-yanlılık ve bir belirlenimlilik olarak açığa çıkarır.

(*b*) Ama durum, bu tümellikten tikelleşmeye çıkar ve henüz başlangıçta kendihalinde-olan [Harmlosen] özgül bir belirlenimliliğe girer, çünkü bu evrede durum, hâlâ karşıtlık ve karşıtlığın zorunlu çözülüşü için bir fırsat vermez.

(*c*) Son olarak, bölünme ve bölünmenin belirlenimliliği, durumun özünü oluşturur; dolayısıyla bu öz, karşı-eylemlere yol açan ve bu bakımdan başlangıç noktamızı ve asıl eyleme geçişi oluşturan bir çarpışma haline gelir.

Çünkü kendi sıfatıyla durum, özünde hareketsiz tümel dünya durumu ile özünde eyleme ve karşı-eyleme açılmış somut eylem arasındaki orta evredir; bu bakımdan durum, her iki uç noktanın karakterini kendisinde sergilemek ve bizi birinden diğerine götürmek durumundadır.

(a) *Durum-Yokluğu*

Sanat İdealinin görünüşe getireceği şekliyle dünyanın genel durumunun biçimi, hem bireysel hem de aslen özsel bağımsızlıktır. Şimdi, kendi sıfatıyla ele alınan ve açık bir biçimde kurulan bağımsızlık, *ilk bakışta*, bize hareketsiz dinginlik içerisinde kendi öz-kaynaklarına dayanan güvenden başka bir şey olarak görünmez. Dolayısıyla özgül figür, kendisinden çıkıp başka bir şeyle bağıntıya girmez; kendisiyle-birliğin içsel ve dışsal kendine yeterliliği olarak kalır. Bu, örneğin sanatın başlangıçlarında eski tapınak heykellerinde gördüğümüz durum-yokluğunu verir. Bu heykellerin çok derin kayıtsız ciddiyet karakteri; huzurlu, hareketsiz, ama muhteşem yücelik karakteri, daha sonraki dönemlerde de benzer bir tarzda taklit edilmiştir. Örneğin, Mısır ve en eski Grek heykel sanatı, bu tür durum-yokluğunun bir görünümünü verir. Dahası, Hristiyan görsel sanatında, Baba Tanrı veya İsa, özellikle büstlerde benzer şekilde betimlenmiştir. Her ne kadar ortaçağ resimleri de üzerine bireyin karakterinin damgalanabileceği özgül durumların benzer bir yokluğunu açığa vurup, yalnızca eğilip bükülmezliği içerisinde özgül karakterin bütünlüğünü ifade etmeye girişse de; genel olarak bu tür bir tasarım tarzına, yine de, herşeyden önce özgül tikel bir tanrı veya özünde mutlak kişilik olarak kavranan İlahi olanın değişmez tözselliği uygundur.

(b) *Kendihalindelik'i [Harmlosigkeit] İçerisinde Özgül Durum*

Fakat kendi sıfatıyla durum, belirlenimlilik alanında yattığı için, ikinci adım, bu durağanlıktan ve kutsanmış sükunetten ya da kişisel bağımsızlığın kendine özgü katılığından ve gücünden ayrılıştır. Dolayısıyla kendi içinde ve dışında hareket kazanmamış durumsuz figürler harekete geçirilmek ve çıplak yalınlıklarını terketmek durumundadır. Fakat tikel bir ifade içerisinde daha özel bir görünüme doğru atılan bir sonraki adım, gerçekten özgül, ama henüz kendinde özsel olarak ayrımlaşmamış veya çarpışmalara gebe olmayan bir durumdur.

Dolayısıyla ilk bireyselleşmiş ifade, kendisini başka bir şeye düşmanca bir karşıtlık içerisinde koymadığı ve dolayısıyla herhangi bir karşı-eyleme yol açamayacağı için, daha öteye gitmeyen türden bir ifade olarak kalır; o, kendi naivliği yüzünden kendinde tamamlanmış ve mükemmel-

dir. Gerçek ciddiyete sahip bir şeyin kendilerinde sunulmadığı veya yapılmadığı ölçüde, genelde oyun olarak düşünülmesi gereken durumlar, bu türe aittir; çünkü eylemede, veya yapmadaki ciddiyet, genellikle ancak bir yanın ya da ötekinin iptaline ve fethine doğru hızla ilerleyen karşıtlıklardan ve çelişkilerden doğar. Dolayısıyla bu durumların kendileri ne eylemdirler, ne de eylem için uyarıcı bir vesile sağlarlar; bunun tersine onlar, kısmen özgül ama özünde tamamen yalın şey-durumlarıdır ve kısmen de çatışmalardan ileri gelebilecek veya çatışmalara yol açabilecek herhangi bir özsel ve ciddi amaca sahip olmayan yapıp-etmelerdir.

(α) Bu bağlamda ilk nokta, durum yokluğunun dinginliğinden, ister tamamen mekanik hareket şeklinde isterse bir iç gereksinimin ilksel uyarışı ve doyumu şeklinde olsun, harekete ve ifadeye geçiştir. Örneğin Mısırlılar heykel sanatlarında tanrıları, birbirine bitişik bacaklarla, hareketsiz bir başla ve sımsıkı kapanmış kollarla tasarımlarlarken; Grekler kolları ve bacakları gövdeden serbest kılarlar ve gövdeye bir yürüyüş pozisyonu ve genellikle çeşitli tarzlarda hareketli bir pozisyon verirler. Örneğin Greklerin tanrılarını kavradıkları bu tür yalın durumlar —yani bağımsız ilahi şekle belirlenimli bir görünüş veren, ama yine de daha başka bağıntılara ve karşıtlıklara girmeyip, kendi içerisine kapanmış kalan ve kendi teminatını kendinde bulan durumlar— dinlenme, oturma ve dingin bir bakıştır. Bu en yalın türden durumlar, esas olarak heykel sanatına aittir ve herkesten önce Grekler bu tür naiv durumlar icad etmede dur durak bilmemişlerdir. Burada da Grekler büyük içgörülerini gösterirler, çünkü tam da özgül durumun belirsizliği aracılığıyla onların ideal figürlerinin azameti ve bağımsızlığı fazlasıyla belirtilmiştir ve yapılmış ve yapılmadan bırakılmış şeylerin kendihalindeliği ve önemsizliği aracılığıyla, bu belirsizlik, öncesiz-sonrasız tanrıların kutsanmış huzurlu durağanlığını ve değişmezliğini görümüze daha da yaklaştırır. Bu takdirde, durum, bir tanrının ya da bir kahramanın tikel karakterini, onu diğer tanrılarla bağıntıya, hele hele düşmanca bir bağıntıya ve kavgaya sokmaksızın, ancak genel olarak belirtir.

(β) Durum, gerçekleşimi kendinde tamamlanmış bir tikel amacı ya da başka bir şeyle bağıntılı olan ve böyle belirlenimli bir şey-durumu içerisinde aslen bağımsız içeriği ifade eden bir yapıp-etmeyi belirttiği zaman, belirlenimliliğe doğru ilerler. Burada bile, figürlerin dinginliğinin ve duru kutsanmışlığının bozulmadığı, ama yalnızca bu duruluğun bir sonucu ve özgül tarzı olarak göründüğü ifadeler buluruz. Bu tür buluşlar bakımından da Grekler son derece hünerli ve zengindirler. İçerdikleri etkinliğin, daha

fazla karışıklıklara ve karşıtlıklara yol açan bir yapıp etmenin başlangıcı olarak görünmemesi; bunun tersine bütün belirlenimli durumun bu etkinlik içerisinde görünür biçimde tamamlanmış ve bitmiş olması, bu durumların naivliğinin bir parçasıdır. Örneğin Belvedere Apollonu'nun[37] durumunu bu şekilde yorumlarız: o, canavar yılan Python'u okuyla öldürdükten sonra zaferinin bilincinde olarak öfkeli bir heybet içerisinde uzun adımlarla ileriye doğru yürür. Bu durum, artık, Grek heykel sanatının başlangıcında tanrıların dinginliğini ve masumluğunu, daha az belirli ifadelerle açığa vuran muhteşem yalınlığa sahip değildir: bunun yerine, örneğin, gücünün bilincinde sessizce karşıya bakarak banyodan çıkan Venüs'le;[38] durum olmak bakımından, kendileri ötesinde herhangi bir şey olmayı amaçlamayan ya da istemeyen neşeli durumlar içerisindeki kır tanrıları[39] ve satirlerle, örneğin kollarında genç Baküs'ü tutan ve çocuğa gülümseyerek sonsuz şirinlik ve zerafetle bakan satirle;[40] pek çok çeşitli benzer naiv etkinlikleri içerisinde Eros'la[41] karşılaşırız—bunların tümü bu türden durumun örnekleridir.

Öte yandan, yapıp etme ne kadar somut hale gelirse; ortaya çıkan karmaşık durum da, en azından bağımsız güçler olarak, Grek tanrılarının heykel sanatına özgü tasarımları için o kadar uygunsuzdur; çünkü bu durumda bireysel tanrının saf tümelliği, özgül yapıp etmesinin üstüste yığılmış ayrıntısı içerisinde ayrı saflıkla parıldayamayacaktır. Örneğin XV. Louis'nin bir armağanı olarak [Büyük Frederick tarafından] Sans Souci'de [1760'ta] dikilen Pigalle'in Merkurius'u,[42] kanatlı çarıkları üzerinde tamamen sabit durmaktadır. Bu, bütünüyle kendihalinde bir

---

[37]Örneğin, G.Richter'in *Handbook of Greek Art* (Londra, 1959), s. 146'da bunun iyi bir reprodüksiyonu vardır.

[38]Olasılıkla Praksiteles'in, *Afrodit Knidos'ta (Aphrodite in Cnidos)* (G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike* (Berlin, 1927), s. 394).

[39]Bkz. örn. *a.g.y.*, s. 484.

[40]Hegel bu figüre dört kez gönderimde bulunur. Antik dönemde bu, gözde bir konuydu. Bu figürün Lysippus tarafından 4. yy.'da yapılan original bronz heykelinin çeşitli kopyaları vardır. Hegel'in bundan sonraki gönderimleri, Münih'teki bir figüre ilişkindir. Bu, A. Furtwängler tarafından *Beschreibung der Glyptothek... zu München*, (1900) adlı eserinde No. 238 olarak betimlenir ve tartışılır. Heykelin başı, Vatikan'daki bir başka kopyanın onsekizinci —veya ondokuzuncu— yüzyılda yapılmış kopyasıdır. Hegel bunu bilmiyordu, ama onun buradaki ve daha ilerideki notları oldukça makul biçimde Vatikan kopyasına da uygulanabilir.

[41]Bkz. örn., Rodenwaldt, *a.g.y.*, s. 481 ve G. Richter, *a.g.y.* s. 165.

[42]Şimdi Louvre'da, J.B. Pigalle, 1714-85.

duruştur. Öte yandan, Thorwaldsen'in[43] Merkurius'u heykel sanatı için oldukça karmaşık bir duruma sahiptir: yani, flütünü çalmakta olan Merkurius, gizlemiş olduğu hançerini kötü niyetle kavramış bir halde, Marsyas'ı kurnazlıkla süzüp, onu öldürmek için bir fırsat kollayarak gözlemektedir. Diğer taraftan, yine bir başka modern sanat eserini anarsak, Rudolf Schadow'un *Sandaletlerini Bağlayan Kız*[44] adını taşıyan heykeli, kuşkusuz Merkurius gibi aynı yalın duruş içerisinde bulunur, ama burada kendi-halindelik, bir tanrının böyle bir naivlik içerisinde tasarımlandığında olduğu gibi bir ilgiye yol açmaz. Bir kız sandaletlerini bağladığı veya bağları eğip büktüğü zaman, burada tam da bu bağlama veya eğip bükme olayından başka bir şey açığa çıkmış değildir ve bu da kendinde anlamsız ve önemsizdir.

(γ) Şimdi üçüncü olarak, yukarıda ima edilen şey, şudur: kendi sıfatıyla özgül durum, kendisiyle sıkı ya da gevşek olarak bağlanmış daha başka ifadeler için bir vesileden fazlasını sağlamayan, salt dışsal az ya da çok belirli bir uyarıcı olarak ele alınabilir. Örneğin lirik şiirlerin çoğunda böyle vesile oluşturan bir durum vardır. Tikel bir ruhsal durum ve duygu, şiirsel olarak bilinip kavranabilen bir durumdur ve bu, dışsal koşullarla, şenliklerle, zaferlerle, vb. bağıntılı olarak da duyguların ve tasarımların daha kapsamlı ya da daha kısıtlı ifadesini ve şekillenmesini körükleyen bir durumdur. Sözcüğün en yüksek anlamında, örneğin, Pindaros'un *Od'ları* böyle *vesile manzumeleridir*.(*) Goethe de bu türden pek çok lirik durumu malzeme olarak almıştır; aslında daha geniş bir anlamda, onun *Werther*'ini [1774] bile şiirsel bir *vesile manzumesi* olarak betimleyebiliriz, çünkü Werther aracılığıyla Goethe, kendi içsel gönül perişanlığını ve azabını, kendi yüreğinin deneyimlerini bir sanat eserine dönüştürmüştür; tıpkı herhangi bir lirik şairin yüreğini boşaltması ve kendi kişisel hayatında etkilendiği şeyi ifade etmesi gibi. Bu suretle, başlangıçta yalnızca içsel olarak sımsıkı korunan, serbest bırakılır ve o, insanın kurtulduğu dışsal bir nesne haline gelir, tıpkı acı kendisini dışarıya dökerken, gözyaşlarının bunu daha kolaylaştırması gibi. Bizzat Goethe'nin kendisi, *Werther*'i yazarak, burada taslağını çizdiği içsel keder ve ızdırabdan kurtulduğunu

(*)*Gelegenheitsgedichts* (İngilizce metinde: *pièce d'occasion* —ç.n.)

[43]A.B.Thorwaldsen, 1768-1844. Bu mermer heykel (1818) Kopenhag'da Thorwaldsen Müzesi'ndedir. Merkurius, flütünü çalarak Argos'u uyutur ve onu öldürür. Hegel veya Hotho bunu Apollon ve Marsyas öyküsüyle karıştırır.

[44]R.Schadow, 1786-1822. Bu mermer heykel (1817) Münih'tedir.

söyler.[45] Ama burada tasarımlanan durum şu an ele aldığınız evreye ait değildir, çünkü o gelişmiştir ve en derin karşıtlıkları içerir.

Şimdi, böyle lirik durumlarda, kuşkusuz, dışsal dünyaya ilişkin apaçık bir nesnel şey-durumu ve bir etkinlik bulunabilse de, herşeyden önce, kendi sıfatıyla zihniyet, kendi içsel ruh durumu içerisinde, tüm dışsal bağlantılardan kendi içerisine çekilebilir ve başlangıç noktasını kendi durumlarının ve duygularının içselliğinden alabilir.

(ĕ) *Çarpışma*

Buraya kadar irdelenmiş olan durumların tümü, ne eylemlerin kendileridir, ne de genel olarak asıl eylemin uyarıcılarıdır. Bu durumların belirlenimli karakteri az ya da çok rastlantısal bir şey-durumu olarak ya da kendinde önemsiz bir eylem olarak kalır ve bunlarda tözsel içerik, belirlenimli karakteri artık ciddi bir biçimde ele alınamayacak olan kendihalinde bir oyun[46] olarak açığa çıkacak şekilde ifade edilir. Kendi özel karakteri içinde durumun ciddiliği ve önemi, durum belirli özsel bir ayrım olarak öne çıktığı ve başka bir şeye karşıtlık içerisinde, bir çarpışmanın temeli olduğu zaman, ancak başlayabilir.

Bu bakımdan çarpışma, temelini, olduğu gibi kalamayacak, ama aşılmak zorunda olan bir ihlâlde bulur; çarpışma, öyle bir şey-durumunun başkalaşımıdır ki, bu şey-durumu kendi başına uyumludur ve onun başkalaştırılması gerekir. Yine de çarpışma henüz bir *eylem* değildir; bunun tersine ancak bir eylemin başlangıçlarını ve öndayanaklarını içerir ve dolayısıyla sadece bir eylem uyarıcısı olmakla durum karakterini korur. Bununla birlikte, içerisinde çarpışmanın açığa vurulduğu karşıtlık daha önceki bir eylemin sonucu olabilir. Örneğin Grek tragedyasının üçlemeleri sürekliliklerden oluşur, ilk dramın sonundan ikincisi için bir çarpışma doğar, bu da üçüncüde çözülümünü talep eder.

Şimdi kendi sıfatıyla çarpışma, karşıtlar savaşını izleyen bir çözüm gerektirdiği için; çarpışmayla yüklü bir durum, her şeyden önce, güzelliği en tam ve derin gelişimi içerisinde tasarımlama ayrıcalığına sahip olan

---

[45] *Dichtung und Wahrheit* (Şiir ve Hakikat), kitap xii (1811 vd.).

[46] Hegel'in burada ve diğer yerlerde kullandığı 'oyun' terimi özellikle Schiller'den alınmıştır, bkz. *Estetik Mektuplar*, 15, özellikle "İnsan mükemmel olanla yalnızca ciddi olur, fakat o 'güzel' ile oynar," ve "insan 'güzel' ile yalnızca oynamalıdır ve yalnızca 'güzel' ile oynamalıdır." Karş. s. 156, not 6.

dramatik sanatın konusudur; buna karşılık örneğin heykel sanatı, büyük tinsel güçleri, çatışmaları ve uzlaşımları içerisinde açığa vuran bir eyleme eksiksiz bir şekillenme verecek bir konumda değildir; hatta daha geniş etkinlik alanına rağmen, resim sanatı bile gözlerimizin önüne eylemin tek bir çehresinden fazlasını hiç bir zaman getiremez.

Ama bu ciddi durumlar, zaten doğalarında mevcut olan kendilerine özgü bir güçlüğü beraberlerinde getirirler. Onlar, ihlâllere dayanırlar ve varlığını sürdüremeyen, ama dönüştürücü bir çareyi zorunlu kılan koşullara yol açarlar. Fakat İdeal'in güzelliği, tam da İdeal'in dağılmamış birliğinde, dinginliğinde ve kendinde mükemmelliğinde yatar. Çarpışma bu uyumu dağıtır ve İdeal'i, yani aslen bir birlik olan şeyi uyumsuzluk ve karşıtlık içerisine koyar. Dolayısıyla, bu tür bir ihlâlin tasarlanmasıyla İdeal'in kendisi ihlâl edilmiş olur ve sanatın ödevi, bir yandan özgür güzelliğin bu ayrım içerisinde çürümesine engel olmada, öte yandan bu birliksizliği ve onun çatışkısını sunmada[47] bulunabilir, bu suretle bundan, çatışkının çözülümüyle, bir sonuç olarak, uyum ortaya çıkar ve uyum yalnızca bu şekilde kendi eksiksiz özselliği içerisinde apaçık hale gelir. Ama uyumsuzluğun hangi sınıra kadar götürülebileceği sorusuna ilişkin hiç bir genel belirleme ortaya konamaz, çünkü bu yönde her bir tikel sanat kendi özel karakterini izler. Örneğin, içsel tasarımlarımız, dolayımsız sezgiden çok daha fazla uyumsuzluğa uğrayabilir. Dolayısıyla şiir sanatı, iç duyguları betimlerken hemen hemen en uç noktadaki umutsuzluk azabına kadar; dışsal dünyayı betimlerken de büsbütün çirkinliğe kadar ilerleme hakkına sahiptir. Ama görsel sanatlarda, resim sanatında ve daha da çok heykel sanatında, dışsal şekil, müzik notaları gibi yerini terkedip, uçucu biçimde birbiri peşisıra ortadan kaybolmaksızın sabit ve sürekli olarak durur. Bu sanatlarda, çirkin olan, çözülüme uğratılamayacaksa, çirkin olana yapışıp kalmak bir hata olurdu. Dolayısıyla, dramatik şiirde rahatça izin verilecek her şeye görsel sanatlarda izin verilemeyecektir, çünkü dramatik şiir, çirkin bir şeyin hemen bir an için görünüp sonra tekrar ortadan yok olmasını olanaklı kılar.

Çarpışma türlerini daha ayrıntılı incelemek bakımından, bu evrede, ancak en genel irdelemeleri bir kez daha anabiliriz.

Bu bağlamda, üç esas yönü ele almak zorundayız:

(i) olumsuz, kötü ve dolayısıyla bozucu olmaları ölçüsünde, tamamen fiziksel veya doğal koşullardan ileri gelen çarpışmalar;

---

[47] Yani, sahnede, bir gösteri gibi.

(ii) doğal temellere dayanan, aslen positiv olmakla birlikte, kendilerinde yine de tin için ayrımların ve karşıtlıkların olanağını taşıyan tinsel çarpışmalar;

(iii) zeminlerini tinsel ayrımlarda bulan ve insanın kendi öz ediminden ileri geldikleri için, tek başlarına hakikaten ilgi çekici karşıtlıklar olarak görünmeye hak kazanan birliksizlikler.

(α) İlk türden çatışmalara gelince, bunlar yalnızca salt eylem vesileleri sayılabilir; çünkü burada, hayatın başlangıçtaki uyumunu bozarak, bunun sonucunda ayrımlara sahip koşullar üreten, hastalıklarıyla, diğer kötülük ve kusurlarıyla yalnızca dışsal doğadır. Bu tür çarpışmalar kendilerinde ve kendi başlarına önem taşımazlar ve ancak doğal bir talihsizlikten kaynaklanıp, onun sonucu olarak gelişebilen birliksizlikler yüzünden, bu çarpışmalara sanatta bir yer verilir. Nitekim, Gluck'un *Alceste*'si [48] için de malzeme sağlayan Euripides'in *Alkestis*'inde, temel, Admetos'un içerisinde bulunduğu kötü durumdur. Kendi sıfatıyla kötü durum halis sanatın malzemesi değildir ve Euripides'te bile, talihsizliğin kendileri için daha öte bir çarpışmaya yol açtığı bireyler yüzünden sanata malzeme olur. Kahin şunu bildirir: kendisi yerine yeraltındaki ruhlar ülkesine gidecek birini bulmadıkça Admetos ölmek zorundadır. Alkestis bu fedakârlığa razı olur ve kocasının, çocuklarının babasının, Kral'ın ölmesine meydan vermemek için ölmeye karar verir. Sophokles'in *Philoktetes*'inde de çarpışmanın temeli olan şey fiziksel bir kötülüktür. Truva seferlerinde Grekler, Khryse'de bir yılan sokması sonucu ayağı yaralanan hastayı Lemnos adasında karaya çıkarıp bırakırlar. Buradaki fiziksel talihsizlik, benzer biçimde, daha öte bir çarpışma için son derece dışsal bir bağlantı noktası ve vesiledir. Çünkü kahine göre, Truva, Herkules'in okları kenti kuşatanların eline geçtiği zaman ancak, düşecektir. Izdırab dolu dokuz yıl boyunca ıssız adada bırakılma haksızlığına uğrayan Philoktetes, Greklere okları teslim etmeyi reddeder. Şimdi, bu reddediş, Philoktetes'in ıssız adada bırakılmakla uğradığı haksızlıktan kaynaklandığı gibi, başka her türlü yoldan da meydana gelmiş olabilirdi ve burada gerçek ilgi, kötü durumda ve fiziksel acıda değil; ama Philoktetes'in okları teslim etmeme kararının sonucunda çıkan çatışmada bulunur.

Bu durum, Truva önündeki Grek kampında başgösteren veba salgını ile benzerdir, bu kötü durum zaten daha önceki ihlâllerin bir sonucu olarak tasarımlanmasının yanısıra, aynı zamanda bir ceza olarak da tasarımlanır. Her şeye rağmen, genel olarak, doğal bir talihsizlik, bir fırtına,

[48] C.W. von Gluck, 1714-87. Bu opera ilk kez 1767'de sahnelendi.

bir deniz kazası, bir kuraklık vb. aracılığıyla kargaşalıklar ve engeller sunmak, dramatikten ziyade epik şiire uygun düşer. Ama genellikle, sanat, böyle bir kötü durumu salt bir rastlantı olarak değil; ama bir başka şekil yerine tam da bu şekile bürünmek zorunda olan bir engel ve talihsizlik olarak tasarlar.

(*β*) Ama kendi sıfatıyla doğanın dışsal gücü, tinsel alanın ilgileri ve karşıtlıkları bakımından özsel şey olmadığı ölçüde; ikinci olarak, böyle bir dışsal güç, tinsel konulara bağlı göründüğü zaman, üzerinde asıl çarpışmanın yanılmaya ve birliksizliğe doğru yolaldığı zemin olarak ortaya çıkar yalnızca. Doğal *doğum*da temellenen çatışmaların tümü bu öbeğe girer. Burada daha ayrıntılı olarak üç şey ayırdedebiliriz:

(*αα*) İlkin, örneğin akrabalık, miras hakkı vb. gibi doğaya bağlı bir *hak* söz konusudur, burada söz konusu olan şey, yani hak biricik olmakla birlikte, o, tam da doğa ile biraraya bağlanmış olmasından dolayı, dolayımsız olarak birtakım doğal özgülleşmelere izin verir. Bu konuda en önemli örnek tahta varis olma hakkıdır. Eğer bu hak, burada tartışılan türden çarpışmalar için vesile olmak durumundaysa, o zaman henüz açık bir biçimde düzenlenmiş ve kurulmuş olmamak zorundadır, çünkü aksi takdirde çatışma birdenbire bütünüyle farklı türden bir çatışma haline gelir. Şunu demek istiyorum ki, eğer varis olma, henüz positiv yasalar ve bunların yürürlükteki örgütlenmeleri yoluyla kurulmuş değilse; o zaman büyük kardeşin, küçük kardeşin veya krallık sarayının içinde yer alan bir başka akrabanın, yönetimi ele alması, bunların hepsi bir olduğu için, mutlak haksızlık olarak görülmemelidir. Şimdi, yönetim, doğalarından ötürü mükemmel adalet ile paylaştırılabilen para ve eşya gibi niceliksel değil de niteliksel olduğu için; bundan şu çıkar ki, böyle bir düzenlenmemiş varis olma durumunda her zaman ihtilaf ve çekişme de vardır. Bu nedenle, örneğin, Oedipus tahtı yöneticisiz bıraktığı zaman, oğulları, Thebai'li ikili, birbirlerinin karşısına aynı haklar ve iddialarla çıkarlar; iki kardeş yönetimi nöbetleşe birer yıl üstlenecekleri şekilde düzenleyerek meseleyi çözerler, ama Eteokles antlaşmayı çiğner ve Polynikes kendi hakkı için savaşmak üzere Thebai'ye geri döner.[49] Kardeşlerin bu şekildeki düşmanlığı, sanatın her döneminde beklenmedik bir anda ortaya çıkan bir çarpışmadır; bu, Habil'i öldüren Kabil ile başlar. En eski Pers kahramanlık kitabı *Şehname*'de de,[50] tüm kavgaların başlangıç noktası tahta

[49] Bkz. örn., Apollodoros III. v, vd. (Sir J.G.Frazer'in Loeb baskısındaki notlarıyla).

[50] Aşağıda Hegel'inkiler yerine, özel isimlerin modern karşılıklarını kullandım.

varis olmaya ilişkin bir ihtilaftır. Feridun, yeryüzünü üç kardeşi arasında bölüştürdü. Salm, Rum ve Havar diyarını aldı; Thur'un payı, Turan ve Çin'di; İraj da, İran ülkesi üzerinde egemen olacaktı. Ama her biri diğerinin bölgesi üzerinde hak iddia eder ve bunun sonucunda ortaya çıkan ihtilaflar ve savaşlar sonsuzdur. Hristiyan ortaçağında da aileler ve hanedanlar içerisindeki ihtilaflara ilişkin öyküler sayısızdır. Ama bu tür anlaşmazlıklar, kendilerinde rastlantısal görünürler; çünkü kardeşlerin düşmanlık içerisinde olmaları mutlak olarak zorunlu değildir. Bunlara özel koşullar ve daha yüksek nedenler eklenmelidir, örneğin Oedipus'un oğullarının nefret uyandıran doğumu ya da *Braut von Messina*'da [IV. sahnenin sonunda] kardeşlerin kavgasını daha yüce bir yazgıya atfetme girişiminde bulunulması gibi. Shakespeare'in *Macbeth*'inde, dramın, temeli, benzer bir çarpışmadır. Duncan Kral'dır, Macbeth ise Kral'dan sonra gelen en büyük akrabadır ve dolayısıyla Macbeth, Duncan'ın oğullarının önceliğine rağmen kesinlikle tahta varistir. Bu nedenle de Macbeht'i suça yönelten ilk etmen, Kral'ın, halefi olarak kendi oğlunu seçmekle ona yaptığı haksızlıktır. [Holinshed'in] *Vaka Kayıtları*'ndan alınan Macbeth'e ilişkin bu haklı çıkarma, Shakespeare tarafından bütünüyle atlanmıştır, çünkü Shakespeare'in biricik amacı, Macbeth'in bir cani olarak temsil edildiğini görmeye ilgi duymuş olması gereken Kral I. James'e bir bağlılık bildiriminde bulunmak için Macbeth'in tutkusunun korkunçluğunu ortaya çıkarmaktı! Nitekim, Shakespeare'in konuyu ele alışında, Macbeth'in Duncan'ın oğullarını öldürmeyip, kaçmalarına izin vermesinin ve soylulardan hiç birinin bu çocukları düşünmemesinin bir sebebi yoktur. Ama *Macbeth*'in çevresinde döndüğü bütün çarpışma, zaten burada konumuz olan durum-evresinin ötesindedir.

(*ββ*) Şimdi, ikinci olarak, bu alandaki [doğadan göreneğe —*çn.*] evrilme, kendilerinde bir haksızlık içeren doğumdan gelen ayrımların, görenek ve yasa yoluyla aşılmaz bir engel gücü kazanmalarından oluşur; öyle ki bu ayrımlar adeta doğal hale gelmiş olan bir haksızlık olarak görünürler ve dolayısıyla çarpışmalara yol açarlar. Kölelik, serflik, kastlar, pek çok devlette Yahudîlerin konumu ve belli bir anlamda soyluların ve avamın doğumdan gelen karşıtlığı bile, bu grup içerisinde sayılmak durumundadır. Burada, çatışma, insanın, insan doğasından ötürü kendisine ait olan hakları, bağıntıları, istekleri, amaçları, ve gereksinimleri olmasına rağmen, bunların, engelleyici ya da tehlike yaratıcı doğal bir güç olarak yukarıda sözü edilen doğum ayrımlarından biri veya diğerince durdurulmasında yatar. Bu çarpışma türü üzerine şunlar söylenmelidir.

Sınıflar, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ayrımlar, vb., kuşkusuz özsel ve akılsaldır; çünkü bunlar temellerini devletin bütün hayatının zorunlu eklemlenişinde bulurlar ve her yerde özgül bir meşguliyete, zihinsel eğilime, mizaça ve tinsel gelişimin bütününe bağlı olarak geçerli kılınırlar. Ama eğer bireyler bakımından, bu ayrımlar, başlangıçtan itibaren, bireyin, kendi yapıp-etmesinden ötürü değil de; doğanın rastlantısından ötürü değiştirilemez biçimde bir sınıfa ya da kasta bağlanacağı şekilde, *doğum* yoluyla belirlenmiş olmak durumunda iseler, bu başka bir şeydir.

Bu durumda, bu ayrımların tamamen doğal oldukları ortaya çıkar ve yine de onlara en yüksek bir belirleyici güç verilmiştir. Bu değiştirilemezliğin ve gücün nereden kaynaklandığı şu anda önemli değildir. Çünkü ulus, kökeni bakımından *tek* olmuş olabilir ve örneğin özgür insanlar ile serfler arasındaki doğal ayrım ancak sonradan gelişmiş olabilir veya kastlar, sınıflar, ayrıcalıklar vb. ayrımı, Hindistan'daki kast sistemi hakkında ileri sürüldüğü gibi ulus ve ırk ayrımlarından doğmuş olabilir. Burada bizim için, bu önemli değildir; esas önemli nokta, yalnızca, insanın bütün varlığını düzenleyen bu türden hayat ilişkilerinin kökenlerini doğadan ve doğumdan almış sayılmasında bulunur. Kuşkusuz, bu durumun doğası içinde, sınıf ayrımı haklı çıkarılmış sayılmalıdır; ama aynı zamanda birey, özgür istemesi sayesinde şu veya bu sınıfla işbirliği yapma hakkından yoksun bırakılmamalıdır. Bu konuda bir karara götürecek ve bu kararı belirleyecek olan, yalnızca yeti, yetenek, beceri ve eğitimdir. Ama eğer seçme hakkı, ta başlangıçtan itibaren doğum yüzünden yürürlükten kaldırılır ve dolayısıyla bir insan doğaya ve onun rastlantısallığına bağımlı kılınırsa; o zaman bu özgürlüksüzlük içerisinde, (*a*) bir insana doğumunun yüklediği konum ile (*b*) o insanın bundan farklı tinsel eğitim ölçüsü ve bunun haklı talepleri arasında bir çatışma doğabilir. Bu, bir melankolidir ve talihsiz bir çarpışmadır, çünkü bütünüyle, hakiki özgür sanatın gözönünde bulundurmaması gereken bir haksızlığa dayanır. Çağdaş durumumuz içerisinde, sınıf ayrımları, küçük bir topluluk dışında, doğuma bağlı değildir. Tek istisna, devletin özsel doğasında temellenen daha yüksek sebeplerden dolayı, yönetici hanedanlık ve lordlar sınıfıdır. Bu bir yana bırakılırsa, doğum, bir bireyin girebileceği veya girmek istediği sınıfla ilişkili olarak özsel bir ayrım getirmez. Ama bu yüzden, sonunda, biz, bireyin, eğitim, bilgi, beceri ve mizaç bakımından kendisini girmek istediği sınıfa eşit kılması yönündeki daha ileri talebi, bu mükemmel özgürlük talebiyle derhal bağlayıp birleştiririz. Ama eğer doğum, bir insanın bu kısıtlamaya tabi olmadığında, kendi tinsel gücü ve etkinliği ile doyurabile-

ceği taleplere üstesinden gelinmez bir engel koyuyorsa; o zaman bu, bizim için yalnızca bir talihsizlik değil, ama özsel olarak insanın uğradığı bir haksızlık sayılır. İnsanın tiniyle, yeteneğiyle, duygusuyla, içsel ve dışsal eğitimiyle aşmayı başardığı tamamen doğal ve kendinde adil olmayan bir duvar, insanı ulaşma yeterliliğinde olduğu şeylerden ayırır ve yalnızca kapris tarafından yasal hüküm halinde pekiştirilmiş doğal bir şey, tinin asli olarak haklı çıkarılmış özgürlüğüne aşılmaz engeller koymaya kalkışır.

Şimdi, böyle bir çarpışmanın daha ayrıntılı değerlendirilmesi bakımından özsel olan noktalar şunlardır:

İlkin, tinsel nitelikleriyle birey, zaten isteklerinin ve amaçlarının aşmaya niyetlendiği doğal engeli ve onun gücünü edimsel olarak yıkmış olmalıdır, aksi takdirde onun talebi tam da bir çılgınlık olur. Örneğin, yalnızca bir uşağın eğitimine ve becerisine sahip bir uşak, yüksek tabakadan bir prensese veya bir hanımefendiye âşık olursa ya da bunun tam tersi olur da, prenses bir uşağa âşık olursa; böyle bir aşk olayı, bu tutkunun tasarımlanması alevli yüreğin tüm derinliğini ve tüm ilgisini içerse bile, yalnızca saçma ve komik olur. Çünkü bu örnekte, tarafları gerçekten ayıran, doğumdan gelen ayrım değildir; ama bir uşağı, sınıf, servet ve toplumsal konum bakımından çok yüksekte olan bir kadından ayıran şey, daha yüksek ilgilerin, daha kapsamlı eğitimin, hayattaki amaçların bütün alanı ve duygu tarzlarıdır. Eğer aşk *tek* birlik noktası ise ve bir insanın kendi tinsel eğitimine ve sınıfının koşullarına göre deneyimlemek durumunda olduğu bütün geri kalan şeyleri içerisine almuyorsa; aşk boş ve soyut kalır ve yalnızca hayatın duyusal yanına dokunur. Tam ve eksiksiz olması için, onun zihnin geri kalan kısmının bütünlüğüyle, mizaç ve ilgilerin tüm soyluluğuyla bağıntılanması gerekir.

Bu bağlamda, *ikinci* durum, doğuma bağımlılığın asli olarak özgür tine ve onun haklı çıkarılmış amaçlarına yasal biçimde engelleyici bir köstek olarak empoze edilmesidir. Bu çarpışma da İdeal'in Kavramıyla çelişen kendinde estetik olmayan bir şeye sahiptir, her ne kadar o hoşa gitse ve sanat onu kolaylıkla kullanabilse de. Yani eğer doğuştan gelen ayrımlar positiv yasalar ve onların geçerliliklerince belirli bir haksızlık haline getirilirse, örneğin bir parya, bir Yahudi vb. olarak doğmak gibi, bu tür bir engele karşı başkaldıran, iç varlığının özgürlüğü içerisindeki bir insanın bu yasaları feshedilebilir olarak kabul etmesi ve kendisini onlardan kurtarmayı bilmesi, bir bakıma mükemmelen doğru bir görüştür.

Dolayısıyla, bu yasalara karşı savaşmak, mutlak olarak haklı çıkarılmış gibi görünür. Şimdi, mevcut koşulların gücü yüzünden, bu tür engellerin aşılamaz hale gelmesi ve altedilemez bir zorunlulukla pekiştirilmesi ölçüsünde; bu savaş ancak bir talihsizlik durumuna ve özünde yanlış bir duruma yolaçabilir. Çünkü akıl sahibi insan, zorunluluğun gücünü bastıracak araca sahip olmadığında, zorunluluğa boyun eğmek durumundadır, yani ona isyan etmemek, ama kaçınılmaz olana sükunet ve sabırla katlanmak zorundadır; insan, böyle bir engel tarafından yıkılan ilgi ve gereksinimi feda etmek ve bu nedenle üstesinden gelinmez olan şeye edilgenliğin ve hoşgörünün cesaretiyle katlanmak zorundadır. Savaşın işe yaramadığı yerde, akıl sahibi bir insan, en azından öznel özgürlüğün *biçimsel* bağımsızlığına geri çekilebilecek şekilde, savaştan vazgeçer. Bu durumda, haksızlığın gücü hiç bir şekilde insan üzerinde güce sahip olmaz, buna karşılık insan ona karşı çıkarsa derhal çıkış yolu olmayan bağımlılığını deneyimler. Ama bu tamamen biçimsel bağımsızlık soyutlaması da; bu bir anlık boş zafer kazanıverme de aslında güzel değildir.

Doğrudan doğruya ikinciyle bağıntılı bir *üçüncü* durum da aynı ölçüde İdeal'den uzaktır. Bu üçüncü durum, dinsel düzenlemeler, positiv yasalar ya da toplumsal koşullar yüzünden doğumları kendilerine gerçekten geçerli bir ayrıcalık vermiş olan bireylerin, ayrıcalıklarına sahip çıkmak ve bunda direnmek istemelerinden oluşur. Çünkü bu durumda bağımsızlık burada dışsal ve positiv yasanın gerçekliğine bağlı olarak vardır; ama o, özünde âdil olmayan ve akıl-dışı olan şeyin varlığını sürdürmesi olarak, yanlış ve tamamen biçimsel bir bağımsızlıktır ve burada İdeal'in Kavramı ortadan yok olmuştur. Kuşkusuz, öznel hayatın bile tümel ve yasal olan ile el ele gitmesi ve bununla tutarlı bir birlik içerisinde kalması yüzünden İdeal'in korunmuş olduğu varsayılabilir; yine de bu durumda, bir yandan tümel kendi gücünü Kahramanlık İdealinin gerektirdiği şekilde *bu* bireyde değil, ama yalnızca positiv yasaların ve bunların yönetiminin kamusal otoritesinde bulur; öte yandansa, bireyin talep ettiği şey tam da bir haksızlıktır ve dolayısıyla birey, görmüş olduğumuz gibi, İdeal'in Kavramında örtük olan tözsellikten yoksundur. İdeal bireyin ilgisi, özünde, hakiki ve haklı çıkarılmış olmak zorundadır. Burada sözkonusu olan şeyler, örneğin köleler ve serfler üzerinde yasal tahakküm, yabancıları özgürlüklerinden yoksun bırakma hakkı ya da onları tanrılara kurban etme hakkı, vb.'dir.

Kendi meşru haklarını savunmakta oldukları inancı içerisinde, bireylerin masum bir şekilde böyle bir hakkın peşinden koşabilecekleri doğrudur, örneğin Hindistan'da yüksek kastların, ayrıcalıklarının avantajını kullan-

ması veya Thoas'ın Orestes'in kurban edilmesini buyurması,[51] ya da Rusya'da efendilerin köleleri yönetmesi gibi; aslında otorite sahibi olanlar, bu türden hakları, onlarda kendi çıkarlarını buldukları için haklı ve yasal olarak ileri sürmek isteyebilirler. Ama bu durumda bu bireylerin hakkı yalnızca haksız barbarlık hakkıdır ve bu kimseler, en azından bizim gözümüzde, mutlak adaletsizlik olan şeye azmeden ve onu uygulayan barbarlara benzerler. Öznenin kendisine bel bağladığı yasallık, kendi çağı ve bu çağın uygarlık tini ve düzeyine göre görülmek ve haklı çıkarılmak durumundadır, ama bize göre bu yasallık bütün bütüne geçerlilikten ve güçten yoksun olarak koyulmuştur sadece. Şimdi eğer yasal olarak ayrıcalıklı birey, kendi hakkını tam da bir tikel tutkudan ve bencil niyetlerden kaynaklanan özel amaçları için kullanıyorsa, önümüzde yalnızca barbarlık değil, üstelik kötü bir karakter de buluruz.

Korkunun ve acımanın tragedyanın amacı olduğunu ortaya koyan Aristoteles'in yasasına göre,[52] böyle çatışmalar yoluyla acıma ve hatta korku uyandırma girişimleri çok yapılmıştır; ama barbarlıktan ve o çağların talihsizliğinden gelen bu tür hakların gücü karşısında ne korku ne de dehşet duyarız ve bunlar karşısında duyabileceğimiz acıma da derhal nefrete ve öfkeye dönüşür.

Böyle bir çatışmanın biricik hakiki çıkış noktası, dolayısıyla, sadece bu yanlış hakların sonuna kadar dayatılmamasından oluşur, bunun bir örneği Aulis'te ve Tauris'te[53] ne Iphigenia'nın ne de Orestes'in kurban edilmemiş olmasıdır.

(γγ) Şimdi, son olarak temellerini doğal koşullardan alan çarpışmalardaki son öge, karakterin ve huyun doğal temellerine dayanan öznel tutkudur. Bunun en iyi örneği, Othello'nun kıskançlığıdır.

Yükselme tutkusu, para hırsı (ve aslında bir ölçüde aşk da) aynı türden örneklerdir.

Ama, insan hayatında gerçekten ahlâkî ve mutlak olarak haklı çıkarılmış olan şeye karşı çıkma duygusunun kendine özgü gücünün etki ve tahakkümü altına girmiş ve bunun sonucu olarak daha derin türden bir çatışmaya düşmüş olan bireyleri kışkırttıkları ölçüde, bu tutkular, töze ilişkin çarpışmalara yol açarlar.

Bu, bizi, ihtilafın *üçüncü* temel türünü irdelemeye götürür; burada

---

[51] Euripides, *Iphigenia Taurus'ta*.

[52] Aristoteles şunu söyler: 'tragedya, kendinde ciddi bir eylemin taklididir... acıma ve korku uyandıran olaylarla böyle duygulanımlardan arınmayı sağlar.'

[53] Yani Euripides'in İphigenia üzerine iki oyununda.

karşıtlık, bizzat insanın yapıp etmesiyle ortaya çıkmakla, ihtilaf, kendi esas temelini tinsel güçlerde ve bunların uyuşmazlıklarında bulur.

(γ) Tamamen doğal çarpışmalara ilişkin olarak, bunların daha öte karşıtlıklar için yalnızca bağlantı noktasını oluşturdukları zaten yukarıda belirtilmiştir. Aynı şey, az önce irdelenen ikinci çatışmalar hakkında da az çok doğrudur. Daha derin ilgiye sahip sanat eserlerinde, bu çatışmaların hiç biri şimdiye kadar belirtilen karşıtlıkta durup kalmaz; bunlar, ancak hayatın mutlak tinsel güçlerinin, birbirlerinden ayrımları ve birbirleriyle mücadeleleri içerisinde sunulmalarına vesile olan türden kargaşalıkları ve karşıtlıkları işin içerisine sokarlar. Ama tinsel olan ancak tin tarafından harekete geçirilebilir ve bu nedenle tinsel ayrımlar, kendi asıl şekilleri içerisinde sahneye çıkabilmek için, edimselliklerini de insanın edimi yoluyla kazanmak zorundadırlar.

Böylece, şimdi, bir yandan edimsel bir insanî yapıp etme tarafından ortaya çıkarılan bir güçlük, bir engel, bir ihlâlle; öte yandansa mutlak olarak haklı çıkarılmış ilgilerin ve güçlerin bir ihlâliyle karşılaşıyoruz. Yalnızca birarada ele alınan bu her iki karakteristik, bu son türden çarpışmanın derinliğinin temelidir.

Bu alanda meydana gelebilecek olan temel durumlar aşağıdaki şekilde ayırdedilebilir:

(αα) Şimdi, temellerini doğada bulan bu çatışmaların alanını ancak henüz terketmeye başlıyor olmamıza karşın, bu yeni türden ilk durum hâlâ öncekilerle bağlantılıdır. Ama eğer insani eylem, çarpışmanın temeli olmak durumundaysa; o zaman *tin* olarak insan tarafından değil de, insan tarafından meydana getirilen doğal sonuç, insanın daha sonradan, özsel olarak nâyet edilecek ethik güçlerin bir ihlâli olarak gördüğü şeyi *bilmeyerek* ve istemeyerek yapmış olmasından oluşur. O zaman, insanın kendi yapıp etmesine ilişkin sonradan kazandığı bilinç, bu önceki bilinçsiz ihlâlden geçerek, onu kendi kendisiyle ihtilafa ve çelişkiye sürükler; bu durum, insan, ihlâli kendisinin neden olduğu birşey olarak kendisine yükler yüklemez ortaya çıkar. İnsanın edimindeki bilinç ve niyeti ile edimin gerçekten ne olduğuna ilişkin daha sonraki bilinç arasındaki karşıtlık, burada çatışmanın temelini oluşturur. Oedipus ve Ajax burada bizim için örnek sayılabilir. İstemesinin ve bilgisinin elverdiği kadarıyla, Oedipus'un edimi, bir kavgada bir yabancıyı öldürmesinden ibarettir; ama bilinmeyen şey, edimsel ve özsel yapıp etmeydi, yani kendi öz babasını öldürmesiydi. Diğer taraftan, Ajax, bir çılgınlık nöbeti sırasında, Grek prensleri oldukları sanısına kapılarak Greklerin sığırlarını katleder. Bilinci

yerine geldiğinde, Ajax, olup biteni düşündüğü zaman, yaptığından duyduğu utanç her yanını sarar ve bu da çarpışmayı meydana getirir. Bu örneklerdeki gibi, bir insanın istemeyek ihlâl etmiş olduğu şey, her şeye rağmen, özsel olarak ve kendi aklına göre dokunulmaz olarak saygı duyduğu ve öyle gördüğü bir şey olmak zorundadır. Öte yandan, eğer bu hürmet ve derin saygı salt bir sanı ve bir boş inanç ise, o zaman böyle bir çarpışma en azından bizde artık hiç bir derin ilgi uyandıramaz.

(*ββ*) Ama şimdi, şu anda kendisiyle ilgilenmekte olduğumuz çatışma türünde tinsel güçlerin tinsel bir ihlâli, bir insanın yapıp etmesi aracılığıyla meydana gelmek durumunda olduğu için; *ikinci olarak*, bu alana daha uygun olan çarpışma, bilinen ve bu bilgi ile bunda içerilen niyetten çıkan bir ihlâlden oluşur. Burada da çıkış noktası, yine tutku, şiddet, çılgınlık vb. olabilir. Örneğin, Truva savaşı Helene'in kaçırılmasıyla başlar; sonra, Agamemnon, İphigenia'yı [kendi kızını] kurban etmeye kalkışır ve bundan ötürü kızın annesine [karısı Klytemnestra'ya] karşı bir ihlâlde bulunur, çünkü Agamemnon, kızın annesinin rahminin en güzel meyvelerini yok etmektedir; bundan dolayı Klytemnestra kocasını öldürür; babasını, yani Kral'ı öldürmüş olduğu için, Orestes de annesini öldürerek öç alır. Aynı şekilde, *Hamlet*'te baba, haince mezara gönderilir ve Hamlet'in annesi, katil ile hemen bir evlilik yaparak ölünün ruhunu lekeler.

Bu çarpışmalarda bile, esas nokta, savaşılan şeyin, insanın kendi edimiyle kendisine karşı harekete geçirdiği, mutlak olarak ethik, dokunulmaz ve halis bir şey olmasıdır. Eğer bu böyle olmasaydı, o zaman halis olarak ethik ve dokunulmaz olanın bir bilincine sahip olduğumuz ölçüde, böyle bir çatışma, bize göre, sözgelimi *Mahabharata*'daki bilinen bir öyküde, Nala ile Damayanti'de olduğu gibi değerden ve tözden yoksun olacaktı. Kral Nala, talipleri arasından kendi istediğini seçme ayrıcalığına sahip prensin kızı Damayanti ile evlenmişti. Diğer talipler, havada cinler olarak asılı durmaktadırlar. Yeryüzünde duran tek başına Nala'dır ve Damayanti onu seçecek kadar iyi bir beğeniye sahiptir. Şimdi, bu yüzden cinler öfkelenir ve Kral Nala'yı gözaltında tutarlar. Ama sonraki uzun yıllar boyunca cinler Nala'ya karşı hiç bir şey yapamazlar, çünkü o hiç bir suç işlememiştir. Ama sonunda, cinler, Nala üzerinde güç kazanırlar, çünkü Nala, işeyerek ve böylece sidiğe bulanmış zemine basarak büyük bir suç işler. Hint tasarımlarına göre, bu cezasız kalamayacak olan ciddi bir suçtur. Bundan sonra cinler Nala'yı kendi güçleri altında tutarlar; biri, ona oyun arzusunu aşılar; öteki, kardeşinin kendisine rakip olduğu yönünde kışkırtmalarda bulunur; Nala da, sonunda tahtını kaybederek,

sefalet içerisinde, Damayanti ile birlikte aç bilaç başıboş dolaşmak zorunda kalır. Üstelik, o sonuna kadar Damayanti'den ayrı kalmaya da katlanmak durumunda kalır, sayısız serüvenlerden sonra tekrar başlangıçtaki iyi talihine ulaşır. Her şeyin çevresinde döndüğü gerçek çatışma, yalnızca eski Hintliler için dokunulmaz olan bir şeyin özsel bir ihlâlidir. Bizim gözümüzde ise, bu, bir saçmalıktan başka bir şey değildir.[54]

(γγ) Fakat, *üçüncü olarak*, ihlâlin doğrudan olması gerekmez, yani kendi başına ele alındığında kendi sıfatıyla yapıp etmenin çarpışmaya yol açması zorunlu değildir; ihlâl, ancak içerisinde yapıp etmenin gerçekleştirildiği ve bu yapıp etmeye karşı işleyen ve onunla çelişen bildik bağıntılar ve koşullar yüzünden böyle doğrudan hale gelir. Örneğin Romeo ve Juliet birbirlerine âşıktırlar; kendi sıfatıyla aşkın özünde hiç bir ihlâl yoktur; ama onlar, ailelerinin birbirleriyle nefret ve düşmanlık içerisinde yaşadıklarını, ebeveynlerin bu evliliğe asla razı olmayacaklarını bilirler ve bu önvarsayılmış uzlaşmazlık zemini yüzünden bir çarpışmaya girerler.

Dünyanın genel durumuna karşıt olarak özgül duruma ilişkin bu en genel notlar yeterli olabilir. Eğer özgül durumun tüm yönlerini, ince ayrımlarını ve nüanslarını irdelemek ve gözden geçirmek ve her mümkün durum türünü değerlendirmek isteseydik, o zaman bu kısım, tek başına, sonsuz laf kalabalığıyla dolu tartışmalara yol açardı. Çünkü farklı durumlar yaratma, bitmez tükenmez bir olanaklar bolluğu içerir ve bu durumda özsel sorun, daima bu olanakların özgül bir sanata —onun cins ve türüne

---

[54]Hegel'in bu öyküde dayandığı otorite, W. von Humboldt'un *Über die Unter den Namen Bhagavad-Gita bekannte Episode des Mahabharata* (Berlin, 1826) adlı eseri olabilir. Hegel bunun 1827'de bir tanıtımını yapmıştır, *Ww.* XVI, s. 361 vd. Ama Hegel'in Hint dinini mükemmel biçimde incelediğine ilişkin yeterli bir kanıt sağlayan bu tanıtım, kimsenin emin olamayacağı Almanca, İngilizce ve Fransızca çeviriler de dahil, pek çok başka eserden de alıntılar yapar. Her halükarda, Hegel, tam doğru öyküye ulaşamamıştır. Profesör R.C. Zaehner bu pasajın aşağıdaki şekilde okunması gerektiğini bana söylemiştir:

'*Mahabharata*'daki bilinen episodu, Nala'yı ve yöresel kabile şefleri arasında kendine uygun olanı seçme ayrıcalığına sahip olan prensin kızı Damayanti'yi ele alalım. Tanrılar da talipler olarak Nala'nın kılığında görünürler; fakat yalnızca Nala terleyerek ve dolayısıyla bir ölümlü olduğunu göstererek yerde sımsıkı durduğu için, Damayanti onu seçer. Bu, tanrıların hoşuna gider, fakat kötü bir cin olan Kali öfkelenir ve gözünü Nala'dan ayırmaz. Fakat sonraki uzun yıllar boyunca Kali, Nala'ya hiçbir şey yapamamıştır, çünkü o herhangi bir suç işlememiştir. Ama sonunda Nala'yı bir yerinden yakalar, çünkü Nala, kendisini sonradan anmdırmaksızın işemek gibi teknik bir suç işler. O zaman Kali, onu kardeşinin zar oyunu davetini kabul etmesi için kışkırtır. Bu oyunda yenilen Nala tahtını ve her şeyini kaybeder. Damayanti ile aç bilaç başıboş dolaşmaya mecbur kalır, Damayanti'yi terkeder, ancak sonunda sayısız serüvenlerden sonra onunla yeniden biraraya gelir ve bir kez daha başlangıçtaki iyi talihine kavuşur.'

bağımlı kalarak— uygulanabilirliğine ilişkin olur. Örneğin peri masalları için o kadar çok şeye izin verilir ki, bunlar bir başka ele alış ve tasarımlama tarzı için yasaklanmıştır. Ama genelde, durum yaratma, her şeye rağmen sanatçılara çoğu zaman büyük güçlük sunan önemli bir konudur. Özellikle günümüzde, kendisinden durumların ve koşulların çıkarılacağı uygun malzemeyi bulma güçlüğü hakkında pek çok şikayet işitiriz. Bu bağlamda, ilk bakışta, original olmak ve kendi başına durumlar yaratmak, bir şairin özdeğerine daha yaraşır görünebilmektedir. Yine de bu originalite türü, özsel bir konu değildir. Çünkü durum, kendinde, tinsel olan şeyi veya asıl sanatsal biçimi oluşturmaz; durum, ancak, bir karakterin ve mizacın, içerisinde ve üzerinde açımlanacağı ve tasarımlanacağı dışsal malzemeyi etkiler. Halis sanatsal etkinlik, ancak bu dışsal başlangıç noktasını eylemlerde ve karakterlerde işlemek suretiyle açığa vurulur. Dolayısıyla özünde şiirsel olmayan bu yönü kendi başına üretti diye şaire hiç bir şekilde şükran duyamayız; o, yeni olanı, daima, daha önce varolan şeyden, yani tarihten, destandan, mitten, vaka kayıtlarından, hatta aslında daha önceden sanatsal olarak işlenmiş malzemeler ve durumlardan yaratmak durumundadır; örneğin resim sanatında, durum içerisindeki dışsal öge, azizlerin söylencelerinden alınır ve benzer biçimde çok sık olarak yinelenir. Bu tür bir tasarım sözkonusu olduğunda tam anlamında sanatsal üretim, özgül durumlar yaratmaktan çok daha derinde yatar.

Bize sunulmuş olan koşulların ve karmaşıklıkların bolluğuna ilişkin olarak da aynı şey doğrudur. Bu bağlamda, modern sanat, antikiteye kıyasla sonsuz biçimde daha verimli bir hayalgücü sergilediği için çok sık olarak övülmüştür ve gerçekten Ortaçağların ve modern dünyanın sanat eserlerinde, en yüksek derecede durumlar, rastlantılar, olaylar ve yazgılar çeşitliliği ve farklılığı vardır. Ama bu dışsal bollukla hiç bir şey kazanılmış olmaz. Bu bolluğa rağmen, elimizde ancak birkaç mükemmel dram ve epik şiir var. Çünkü esas mesele, olayların dışsal seyri ve gidişatı değil —adeta olaylar ve tarihler olarak bunlar sanat eserinin bütün malzemesini oluşturuyormuş sayılmaktadır—, ama ethik ve tinsel şekillenme ve bu şekillenme süreci aracılığıyla açığa vurulan ve örtüsü kaldırılan mizacın ve karakterin büyük hareketleridir.

Şimdi, kendisinden daha ileriye yürümek zorunda olduğumuz noktaya kısaca şöyle bir gözatarsak, şunu görüyoruz ki, bir yandan dışsal ve içsel özgül koşullar, şey-durumları ve bağıntılar, ancak onları gören ve kendisini onlarda sürdüren yürek ve tutku sayesinde durum haline gelirler. Öte

yandan, gördüğümüz gibi, kendi özgül karakteri içerisinde durum, karşıtlıklar, engeller, karmaşalar ve *ihlâller* halinde ayrımlaşmıştır, öyle ki koşullar tarafından harekete geçirilen yürek, kendisini rahatsız eden ve amaçlarının ve tutkularının karşısında bir engel olan şeye karşı zorunlu olarak tepki gösterme yönünde kendisini güdülenmiş hisseder. Bu anlamda, asıl eylem, ancak durum içerisinde içerilen karşıtlık sahnede göründüğü zaman başlar. Ama çarpışmaya yolaçan eylem, karşıt bir yönü *ihlâl ettiği* için, bu ayrımlaşma içerisinde, bu eylem, kendisine karşıt duran saldırıya uğramış gücü, kendi karşısına getirir ve dolayısıyla karşı-eylem eylemle dolayımsız olarak bağlanır. İdeal ancak bu noktada tam belirlenimliliğe ve harekete girmiştir. Çünkü şimdi burada, uyumlarından zorla koparılmış iki ilgi birbirine karşı savaş halinde bulunur ve onlar, karşılıklı çelişki içerisinde, uyumsuzluklarının çözülmesini talep ederler. Şimdi, bir bütün olarak ele alındığında, bu hareket, artık durumun ve onun çatışmalarının alanına ait değildir, ama yukarıda 'asıl eylem' diye betimlediğimiz şeyin irdelenmesine götürür.

3. Eylem

Bu noktaya kadar izlemiş olduğumuz evreler dizisi içerisinde, eylem, *ilk* olarak dünyanın genel durumu ve *ikinci* olarak da özgül durum evrelerinden sonra gelen *üçüncü* evredir.

Durumla dışsal bağıntısı içerisinde eylemin, çarpışmalara, eyleme ve karşı-eyleme yol açan koşulları öngerektirdiğini zaten görmüştük. Şimdi, bu öngereklere bakarak, eylemin, başlangıcını nerede bulmak zorunda olduğunu açıklıkla ortaya koyamayız. Çünkü, bir bakış açısından bir başlangıç olarak görünen şeyin, bir başka açıdan şimdiye kadar gerçek başlangıç olarak hizmet eden daha önceki karmaşıklıkların sonucu olduğu ortaya çıkabilir. Bunların kendileri de yine yalnızca daha önceki çarpışmaların bir sonucudur ve bu böylece devam eder. Örneğin, Agamemnon'un Sarayında, Tauris'teki Iphigenia,[55] Sarayın suçluluğunun ve talihsizliğinin kefaretini öder. Burada başlangıç, İphigenia'nın kendisini Tauris'e getiren Diana tarafından kurtarılması olarak alınabilir; ama bu koşul, başka yerdeki olayların yalnızca sonucudur, yani Aulis'teki kurban edilmenin sonucudur, ki buna da Menelaos'un uğradığı ihlâl, yani Paris'in Helene'i

[55] Yani Kırım'da; yine Euripides.

ondan zorla kaçırması yol açmıştır ve bu, ta ki biz Leda'nın ünlü yumurtasına varıncaya kadar böylece sürer gider. Bu nedenle, *Iphigenia Tauris'te* tragedyasında işlenen malzeme, aynı zamanda yine bir öngereklilik olarak, Agamemnon'un katlini ve Tantalos'un Sarayındaki bütün suç zincirini içerir. Aynı şey, Thebai Sarayının öyküsünde de olup biter.[56] Şimdi, bir eylem, bütün bu öngerekliliklerin dizilişiyle birlikte tasarımlanmak durumundaysa, bu görevi ancak şiir sanatının yerine getirebildiği varsayılabilir. Yine de deyişe göre,[57] buna benzer bütün dizileri gözden geçirmek bıktırıcı bir şey olmuştur; böyle bir şey bir düzyazı konusu olarak görülür ve düzyazının can sıkıcı uzunluğu yerine, dinleyiciyi derhal *in medias res* [olayın içine, çn.] çekecek bir yasa olarak şiir sanatına başvurulmuştur. Şimdi, sanatın, özgül eylemin dışsal kökensel çıkışından işe başlamaya ilgi duymayışının daha derin bir sebebi vardır, yani bu tür bir çıkış noktası, ancak olayların dışsal, doğal akışıyla bir bağıntı içerisinde sanat için bir başlangıç olur ve eylemin, bu çıkış noktası ile bağlantısı, yalnızca eylemin görünüşünün empirik birliğini etkiler; ama eylemin kendisinin asıl içeriğine tamamen kayıtsız bir konu olabilir. Farklı olayların bağlayıcı ilmiğini sağlamak durumunda olan, ancak bir ve aynı birey olduğunda, aynı dışsal birlik yine mevcuttur. Hayat koşullarının, yapıp etmelerin, yazgıların bütünlüğü, kuşku yok ki bireyi şekillendiren şeydir; ama bireyin asıl doğası, yani yaradılışının ve yetkinliğinin hakiki çekirdeği, tüm bunlar olmaksızın, *bir* büyük durum ve eylemde açığa çıkarılır, bu durum ve eylemin akışı içerisinde birey tam da olduğu gibi kendisini açar; oysa ki o evvelce belki de yalnızca adı ve dışsal görünüşüyle tanınıyordu.

Başka bir deyişle, eylemin çıkış noktası bu empirik başlangıçta aranmamalıdır; burada tasarlanmak zorunda olan şey, yalnızca bireysel yürek ve onun gereksinimleri tarafından sımsıkı kavranmakla, özgül çarpışmaya yol açan koşullardır, bu özgül çarpışmadaki mücadele ve çözülüm de tikel eylemi kurar. Örneğin Homeros, İliada'da, duraksama göstermeksizin derhal her şeyin kendisine bağlı olduğu konuyla, yani Akhilleus'un öfkesiyle işe başlar; Homeros, umulabileceği gibi, önceki olayların bağlanıp

---

[56] Aulis'te Grekler Truva seferinden önce Apollon'a kurban sundular. Leda kuğu biçimindeki Zeus ile sevişti. Leda'nın Zeus'tan olan çocuklarından biri Helene idi. Tantalos ise Agamemnon'un uzaktan bir atasıydı. Thebai sarayı da Oedipus ile Antigone'nin sarayıdır.

[57] K.F.Wander'in *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*'u şu alıntıyı yapar: *Er fangt seine Geschichte bei Adam an* (o, hikayesine Adem ile başlar). Ama Hegel, Horatius'u alıntılamaktadır: *Ars Poetica*, ii. 147-8, burada Horatius Truva savaşının *ab ovo* [yumurtaya kadar ya da ta en başından —*çn.*] öyküleninmeyip, daima bir an önce *in medias res* [olayın içine —*çn.*] girilmesini söyler.

birleştirilmesiyle ya da Akhilleus'un hayat öyküsüyle başlamaz, ama bize hemen özel çatışmayı verir ve bunu aslında o şekilde yapar ki Akhilleus'un betiminin ardalanını bir büyük ilginin oluşturduğunu görürüz.

Şimdi, kendinde eylemin, karşı-eylemin ve bunların mücadelelerinin çözülümünün bütünsel bir hareketi olarak eylemin sunulması özellikle şiire aittir, çünkü diğer sanatlar eylem ve eylemin meydana gelişi boyunca yalnızca tek bir özelliğe tutunurlar. Gerçi bir bakımdan, öteki sanatlar, araçlarının zenginliği yüzünden bu bağlamda şiirden üstün görünürler; çünkü onların buyrukları altında yalnızca bütün dışsal şekil değil, ama aynı zamanda jestler yoluyla ifade, şekilin çevredeki şekillerle bağıntısı ve ayrıca çevresindeki diğer nesnelerde yansıması bulunmaktadır. Ama tüm bunlar sözün açıklığıyla karşılaştırılamayacak ifade araçlarıdır. Eylem bireyin, hem amaçlarının hem mizacının en belirgin açığa çıkışıdır; bir insanın temelde ve en iç varlığı bakımından ne olduğu ancak eylemi sayesinde edimselliğe çıkar ve eylem, tinsel kökeninden ötürü en büyük açıklığını ve belirginliğini de tinsel ifadede, yani yalnızca 'söz'de kazanır.

Eylemden genel terimler içerisinde söz ettiğimizde, eylemin çeşitliliğinin tamamen hesaplanamaz olduğunu düşünürüz. Ama sanat söz konusu olduğunda, tasarımlanmaya uygun eylemlerin alanı genellikle kısıtlıdır, çünkü sanat yalnızca İdea tarafından zorunlu kılınmış olan eylemler alanını katetmek durumundadır.

Bu bağlamda, sanatın eylemin tasarımlanmasını üstlenmek durumunda olduğu ölçüde, aşağıda çıkarsanan üç esas noktayı vurgulamak zorundayız: durum ve durumdaki çatışma, genel uyarıcıdır; ama hareketin kendisi, İdeal'in kendi etkinliği içerisinde ayrımlaşması, ancak karşı-eylem sayesinde ortaya çıkar. Şimdi bu hareket şunları içerir:

(*a*) eylemin kendisi için yapıldığı özsel içerik ve amacı oluşturan tümel güçler;

(*b*) bu güçlerin bireylerin eylemi yoluyla harekete geçirilmesi;

(*c*) bu iki yön, burada genelde *karakter* adını vereceğimiz şeyde birleşmek durumundadır.

(a) *Eylem Üzerindeki Tümel Güçler*

(*α*) Eyleme ilişkin irdelememizde her ne kadar İdeal'in belirlenimlilik ve ayrım evresinde bulunsak da, yine de hakiki olarak güzel [dram]da çatışmaların açığa vurduğu karşıtlığın her bir yanı, kendileri üzerinde hâlâ

İdeal'in damgasını taşımak zorundadır ve dolayısıyla akılsallık ve haklı çıkarımdan yoksun olmayabilir. İdeal türden ilgiler birbirleriyle savaşmak zorundadır, öyle ki güce karşı güç sahneye çıksın. Bu ilgiler insan yüreğinin özsel gereksinimidirler, eylemin özünde-zorunlu amacıdırlar, kendilerinde haklı çıkarılmış ve akılsaldırlar ve dolayısıyla onlar, tam da tinsel varoluşun tümel, öncesiz-sonrasız güçleridir; mutlak biçimde ilahî olanın kendisi değil ama mutlak bir İdea'nın oğullarıdır ve dolayısıyla baskın ve geçerlidirler; onlar tek bir tümel hakikatin çocuklarıdır, her ne kadar bu hakikatin yalnızca belirlenimli tikel etmenleri olsalar da. Belirlenimlilikleri yüzünden, bunlar, kuşkusuz birbirlerine karşıt hale gelebilirler; ama ayrımlarına rağmen, belirlenimli İdeal olarak görünmek için kendilerinde özsel hakikati bulundurmak zorundadırlar. Bunlar, büyük sanat temalarıdır, öncesiz-sonrasız dinsel ve ethik bağıntılardır; aile, ülke, devlet, kilise, şöhret, dostluk, sınıf, soyluluk ve romantik dünyada özellikle onur ve aşk, vb. Bu güçler geçerlilikleri ölçüsünde farklılardırlar, ama hepsi özünde akılsaldır. Bunlar, aynı zamanda insanın insan olduğu için kabul etmek durumunda olduğu, insan yüreğine ilişkin güçlerdir; insan, bunların gücünü kabul etmek ve bunlara edimsellik kazandırmak durumundadır. Yine de onlar salt yasa koyucu bir düzen içerisindeki haklar olarak görünmemelidirler. Çünkü, (*a*) çarpışmaları ele alırken gördüğümüz gibi, pozitiv yasa koyma biçimi Kavramla ve İdeal'in şekliyle çelişir ve (*b*) pozitiv hakların içeriği, her ne kadar yasa biçimine bürünse de, mutlak olarak âdil olmayan şeyi kurabilir. Ama az önce sözü geçen bağıntılar, sadece dışsal olarak sabit bir şey değildirler; bu bağıntılar, ilahî ve insani olanın hakiki içeriğini içerdikleri için; şimdi aynı zamanda tam da eylemdeki etkililik ve nihai biçimde sürekli kendini-gerçekleştirme olarak kalan mutlak tinsel güçlerdir.

Örneğin Sophokles'in *Antigone*'sinde savaşan ilgiler ve amaçlar bu türdendir. Kreon, Kral, ülkesinin bir düşmanı olarak Thebai'ye karşı ayaklanmış olan Oedipus'un oğlunun gömülme onurundan mahrum edilmesi için, devletin başı olarak, katı bir buyruk çıkarmıştı. Bu buyruk, özsel bir haklı çıkarım, bütün sitenin refahını gözeten bir hüküm içerir. Ama Antigone de eşit ölçüde ethik bir güç tarafından, yani mezarsız, kurda kuşa yem olarak terkedemeyeceği kardeşine duyduğu kutsal sevgi tarafından harekete geçirilmiştir. Gömme ödevini yerine getirmemek, aile bağlılığına karşıt olacağı için Antigone, Kreon'un buyruğunu ihlâl eder.

(*β*) Şimdi, çarpışmalar çok çeşitli biçimlerde sunulabilir; ama karşıeylemin zorunluluğunun nedeni, hiç bir şekilde tuhaf ya da itici bir şey

olmamalı, ama kendinde akılsal ve haklı çıkarılmış bir şey olmalıdır. bu nedenle, örneğin Hartmann von der Aue'nin ünlü Almanca şiirinde —*Der arme Heinrich*[58]— çarpışma iticidir. Kahraman, çaresiz bir hastalık olan cüzzama tutulmuştur ve yardım için Salerno keşişlerine başvurur. Keşişler, birisinin kendi özgür istemesiyle kendisini cüzzamlı için kurban etmesi talebinde bulunurlar, çünkü gerekli ilaç ancak insan yüreğinden hazırlanabilecektir. Şövalyeyi seven yoksul bir kız, bile isteye ölmeye karar verir ve şövalyeyle birlikte İtalya'ya doğru yola çıkar. Bu, baştan sona barbarcadır ve kızın uysal aşkı ve dokunaklı biçimde kendini adayışı, dolayısıyla, tam bir etki meydana getiremez. Gerçi Grekler söz konusu olduğunda, insanı kurban etme haksızlığı bir çarpışma olarak da sahneye gelir, örneğin bir keresinde başkalarınca kurban edilme ve bir başka kere de bizzat kardeşini kurban etme durumunda kalan Iphigenia'nın öyküsünde olduğu gibi. Ama (*a*) bu çatışma özünde haklı çıkarılmış diğer sorunlarla el ele gider ve (*b*) yukarıda belirttiğimiz gibi, akılsal öge, hem Iphigenia'ın hem de Orestes'in kurtarılmasında ve bu haksız çarpışmanın gücünün parçalanmasında yatar—az önce anılan Hartmann von der Aue'nin şiirinde durum budur, burada sonunda kurban vermeyi kabul etmeyen Heinrich'in, Tanrı'nın yardımıyla kurtulduğunu ve şimdi kızın da hakiki aşkından dolayı ödüllendirildiğini görüyoruz.

Yukarıda anılan olumlu güçlere, burada derhal onlara karşıt olan diğer güçler, yani olumsuz, genel olarak kötü ve habis güçler katılır. Yine de tamamen olumsuz olan, bir eylemin ideal sunumunda, zorunlu karşı-eylemin özsel temeli olarak kendine yer bulmamalıdır. Olumsuz olanın gerçeklikte varoluşu, olumsuz olanın özüne ve doğasına pekala karşılık gelebilir; ama eğer eyleyicinin içsel kavrayışı ve amacı kendinde değersiz ise, burada zaten içsel çirkinlik, bu kavrayışın gerçek varoluşunda hakiki güzelliğe pek izin vermez. Tutkunun "sofistik"i, karakterin becerisi, gücü ve enerjisi sayesinde, olumsuz olana olumlu yönler sokma girişiminde bulunabilir, ama o zaman da bu girişime rağmen, yalnızca bembeyaz boyanıp cilalanmış bir mezar görümüne sahip oluruz. Çünkü tamamen olumsuz olan, kendinde donuk ve yavandır ve dolayısıyla ister bir eylem güdüsü olarak isterse bir başka güdünün karşı-eylemini üretme aracı olarak kullanılsın, ya bizi boşta bırakır ya da bize itici gelir. Tüyler ürpertici ve uğursuz olan, gücün sertliği, tahakkümün acımasızlığı, karakterin

[58] *Zavallı Henry*, onikinci yüzyıl sonu, onüçüncü yüzyıl başı. Bu şiir, Longfellow'un *Golden Legend*'inin (Altın Efsane) temelidir.

ve amacın özünde değerli bir yüceliği tarafından yükseltilip taşınıyorsa; hayalgücü, bunları birarada tutabilir ve bunlara katlanabilir; ama kendi sıfatıyla kötü, çekememezlik, korkaklık ve alçaklık tamamen iticidirler ve öyle kalırlar. Bu yüzden, kendinde şeytan, kötü bir figürdür ve estetik olarak uygulanması olanaksızdır; çünkü o, yalanların babasından başka bir şey değildir ve dolayısıyla hiç de sanatsal olmayan bir kişidir.[59] Bu nedenle, nefretle dolu 'Furyler' ve daha sonraki benzer türden pek çok allegoriler de, aslında güç sahibidirler; ama olumlu bağımsızlığa ve değişmezliğe sahip değildirler ve ideal tasarıma uygun düşmezler; bununla birlikte bu konuda, tikel sanatlar için izin verilen ve yasaklanan şey ile onların nesnelerini görümüzümüze dolayımsız olarak getirme veya getirmeme biçimi ve tarzı arasına büyük bir ayrım koymak zorunludur. Ama kötü olan, özünde donuk ve değersizdir, çünkü ondan, tamamen olumsuz olan şey dışında, salt yıkım ve talihsizlik dışında bir şey çıkmaz, oysa halis sanat bize bir iç uyum görünümü vermelidir.

Özellikle rezil olan, aşağılanmalıdır, çünkü o, kaynağını soylu olan şeye duyduğu çekememezlik ve nefrette bulur ve özünde haklı çıkarılmış olan bir şeyi saptırıp, kendi kötü ve utanç verici tutkusunun bir aracı yapmaktan çekinmez. Bundan dolayı, antikitenin büyük şairleri ve sanatçıları, bize kötülüğün ve ahlâksızlığın görkemini vermezler. Öte yandan, örneğin *Lear*'da, Shakespeare, kötü olanı bütün korkunçluğu içerisinde önümüze getirir. Lear, yaşlanınca krallığını kızları arasında bölüştürür ve bunu yaparken, [Goneril ve Regan'ın] sahte ve gönül okşayıcı sözlerine güvenip suskun ve vefalı Cordelia hakkında yanlış hüküm verecek kadar çılgınlaşır. Bu, zaten çılgınlık ve deliliktir ve böylece diğer kızlarının ve bu kızların kocalarının pek insafsızca nankörlüğü ve beş para etmezliği, Lear'ı edimsel deliliğe sürükler. Yine Fransız tragedyasının kahramanları,[60] farklı bir biçimde, çoğu kez en büyük ve en soylu güdülerle muazzam gösterişli edalar takınıp, kendilerini şişirerek büyük bir onur ve soyluluk gösterisinde bulunurlar; ama aynı zamanda onlar, edimsel olarak oldukları ve yapıp ettikleri şeyin bir sonucu olarak, bu güdülere ilişkin tasarımımızı tekrar yıkarlar. Ama son zamanlarda, özellikle moda haline gelmiş olan

---

[59]Bkz. Hegel, *Philosophy of Religion* (Din Felsefesi) (*Ww.* xii, 261): 'Milton'ın şeytanı, tamamen karakteristik enerjisi içerisinde, pek çok melekten daha iyidir.' Hegel, ayrıca Milton'ın şeytanında olumlu bir şey bulunduğunu da ekler.

[60]Olasılıkla Corneille'e bir gönderim. Kibar *siècle d'or* (altın çağ) retoriği uygarlaşmamış duygular gizler.

şey, en itici uyumsuzlukların hepsini iştahla tüketen ve örneğin Theodor Hoffmann'ın[61] zevk duyduğu bir gaddarlık huyu ve bir ironi groteskliği meydana getirmiş olan içsel değişken dengesizliktir.

(γ) Böylelikle, ideal eylemin halis içeriği, sadece özünde olumlu ve tözsel güçler tarafından sağlanmalıdır. Yine de bu hareket ettirici güçler tasarımlanmaya başlandıklarında, bunlar, eylemin gerçekliği içerisinde İdea'nın özsel uğrakları olmalarına rağmen, kendi sıfatıyla tümellikleri içerisinde görünmeyebilirler; bu güçler bağımsız *bireyler* olarak şekillendirilmelidirler. Bu olmazsa, onlar tümel düşünceler ve soyut tasarımlar olarak kalırlar ve böyle şeyler de sanat alanına ait değildirler. Bu güçler, kökenlerini hayalgücünün salt kaprislerinde pek bulmasalar da, yine de belirlenimliliğe ve gerçekleşmişliğe ilerlemek ve dolayısıyla özünde bireyselleşmiş görünmek zorundadırlar. Yine de bu belirlenimli karakter, ne dışsal varoluşun ayrıntısına yayılmalı ne de öznel içselliğe kapanmalıdır; çünkü aksi takdirde tümel güçlerin bireyselliği, zorunlu olarak, sonlu varoluşun tüm karmaşıklıkları içerisine sürüklenir. Dolayısıyla bu bakış açısından, tümel güçlerin bireyselliğinin belirlenimliliği fazla ciddiye alınmamalıdır.

Bağımsız şekillenmeleri içerisinde tümel güçlerin bu tür görünüşünün ve egemenliğinin en açık örneği olarak Grek tanrıları verilebilir. Sahneye nasıl çıkarlarsa çıksınlar, onlar daima kutsanmıştırlar ve duruluk içindedirler. Bireysel ve tikel tanrılar olarak Grek tanrıları savaşa tutuşurlar, ama son çözümlemede bu kavgada hiç bir ciddiyet yoktur; çünkü onlar karakterlerinin ve tutkularının bütün enerjisiyle kendilerini özgül bir amaçta yoğunlaştırmamışlar ve bu amaç uğruna savaşırken sonunda bozguna uğramamışlardır. Onlar şuna buna karışırlar, kendi özgül ilgilerini somut durumlar içerisinde giderirler; ama her şeye rağmen işlerin olduğu gibi sürüp gitmesine ses çıkarmazlar ve kutsanmışlık içerisinde Olympos'un doruklarına doğru süzülürler. İşte böyle, Homeros'ta tanrıları birbirine karşı mücadele ve savaş içerisinde görürüz; bu, onların belirlenimli karakterinden dolayıdır, ama onlar yine de tümel varlıklar ve belirlenimli karakterler olarak kalırlar. Örneğin, Truva savaşı öfkeyle başlar; kahramanlar birbiri ardısıra bireysel olarak sahneye gelirler; bireyler, artık genel velvele ve çekişme içerisinde kaybolmuşlardır; artık burada ayırdedilebilecek olan özel tikel karakterler yoktur; burada tümel bir itici güç ve tin kükreyip savaşır —işte şimdi kavgaya giren tümel güçlerdir, tanrıların

[61] E.T.A.Hoffmann, 1776-1822.

kendileridir. Ama tanrılar, daima bu tür bir karmaşadan ve ayrışmadan, bağımsızlıklarına ve huzurlu durumlarına tekrar geri çekilirler. Çünkü tanrıların figürlerinin bireyselliği, kuşkusuz onları şans ve rastlantı alanına götürür; yine de onlarda baskın olan şey ilahi tümel öge olduğu için, onların bireysel yönü, sahici iç öznellik halinde figüre baştan sona nüfuz eden bir şey değildir, yalnızca dışsal bir figürdür. Bu tanrıların belirlenimli karakteri, ilahiliklerine ancak az ya da çok uyarlanmış dışsal bir şekildir. Ama bu bağımsızlık ve kaygısız huzur, bu tanrılara, onları tam da belirlenimli olan şeyle ilişkili kaygı ve ızdıraptan esirgeyen eğilip bükülebilir bir bireysellik kazandırır. Bunun sonucu olarak, çeşitli ve değişik etkinliklere sürekli girmelerine rağmen Homeros'un tanrılarında, somut gerçek dünyadaki eylemlerinde bile, hiç bir sabit tutarlılık yoktur, çünkü ancak zamansal insani işlere ait malzeme ve ilgi, onlara yapacak herhangi bir şey verebilir. Aynı şekilde, Grek tanrılarında, her bir bireysel tanrının her zaman tümel özüne geri gönderilemeyecek olan, kendilerine özgü başka özellikler buluruz. Örneğin, Merkurius Argos'un, Apollon ise ejderin katilidir, Jupiter'in ise sayısız aşk olayları vardır ve Juno'ya bir örs asar,[62] vb. Bu ve bundan başka pek çok öykü, doğal yönleri içerisinde tanrılara sembolizm ve allegori yoluyla bağlanan ve kökenlerine ileride daha ayrıntılı biçimde değineceğimiz eklerdir yalnızca.

Modern sanatta da, özgül, ama yine de özünde tümel güçlerin bir işlenişi bulunmaktadır. Ama bu işleniş, çoğunlukla, örneğin nefrete, kıskançlığa çekememezliğe ilişkin veya genelde erdemlere ve erdemsizliklere, inanca, umuda, sevgiye, sadakata, vb. ilişkin, hemen hepsi inanılmaz soğuk ve dondurucu allegorilere varır. Çünkü bizim bakışımızdan, sanatsal tasarımlarda kendisine daha derin ilgi duyduğumuz şey, yalnızca somut bireyselliktir; öyle ki bu soyutlamaları, kendi adlarına değil, ama yalnızca bireysel bir insan karakterinin bütünlüğünün özellikleri ve yönleri olarak görmek isteriz. Aynı şekilde, melekler, örneğin Mars'ın, Venüs'ün, Apollo'nun vb. ya da Okeanos ve Helios'un sahip olduğu tümellik ve bağımsızlıktan hiç birisine sahip değillerdir; onlar aslında hayalgücümüz için vardırlar, ama Grek tanrılar çemberindeki gibi bağımsız bireyler halinde yarılmamış olan tek bir tözsel ilahi özün tikel hizmetçileri olarak vardırlar. Dolayısıyla biz, açıkça ilahi bireyler olarak tasarımlanabilecek kendine-bağımlı birden çok nesnel gücün görümüne sahip değiliz;

[62] İliada, xv. 18 vd.'na göre iki örs. Juno, Olympos'tan aşağı sarkıtıldığında ayaklarına iki örs bağlanmıştır.

bunun tersine, bu güçlerin özsel içeriğini, ya nesnel olarak tek bir Tanrı'da ya da tikel ve öznel bir tarzda, insani karakterler ve eylemlerde edimselleşmiş buluruz.

Ama tanrıların ideal tasarımı, kökenini tam da onların bağımsız kılınmış ve bireyselleştirilmiş olmalarında bulur.

(b) *Bireysel Eyleyiciler*

Az önce tartıştığımız ideal tanrılar söz konusu olduğunda, sanatın gereken idealiteyi koruması güç değildir. Yine de somut eyleme çıkma bir sorun olur olmaz, sunum için özel bir güçlük çıkar. Şunu demek istiyorum ki, tanrılar ve genel olarak tümel güçler, aslında hareket ettirici güç ve uyarıcıdırlar; ama gerçek dünyada, asıl bireysel eylem onlara yüklenmemelidir; eylem insanlara aittir. Dolayısıyla burada iki ayrı yan görüyoruz: ilkinde öz-dinginlikleri içerisindeki tümel güçler ve dolayısıyla daha soyut tözsellik bulunur; ötekinde ise, çözümün, eylemdeki nihai kararın ve bunun edimsel gerçekleştirilmesinin kendilerine düştüğü insan bireyleri bulunmaktadır. Gerçi öncesiz-sonrasız egemen güçler insanın 'ben'inde içkindirler; bunlar, insanın karakterinin tözsel yanını oluştururlar; ama bunların kendileri, ilahilikleri içerisinde bireyler olarak ve dolayısıyla kendi başlarına kavrandıkları ölçüde, insanlarla derhal dışsal bir bağıntıya girerler. Şimdi bu, özsel bir güçlük yaratır. Çünkü tanrılar ile insanlar arasındaki bu bağıntıda, doğrudan bir çelişki vardır. Tanrılar, bir yandan içerikleri bakımından, kişilik, bireysel tutku, insanın kararı ve istemesidirler; ama öte yandan tanrılar, yalnızca bireysel özneden bağımsız değil, ama insanı yöneten ve belirleyen güçler olarak 'mutlak biçimde mevcut' görülür ve öne çıkarılırlar; bunun sonucu, aynı özgül şeylerin, bir an bağımsız ilahi bireysellik içerisinde tasarımlanması ve bir diğer an insan göğsünün en derin mülkü olarak tasarımlanmasıdır. Dolayısıyla bireysel eyleyicilerin özgürlüğü kadar, tanrıların özgür bağımsızlığı da burada tehlikeye atılır. Her şeyden önce, eğer tanrılara buyurma gücü yüklenmişse, o zaman insan bağımsızlığı bunun bir sonucu olarak zarar görür; oysa bu bağımsızlığın sanat ideali tarafından mutlak ve özsel bir biçimde talep edilmesini koşul olarak koymuştuk. Bu, bizim Hristiyan dinsel tasarımlarımızda da sorun haline gelen bağıntının aynısıdır. Örneğin, Tanrı'nın Ruhunun bizi Tanrı'ya götürdüğü söylenir. Ama bu durumda, insan yüreği, üzerinde Tanrı'nın Ruhunun işlemde bulunduğu ve özgürlüğü içerisinde insan istemesinin yıkıldığı tamamen edilgin zemin olarak görü-

nebilir, çünkü bu işlemin ilahi hükmü, insan için adeta kendi 'ben'inin hiç bir şekilde katılmadığı bir tür yazgı olarak kalır.

(α) Şimdi, eğer bu bağıntı, kendi etkinliği içerisinde insanın tözsel olan tanrıyla dışsal olarak karşıtlaşacağı şekilde konulursa, o zaman ikisi arasındaki *ilgi* bütünüyle yavan olur. Çünkü tanrı buyurur ve insan yalnızca itaat etmek durumunda kalır. Büyük şairler bile, tanrılar ve insanlar arasındaki bu dışsal bağıntıdan kendilerini kurtarabilmiş değildirler. Sophokles'te, örneğin, Philoktetes, Odysseus'un hilesini boşa çıkardıktan sonra onunla birlikte Grek kampına gitmeme kararına bağlı kalır, ta ki sonunda Herakles bir *deus ex machina*(*) olarak görünüp ona Neoptolemos'un dileğine uymasını buyurmuncaya kadar. Bu hayali görüntünün içeriği yeterince güdülenmiştir ve bizzat beklenen bir şeydir, ama bu görüntünün yol açtığı yön değiştirme daima yabancı ve dışsal kalır. Sophokles, en soylu tragedyalarında, handiyse, tanrıların cansız makineler ve bireylerin de salt yabancı bir kaprisin araçları haline geleceği bu sunum türünü kullanmaz.

Aynı şekilde, özellikle epikte, tanrıların işe karışmaları insan özgürlüğünün bir yadsınması olarak görünür. Hermes, örneğin, Akhilleus'a giden Priamos'a eşlik eder [*Iliada*, xxiv]; Apollon, Patroklos'u omuzları arasından vurur ve yaşamına son verir [*a.g.y.*, xvi]. Benzer bir biçimde, mitolojik özellikler, bireylerde dışsal bir şey olarak görünecek kadar sık kullanılır. Akhilleus, örneğin, annesi tarafından Styx ırmağına batırılmış ve böylece topuğundan başka yerden yaralanmaz ve yenilmez kılınmıştır. Eğer buna entellektüel bir biçimde bakarsak, o zaman cesaretin tümü ortadan kalkar ve Akhilleus'un bütün kahramanlığı karakterin tinsel bir özelliği olmak yerine, tamamen fiziksel bir nitelik haline gelir. Ama bu tür bir tasarım, dramdan çok, epik için olanaklı olabilir; çünkü epikte, kişinin amaçlarını gerçekleştirmesinde içerilen niyetle ilişkili içsellik yanı, geriplana düşer ve genelde dışsal olana daha geniş bir etkinlik alanı tanınır. Şairc, kahramanlarının hiç bir şekilde kahramanlar olmadıkları saçmalığını yakıştıran bu tamamen entellektüel düşünce, dolayısıyla büyük bir ihtiyatla ileri sürülmelidir; çünkü bu tür özelliklerde bile, birazdan [(β)da] göreceğimiz gibi, tanrılar ile insanlar arasındaki şiirsel bağ korunur. Öte yandan, eğer bağımsız olarak koyulan güçler, aslen tözden yoksunsalar ve yalnızca düşsel bir kaprise ve sahte bir originalite tuhaflığına ait iseler, derhal düzyazısal olan, geçerlilik kazanır.

(*)Klasik dramda, tıkanan olay akışını çözmek için dışarıdan yapılan tanrısal müdahale —*çn.*

(β) Halis biçimdeki ideal bağıntı, tanrılar ile insanların özdeşliğinden oluşur; bu, tümel güçler, bağımsız ve özgür olarak, bireysel eyleyiciler ve onların tutkuları ile karşıtlaştığında bile parıldamak zorunda olan bir özdeşliktir. Şunu demek istiyorum ki, tanrılara yüklenen karakter, kendisini bireylerde, onların iç hayatı olarak açığa çıkarmalıdır; öyle ki yönetici güçler açık bir biçimde bireyselleşmiş görünürlerken, insana dışsal olan bu şey, insanda kendi tini ve karakteri olarak içkin olsun. Dolayısıyla, bu iki yanın ayrımını uyuma sokmak ve onları ince bir iplikle birbirlerine bağlamak, sanatçıya kalır; sanatçı, insanın içsel tinindeki, eylemin başlangıçlarını açık kılar; ama böyle olduğunda bile, burada egemen olan tümelliği ve tözselliği vurgular ve bunu açık bir biçimde bireyselleşmiş olarak gözlerimizin önüne getirir. İnsanın yüreği, kendi iç varlığını yöneten ve harekete geçiren şeyin bağımsız tümel biçimleri olan tanrılarda kendini açığa çıkartmak zorundadır. Ancak bu durumda, tanrılar, aynı zamanda insanın bağrında yer alan tanrılar olurlar. Eğer antikiteden,örneğin Venüs'ün ya da Eros'un, yüreği esir aldıklarını işitiyorsak; bu durumda, Eros ve Venüs kuşkusuz *ilk bakışta* insana dışsal güçlerdir; ama aşk her şeye rağmen insan bağrına ait olan ve onun merkezini oluşturan bir uyarım ve bir tutkudur. Aynı anlamda sık sık Eumenides'ten[63] söz edilmiştir. Başlangıçta, öc alıcı perileri, suçluyu dışarıdan takip eden Fury'ler olarak tasarlarız. Ama bu kovalama edimi, aynı ölçüde suçlunun göğsüne nüfuz eden içsel cindir. Sophokles, bunu insanın kendine özgü iç varlığı anlamında da kullanır, örneğin *Oedipus Koloneus*'ta (1. 1434) Fury'ler bizzat Oedipus'un Erinys'leri [Fury'leri] diye adlandırılır ve onların bir babanın bedduasını, yani onun kırılmış yüreğinin oğulları üzerindeki gücünü belirtirler.[64] Dolayısıyla genel olarak, tanrıları her zaman ya tamamen insana dışsal ya da tamamen insanın içerisinde ikamet eden güçler olarak yorumlamak hem doğru hem de yanlıştır. Çünkü tanrılar için her iki durum da geçerlidir. Dolayısıyla Homeros'ta, tanrıların ve insanların eylemi sürekli birbirleriyle kesişerek devam eder; tanrılar, insana yabancı olan şeyi meydana getiriyor görünseler de, yine de yalnızca insanın içsel yüreğinin tözünü oluşturan şeyi edimsel olarak etkin kılarlar.

---

[63] Aiskhylos'un oyununda Fury'ler için kullanılan 'yatıştırıcı' bir ad. [Aiskhylos'un 'Eumenides'inde, Fury'ler 'Eumenides' yani 'iyi niyetliler' adını alırlar. Bundan amaç, amansız tanrıçaları yatıştırmak, kötülüğü iyiliğe çevirmelerini sağlamaktır. Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 'Erinysler' s. 113. —*çn.*]

[64] Oedipus, oğullarına, Eteokles ve Polynikes'e, ölümlerinin birbirleri elinden olması bedduasında bulunur.

Örneğin İliada'da, Akhilleus bir kavgada Agamemnon'a karşı kılıcını çekmek üzereyken, Athena onun arkasında beliriverir ve bir tek Akhilleus'a görünerek, onu sarı saçlarından kavrar. Athena'yı, Olympos'ta Akhilleus ve Agamemnon için eşit ölçüde kaygı duyan Hera gönderir ve burada Athena'nın görünmesi Akhilleus'un yüreğinden tamamen bağımsız gibi görünmektedir. Ama öte yandan Athena'nın apansız görünmesinin, yani kahramanın öfkesini gemleyen öngörünün, içsel bir türden olduğunu ve bütün olup bitenin Akhilleus'un yüreğinde olan bir olay olduğunu tasarlamak da kolaydır. Aslında bizzat Homeros, Akhilleus'un kendi kendisiyle nasıl hesaplaştığını betimlediği önceki birkaç satırda (*Iliada*, i. 190 vd.) bunu belirtir:

> ἦ ὅ γε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
> τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ' Ἀτρείδην ἐναρίζοι
> ἦε χόλον παύσειεν, ἐρητύσειέ τε θυμόν.[65]

Epik şair, öfkeye yabancı bir güç olan öfkenin bu içsel kesilişini, bu gemlemeyi, dışsal bir olay olarak tasarımlamada haklı görülebilir, çünkü Akhilleus başlangıçta bütünüyle katıksız öfkeyle dolu olarak görünmüştür. Buna benzer bir biçimde, Odysseia'da [iii vd.] Minerva'yı Telemakhos'un koruyucusu olarak görüyoruz. Burada bile dışsal ile içselin bağlantısı ortadan kaybolmamıştır, ama bu koruyucuyu aynı zamanda Telemakhos'un yüreğinin içinde diye yorumlamak daha güçtür. Genellikle Homeros'un tanrılarının duruluğunu ve onlara tapınmadaki ironiyi oluşturan şey, onların bağımsızlıklarının ve ciddiyetlerinin ortadan kalkmasıdır; tanrılar tam da kendilerini insan yüreğine özgü güçler olarak ortaya serdikleri ve dolayısıyla insanları kendilerinde kendi kendileriyle yalnız bıraktıkları ölçüde, bu bağımsızlık ve ciddiyet kaybolur.

Bununla birlikte böyle tamamen dışsal ilahi makinelerin öznel bir şey haline, özgürlük ve ethik güzellik haline dönüşmesinin eksiksiz bir örneğini, öyle çok uzaklarda aramamıza gerek yok. Goethe, *İphigenia Tauris'te* adlı eserinde [1779], bu bağlamda olanaklı olan en muhteşem ve güzel şeyleri üretmiştir. Euripides'te [aynı adı taşıyan oyunda], Orestes ve İphigenia, Diana heykelini alıp kaçırırlar. Bu yalnızca bir hırsızlıktır. Thoas oraya gelir ve onların takip edilip tanrıçanın suretinin ellerinden alınması için bir buyruk çıkarır; bundan sonra, Athena tamamen düzyazıya özgü bir tarzda görünür ve Thoas'a bu işten elini çekmesini buyurur,

[65] "Kılıcını çekip Agamemnon'u öldürsün mü yoksa öfkesini yatıştırıp kendini tutsun mu". Grekçedeki anlamın temeli budur.

çünkü Athena Orestes'i zaten Poseidon'a emanet etmiştir ve Poseidon da Athena'ya uyarak onu denizlerde uzaklara taşımıştır. Thoas, derhal tanrıçanın öğüdüne cevap vererek itaat etmeyi kabul eder (11. [1475] vd.): "Kraliçe Athena, her kim ki tanrıların sözlerini işitir de itaat etmezse aklını yitirmiştir... zira güçlü tanrılara karşı savaşmanın ne gibi bir yararı olabilir?"[66]

Burada, Athena'nın kuru dışsal bir buyruğundan ve Thoas açısından da aynı ölçüde boş salt bir itaatten başka bir şey görmüyoruz. Öte yandan, Goethe'de, İphigenia bir tanrıça haline gelir ve kendindeki, insan göğsündeki hakikate bel bağlar. Bu anlamda, o, Thoas'a gider ve şöyle der [v. perde, iii. sahne]: 'İşitilmedik bir iş yapma hakkı yalnızca *insanın* mı? Öyleyse, yalnızca insan mı olanaksız olanı kendi güçlü kahraman bağrına basar?'

Euripides'te, Athena'nın buyrukla meydana getirdiği şeyi, Thoas'ın tutumunu değiştirmesini, Goethe'nin İphigenia'sı, Thoas'ın önüne koyduğu derin duygular ve tasarımlar sayesinde başarmaya çalışır ve gerçekten başarır: 'Yüreğimde gözüpek bir girişim kımıldanıp duruyor. Eğer bu boşa çıkarsa, büyük bir azardan veya ciddi bir kötülükten kaçmayacağım; ama yine de onu senin dizlerinin önüne seriyorum. Eğer sen övüldüğün kadar hakikatten yanaysan, o zaman bunu desteğinle göster ve hakikati benim sayemde ulula.' Thoas bunu 'Sen, Grek ülkesindeki Atreus'un sezmediği hakikatin ve insanlığın sesini, kaba Skythialının, barbarın duyacağını mı düşünüyorsun?' diye yanıtladığı zaman, İphigenia en yumuşak, en saf inançla şu karşılığı verir: 'Hangi gökyüzünün altında doğarsa doğsun, herkes, bu sesi hayat kaynağının saf ve engelsiz olarak aktığı bağrının içinden işitir.'

Şimdi, İphigenia, Thoas'ın soyluluğunun yüksekliğine güvenerek, onun yücegönüllülüğüne ve merhametine sığınır; Thoas'ın içine işleyip onu fetheder ve insana yakışır güzel bir biçimde kendi halkının arasına dönmesine izin vermesi için Thoas'ı razı eder. Çünkü zorunlu olan tek şey budur. O, tanrıça heykeline gerek duymaz ve kurnazlığa ve hainliğe başvurmadan çekip gidebilir; çünkü Goethe, 'Tauris sahillerindeki bir tapınakta zorla tutulan rahibeyi Grek ülkesine geri getir, o zaman beddua kaldırılacak' diyen belirsiz anlamlı[67] kehaneti, sonsuz güzellikle, insana

---

[66] Hegel, 1442 vd. satırları alıntılar, ama bu Athena'nın sözüdür. Ben burada doğrudan Grekçeden çeviri yaptım, Hegel çevirisini kullanmadım. Thoas, Tauris'in kralıdır.

[67] *Iphigenia*, sahne vi ve aşağıdaki alıntılar da buradan yapılmıştır. Buradaki belirsizlik, Orestes'in bu sözleri tanrıça Diana'ya yormasına yol açtı, oysa kastedilen İphigenia idi.

yakışır uzlaştırıcı bir tarzda, şu anlamda açıklar: saf ve kutsal İphigenia, rahibe, sarayın ilahi putu ve koruyucusudur. 'Tanrıçanın öğüdü benim gözlerimde güzel ve yücedir', der Orestes, Thoas'a ve İphigenia'ya; 'gizli bir kehanetin, kentin değişmez kaderini kendisine bağladığı kutsal bir heykel[68] gibi, Diana, seni, senin sarayının koruyucusunu kaçırdı ve kardeşin ve ailen için bir kutsama olarak seni kutsal bir sessizlik içerisinde korudu. Tam bu engin dünyada hiç bir yerde kurtuluş bulunmayacak gibi göründüğü sırada, sen hepimize bunu bir kez daha verdin.'

Böyle yatıştırıcı ve uzlaştırıcı bir şekilde, İphigenia, zaten kendisini, derin duygulu yüreğinin saflığı ve ethik güzelliği yoluyla Orestes'e açmıştır. Orestes, parçalanmış yüreğinde artık bir barış inancı barındırmaz ve İphigenia'yı tanıması onu çılgınlığa sürükler, ama yine de kızkardeşine duyduğu saf sevgiyle içsel cinlerinin bütün azabından kurtulup iyileşir: 'Bela beni senin kollarında son defa olarak bütün pençeleriyle yakaladı ve ta iliklerime kadar dehşetli bir biçimde sarstı; sonra bir yılan gibi deliğine kaçtı. Şimdi senin sayende günışığından yeniden zevk alıyorum.'

Başka her bakımdan olduğu gibi, bu bakımdan da, bu dramın derin güzelliğine ne kadar hayran olsak azdır.

Şimdi, Hristiyanlığa özgü malzemelerde işler, antikiteninkilerde olduğundan daha kötüdür. Azizlere ilişkin söylencelerde ve genellikle Hristiyan tasarımları zemininde, İsa'nın, Meryem'in ve öteki azizlerin vb. görünüşü kuşkusuz tümel inançta mevcuttur; ama bunun yanında, hayalgücü, bu alanlarda, kendisi için, cadılar, hayaletler, hayaletimsi görüntüler ve benzeri her tür fantastik varlığı kurmuştur. Eğer işlenişleri bakımından bunlar insana yabancı güçler olarak görünüyorlarsa ve kendisinde bir durağanlığa sahip olmayan insan, onların büyüsüne, güvenilmezliğine ve aldatıcılıklarının gücüne itaat ediyorsa; bütün tasarımlama, her türlü çılgınlığa ve rastlantının tüm kaprisine yüklenebilir. Özellikle bu konuda sanatçı, karar verme özgürlüğünün ve bağımsızlığının sürekli olarak insana bırakılması yönünde ilerlemelidir. Shakespeare bunun en iyi örneklerini vermiştir. Sözgelimi *Macbeth*'te, büyücü kadınlar Macbeth'in yazgısını önceden belirleyen dışsal güçler olarak görünürler. Bununla birlikte, büyücü kadınların bildirdikleri şey Macbeth'in en gizli ve özel dileğidir; bu dilek Macbeth'e hiç de yabancı değildir ve ancak görünüşte böyle dışsal tarzda ona açımlanır. Yine daha ince ve daha derin bir şekilde, *Hamlet*'teki hayaletin görünüşü, tam da Hamlet'in içsel önsezisinin nesnel

[68] Yani Zeus'un Priamos'a verdiği ve Aeneas'ın İtalya'ya kaçırdığı Truva'daki Palladium [heykeli —*ç.n.*].

bir biçimi olarak işlenmiştir. Hamlet'in korkunç bir şeyin olmuş olması gerektiğine ilişkin bulanık bir duyguyla sahneye geldiğini görürüz; şimdi babasının hayaleti ona görünür ve bütün cinayeti açıklar. Bu uyarıcı ifşaattan sonra, Hamlet'in bu suçu derhal güç kullanarak cezalandıracağını umarız ve onun intikamını eksiksiz olarak haklı çıkarılmış sayarız. Ama o duraksar da duraksar. Shakespeare, bu hareketsizlik yüzünden itirazlara uğramış ve oyunun bir ölçüde bu kusuru taşıması nedeniyle kınanmıştır. Ama Hamlet'in doğası pratikte zayıftır; Hamlet'in güzel yüreği içeriye çekilmiştir; onun bu içsel uyumdan kaçmaya karar vermesi güçtür; o, hüzünlü, düşünceli, evhamlı ve dalgındır, dolayısıyla atak bir edime eğilimi yoktur. Her şeye rağmen, Goethe şu düşünceye bağlanmıştı: Shakespeare'in taslağını çizmek istediği şey, bunu gerçekleştirecek kadar olgunlaşmamış bir ruha yüklenen büyük bir işti. Ve Goethe bütün piyesi bu yoruma göre işlenmiş bulur: 'İşte içinde yalnızca filizlenen hoş çiçekler olması gereken çok pahalı bir saksıya dikilmiş bir meşe ağacı' der Goethe, 'kökler büyür; saksı kırılır.'[69] Ama Shakespeare, hayaletin görünmesine ilişkin olarak çok daha derin bir özellik koyar ortaya: Hamlet duraksar, çünkü hayalete körü körüne inanmaz:

> Görmüş olduğum ruh
> şeytan olabilir; şeytan da güç sahibidir
> hoş bir kılığa bürünmek için; evet belki,
> güçsüzlüğüm ve hüznüm yüzünden
> (böyle ruhlar üzerinde çok güçlüdür çünkü)
> beni lanetlemek için aldatıyordur; Öyle nedenlerim olsun ki,
> bundan daha kesin; mesela oyun, tam yeridir,
> Kral'ın vicdanını yakalayacağım.[70]

Burada görüyoruz ki, hayalet çaresiz bir Hamlet'e buyruk vermez; Hamlet kuşkuludur ve eyleme girişmeden önce, kendine özgü düzenlerle kendisi için kesinliği elde edecektir.

(γ) Şimdi son olarak, yalnızca bağımsızlıkları içinde açık bir biçimde sahneye çıkmayan; ama aynı ölçüde insan yüreğinde yaşayan ve insan yüreğini en içsel varlığında harekete geçiren tümel güçler, Grekçe

---

[69] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, iv. 13.

[70] Perde ii, sahne ii, sonuna kadar. Hegel İngilizce metni alıntılamaktadır.

πάθος[71] pathos sözcüğüyle anlatılabilir. Bu sözcüğü çevirmek güçtür, çünkü 'tutku', bir insanın bir tutkuya düşmemesi gerektiğini talep ettiğimiz için, değersiz ve aşağı düzeyden bir şeyin kavramını daima kendisiyle taşır. Dolayısıyla burada 'pathos'u, kınanmaya layık, denetlenemez vb. bir şeye ilişkin bu ardanlam olmaksızın daha yüksek ve daha genel bir anlamda ele alıyoruz. Bu yüzden örneğin, Antigone'nin kutsal, bir kızkardeşe yakışır sevgisi, sözcüğün Grekçe anlamında bir 'pathos'tur. Bu anlamda 'pathos', yüreği etkileyen özünde haklı çıkarılmış bir güçtür, istemenin akılsallığının ve özgürlüğünün özsel bir içeriğidir. Örneğin Orestes, annesini, 'tutku' diye adlandırdığımız türden yüreğin içsel bir hareketi yüzünden öldürmez; bunun tersine onu bu eyleme sürükleyen 'pathos', iyiden iyiye irdelenmiş ve bütünüyle düşünülüp taşınılmıştır. Bu bakış açısından, tanrıların 'pathos'a sahip olduklarını söyleyemeyiz. Onlar, yalnızca insan bireylerini karar vermeye ve eylemeye sürükleyen şeyin tümel içerikleridir. Ama tanrıların kendileri, kendi huzurlu durumları ve tutku yoklukları içerisinde kalırlar ve yine de aralarında anlaşmazlık ve kavga çıkarsa, burada gerçekten hiç bir ciddiyet bulunmaz ya da onların kavgaları evrensel bir tanrılar savaşı gibi tümel bir sembolik anlama sahiptir. Dolayısıyla 'pathos'u insan eylemiyle sınırlamak ve ondan insanın 'ben'inde varolan ve bütün yüreğini kaplayan ve ona nüfuz eden özsel, akılsal bir içeriği anlamak zorundayız.

(αα) Şimdi 'pathos' sanatın asıl merkezini, hakiki alanını oluşturur; onun tasarımlanması seyircide olduğu kadar sanat eserinde de temelde etkili olan şeydir. Çünkü 'pathos' her insan bağrında çınlayan hassas bir noktaya dokunur; herkes hakiki bir 'pathos'un içeriğinde aslen varolan değerli ve akılsal bir ögeyi bilir ve kabul eder. 'Pathos' bizi harekete geçirir, çünkü kendinde ve kendisi için, o, insan varoluşundaki büyük güçtür. Bu bakımdan, dışsal olan şey, doğal çevre ve onun *mise en scéne*'i, ancak ikinci dereceden bir aksesuar, 'pathos'un etkisini destekleyecek bir şey olarak görülmelidir. Dolayısıyla, doğa özünde sembolik olarak kullanılmalı ve 'pathos'un kendisinden yeniden-yankılanmasını olanaklı kılmalıdır; çünkü 'pathos', tasarımlamanın asıl konusudur. Örneğin manzara

[71] Bu, iyi ya da kötü insanın başına gelen herhangi bir şey anlamına gelir. Bu yüzden sözcüğü sadece Hegel'in yaptığı gibi latin harflerine aktarmak, İngilizcede yanlış bir izlenim verebilir, İngilizcedeki uzun 'a'lı pathos'un, Hegel'in pathos'uyla hiçbir ilgisi yoktur. Metinde sık sık karşımıza çıkan bu sözcüğü tırnak içerisinde verdim. Kimi zaman 'pathos', yalnızca güçlü bir tutku, örneğin aşk veya nefret gibi, anlamına gelir. Ama Hegel bu sözcükle 'tek-yanlı ethik bir amaç gerçekleştirmede tutkulu bir özümseme'yi kastetmektedir. (Mure, *The Philosophy of Hegel*, Londra, 1965, s. 192.).

resmi, kendinde, tarihsel resimden daha önemsiz bir resim türüdür; ama kendi adına göründüğü yerde bile, tümel bir duygu belirtisi izlenimi bırakmak ve bir 'pathos' biçimine sahip olmak zorundadır. Bu anlamda, kendi sıfatıyla sanatın bizi etkilemesi gerektiği söylenmiştir; ama eğer bu ilke geçerli olmak durumundaysa, esas sorun bu etkilenme deneyiminin sanat tarafından nasıl meydena getirilebileceğidir. Etkilenme, genellikle, bir duygu olarak, duygudaş bir biçimde harekete geçirilmedir ve özellikle günümüzde insanlar ya da insanların çoğu kolaylıkla etkilenir. Ağlayan insan gözyaşları saçar ve bunlar kolay bir biçimde yayılır. Ama sanatta bizi harekete geçirmesi gereken şey özünde halis 'pathos'tur.

(*ββ*) Dolayısıyla ne komedyada ne de tragedyada 'pathos'un salt çılgınlık ve öznel kapris olması mümkün değildir. Shakespeare'de, örneğin, Timon, tamamen dışsal sebeplerden dolayı, insanlardan kaçan bir kişidir; dostları, verdiği ziyafetlerde yiyip içmişler, malını mülkünü boş yere saçıp savurmuşlar ve şimdi paraya ihtiyacı olduğunda onu terkedip gitmişlerdir. Böylece Timon insanlardan kaçmayı tutku haline getirmiş biri olur. Bu, anlaşılır ve doğaldır, ama özünde haklı çıkarılmış bir 'pathos' değildir. Yine Schiller'in ilk eserlerinden *Der Menschenfeind*'da da,[72] tam da modern bir heves olan benzer bir nefret vardır. Çünkü bu örnekte, insanlardan kaçan kişi, üstelik, düşünceli, aklı başında, son derece saygıdeğer, kölelikten kurtarmış olduğu kölelerine karşı bağışlayıcı ve hem güzel hem de sevimli kızına karşı sevgi dolu bir insandır. Buna benzer bir biçimde August La Fontaine'in romanında,[73] Quinctius Heymeran von Flaming, insan ırkının kaprisliliğinden, vb. dolayı kendi kendisine azap çektirir. Bununla birlikte her şeyden önce son zamanların şiir sanatı, kendisini tuhaf karakteri ile bir etki yaratacağı varsayılan sonsuz düşselliğe ve asılsızlığa zorlamıştır; ama o herhangi bir sağlam yürekte hiç bir tepkiyle karşılaşmaz; çünkü insan hayatında hakiki olan şey konusundaki bu tür düşünüm inceliklerinde, halis değere sahip her şey buharlaşarak uçup gitmiştir.[74]

Ama diğer taraftan, öğretiye ve kanıya dayanan şey ve bunların haki-

---

[72] *The Misantrophe*, bu ilk kez onun *Thalia* periyodiğinde (Leipzig, 1791); daha sonra da düzyazılarından oluşan bir derlemede (Leipzig, 1802, kısım 4) yayınlanmıştır.

[73] A.H.J. La Fontaine, 1758-1831. *The Life and Deeds of Count Q.H. von Flaming* 1795-6'da yayımlandı.

[74] Hegel'in hangi şairlere gönderimde bulunduğunu söylemek olanaklı değildir, hatta onlardan herhangi biri o dönemde yaşıyor olsa da, Hegel, 'sahiden yaşayan şiir'den söz ettiğinde (yukarıda s. 21) aklında Goethe ve Schiller'i bulundurmuş olabilir.

katine ilişkin içgörü, —bu *bilgi* temel bir gereklilik olduğu ölçüde— sanatsal sunum için halis bir 'pathos' değildir. *Bilimsel* olgular ve hakikatler bu sınıfa aittir. Çünkü bilim, özel bir eğitim türünü, özgül bilimin ve onun değerinin defalarca incelenmesini ve çok çeşitli bilgisini gerektirir; ama bu türden bir incelemeye duyulan ilgi, insan göğsündeki tümel bir harekete geçirici güç değildir; bu ilgi, daima, belli bir sayıdaki bireylerle sınırlanmıştır.[75] Tamamen *dinsel* öğretilerin ele alınmasında, bu öğretiler en iç karakterleri bakımından gözler önüne serilmek durumundaysa, aynı güçlük vardır. Dinin tümel içeriği, Tanrı'ya inanç, vb. kuşkusuz her derin zihnin bir ilgisidir; her şeye rağmen, bu düşünce kabul edilse de; dinsel dogmaların sergilenmesine ya da onların hakikatleri hakkında özel bir içgörüye yönelmek, sanatın kaygısı değildir ve sanat böyle sergilemelere girmekten sakınmak zorundadır. Öte yandan, her 'pathos'u, eylem için ilgi uyandıran ethik güçlerin her motivasyonunu içinde taşıyan insan yüreğine güven duyarız. Din, kendi sıfatıyla asıl eylemden ziyade; bireysel yaradılışa, yüreğin cennetine, kendinde bireyin tümel teselliine ve yükselmesine etki eder. Çünkü dinde *eylem* olarak ilahi olan, ahlâkîliktir ve ahlâkî alanın tikel güçleridir. Ama bu güçler saf din cennetine değil, ama bunun aksine dünyaya ve tam anlamında insani olan şeye etki eder. Antikitede, bu dünyeviliğin özü, tanrıların karakteriydi; dolayısıyla tanrılar, eylem sözkonusu olduğunda, eylemin sunumuna eksiksiz bir biçimde topluca girebilirlerdi.

Dolayısıyla bu tartışmaya ait olan 'pathos'un alanını soruşturursak, isteneye ilişkin bu tür tözsel belirleyicilerin sayısının az, alanının küçük olduğunu görürüz. Özellikle Opera sanatı,[76] bunları sınırlı bir çember içinde tutacaktır ve tutmak zorundadır ve biz de aşk, şöhret, onur, kahramanlık, dostluk, anne sevgisi, çocuk sevgisi, eş sevgisi konusunda ağıt ve sevinçleri, talih ve talihsizlikleri, vb. sürekli olarak, tekrar tekrar dinleyeceğiz.

(γγ) Şimdi, böyle bir 'pathos', özsel olarak, *sunum* [*Darstellung*] ve *resmetme* [*Ausmallung*] talep eder. Burada kendi iç varlığının zenginliğini kendi 'pathos'una koyan, özünde zengin bir ruh olmalıdır ve bu ruh, sadece kendisini kendisinde yoğunlaştırmaz ve yeğin kalmaz, ama kendisini açarak ifade eder ve tamamen gelişmiş bir biçime yükselir. Bu içsel

---

[75]Ne yazık ki, su götürmez bir hakikat olan bu ifade, son yıllarda bu ülkede üniversiteleri yaygınlaştırıp çoğaltmaya uğraşanlar için pek geçerli değildir.

[76]Mozart ve özellikle Rossini, Hegel'in gözdeleriydi.

yoğunlaşma ve dışsal gelişme, büyük bir ayrım yaratır ve tikel ulusların bireyleri bu bakımdan da özünde çok farklıdırlar. Daha gelişmiş düşünücü güçlere sahip uluslar, tutkularının ifadesinde daha uzsözlüdürler. Grekler için, örneğin, bireyleri, bu şekilde soğuk düşünümlere veya lafazanlıklara girmeksizin canlandıran 'pathos'a derinliği içerisinde açılım kazandırmak bir alışkanlıktı. Fransızlar da bu bakımdan 'pathetik'tirler ve onların uzsözlü tutku betimlemeleri her zaman saf söz kalabalığı değildir, ama coşkusal sakınımlara sahip olan biz Almanlar bunu çoğu zaman böyle varsayarız, çünkü çeşitli duygu betimlemeleri biz Almanlara duyguya karşı yapılmış bir haksızlık olarak görünür. Bu anlamda Alman şiir sanatımızda, özellikle Fransız retorik selinden bıkmış genç ruhların doğaya can attıkları ve artık kendisini çoğunlukla yalnızca ünlemlerde ifade eden bir güce ulaştıkları bir dönem vardı. Buna karşın 'Oh!'la, 'Ah!'la ya da öfkeli bir ilenmeyle şuraya buraya saldırmak ve yalpalamakla hiç bir etki sağlanamaz. Salt ünlemlerin gücü, yoksul bir güçtür ve hâlâ kültürleşmemiş bir ruhun ifade tarzıdır. İçerisinde 'pathos'un sunulduğu bireysel tin, kendisini yayma ve ifade etme gücüyle dolu bir tın olmalıdır.

Goethe ve Schiller bu konuda da çarpıcı bir karşıtlık sergilerler. Goethe, Schiller'den daha az 'pathetik'tir ve oldukça yoğun bir sunum tarzına sahiptir; Goethe, özellikle lirik şiirlerinde daha öz-sakınımlı kalır; onun şarkıları, şarkıya yakışır şekilde, dikkatimizi maksada çeker, ama bu maksadı tamamen açıklamaz. Bunun tersine, Schiller, 'pathos'una büyük ifade açıklığı ve canlılığı ile ayrıntılı bir açılım kazandırmaktan hoşlanır. Buna benzer biçimde, Claudius,[77] *Wandsbecker Bothe*'de (i., s.153) Shakespeare ile Voltaire'i şöyle karşılaştırır: 'biri diğerinin *görünüşe* getirdiği şeydir. M. Arouet "Ben ağlıyorum" *der*, ama Shakespeare ağlar.' Ama sanatın ilgilenmek durumunda olduğu şey, tam da söylemek ve görünüşe getirmektir, edimsel doğal olgu değildir. Eğer Voltaire ağlamayı *görünüşe* getirirken, Shakespeare yalnızca ağlamışsa, bu durumda Shakespeare daha yetersiz bir şairdir.

Kısaca ideal sanatın gerektirdiği gibi kendinde somut olmak için, 'pathos', zengin ve bütünsel bir tinin 'pathos'u olarak sunuma çıkmak zorundadır. Bu, bizi eylemin üçüncü yönüne —*karakterin* daha ayrıntılı ele alınışına— götürür.

---

[77] M.Claudius, 1740-1815, *The Wandsbeck Messenger*, 'Asmus' takma adıyla yayımlandı.

(c) *Karakter*

Tümel ve tözsel eylem güçlerinden yola çıktık. Bunlar pratik kanıt ve edimselleşmeleri bakımından, hareket ettirici 'pathos' olarak göründükleri insan *bireyselliğine* gerek duyarlar. Ama bu güçlerde bulunan tümel öge, tikel bireylerde, kendinde bir bütünlük ve tekillik içerisine sokulmak zorundadır. Bu bütünlük, somut tinselliği içerisindeki insandır ve bu bütünlüğün öznelliği de, karakter olarak insani bütünsel bireyselliktir. Tanrılar insani 'pathos', haline gelirler ve somut etkinlik içerisindeki 'pathos' insani karakterdir.

Dolayısıyla, karakter, ideal sanatsal sunumun asıl merkezidir, çünkü karakter daha önce irdelenen yönleri kendisinde birleştirir, bu yönleri kendi bütünlüğündeki etmenler olarak birleştirir. Çünkü İdeal olarak İdea, yani duyusal hayalgücü ve görü için şekillenmiş ve kendi görünüşü içerisinde eyleyen ve kendi kendisini tamamlayan İdea, belirlenimliliği içerisinde kendisiyle-bağıntılı öznel bireyselliktir. Ama İdeal'in gerektirdiği şekliyle hakikaten *özgür* bireysellik, kendisini yalnızca tümellik olarak değil; ama aynı ölçüde somut tikellik olarak ve *kendileri için* bir birlik olan bu her iki yanın eksiksiz bir biçimde birlikli dolayımlanması ve birbirine nüfuz etmesi olarak açığa vurmak durumundadır. Bu, karakter bütünlüğünü kurar, bu karakter bütünlüğü ideali, kendisini bir birlik haline getirmiş olan öznelliğin zengin gücünden oluşur.

Bu noktada, karakteri şu üç yönde irdelemek durumundayız:

(α) bütünsel bireysellik olarak, karakter zenginliği olarak;

(β) bu bütünlük, tikellik olarak, dolayısıyla karakter de *belirlenimli* olarak görünmek zorundadır;

(γ) (kendinde bir olarak) karakter, öznel bağımsızlığı içerisinde (kendi kendisiyle birlikteymiş gibi) bu belirlenimlilikle biraraya gelir ve bundan ötürü o, kendisini özünde *değişmez* bir karakter olarak sürdürmek durumundadır.

Şimdi bu soyut kategorileri açıklayacak ve daha yakından kavrayacağız.

(α) 'Pathos' somut bir bireyde açılım kazandığı için, o artık kendi belirlenimliliği içerisinde sunumun bütün ve biricik ilgisi olarak görünmez; ama bizzat eylemdeki karakterin ancak bir yönü —ama temel bir yönü— haline gelir. Çünkü insan, sanıldığı gibi, kendi 'pathos'u olarak kendisinde yalnızca *tek bir* tanrı taşımaz; insanın coşkusal hayatı büyük ve engindir; hakiki bir insanın pek çok tanrısı vardır; ve insan, tanrılar

çemberi içerisinde dağılmış olan güçlerin tümünü yüreğinin içine kapatır; Olympos'un bütünü insanın bağrında toplanmıştır. Bu anlamda antikitede bir kişi şunu söylemişti: 'Ey insan, sen tanrıları kendi tutkularından yarattın.'[78] Ve aslında Grekler ne kadar uygarlaştılarsa, o kadar çok tanrıya sahip oldular ve Greklerin ilk tanrıları yeterince işlenmemişti, bireysellik ve özgül karakter olarak şekillenmemişti.

Dolayısıyla, coşkusal hayatın bu zenginliği içerisinde, karakter kendisini de göstermek zorundadır. Tam da bir karaktere duyduğumuz ilgiyi oluşturan şey, böyle bir bütünlüğün onda güçlü bir biçimde ortaya çıkması ve bununla birlikte bu tamlık içerisinde onun kendisi olarak, kendinde tam bir özne olarak kalmasıdır. Eğer karakter bu tamlık ve öznellik içerisinde betimlenmemişse ve soyut bir biçimde kaderi *tek bir* tutkunun elinde bulunuyorsa; o zaman o, kendisinden başka görünür ya da çılgın, zayıf ve güçsüz görünür. Çünkü bireylerin zayıflıkları ve güçsüzlükleri, tam da bu öncesiz-sonrasız güçlerin kurucu bileşenlerinin, bireylerde, onların kendi 'ben'leri olarak, yüklemlerin öznesi *olmak bakımından* bireylerde aslen varolan yüklemler olarak görünüşe çıkmamalarından oluşur.

Homeros'ta, örneğin, her kahraman, bütün bir nitelikler ve karakteristikler silsilesidir, hayat doludur. Akhilleus en genç kahramandır, ama onun gençlik gücü halis olarak insani diğer niteliklerden yoksun değildir ve Homeros bize, bu çok-yanlılığı çok çeşitli durumlarda açar. Akhilleus, annesi Thetis'e sevgi duyar; kendisinden kapıp kaçırıldığı için Briseis'e gözyaşı döker ve incinen onuru, onu Agamemnon ile kavgaya sürükler, bu da İliada'daki tüm diğer olayların çıkış noktasıdır. Buna ek olarak, o, Patroklos ve Antilokhos'un en sadık dostudur, aynı zamanda en hararetli ateşle yanıp tutuşan gençtir, ayağına tezdir, cesurdur, ama yaşlılara karşı saygıyla doludur. En güvenilir yardımcısı sadık Phoneix her zaman onun yanındadır ve Akhilleus, Patroklos'un cenaze töreninde yaşlı Nestor'a en yüksek saygıyı gösterip onu onurlandırır. Ama böyle olsa bile, Akhilleus aynı zamanda, öldürdüğü Hektor'u arabasına bağladığı, sürüklediği ve bu şekilde Truva'nın surları çevresinde cesedi üç kez döndürdüğünde olduğu gibi, kendisini, öfkesi burnunda, sinirli, intikamcı ve düşmanına karşı en sert acımasızlıkla dolu olarak da gösterir. Yine de yaşlı Priamos çadırına geldiği zaman Akhilleus yatışır; o, evdeki kendi yaşlı babasını anımsar ve gözyaşları döken Kral'a oğlunu öldürmüş olan eli uzatır. Akhilleus üzerine

[78] Bu bildik alıntının kime ait olduğunu saptayamadım. Statius, iii. 661'de şöyle söylüyor: "Dünyada ilk kez tanrıları korku yarattı", ama sanıyorum Hegel'in aklında Grekçe bir söz vardı.

şunu söyleyebiliriz: işte bir insan! Soylu insan doğasının çok-yanlılığı, bu bir tek bireyde bütün zenginliğini açığa vurur. Aynı şey, öteki Homeros karakterleri —Odysseus, Diomedes, Ajax, Agamemnon, Hektor, Andromakhe— için de doğrudur; bunların her biri bir bütündür, kendinde bir dünyadır; her biri eksiksiz canlı bir insandır ve hiç bir şekilde yalıtılmış bir karakter özelliğinin sadece allegorik soyutlaması değildir. Boynuzlu Siegfried, Truvalı Hagen ve hatta ozan Volker[79] bile, güçlü bireyler olsalar da, bunlarla kıyaslandığında, ne kadar sönük ve değersizdirler!

Karaktere canlı ilgiyi veren yalnızca bu tür çok-yanlılıktır. Aynı zamanda bu tamlık, *tek bir* kişide *yoğunlaşmış* olarak görünmek zorundadır, yoksa —çocukların her şeyle meşgul olup bundan bir anlık bir şey yaratmaları, ama yine de karakterden yoksun olmaları gibi— dağınıklık, maymun iştahlılık ve salt değişken heyecanlar duyma olarak görünmemelidir; bunun tersine karakter, insan yüreğinin en değişken ögelerine girmeli, bu ögeler içerisinde olmalı, kendisini eksiksiz bir biçimde bunlarla doldurmalı ve yine de aynı zamanda bunların içerisinde durup kalmamalı; ama daha ziyade karakterin bu ilgilerinin, amaçlarının, niteliklerinin, özelliklerinin bu bütünlüğü içerisinde kendinde bir araya toplanmış ve birarada tutulmuş olan öznelliği korumalıdır.

Bu tür bütünsel karakterlerin sunumu, her şeyden önce epik şiir sanatına uygun olduğu için, dramatik ve lirik şiir sanatında böyle sunumlara daha az rastlanır.

(*β*) Ama yine de sanat, bu *kendi sıfatıyla* bütünlükte durup kalamaz. Çünkü burada kendi belirlenimliliği içerisindeki İdeal ile ilgilenmek durumundayız ve dolayısıyla daha özgül olan, karakter tikelliği ve bireyselliği talebi burada öne çıkar. Eylem, özellikle çatışması ve karşı-eylemi içeririsinde, sabit ve belirlenimli sınırlar içerisinde sunulmalıdır. Bunun sonucu olarak, dramın kahramanları, genellikle kendilerinde, epik sanatın kahramanlarından daha yalındır. Bu kahramanların durmuş oturmuş tanımları, karakterin özsel ve belirgin özelliğini kuran ve özgül amaçlara, kararlara

---

[79] *Nibelungenlied*'deki karakterler. Hegel'in daha sonra da sık sık andığı bu esere yaptığım göndermeler, A.T. Hatto'nun İngilizce çevirisinden (Penguin Books, 1972) alınmıştır, burada bu şiirin yazılış kökeni ve coğrafyası türünden, Hegel'in ortaya koyduğu noktaları tartışan ekler vardır. Ejder'in kanında yıkandıktan sonra, Siegfried, 'boynuzlu' hale gelir ve kürekkemikleri arasındaki bir noktadan başka yerden yara almaz olur. Volker bir soyluydu, 'Ozan' diye adlandırılırdı, çünkü bu konuda bir hayli yetenekliydi. Hegel, kahramanlarının atalarının izini Truvalılara veya Greklere geri götürmekten hoşlanan ortaçağ Alman yazarlarının pratiğine uygun olarak, Hagen'i 'Truvalı' şeklinde yazar. Bununla birlikte, Hagen, gerçekte 'Troneck Lordu' olarak tanımlanır ve bu yerin konumu tartışmalıdır. Yine de Lasson (s. 323) bunu "Hagen von Tronje" diye okur.

ve eylemlere götüren tikel 'pathos'tan çıkar. Ama kısıtlama, bir bireyin aşk, onur, vb. gibi sırf özünde soyut özgül bir 'pathos' biçimi edinecek kadar özelliklerinden soyulmasına vardırılırsa; o zaman tüm dirimsellik ve öznel hayat kaybolur ve sunum Fransızlarda olduğu gibi çoğu kez bu bakımdan değersiz ve yoksul hale gelir. Dolayısıyla tikelleşmiş karakterde, baskın olan bir temel yön bulunmalı, ama bu belirlenimlilik içerisinde eksiksiz dirimsellik ve tamlık da korunmuş kalmalıdır; öyle ki birey birçok yöne dönme, bir durumlar çeşitliliğine bağlanma ve değişik ifadeler içerisinde gelişmiş bir iç hayatın zenginliğine açılım kazandırma fırsatına sahip olsun. Sophokles'in tragedyalarındaki karakterler, özünde yalın 'pathos'larına rağmen, bu hayat niteliğinin örnekleridir. Eğilip bükülebilir kendine-yeterlikleri bakımından, bunlar heykel sanatındaki figürlerle karşılaştırılabilir. Belirlenimliliğine rağmen, yine de heykel sanatı bir karakterin çok yanlılığını ifade edebilir. Bütün gücünü tek bir noktada yoğunlaştıran şiddetli tutkuya karşıt olarak, heykel sanatı, sessizliği ve dilsizliği içerisinde, kendi içindeki bütün güçleri kilitleyen güçlü bir yansızlık sunar; yine de parçalanmamış bu birlik, soyut belirlenimlilikte durup kalmaz; ama güzelliği içerisinde, bu birlik pek çok değişik bağıntı biçimlerine dolayımsız girme olanağı olarak her şeyin doğuşunun önbelirtisini verir. Halis heykel sanatı figürlerinde, bütün güçleri kendinden çıkarak edimselleştirme yeterliğinde olan huzurlu derinliği görürüz. Karakterin içsel çeşitliliğini, heykel sanatından çok, resimden, müzikten ve şiirden talep etmeliyiz ve bu talep her çağda halis sanatçılar tarafından yerine getirilmiştir. Örneğin, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inde, Romeo'nun temel "pathos"u aşktır; yine de biz, Romeo'yu, Tybalt ile onur yüzünden çıkan ağız dalaşı ve düelloda, Friar'a duyduğu saygı ve itimadında, ve hatta mezarın başında kendisinden öldürücü zehri aldığı eczacıyla konuşmasında, ebeveynleriyle, dostlarıyla ve uşağıyla pek çok değişik bağıntı içerisinde görürüz ve o, daima, vakarlı ve soylu ve derin biçimde duyguludur. Aynı şekilde Juliet de, babasına, annesine, dadısına, Paris Kontuna ve Friar'a olan bir bağıntılar bütünlüğünü kapsar. Yine de, o, tam da bu durumların her birine olduğu kadar derin bir biçimde kendi içine de gömülmüştür ve onun bütün karakterine nüfuz eden ve bu karakteri taşıyan şey, yalnızca tek bir duygu, 'deniz kadar sınırsız', derin ve engin olan aşk tutkusudur, öyle ki haklı olarak 'sana ne kadar verirsem, o kadar da alıyorum, çünkü her ikisi de sonsuzdur' der [Perde II, sahne ii].

Dolayısıyla, sunulan, yalnızca *tek bir* 'pathos' olsa bile, o, kendinde bir

zenginlik olduğu için , yine de geliştirilmek zorundadır. Henüz 'pathos'un somut şeylerde eyleme çıkamadığı lirik şiirde bile durum budur. Burada bile 'pathos', kendisini durumların ve koşulların her yönünde açığa vurabilen tam ve gelişkin bir yüreğin iç durumu olarak sergilenmek zorundadır. Her şeye sımsıkı yapışan, geçmişi şimdiye getiren, bütün dışsal çevreyi iç hayatın sembolik bir ifadesi olarak kullanabilen ve derin nesnel düşüncelerden kaçmayan, ama sergilemelerinde geniş ölçekli, kapsamlı, açık ve saygıdeğer olan bir soylu ruhu ele veren canlı bir uzsözlülük, bir hayalgücü —işte iç dünyasını ifade eden bu karakter zenginliği, lirik sanatta bile tam yerini bulur. Baskın belirleyici bir 'pathos' içerisindeki bu çok yanlılığın, *Anlama Yetisi* tarafından irdelendiğinde, mantık-dışı görünebileceği doğrudur. Örneğin, soylu kahramanlık karakteri içerisindeki Akhilleus, temel özelliği, güzelliğe sahip gençlik gücü olan bu adam, babası ve dostuyla ilişkisinde yufka bir yüreğe sahiptir; şimdi, biri çıkıp da, onun acımasız intikam tutkusu içerisinde Hektor'u surların çevresinde sürüklemesinin nasıl olanaklı olduğunu sorabilir. Buna benzer bir biçimde, Shakespeare'in hemen hemen her zaman zeki ve tabiatı humorla dolu soytarıları da mantık-dışıdır; bu nedenle başka biri de çıkıp şunu sorabilir: Böyle zeki bireyler nasıl bu denli soytarıca davranır hale gelebiliyorlar? Yani, Anlama Yetisi, soyut bir biçimde karakterin yalnızca bir tek yanını vurgulayacak ve bu yönü, insanın bütününe, onu tek başına yöneten şey olarak damgalayacaktır. Bu türden bir tek-yanlılığın egemenliğine karşıt olan şey, Anlama Yetisine basitçe mantık-dışı görünür. Ama özünde bütünsel ve dolayısıyla canlı olan şeyin *akılsallığı* ışığında, bu mantık-dışılık tam da mantıklı ve doğru olan şeydir. Çünkü insan şudur: o, kendi çokçeşitli doğasının çelişkisinin yalnızca taşıyıcısı değil, ama sürdürücüsüdür de.[80] İnsan bu çelişki içerisinde kendisine eşdeğer ve sadık kalır.

(γ) Ama bundan, karakterin, tikelliğini öznelliğiyle bağlayıp birleştirmek zorunda olduğu sonucu çıkar; karakter belirlenimli bir figür olmalı ve bu belirlenimlilik içerisinde kendi kendisine sadık kalan *tek bir* 'pathos'un gücüne ve pekinliğine sahip olmalıdır. Eğer insan kendinde böyle *bir* değilse, onun değişik karakteristiklerinin farklı yönleri ayrı düşer ve bu durumda da saçma ve anlamsız olurlar. Kendisiyle birlik içerisinde olma, sanatta, tam da bireyselliğin sonsuz ve ilahi yönünü oluş-

[80]Burada 'taşıyıcı' ve 'sürdürücü' olarak çevirilen sözcüklerin Almanca originali sırasıyla 'tragen' ve 'ertragen'dir. Bu sözcükler, İngilizceye 'bearer' ve 'sustainer', Fransızcaya ise *'porter'* ve *'supporter'* şeklinde çevrilmiştir.

turur. Bu bakış açısından, pekinlik ve kararlılık, karakterin ideal sunumunun önemli bir belirleyicisidir. Zaten yukarıda değinilmiş olduğu gibi, bireyin tikelliği, güçlerin tümelliğini kapladığında ve bu birlik içerisinde, güçlerin tümelliği tamamen kendinde birlikli ve kendiyle-bağıntılı olan bir öznellik ve bireysellik haline geldiğinde görünüşe çıkar.

Ama bu talebi karşılamak için, özellikle daha modern sanatın pek çok üretimine karşı çıkmak zorundayız.

Corneille'in *Cid*'inde [1636], örneğin, aşkın ve onurun çarpışması parlak bir rol oynar. Böyle bir 'pathos', kuşkusuz, farklı karakterlerde çatışmalara yol açabilir; ama bu 'pathos' bir ve aynı karakter içerisinde içsel bir karşıtlık olarak sunulduğu zaman, bu, mükemmel bir retorik ve etkileyici monologlar için bir fırsat sağlar;ama onur soyutlamasından aşk soyutlamasına ve *tersine* gidip gelen bir ve aynı yüreğin bu ikiye parçalanması, karakterin yekpare kararlılığına ve birliğine özünde karşıttır.

Eğer kendisinde 'pathos'un gücünün kımıldadığı ve işlediği temel bir karakter, bizzat ikinci dereceden bir figür tarafından belirlenmiş ve aklı çelinmiş ise ve artık suçu kendisinden başkasına atabiliyorsa —örneğin, Racine'in [oyununda, 1677] Oenone'un Phèdre'in aklını çelmesi gibi—, bu, aynı ölçüde bireysel kararlılığa da karşıttır. Halis bir karakter kendisinden çıkarak eyler ve bir yabancının kendi vicdanına girmesine ve kararlar vermesine izin vermez. Ama eğer kendi öz kaynaklarından çıkarak eylemişse, o, aynı zamanda ediminden doğan suçu sahiplenecek ve buna yanıt verecektir.

Karakter ıstikrarsızlığının bir başka tipi, özellikle son dönem Alman eserlerinde, Almanya'da çok uzun süre hakim olmuş içsel bir duyarlık zayıflığı halinde geliştirilmiştir. Bize en yakın örnek olarak [Goethe'nin] *Werther*'i [1774] alınabilir; kendisini, aşkının bencilliği üzerine yükseltme gücünden yoksun, baştan sona hastalıklı bir karakterdir bu. Onu ilgi çekici kılan şey, duygusundaki tutku ve güzelliktir, yüreğinin gelişimi ve şefkati sayesinde doğayla kurduğu sıkı bağdır. Daha yakın zamanlarda, karakterin kendi kişiliğinin boş öznelliği yönünde daha da artan derinleşmeyle birlikte, bu zayıflık sayısız başka biçimlere bürünmüştür. Örneğin, burada Jacobi'nin *Woldemar*'ının[81] 'güzel ruh'unu gösterebiliriz. Bu romanda, yüreğin ihtişamının sahteliği, onun kendini-aldatan erdem ve mükemmelik

[81] F.H.Jacobi, 1743-1819. Bu roman 1779'da Flensburg'da yayımlandı. Bkz. Hegel, *Philosophy of Right*, § 140 ve orada *Phenomenology*'e yapılan gönderim.

vehmi, eksiksiz ölçüde sergilenir. Burada edimsellikle her bakımdan sapkın bir ilişkiye giren bir ruh yüksekliği ve ilahiliği vardır ve bu ruh, her şeyi, kendisinden değersiz saymakla elde ettiği üstünlük sayesinde, mevcut dünyanın halis içeriğine katlanamayan ve onu işleyemeyen zayıflığını kendisinden gizler. Yine de bu tür bir güzel ruh, hayatın hakiki ahlâkî ilgilerine ve halis amaçlarına açık değildir; tersine, o, kendisini kendinde dokur ve en öznel dinsel ve ahlâkî tasarılar çerçevesinde tek başına yaşar ve kendini örer. Bu durumda, bu ruh, büyük bölümünü kendi gözlerinde yarattığı sınırsız üstünlüğünden duyduğu bu içsel coşkunlukla, her an bu ıssız güzelliği keşfedeceğini, anlayacağını ve hayran olacağını sandığı başka herkese sonsuz bir alınganlıkla yaklaşır; eğer başkaları bunu göremezlerse, o zaman bütün yüreği derinliğine etkilenir ve sonsuz biçimde incinir. İnsanlığın bütünü, her dostluk, her sevgi, bu ruh için o an derhal biter. Daha büyük ve daha güçlü bir karakterin küçümsediği ve hiç de incinmediği bilgiçliğe ve nezaketsizliğe, önemsiz koşullara ve gaflara katlanamama, hayal edilemeyecek ölçüdedir ve böyle güzel bir yüreği umutsuzluğun derinliklerine sürükleyen, tam da böyle değersiz bir şeydir. Dolayısıyla o halde, keder, üzüntü, acı, kötü mizaç, hastalık, melankoli ve mutsuzluğun hiç sonu yoktur. Buradan, kendisi ve başkaları üzerine düşünümlerin verdiği bir eziyet, bir ruh çırpınması ve hatta bir ruh sertliği ve zalimliği doğar; tüm bunlarda, sonunda, bu güzel ruhun içsel hayatının bütün mutsuzluğu ve zayıflığı sergilenir. Yüreğin bu tuhaflığına sahip hiç bir yürek bulunamaz. Çünkü halis bir karakterin özelliği, edimsel bir şey isteyecek ve elde edecek bir tine ve güce sahip olmaktır. Her zaman kendi içlerine kapanmış kalan bu tür öznel karakterlere duyulan ilgi boş bir ilgidir, her ne kadar bu karakterler kendi doğalarının daha yüksek ve daha saf olduğu düşüncesine saplansalar da; öyle ki bu doğa, kendinde adeta (başkaları için bütünüyle yüreğin gizli köşelerinde örtülü kalan) İlahi olanı doğuracak ve onu bütün çıplaklığı içerisinde sergileyecektir.

Karakterin içsel tözsel yekpareliğindeki bu eksiklik bir başka biçimde de geliştirilmiştir, bu biçim içerisinde yüreğin bu gözalıcı yüksek ihtişamları ters yönde tözselleştirilir ve bağımsız güçler olarak işlenir. Sihir, manyetizma, cinler, görünmeyen şeyleri görme gücünün üstün görüntüleri, uyurgezerlik hastalığı, vb., bu alana aittir. Canlı ve kendinden sorumlu birey, bu karanlık güçler bakımından, bir yandan kendi içerisinde olan, ama diğer yandan kendi içsel hayatına yabancı, ötede olan bir şeyle bağıntıya sokulur ve birey bunun tarafından belirlenir ve yönetilir. Bu bilinme-

yen güçlerde, kavranamayan ya da anlaşılamayan bir dehşetin açığa çıkarılamaz hakikatinin bulunduğu sanılır. Bununla birlikte bu karanlık güçler sanat alanından kesinlikle kovulmalıdır, çünkü sanatta hiçbir şey karanlık değildir; her şey açık ve saydamdır. Bu görümsel nosyonlarla tinin bir hastalığından başka hiçbir şey ifade edilmez; şiir, belirsizliğe, tözsüzlüğe ve boşluğa kayar, bunun örnekleri, Hoffmann'da ve Heinrich von Kleist'ın *Prinzen von Homburg*'unda[82] verilir. Hakiki ideal karakter, içeriği ve 'pathos'u olarak, doğaüstü ve hayaletlerin istilasına uğramış bir şeye değil, ama yalnızca hakiki ilgilere sahiptir, bu ilgiler içerisinde, o, kendi kendisinde kalır. Görünmeyen şeyleri görme gücü, özellikle son dönem şiirlerde bayağı ve kaba hale gelmiştir. Öte yandan Schiller'in *Wilhelm Tell*'inde [1804, Perde II, sahne i], yaşlı Attinghausen, ölüm anında ülkesinin kaderini bildirdiği zaman, bu tür bir kehanet uygun yerde kullanılmıştır. Ama çarpışmalar yaratmak ve ilgi uyandırmak için, karakter zenginliğinin yerine tinin hastalığını geçirmek daima talihsizdir; bu sebepten dolayı da, cinnet, ancak büyük bir ihtiyatla kullanılmalıdır.

Karakter birliğine ve değişmezliğine karşıt olan bu sapmalara, daha modern olan ironi ilkesini de katabiliriz.[83] Bu yanlış teori, bir birlik içine girmeyen çeşitliliği, karakterlere sokma yönünde şairleri ayartmıştır, öyle ki bu durumda her karakter, karakter olarak kendisini yok eder. [Bu teoride]bir birey başlangıçta belirlenimli bir tarzda öne çıkarsa, bu belirlenimlilik hemen karşıtına döner ve dolayısıyla bu bireyin karakteri, hem belirlenimliliğinin hem de kendisinin boşluğundan başka bir şey sergilemez. İroni, bunu sanatın gerçek doruğu olarak görür, bunu da şu sayıltıya dayandırır: izleyici, özünde olumlu bir ilgi tarafından ele geçirilmemeli, fakat nasıl ki ironi her şeyin üzerindeyse, o da bu ilginin üzerine çıkmalıdır.

Shakespeare'in karakterleri de bu anlamda açıklanmak istenmiştir. Örneğin, Lady Macbeth'in cinayet düşüncesine yalnızca yer açmakla kalmayıp, aynı zamanda bunu [kocasının eliyle] gerçekleştirmesine karşın; yumuşak yürekli, sevgi dolu bir eş olduğu [Tieck tarafından (Lasson, s. 331)] varsayılır. Ama Shakespeare, tam da karakterlerinin kararlılığı ve gevşemezliği yüzünden, kötü olanın tamamen biçimsel büyüklüğü ve katılığında bile mükemmeldir. Hamlet, aslında kendinde

---

[82] 1777-1811. Bu dram, 1809-10'da yazıldı, ama 1821'e kadar oynanmadı.

[83] Bkz. yukarıda Giriş 7 (iii) ve oradaki notlar. Aynı zamanda bkz. *Philosophy of Right*, § 140(not).

kararsızdır, ama o, *ne* yapması gerektiği hakkında değil, yalnızca bunu *nasıl* yapacağı hakkında kuşkuluydu. Yine günümüzde, bu görüş doğrultusunda olanlar, Shakespeare'in karakterlerini bile hayaletimsi kılarlar ve değişme ve tereddüt içindeki kararsızlığı ve boşluğu ve bu türden değersiz şeyleri, ilginç bulmak zorunda olduğumuzu kendilerince varsayarlar. Ama İdeal, İdea'nın *edimsel* olmasından ibarettir ve özne olarak ve dolayısıyla kendinde katı bir birlik olarak insan, bu edimselliğe aittir.

Bu noktada, bireyin sanattaki karakter tamlığı konusunda, bu söylenenler yeterli olabilir. Burada önemli olan şey, içsel bireysel dünyasına 'pathos'un nüfuz ettiği zengin ve dolu bir göğüsteki, özünde özgül bir özsel 'pathos'tur; 'pathos'un bu bireysel dünyaya nüfuz edişi o şekildedir ki, yalnızca kendi sıfatıyla 'pathos' değil, bu nüfuz etme de sunuma çıkar. Ama buna rağmen, insan göğsündeki 'pathos', kendisini bu yolla tözsüz ve boş olarak sergileyecek kadar kendinde kendisini yok etmemelidir.

III. İDEAL'İN DIŞSAL BELİRLENİMLİLİĞİ

İdeal'in belirlenimliliğiyle bağlantılı olarak, *ilkin* genel terimler içerisinde, kendi sıfatıyla İdeal'in kendisini nasıl ve neden tikel olanın biçimine bürüdüğünü ele aldık. *İkinci olarak*, İdeal'in kendinde harekete geçirilmek ve dolayısıyla kendinde ayrımlaşmaya ilerlemek zorunda olduğunu —ki bu ayrımlaşmanın bütünlüğü eylem olarak sergilenir— gördük. Yine de İdeal, eylem sayesinde dışsal dünyaya çıkar ve buradan *üçüncü olarak* bu son somut gerçeklik yönünün sanatla bağdaşır bir biçimde nasıl şekillendirilmesi gerektiği sorusu doğar. Çünkü İdeal, kendi *gerçekliğiyle* özdeşleşmiş İdea'dır. Buraya dek, bu gerçekliği yalnızca insan bireyselliğine ve onun karakterine kadar izledik. Ama insan aslında özne olarak aynı zamanda somut *dışsal* bir varoluşa da sahiptir, o, bu dışsallıktan kendisine geri çekilir ve kendisine kapanır, yine de kendisiyle bu öznel birlik içinde bile dışsallıkla hep bağıntılı kalır. İnsanın edimsel varoluşuna ait olan çevresel bir dünya vardır, tıpkı bir tanrı heykelinin bir tapınağa sahip olması gibi. Şimdi, İdeal'i dışsallığa bağlayan ve dışsallıkta yayılan çok çeşitli bağlardan söz etmek zorunda olmamızın sebebi budur.

Şimdi, böylelikle dışsal ve göreli şeylerdeki koşulların ve karmaşıklığın hemen hemen gözden geçirilemez enginliğine giriyoruz. Çünkü ilk elde, doğa, yer, zaman, iklim bakımından hemen dışarıdan bize baskı

yapar; bu bakımdan da nereye gidersek gidelim, her adımımızda karşımıza zaten yeni ve daima özgül bir tablo çıkar. Ayrıca, insanın kendisi, gereksinimleri ve amaçları için dışsal doğadan yararlanır; burada insanın doğayı kullanma tarzı ve biçimi, aletler ve barınacak yerler, silahlar, oturacak yerler, arabalar icad etme ve kendisini bunlarla donatma becerisi, besin hazırlama ve yeme biçimi, hayat konforu ve lüksünün tüm engin alanı, vb., gözönüne gelir. Bundan başka, insan, hepsi aynı ölçüde dışsal varoluş kazanmış tinsel bağıntıların edimsel dünyasında da yaşar; öyle ki burada buyurma ve itaat, aile, akrabalık, mülkiyet, ülke ve kent hayatı, dinsel tapınma, savaşına, sivil ve politik koşullar ve toplumsallaşmanın farklı tarzları, kısacası her durum ve eylem içerisindeki bütün âdetler ve görenekler çeşitliliği, insani hayatın çevresel edimsel dünyasına aittir.

Bütün bu bakımlardan, İdeal, dolayımsız bir biçimde, sıradan dışsal gerçekliğe, edimsel dünyanın günlük hayatına ve dolayısıyla hayatın sıradan yavanlığına kadar girer. Bu sebepten dolayı, eğer İdeal'e ilişkin modern dönemdeki bulanık tasarımı gözönünde tutarsak, sanat, sanki bu göreli şeyler dünyasıyla tüm bağıntısını kesmek zorundaymış gibi görünebilir; çünkü dışsallık yönünün tamamen önemsiz bir şey olduğu ve hatta tin ve onun içselliğiyle kıyaslandığında kaba ve değersiz olduğu sanılır. Bu bakış açısından, sanat, bizi bütün gereksinim, acı ve bağımlılık alanının üzerine yükseltmek ve insanların bu alanda israf etme alışkanlığında oldukları akıl ve zekadan uzaklaştırmak durumunda olan tinsel bir güç olarak görülür. Dahası, bunun tamamen uzlaşımsal bir alan, salt bir rastlantılar alanı olduğu varsayılır, çünkü bu alan, zamana, yere ve göreneğe bağlıdır ve sanatın bunları barındırmayı hor görmesi gerektiği düşünülür. Yine de idealitenin bu dış görünüşü, kısmen, yalnızca kendisini dışsallığa teslim etme cesaretinden yoksun olan bu modern öznel bakış tarzı tarafından yaratılan yüksek bir soyutlamadır; kısmen de, daha önceden doğum, sınıf ve durum yoluyla bu alanın üzerine mutlak olarak çıkmamışsa, öznenin, kendisini kendi çabasıyla bu alanın dışına ve ötesine koymak için karşısına aldığı bir tür güçtür. Bu kendini dışarıya ve öteye koymanın bir aracı olarak, bu durumda, bireyin terketmediği içsel duygular dünyasına geri çekilme dışında hiçbir şey kalmaz ve bu gerçekdışılık içerisinde, şimdi, birey, kendisini tam da hasretle cenneti bekleyen ve dolayısıyla yeryüzündeki her şeyi hor görebileceğini düşünen akıllı bir varlık olarak görür. Ama halis İdeal, belirlenimsiz olanda ve tamamen içsel olanda durup kalmaz; bunun tersine, İdeal, aynı zamanda kendi bütünlüğü içerisinde tüm yönlerinde dışsal dünyanın özgül bir seyrine çıkmalıdır. Çünkü

insan varlığı, İdeal'in bu tam merkezi, *yaşar;* insan, özsel olarak şimdi ve buradadır, vardır, bireysel sonsuzluktur ve burada hayata ait olan şey, genelde dışsal doğal çevreyle karşıtlık ve dolayısıyla onunla bağlantıdır ve onun içerisinde bir etkinlikte bulunmadır. Şimdi bu etkinlik, sanat tarafından yalnızca kendi sıfatıyla değil, ama belirlenimli görünüşü içerisinde de kavranmak durumunda olduğu için, bu [dünyevi] türden malzeme üzerinde ve içinde varoluşa girmek zorundadır.

Fakat, nasıl ki insan, tam da kendinde öznel bir bütünlükse ve dolayısıyla kendini kendisine dışsal olan şeyden ayırıyorsa; aynı şekilde dışsal dünya da kendinde tam ve mantıksal olarak iç-bağıntılı bir bütündür. Yine de bu birbirini dışta bırakma içerisinde, her iki dünya, özsel bir bağıntı içinde bulunur ve ancak bu karşılıklı-bağıntı sayesinde somut edimselliği kurar, bu edimselliğin sunulması da İdeal'in içeriğini verir. Buradan yukarıda sözü edilen soru doğar: dışsallık, bu tür bir bütünlük içerisinde, ideal bir tarzda sanat tarafından hangi biçimde ve şekilde sunulabilir?

Bu bağlamda da bir kez daha sanat eserinde üç yön ayırdetmek durumundayız.

İlkin, kendi sıfatıyla soyut dışsallığın bütünü —mekan, zaman, şekil, renk—, sanatla bağdaşır bir biçime gerek duyar.

İkinci olarak, dışsal olan, az önce taslağını çizdiğimiz gibi, somut edimselliği içinde sahneye çıkar ve o, böyle bir çevrede yerleşmiş olan insanın iç varlığının öznelliğiyle, sanat eserinde, bir uyuma girmeyi talep eder.

Üçüncü olarak, sanat eseri, seyir zevki için mevcuttur —yani, kendisini kendi halis inancına, duygusuna, hayalgücüne göre *objet d'art*'ta(*) yeniden bulmayı ve sunuma çıkmış nesnelerle uyuşuma girebilmeyi talep eden bir kamu için mevcuttur.

1. *Kendi Sıfatıyla Soyut Dışsallık*

İdeal, çıplak özselliğinden dışsal varoluşa çıkarıldığında, derhal ikili bir edimsellik türü kazanır. İlkin, sanat eseri, genelde İdeal'in içeriğine somut bir edimsellik verir; çünkü sanat eseri, bu içeriği, özgül bir şey-durumu, tikel bir durum, karakter, olay, eylem olarak ve aslında aynı

(*)Sanat nesnesi'nde —ç.n.

zamanda dışsal olgu olan şeyin biçimi içerisinde sergiler; bundan sonra da, sanat, zaten kendinde bütün olan bu görünüşü, özgül bir *duyusal* maddeye aktarır ve bu suretle gözle görülebilir ve kulakla işitilebilir yeni bir sanat dünyası yaratır. Bu her iki bakımdan, sanat dışsallığın en uzak köşelerini açığa çıkarır, öyle ki burada İdeal'in özünde-bütünsel birliği, somut tinselliği içerisinde artık görünüşe çıkamaz. Bu bağlamda, sanat eserinin ikili bir dışsal yönü de vardır: yani, (*a*) o, kendi sıfatıyla dışsal bir nesne olarak kalır ve dolayısıyla (*b*) böyle olmakla, şekillenmesinde de ancak dışsal bir birliğe bürünebilir. Burada, doğa güzelliği bağlamında tartışma fırsatına sahip olduğumuz aynı bağıntı yeniden ortaya çıkar ve bu nedenle de aynı karakteristikler bir kez daha ama burada sanatla ilişkili olarak öne çıkar. Başka bir deyişle, dışsal olanın şekillenme tarzı, bir yandan düzenlilik, simetri ve yasaya uygunluktur, ama öte yandan sanatın kendi üretimlerinin varoluşu için dışsal öge olarak kullandığı duyusal maddenin yalınlığı ve saflığı olarak birliktir.

(*a*) *İlkin*, düzenlilik ve simetri gözönüne alındığında, bunlar, salt cansız bir geometrik birlik olarak, bir sanat eserinin doğasını dışsal yanında bile tüketemezler; bunlar, yerlerini, ancak cansız olan şeylerde, zamanda, uzamsal biçimlerde, vb. bulurlar. Dolayısıyla, bu alanda, düzenlilik ve simetri en dışsal şeylerde bile bir ustalık ve düşünce işareti olarak görünürler. Bu yüzden, onların kendilerini sanat eserlerinde iki şekilde ortaya sürdüklerini görürüz; onlar, soyutlukları içerisinde alındıklarında, hayat niteliğini yok ederler; dolayısıyla, ideal sanat eseri, dışsal yanında bile tamamen simetrik olanın üzerine yükselmek zorundadır. Yine de bu konuda düzenlilik, örneğin müzikal ezgilerde olduğu gibi, hiç de bütünüyle aşılmış değildir. Düzenlilik, yalnızca bir temel olmaya indirgenmiştir. Ama diğer taraftan, kuralsız ve kısıtlanmamış olanın bu kısıtlanması ve düzenlenmesi, yine, belli sanatların, sunumlarının maddesiyle uygun düştüğünde benimseyebilecekleri biricik temel karakteristiktir. Bu durumda düzenlilik, sanattaki biricik idealdir.

Bu bakımdan, düzenlilik, esas uygulanımını[84] mimaride bulur; çünkü mimari bir sanat eserinin amacı, tinin dışsal, özünde inorganik çevresine sanatsal şekil vermektir. Dolayısıyla mimari sanatında baskın olan şey, düz çizgidir, dik açıdır, dairedir, direklerde, pencerelerde, kemerlerde, sütunlarda ve kubbelerde benzerliktir. Çünkü, mimari sanat eseri salt

[84] Yani hem düzenliliğin hem de simetrinin uygulanımı.

kendinde bir amaç değildir; o, bir süsleme, bir ikametgah, vb. olarak hizmet gördüğü bir başka şey için dışsal bir şeydir. Bir yapı, bir tanrı heykelini ya da orayı kendilerine yuva kılan bir grup insanı bekler. Bunun sonucu olarak, böyle bir sanat eseri özünde dikkati kendisine çekmemelidir. Bu bağlamda, düzenlilik ve simetri, dışsal şeklin belirleyici yasası olarak son derece uygundur, çünkü zihin baştan sona düzenli bir şekli bir bakışta kavrar ve bununla kendisini uzun süre meşgul etmesi gerekmez. Doğal olarak, burada, mimari biçimlerin, kendisine çevre veya dışsal bir mekan sağladıkları tinsel içerikle olan sembolik bağıntı hiç sorun oluşturmaz.

Mimari biçimlerin edimsel doğada özelleşmiş bir uygulanımı sayılabilecek olan, tam anlamıyla bahçe düzenleme sanatı için de aynı şey geçerlidir. Yapılarda olduğu gibi, bahçelerde de esas olan şey insandır. Şimdi kuşkusuz çeşitliliği ve bu çeşitliliğin düzensizliğini bir kural haline getiren bir başka bahçe düzenleme türü de vardır; ama düzenlilik yeğlenmelidir. Çünkü eğer, biteviye kıvrımlara ve dolambaçlara ayrışmış çeşitli karmaşık taflan labirentlerine ve fundalıklara, durgun suyun üzerinde bulunan köprülere, gotik küçük kiliselerin şaşırtıcılığına, tapınaklara, Çin mabetlerine, keşiş kulübelerine, ölülerin küllerinin saklandığı ayaklı vazolara, üzerinde ölülerin yakıldığı odun yığınlarına, toprak ya da taş yığınlarına, heykellere bakarsak —bunlar tüm kendi kendine kaim olma taleplerine rağmen, bize hemen bıkkınlık verirler; ve onlara dönüp ikinci bir kez bakarsak hoşnutsuzluğumuz giderek artar. Doğal alanlar ve onların güzelliklerinde durum tamamen farklıdır; bunlar, kullanım ve tatmin amacı için var değildirler ve önümüze kendi adlarına bir seyir ve zevk nesnesi olarak çıkabilirler. Öte yandan, bahçelerdeki düzenlilik bizi şaşırtmamalı, ama talep edilmesi gerektiği gibi, insanın dışsal doğa ortamında temel kişi olarak görünmesini mümkün kılmalıdır.

Resimde bile, bütünün düzenlenmesinde, figürlerin gruplandırılmasında, yerleştirilmesinde, hareketlerinde, kıvrımlar kazanmasında, vb., düzenlilik ve simetriye bir yer vardır. Yine de resim sanatında, tinsel hayat niteliği, dışsal görünüşe, mimari'de olabildiğinden çok daha derin bir biçimde nüfuz edebileceği için; simetrik olanın soyut birliğine ancak daha dar bir alan kalır; katı tek-biçimliliği ve bunun egemenliğini genellikle yalnızca sanatın başlangıçlarında görürüz, buna karşılık organik olanın biçimine yaklaşan daha sonraki ve daha özgür çizgiler[85] [sanatta —*çn.*] temel tip olarak iş görürler.

---

[85] Yani geometrik şekillerin katılığından farklı olarak.

Öte yandan müzik ve şiir sanatında, düzenlilik ve simetri bir kez daha önemli belirleyiciler olurlar. Seslerinin zamanda sürüp gitmesi yüzünden, bu sanatlar, daha somut bir başka türden şekillenme yeterliğinde olmayan bir saf dışsallık ögesine sahiptirler. Uzam içerisinde birarada bulunan şeyler bir bakışta rahatlıkla görülebilirler; ama zaman içerisinde, bir an, bir sonraki varolduğunda zaten geçip gitmiştir ve bu kaybolma ve yeniden ortaya çıkmada zamanın anları sonsuzluğa doğru sürüp gider. Bu belirlenimsizliğe, bir belirlenimlilik ve durmadan yinelenen bir model üreten ve bundan ötürü sonsuzluğa gidişi denetleyen müzikal temponun düzenliliği yoluyla şekil verilmek durumundadır. Müziğin temposu, müzik dinlerken sık sık farkında olmadan ona tempo tutacak kadar kendisine hassas olduğumuz sihirli bir güce sahiptir. Bu eşit zaman aralıklarının yinelenmesi, nesnel olarak notalara ve onların sürelerine ait bir şey değildir. Bu düzenli biçimde bölünmüş ve yinelenmiş olmak, kendi başına notaya ve zamana kayıtsız bir şeydir. Dolayısıyla, tempo, tamamen özne [besteci] tarafından yaratılmış bir şey olarak görünür, öyle ki şimdi müziği dinlerken, tamamen öznel bir şeye sahip olduğumuza ilişkin dolayımsız kesinliği ve aslında saf bir kendiyle-özdeşliğin temelini ediniriz; bu saf kendiyle-özdeşlik, öznede, özünde, onun kendiyle-özdeşliği ve birliği ve bunların deneyimin her ayrımında ve çeşitlenmiş çok-yanlılığında yeniden ortaya çıkması olarak vardır. Dolayısıyla tempo, bu iç öznellik sayesinde, yani başlangıçta soyut olarak kendiyle-özdeş kalan bir öznellik sayesinde ruhumuzun derinliklerinde yankılanır ve bizi sarıp kuşatır. Bu bakış açısından, bizimle müzik notaları içerisinde konuşan, tinsel içerik, yani duygunun somut ruhu değildir; bizi en iç varlığımızda harekete geçiren de, nota olarak nota değildir; bunun tersine özne tarafından zamanın içerisine sokulmuş bu soyut birliktir ki, öznedeki birliğin aynısını yankılar. Şiirdeki ölçü ve uyak konusunda da aynı şey geçerlidir. Burada da düzenlilik ve simetri sistematik kuraldır ve şiirin bu dışsal yanı için baştan sona zorunludur. Bu kural sayesinde, duyusal öge hemen kendi duyusal alanının dışına çıkarılır ve duyusal öge, seslerin zamanda sürüp gitmesini keyfi biçimde ve kayıtsızlıkla ele alan sıradan bilincin kanılarından başka bir şeyin burada sözkonusu olduğunu zaten kendisinde gösterir.

Çok katı bir biçimde belirlenimli değilse bile, şiirdi benzer bir düzenlilik daha ortaya çıkar ve tamamen dışsal bir tarzda olsa da, kendine-özgü canlı içerikle harmanlanır; örneğin özgül bölümleri, kıtaları, perdeleri, vb. bulunan bir epikte ve bir dramda, bu aynı parçalara gruplaşmalarda da

aynı eşitlik önemlidir, ancak bu durumda, temel konu bakımından bir zorlama ya da salt düzenliliğin açık egemenliği görülmemelidir.

Zamanda olsun, uzamda olsun, özünde dışsal olan şeyin soyut birliği ve belirlenimliliği olarak düzenlilik ve simetri, temelde yalnızca niceliksel olan üzerinde, büyüklük belirlenimliliği üzerinde etkilidir. Dolayısıyla, artık bu dışsallığa onun asıl ögesi olarak ait olmayan şey, tamamen niceliksel bağıntıların egemenliğini bir kenara bırakır ve daha derin bağıntılar ile bunların birliği tarafından belirlenir. Bu yüzden sanat, kendi sıfatıyla dışsallıktan çıkmak için ne kadar çok mücadele ederse, sanatın şekillendirme tarzı da, yalnızca kısıtlı ve ikincil bir yer verdiği düzenlilik tarafından o kadar az yönetilir.

Simetriden söz etmişken, bu noktada bir kez daha harmoniden de söz etmeliyiz. Harmoni, artık tamamen niceliksel olmayıp, özünde niteliksel ayrımlarla ilişkilidir; bu niteliksel ayrımlar birbirlerine karşı salt karşıtlıklar olarak varlıklarını sürdürmezler, fakat uyuşuma sokulurlar. Örneğin müzikte baş notanın (Tonika) ara notayla (Mediante) ve baskın notayla (Dominante) bağıntısı salt niceliksel değildir; tersine bunlar özünde farklı notalardır ve aynı zamanda özgül karakterlerinin keskin bir karşıtlık ve çelişki olarak haykırmasına izin vermeksizin bir birlik içerisinde bir bütün oluştururlar. Öte yandan uyumsuzlukların giderilmeye ihtiyacı vardır. Renklerin harmonisinde de benzer bir durum söz konusudur. Burada da sanatın talep ettiği şey, bir resimde, renklerin, çeşitlilik dolu keyfî bir karışıklık şeklinde ya da karşıtlıklarının basitçe çözüleceği şekilde görünmeyip, bütünsel ve birlikli bir izlenimin uyuşumu halinde harmoniye sokulmalarıdır. Bu yüzden, daha yakından bakıldığında, harmoni, bu durumun doğası gereği belirlenimli bir alana ait olan bir ayrımlar bütünlüğünü gerektirir: örneğin, renk, kendi sıfatıyla rengin temel doğasından çıkarılan ve rastlantısal karışımlar olmayan ve ana renkler denen belirlenimli bir renk alanına sahiptir. Uyuşumu içerisinde bu tür bir bütünlük, harmoniyi kurar. Bir resimde, örneğin, ana renklerin —sarının, mavinin, yeşilin, kırmızının— bütünlüğü, bu renklerin harmonisi kadar varolmalıdır ve eski ustalar, bilinçsiz bir biçimde de olsa, bu tamlığa dikkat göstermişler ve onun yasasını gözlemlemişlerdir. Şimdi, harmoni belirlenimli varoluşun saf dışsallığından bağlarını koparmaya başladığı için, bu sayede onun kendinde daha engin ve daha tinsel bir içeriği benimsemesi ve ifade etmesi de mümkün olmuştur. Eski ustalar, önemli insanların kılığına-

kıyafetine saflıkları içerisindeki ana renkleri verdiler, buna karşılık onların maiyetlerine karıştırılmış renkler veriliyordu. Örneğin Meryem mavi bir harmanî giyer, çünkü mavinin yumuşak huzuru, içsel bir duruluğa ve yumuşaklığa karşılık gelir; daha nadiren ise, o, kırmızı bir cübbe giyer.

(*b*) Dışsallığın *ikinci* yönü, gördüğümüz gibi, sanatın sunumları için kullandığı duyusal maddeyi etkiler. Burada, birlik, belirsiz çeşitliliğe ve salt karışıma ya da genelde bulanıklığa sapması mümkün olmayan, kendinde maddenin yalın belirlenimliliği ve tek-biçimliliğinden oluşur. Bu koşul da, yalnızca uzamla (örneğin anahatların açıklığıyla, düz çizgilerin, dairelerin, vb., keskinliğiyle) ve zamanın sabit belirlenimliliğiyle (örneğin temponun gevşemeyen sürekliliğiyle) ve ayrıca belirlenimli notaların ve renklerin saflığıyla bağıntılıdır. Örneğin, resim sanatında renkler bulanık ya da puslu olmamalı; ama açık, belli ve özünde yalın olmalıdır. Renklerin bu duyusal yöndeki saf yalınlıkları renk güzelliğini oluşturur ve bu bağlamda en yalın renkler en etkili olanlardır: örneğin, yeşile çalmayan saf sarı, maviye ya da sarıya çalmayan kırmızı, vb. Kuşkusuz bu durumda, bu renkleri aynı zamanda sabit yalınlıkları içerisinde uyumlu tutmak güçtür. Ama bu asli olarak yalın renkler, bütünüyle bulandırılmaması gereken temeldir ve karışımlar vazgeçilmez olsa bile, yine de renkler puslu bir karışıklık olarak görünmemeli, ama kendilerinde açık ve yalın görünmelidirler, yoksa rengin parlak açıklığı yerine, bir kirlilikten başka bir şey kalmaz.

Nota sesleriyle ilişkili olarak da aynı talep ortaya konmalıdır. Örneğin metal olsun ya da bağırsaktan yapılmış olsun, teller söz konusu olduğunda, sesi üreten, bu maddenin titreşimidir ve özgül olarak da belli gerginlik ve uzunluktaki bir telin titreşimidir; eğer gerginlik gevşetilirse ya da çalınan tel doğru uzunlukta değilse, nota artık bu yalın belirlenimliliğe sahip değildir ve hatalı çalar, çünkü diğer notalara atlar. Saf titreşim yerine, kendi sıfatıyla notanın sesiyle karışmış bir gürültü kadar, mekanik gıcırtıları ve cızırtıları işittiğimizde de aynı şey olur. Buna benzer biçimde, insan sesi tarafından üretilen nota, herhangi bir vızıltılı parazite ya da ses kısıklığı gibi aşılmaz bir engelin dinleme edimimizi bozmasına izin vermeksizin, gırtlaktan ve göğüsten saf ve özgür olarak çıkmak zorundadır. Herhangi bir yabancı karışımdan bu bağımsızlık, sabit kararlı belirlenimlilikleri içerisindeki bu açıklık ve saflık, tamamen duyusal olan bu bağlamda, kendisini hışırdama ve gıcırdamadan ayırdeden nota sesinin

güzelliğidir. Konuşma hakkında, özellikle ünlü sesler hakkında da aynı türden bir şey söylenebilir. İtalyanca gibi belirli ve saf olan a, e, i, o, u seslerine sahip bir dil, melodik ve şarkımsıdır. Öte yandan, bileşik sesler her zaman karışmış bir tondadır. Yazıda, konuşma sesleri düzenli biçimde benzer birkaç işarete indirgenirler ve yalın belirlenimli karakterleri içerisinde görünürler; ama konuşmada bu belirlenimli karakter hemen her zaman bulanıktır, öyle ki şimdi özellikle Güney Almanya, Suebya, İsveç lehçeleri hemen hemen yazıya dökülemeyecek kadar bulanık olan seslere sahiptirler. Ama bu, sanılabileceği gibi, yazılı dildeki bir kusur değildir, daha ziyade halkın donukluğundan doğar.

Sanat eserinin bu dışsal yanı, yani salt dışsallık olarak yalnızca dışsal ve soyut bir birliğe elveren bu yan hakkında şimdilik bu söylenenler yeter.

Ama bir sonraki nokta, *kendisini* dışsallıkta sergilemek için dışsallığa giren İdeal'in tinsel somut *bireyselliğidir,* öyle ki burada, dışsal olana, ifade etme işlevini üstlendiği bu içsellik ve bütünlük nüfuz eder. Salt düzenlilik, simetri, harmoni ya da duyusal maddenin yalın belirlenimliliği, bu amaç için yetersiz görülür. Bu da bizi İdeal'in dışsal belirlenimliliğinin ikinci yanına götürür.

2. *Somut İdeal'in Dışsal Gerçekliğiyle Karşılıklılığı*

Bu bağlamda ileri sürebileceğimiz genel yasa şundan oluşur: dünyevi çevresi içerisinde insan kendi yurdunda olmak zorundadır, birey de doğa ve tüm dışsal bağıntılar içerisinde yuvasında ve dolayısıyla özgür görünmek zorundadır, öyle ki burada her iki yan, yani (i) karakterin ve karakterin koşullarının ve etkinliğinin öznel iç bütünlüğü ve (ii) dışsal varoluşun bütünlüğü, birbirlerine uyumsuz ve kayıtsız olarak ayrı düşmezler, ama uyum içinde bulunduklarını ve birbirlerine ait olduklarını gösterirler. Çünkü dışsal nesnellik, İdeal'in edimselliği olduğu ölçüde kendisini dışsal varoluşu olduğu şeyle [öznellikle] özdeş olarak açığa vurmak için, salt nesnel bağımsızlığını ve eğilip bükülmezliğini terketmek zorundadır. Bu konuda, böyle bir harmoniyi incelemenin üç farklı biçimini saptamak durumundayız:

İlkin, bu iki yönün birliği, tamamen örtük kalabilir ve yalnızca insanı dışsal çevresiyle bağlayan gizli içsel bir bağ olarak görünebilir.

İkinci olarak, bununla birlikte, somut tinsellik ve bunun bireyselliği, İdeal'in başlangıç noktası ve özsel içeriği olarak iş gördüğü için; dışsal

varoluşla olan bu harmoni, aynı zamanda insan etkinliğinden kaynaklanmış ve insan etkinliğince meydana getirilmiş olarak da sergilenmek durumundadır.

Üçüncü ve son olarak, insan tini tarafından meydana getirilmiş bu dünyanın kendisi yine bir bütünlüktür; varoluşu içerisinde bu bütünlük, bu zeminde hareket eden bireylerin kendisiyle özsel bağlantı içinde bulunmak zorunda oldukları nesnel bir bütün oluşturur.

(*a*) Şimdi, ilk noktaya ilişkin olarak şu olgudan yola çıkabiliriz: İdeal'in çevresi henüz burada insan etkinliği tarafından kurulmuş olarak ortaya çıkmadığı için, bu çevre, ilk elde hâlâ genelde insana dışsal olan şeydir, yani dışsal *doğa* dünyasıdır. Dolayısıyla, sözü edilecek ilk şey, ideal sanat eseri içerisinde bunun sunulmasıdır.

Burada da üç yönü vurgulayabiliriz:

(α) İlk olarak, dışsal doğa, dışsal oluşumu içerisinde sunulduğu andan itibaren, her yönde *özgül* bir biçimde oluşmuş bir gerçekliktir. Şimdi eğer sunum bakımından dışsal doğanın talep etmek durumunda olduğu hak ona gerçekten verilecekse, o zaman sunum doğaya eksiksiz bir sadakat içinde düzenlenmelidir, ama burada bile dolayımsız doğa ile sanat arasında ne gibi ayrımların kaale alınması gerektiğini daha önce görmüştük. Fakat genellikle dışsal doğal çevre bakımından hakiki, halis ve eksiksiz bir bağlılık göstermek, tam da büyük ustaların karakteristiğidir. Çünkü doğa genellikle sırf yeryüzü ve gökyüzü değildir ve insan da havada durmaz; insan, derelerdeki, nehirlerdeki, denizdeki, tepelerdeki, dağlardaki, ovalardaki, ormanlardaki, geçitlerdeki, vb., özgül bir mekanda hisseder ve eyler. Örneğin Homeros, bize modern doğa betimleri vermemesine karşın, yaptığı betimlemeler ve iletti̇ği bilgiler bakımından öylesine doğrudur ki ve bize Skamandros [Küçük Menderes Çayı, —*çn.*] ve Simeois [Dümrek Çayı, —*çn.*] ırmaklarının ve denizdeki sahillerin ve koyların öyle hatasız bir betimini verir ki, bugün bile aynı yerlerin onun betimlemelerine uygun düştüğü coğrafyacılar tarafından görülmüştür. Öte yandan panayır göstericilerinin kaba acıklı şiirleri, hem karakterler hem de betimlemeler bakımından yoksul, boş ve bütünüyle bulanıktır. Örneğin Halk Ozanları da (Meistersängers),[86] Eski Ahit öykülerini nazım şekline sokup bunları Kudüs mekanında işlediklerinde, adlardan başka bir şey vermezler. *Helden-*

[86]Ondördüncü yüzyıldan onaltıncı yüzyıla kadar Alman kentlerinde boy gösteren müzik ve şiir loncaları. Wagner'in operası, Lonca etkinliklerinin sadık bir tasarımını verir.

buch[87] için de aynı şey doğrudur: Ortnit, herhangi bir insani çevreden, özgül bir mekandan yoksun çam ormanında at üzerinde yol alarak ejderhayla savaşır, öyle ki bu konuda görüş alanımıza adeta hiç bir şey girmez. *Nibelungenlied*'de de farklı bir şey yoktur: aslında Worms, Rhine ve Danube hakkında bir şeyler işitiriz, ama burada da kısırlık ve belirsizlikten öte bir şey görmeyiz. Fakat bireysellik ve edimsellik yönünü oluşturan şey, mükemmel belirlenimliliktir; bu olmaksızın, bireysellik ve edimsellik yönü yalnızca bir soyutlama olur ve tam da dışsal gerçeklik düşüncesiyle çelişir.

(β) Şimdi, bu belirlenimlilik ve doğaya sadakat talebine, burada, dışsal doğa yönünün bir betimini, hatta bir görümünü kendisiyle kazandığımız belli bir ayrıntı zenginliği dolayımsız biçimde bağlanır. Farklı sanatlar arasında, ifade edildikleri ortama göre özsel bir ayrım olduğu doğrudur. Dışsal olgunun zenginliği ve ayrıntı kazanması, figürlerinin sükuneti ve tümelliğinden dolayı heykel sanatının çok ötesine uzanır ve heykel sanatı çevre ve mekan olarak değil, ama yalnızca giyim kuşam, saç şekli, silahlar, oturacak yer ve bunun gibi şeyler olarak dışsallıklara sahiptir. Yine de antik heykel sanatının pek çok figürü, yalnızca giyim kuşam gelenekleri, saça biçim verme ve başka benzer belirtiler yoluyla özgül olarak ayırdedilebilir. Ama bu uzlaşımsallığı tartışmanın yeri burası değildir, çünkü bu uzlaşımsallık bu tür dışsal şeylerde rastlantı yönünü açıkça iptal eder ve bu dışsal şeylerin kalıcı ve daha tümel hale gelmelerinin tarzı ve aracı olur.

Burada heykele karşıt olarak, lirik sanat, baskın bir biçimde yalnızca iç yüreği sergiler ve dolayısıyla dışsal dünyayı ele aldığında, onu böyle bir belirli algılanabilirliğe varana dek takip etme gereği duymaz. Öte yandan epik sanat, varolan *şeyden*, yapıp etmelerin *nerede* ve *nasıl* yapılmış olduklarından söz eder ve dolayısıyla bütün şiir türleri içinde, dışsal mekanın en büyük genişliğine ve belirliliğine gereksinim duyan odur. Aynı şekilde resim sanatı da, özellikle bu bakımdan, doğası gereği,başka herhangi bir sanatta olduğundan daha çok ayrıntıya girer. Ama hiçbir sanatta, bu belirlilik, edimsel doğanın yavanlığına ve bu doğanın doğrudan taklidine sapmamalı; öte yandan tercih ve önem bakımından da, bireylerin ve olayların tinsel yanının sunumuna ayrılmış ayrıntı zenginliğinin önüne geçmemelidir. Genelde bu belirlilik kendisini tek başına

[87] *Kahramanlar Kitabı (Book of Heroes)*, Orta Yüksek Almanca dönemi (yak. 1225) kahramanlık ve halk destanlarının bir derlemesi. Ortnit, bu destanlardan birinin ulusal kahramanıdır.

bağımsız kılmamalıdır, çünkü burada dışsal olan ancak içsel olanla bağlantı içerisinde görünüş kazanmalıdır.

(γ) Burada önemli olan nokta budur. Yani bir bireyin edimsel olarak sahneye çıkması için, gördüğümüz gibi, iki şey gereklidir: (i) öznel karakteri içerisindeki bireyin kendisi ve (ii) bireyin dışsal çevresi. Şimdi, bu dışsallığın, *bireyin* dışsallığı olarak görünmesi için, burada bu iki şey arasında, az ya da çok içsel olabilen ve kuşkusuz içerisine büyük ölçüde olumsallığın girdiği, yine de temel özdeşliğin kaybolmadığı özsel bir harmoninin yürürlükte olması esastır. Epik kahramanların bütün tinsel mizacında, örneğin hayat, zihniyet, duygu, yapıp etme tarzlarında, bunları bir bütün halinde biraraya getiren bu iki şey arasında gizli bir harmoni, bir uyuşum belirtisi algılanabilir kılınmalıdır. Örneğin Arap, kendi doğal çevresiyle birdir ve yalnızca göğü, yıldızları, sıcak çölleri, çadırları ve atları ile birlikte anlaşılmak durumundadır. Çünkü o, ancak böyle bir iklimde, bölgede ve mekanda yurdundadır. Buna benzer bir biçimde, Ossian'ın kahramanları da [Macpherson'un kurgulamasına veya modern düzeltisine göre] son derece öznel ve içe dönüktürler, ama hüzünleri ve melankolileri içerisinde, onlar, devedikenleri arasından rüzgarın ıslık çaldığı çalılıklarına, bulutlarına, sislerine, tepelerine karanlık küçük vadilerine bütünüyle bağlıdırlar. Yalnızca bütün bu mekanın çehresidir ki, hüzünleri, kederleri, acıları, mücadeleleri ve sisli görüntüleriyle bu zemin üzerinde yaşayan ve hareket eden figürlerin içsel hayatı hakkında bizi gerçekten eksiksiz biçimde aydınlatır, çünkü bu figürler bu çevreyle tamamen içli dışlı olmuşlardır ve yurtları orasıdır.

Bu bakış açısından, şimdi ilk kez, tarihsel malzemenin, ayrıntılarıyla açılım kazanmış öznel ve nesnel yönlerin böyle bir harmonisini içerme üstünlüğüne sahip olduğunu gözlemleyebiliriz. *A priori* olarak bu harmoni hayalgücünden ancak güçlükle çıkarsanabilir, ama yine de bu harmoninin bir belirtisine daima sahip olmamız gerekir; her ne kadar bu belirti bir konunun çeşitli parçalarında kavramsal olarak pek az açılım kazanabilse de. Kuşkusuz, hayalgücünün özgür bir üretimine, önceden-hazır malzemenin işlenmesinden daha yüksek değer vermeye alışmışızdır, ama hayalgücü talebedilen harmoniyi, zaten önümüzde edimsel varoluşta bulunduğu ölçüde pekin ve belirli bir şekilde sağlayamaz, nitekim ulusal özellikler [edimsel varoluştaki —*çn.*] bu harmoniden çıkarlar.

Öznelliğin dışsal doğal çevresiyle saf olarak örtük birliğinin genel ilkesi budur.

(*b*) Harmoninin ikinci bir türü, bu saf olarak örtük birlikte durup kalmaz, fakat doğrudan insan etkinliği ve becerisiyle meydana getirilir;

burada insan dışsal şeyleri kendi kullanımı için dönüştürür ve bu şekilde elde ettiği doyumun bir sonucu olarak, kendisini onlarla harmoni içerisine sokar. Yalnızca daha genel konularla ilişkili olan ilk uyuşuma karşıt olarak, bu yön, tikel olanla bağıntılıdır, yani özel gereksinimlerle ve bu gereksinimlerin doğal nesnelerin özel kullanımı yoluyla doyurulmalarıyla bağıntılıdır. Bu gereksinim ve doyum alanı mutlak olarak sonsuz çeşitlilik alanıdır, ama doğal şeyler yine de sonsuz biçimde daha çok-yanlıdır ve ancak insanın onlara kendi tinsel karakteristiklerini katmasından ve dışsal dünyaya istemesini sokmasından ötürü büyük ölçüde yalınlık kazanırlar. Bu suretle insan çevresini insanlaştırır, bunu da bu çevrenin nasıl kendisini doyurabileceğini ve kendisine karşıt bir bağımsızlık gücünü koruyamayacağını göstererek yapar. Ancak bu fiili etkinlik aracılığıyladır ki, insan, artık salt genelde değil, ama özelde ve ayrıntıda da edimsel olarak kendisinin farkında olur ve çevresi içerisinde kendi yurdunda olur.

Şimdi, sanatla bağıntılı olarak bütün bu alana dair vurgulanacak temel kavrayış kısaca şöyledir: Gereksinimlerinin, isteklerinin, amaçlarının tikel ve sonlu yanında, insan, temelde, dışsal doğayla yalnızca *genel* bir bağıntı içerisinde değil, ama daha tam olarak bir *bağımlılık* bağıntısı içerisinde bulunur. Bu [doğaya, —*çn.*] görelilik ve özgürlük yokluğu ideale aykırıdır ve insan, ilk kez, ancak bu çaba ve sıkıntıdan kurtulduğunda ve bu *bağımlılığı* terkettiğinde bir sanat nesnesi haline gelebilir. Ayrıca, bu iki yanı bağdaştırma edimi ikili bir hareket noktasına sahip olabilir, yani *ilkin* doğa kendi yönünden, insana gereksindiği şeyleri dostça bir tarzda sağlar ve insanın çıkarlarının ve amaçlarının yoluna bir engel koymak yerine, daha ziyade bunları bizzat insana sunar ve her biçimde hoş karşılar. Fakat *ikinci olarak*, insan, doğanın hiç bir durumda doğrudan doyuramayacağı gereksinimlere ve isteklere sahiptir. Bu durumlarda, insan, zorunlu doyumunu kendi öz etkinliğiyle elde etmek zorundadır; o, doğadaki şeyleri mülk edinmek, düzenlemek, biçimlendirmek, her engeli kendi kendisine kazandığı becerisiyle söküp atmak zorundadır, o şekilde ki böylece dışsal dünya, insanın kendisini tüm amaçlarına uygun olarak gerçekleştirebileceği bir araca dönüştürülür. Şimdi, bu her iki yönün bir araya geldiği yerde en saf bağıntı bulunacaktır, bu durumda tinsel beceri, [doğaya karşı, —*çn.*] mücadelenin sertliği ve bağımlılığı yerine, tamamen gerçekleşmiş harmoninin baştan sona görünüşe çıkacağı ölçüde doğanın dostluğuyla bağıntılanır.

Bu yaşam zorluğu, ideal sanat zemininden çıkarıp atılmalıdır. Mülkiyet ve bolluğun, yoksulluk ve çalışmayı sadece anlık olarak değil, ama

bütünüyle ortadan kaldıran bir durum sağlaması ölçüsünde, bunlar, bu yüzden yalnızca estetik olmakla kalmayıp, dahası ideal ile de bağdaşırlar; her ne kadar somut edimselliği dikkate almak zorunda olan sunum tarzlarında insanın bu gereksinimlere olan bağıntısını bir kenara koymak, yalnızca hakiki olmayan bir soyutlamayı açığa vuracak olsa da. Bu gereksinimler alanı kuşkusuz sonluluğa aittir, ama sanat sonlu olandan vazgeçemez; sanat, sonlu olanı tamamen kötü bir şey olarak işlememe-lidir; sanat, sonlu olanı halis ve hakiki olan şeyle uzlaştırmalı ve bağın-tılamalıdır, çünkü *belirlenimli* karakterleri içerisinde ele alınan ve soyut içerikleri bakımından gözönünde bulundurulan en iyi eylemler ve mizaçlar bile kısıtlı ve dolayısıyla sonludurlar. Yaşamımı sürdürmek zorunda olmam, yiyip içmek, bir eve ve giyeceklere sahip olmak, bir yatağa, bir sandalyeye gereksinim duymak zorunda olmam ve başka türden birçok donanım, kuşkusuz yaşamın dışsallıkları için bir zorunluluktur; ama içsel hayat, bu şeylerle öyle büyük bir ölçüde içiçe girmiştir ki, insan tanrılarına bile giyecekler ve silahlar verir ve onları çeşitli gereksinimler ve bunların doyumları içinde tasarlar. Yine de bu durumda, söylemiş olduğumuz gibi, bu doyum, teminat altına alınmış olarak görünmelidir. Örneğin ortaçağda serüven peşinde koşan gezgin şövalyeler söz konusu olduğunda, dışsal sıkıntının onların serüvenlerindeki talihe bağlı olarak ortadan kaldırılması, ancak talihe güven duymakla olur; tıpkı vahşilerin sadece olduğu şekliyle doğaya güven duymaları gibi. Bunların her ikisi de sanat için doyurucu değildir. Çünkü halis ideal, yalnızca, insanın, genelde bu dışsal koşullara bağımlılığın amansız ciddiyetinin üzerine yükselmiş olmasından oluşmaz; fakat onun, doğa tarafından emrine sunulan araçlarla özgür ve keyifli bir biçimde oynamasını olanaklı kılan bir bolluğun ortasında duruyor olmasından oluşur.

Bu genel irdelemeler içerisinde, aşağıdaki iki nokta şimdi daha açıkça birbirinden ayırdedilebilir:

(α) Bunlardan ilki, doğal şeylerin tamamen *seyirsel* doyum için kullanımıyla ilgilidir. İnsanın kendisine bahşettiği her güzelleştirme ve süsleme, genelde çevresine yaydığı her ihtişam, bu başlık altına girer. Kendisini ve çevresini bu şekilde bezeyerek, insan, doğanın sağladığı en pahalı şeylerin ve gözalıcı en güzel şeylerin —altın, mücevher, inciler, fildişi, pahalı giyecekler—, işte bu en nadir ve en gözkamaştırıcı şeylerin insan için kendi başlarına hiç bir öneme sahip olmadıklarını ve salt doğal sayılmamaları gerektiğini, ama bunların kendilerini *insanda* ya da *insanın* çevresine, sevdiği ve saygı gösterdiği şeye, monarklarına, tapınaklarına,

tanrılarına ait olarak sergilemek durumunda olduklarını gözler önüne serer. İnsan, bu amaç için, özellikle dışsal olarak kendinde zaten güzel görünen şeyleri, saf parlak renkleri, gözkamaştırıcı madenleri, güzel kokulu ağaçları, mermeri, vb., seçer. Şairler, özellikle de doğulu şairler bu türden bir zenginliği kullanmakta mahirdirler; aynı şey *Nibelungenlied*'de de rol oynar; ve genelde sanat sırf bu görkemlilik betimlemelerinde durup kalmaz, ama mümkün ve yerinde olduğunda eserlerini aynı zenginlikle donatır. Atina'daki Pallas Athena heykelinde ve Olympia'daki Zeus heykelinde altın ve fildişi hiç esirgenmemişti; tanrı tapınakları, kiliseler, aziz ikonları, kraliyet sarayları, hemen hemen tüm halklarda, bir ihtişam ve görkemlilik örneği verirler. Çok eski zamandan beri, uluslar, kendi zenginliklerini tanrıları üzerinde görmekten zevk almışlardır, tıpkı monarkların ihtişamı söz konusu olduğunda, ulusların bu tür şeylerin kendilerinde olmasından ve kendilerinden çıkmasından zevk almaları gibi.

Şurası doğru ki, Pallas Athena'nın harmanîsine harcanan zenginliğin o zamanlar ne kadar çok yoksul Atinalı'yı besleyebileceğini ve fidye karşılığı ne kadar çok köleyi özgür bırakabileceğini düşündüğümüzde, ahlâkî anlayışlar denen şeyler böyle bir zevki bozabilir; ve bu yüzden büyük ulusal sıkıntı zamanlarında, antikitede bile, böyle bir zenginlik faydalı amaçlara tahsis edilmiştir ve manastırların ve kiliselerin hazinelerine ilişkin olarak aynı şey bugün bizim aramızda da olup bitmektedir. Dahası, böyle sûfli düşünceler, yalnız tek tek sanat eserlerine değil, ama bizzat sanatın bütününe de uygulanabilir; şu da sorulabilir: Devlet, Sanatlar Akademisine ya da eski ve modern sanat eserlerinin satın alınmasına ve galerilerin, tiyatroların, müzelerin kurulmasına az mı para harcamıştır? Ama bu bağlamda her ne kadar ahlâkî ve dokunaklı duygu uyandırılabilse de, bu ancak sıkıntı ve yoksulluğu yeniden akla getirmekle olur, sanat ise tam da bunların bir kenara bırakılmasını talep eder; öyle ki halkın, hazinelerini, bizzat gerçeklik içerisinde, gerçeklikten doğan her sıkıntının üzerine müreffeh bir şekilde yükselen bir alana adaması onun ününü ve en yüksek onurunu arttırmaktan başka bir şey olamaz.

(*β*) Ama insan yalnızca kendisini ve içerisinde yaşadığı çevreyi bezemek durumunda değildir; o, aynı zamanda dışsal şeyleri kendi pratik gereksinimleri ve amaçları için *pratik olarak* kullanmak zorundadır. Bu alanda insanın bütün çalışması ve güçlükleri ve hayatın sıradanlığına bağımlılığı ancak şimdi başlar ve dolayısıyla burada esas sorun, bu alanın sanatın talepleriyle bağdaşabilir bir biçimde ne ölçüde sınırlanabileceğidir.

($\alpha\alpha$) Sanatın bu alanın bütününü dışlamaya çalıştığı ilk tarz, bir Altın Çağ ya da hatta bir "idyllic" hayat düşüncesidir. Bu tür koşullar altında, bir yandan, doğa, insana sıkıntı vermeden onun içinde uyanan her gereksinimi doyurur; buna karşılık öte yandan masumluğu içinde insan, otlakların, ormanların, sürülerin, küçük bir bahçe ile bir kulübenin, beslenme, ev bark sahibi olma ve diğer konforlar yönünde kendisine verebileceği şeylerle yetinir, çünkü burada yükselme ve para tutkularının tümü, insan doğasının yüksek soyluluğuna karşıt görünen bütün içtepiler, hâlâ bütünüyle kıpırtısızdırlar. Kuşkusuz ilk bakışta, böyle bir şey-durumu, ideal olana bir parça sahiptir ve belli kısıtlı sanat alanları bu sunum türüyle yetinebilir. Ama onu daha derinden soruşturursak, böyle bir hayat bize hemen sıkıntı verir. Örneğin Gessner'in yazıları günümüzde çok az okunur ve eğer bu yazıları okursak, onlarda biz kendimizi yurdumuzda hissedemeyiz. Çünkü bu türden kısıtlı bir hayat tarzı, aynı zamanda tinin de yetersiz bir gelişimine dayanır. Tam ve bütün bir insan hayatı daha yüksek dürtüleri gerektirir ve doğaya ve onun dolayımsız ürünlerine bu sıkı bağlılık artık onu doyuramaz. İnsan, hayatını böyle bir "idyllic" tin yoksulluğu içerisinde geçiremez; o, çalışmak zorundadır. İnsan, bir dürtüsüne sahip olduğu şeyi, kendi öz etkinliğiyle elde etmek için mücadele etmek zorundadır. Bu anlamda, fiziksel gereksinimler bile geniş ve değişiklik dolu bir etkinlikler dizisini ayaklandırır ve insana içsel bir güç duygusu verir, işte daha derin ilgiler ve güçler de bu duygudan gelişebilir. Ama aynı zamanda burada da yine içsel ve dışsal olanın harmonisi, temel şey olarak kalmak zorundadır ve sanatta, fiziksel sıkıntının uç noktada abartılarak sergilenmesinden daha itici hiçbir şey yoktur. Örneğin Dante, Ugolino'nun açlıktan ölmesini, bize, birkaç kalem darbesiyle, dokunaklı bir biçimde sunar [*Cehennem*, Canto xxxiii]. Öte yandan, Gerstenberg,[88] aynı adı taşıyan tragedyasında, her dehşet aşamasını, ilkin Ugolino'nun üç oğlunun ve nihayet Ugolino'nun kendisinin açlıktan nasıl can çekiştiklerini bıktırıcı uzunluktaki betimlemelerle verdiği zaman, bu, sanatsal sunumla bu açıdan hiç uyuşmayan bir konu olur.

($\beta\beta$)[89] "Idyllic" duruma karşıt durum, yani evrensel kültür durumu da, karşıt biçimde, sanatın önüne pek çok engel çıkarır. Bu durumda, gereksi-

---

[88] *Ugolino*, H.W. von Gerstenberg (1737-1823).

[89] Hegel'in *Hukuk Felsefesi*'nde Sivil Toplum kesimi, bu pasajın tümüyle karşılaştırılmadıdır. Buradaki 'evrensel kültür' durumuyla, Hegel, tam da *Hukuk Felsefesi*'nde 'sivil toplum' olarak betimlediği şeyi kasteder. bkz. § 187.

nimler ve çalışma, ilgiler ve bunların doyurulması arasındaki uzun ve karmaşık bağlantı, bütün dallanıp budaklanmaları içerisinde eksiksiz biçimde açılım kazanmıştır ve her birey, bağımsızlığını yitirmekle, başkalarına sonsuz bir bağımlılıklar dizisiyle bağlanmıştır. Bu bireylerin gereksindikleri şeyler, ya hiç bir şekilde kendi öz çalışmalarıyla elde edilmiş değildir ya da çok küçük bir ölçüde kendi ürünleridir ve bu bir yana bu bireylerin etkinliklerinden her biri, bireysel canlı bir biçimde değil, ama tümel normlara göre gitgide daha saf olarak mekanik bir biçimde sürüp gider. Dolayısıyla burada karşılıklı sömürüye ve insanların başka insanları bir kenara itip kakmasına yol açan bu endüstriyel uygarlığın içerisine, bir yandan yoksulluğun en sert zulmü girer; öte yandansa, eğer sıkıntı ortadan kaldırılmak durumundaysa [yani eğer yaşama standardı yükseltilmek durumundaysa], bu, ancak gereksinimlerini doyurmaya çalışmaktan kurtulmuş ve artık kendilerini daha yüksek ilgilere vakfedebilecek duruma gelmiş olan bireylerin refahıyla olabilir. Bu durumda, kuşkusuz, bu bolluk içerisinde, sonsuz bağımlılık üzerine aralıksız düşünüm ortadan kaldırılır ve insan artık kâr bataklığına saplanıp kalmayacak şekilde iş hayatının tüm rastlantısallıklarından kendini çeker. Ama bu sebepten dolayı, birey, dolayımsız çevresi içinde bile yurdunda değildir, çünkü bu çevre bireyin kendi eseri olarak görünmez. Burada bireyin kendisini kendileriyle kuşattığı şeyler, bizzat birey tarafından meydana getirilmemiştir; bunlar, zaten önceden sağlanmış donanımdan alınmış, başkaları tarafından ve aslında son derece mekanik ve dolayısıyla biçimsel bir tarzda üretilmiş ve birey tarafından ancak kendisine yabancı uzun bir çabalar ve gereksinimler zinciri sayesinde elde edilmiştir.

(γγ) Dolayısıyla, ideal sanat için en uygun olan şeyin, 'idyllic' ve altın çağlar ile sivil toplumun mükemmel olarak gelişmiş evrensel dolayımları arasında orta yolda bulunan *üçüncü* bir durum olduğu anlaşılır. Bu, daha önce Kahramanlık Çağı veya tercihan ideal Çağ olarak tanıdığımız bir toplum durumudur. Kahramanlık çağları, artık tinsel ilgilerdeki 'idyllic' yoksullukla kısıtlanmış değildir; bu çağlar, daha derin tutkular ve amaçlar peşinde bu yoksulluğun ötesine geçer; ama bireylerin en yakın çevresi, dolayımsız gereksinimlerinin doyurulması, hâlâ onların kendi öz yapımlarıdır. Onların yiyip içtikleri, söz gelimi bal, süt, şarap gibi hâlâ basittir ve dolayısıyla daha idealdir; oysa kahve, brendi, vb., derhal aklımıza bunların hazırlanmalarını sağlayan binlerce aracıyı getirir. Bu nedenle de, kahramanlar kendi yiyeceklerini kendileri avlayıp, kendileri kızartırlar; binmek istedikleri atı eğitirler; gereksindikleri kapları az çok kendileri

yaparlar; saban, savunma silahları, kalkan, miğfer, zırh, kılıç, mızrak onların kendi eserleridir veya kahramanlar bunların yapımlarıyla içli dışlıdır. Böyle bir hayat tarzı içerisinde, insan, kullandığı ve kendisini kendileriyle kuşatmış olduğu her şeyde bir duyguya sahiptir, o bunları kendi kaynaklarından üretmiştir ve dolayısıyla dışsal şeylerde, efendisi olduğu kendi alanının dışına uzanan yabancılaşmış nesnelerle değil, kendisinin olan şeyle ilişki içindedir. Bu durumda, kuşkusuz, insanın malzemesini toplama ve oluşturma etkinliği, yorucu ve zahmetli bir angarya olarak değil, onun yoluna bir engel ve bir başarısızlık çıkarmayan kolay ve doyurucu bir çalışma olarak görünmelidir.

Örneğin böyle bir hayat biçimini Homeros'ta buluruz. Agamemnon'un hükümdarlık asası, bizzat onun atası tarafından yontulup biçimlendirilmiş ve kendisinden sonrakilere miras kalmış bir aile eşyasıdır [*İliada*, ii]. Odysseus, devasa evlilik yatağını kendisi doğrayıp çatmıştı [*Odysseia*, xxiii]; ve Akhilleus'un ünlü zırhı onun kendi eseri değilse de, burada da çok çeşitli etkinlikler karmaşası kısa kesilmiştir, çünkü onu Thetis'in ricası üzerine Hephaistos yapmıştır [*İliada*, xviii]. Kısaca burada her yerde, yeni keşiflerden duyulan yeni bir sevinç, sahip olma coşkusu, hazzın yakalanması yavaş yavaş ortaya çıkar; her şey ev sıcaklığını taşır, insan her şeyde, kollarının gücünü, ellerinin becerikliliğini, kendi tininin maharetini ya da cesaretinin ve kahramanlığının bir ürününü gözler önüne sermiştir. Yalnızca bu tarzda, doyum araçları tamamen dışsal bir maddeye indirgenmemiş olur; onların bizzat canlı kökenini ve insanın onlara yüklediği canlı değer bilincini görürüz; çünkü onlarda, insan, ölü veya görenek tarafından öldürülmüş şeyleri değil, ama kendisinin en yakın üretimlerini bulur. Bu şekilde buradaki her şey 'idyllic'tir, ama yeryüzünün, nehirlerin, denizin, ağaçların, sığır sürülerinin, vb., insanı yiyecek ve içecekle donattığı ve bunun sonucu olarak insanı, temelde, ancak bu çevre ve bundan aldığı zevkle kısıtlanmışlığı içerisinde görebileceğimiz sınırlı bir tarzda değil. Bunun tersine, bu original hayat tarzı içerisinde daha derin bütün dışsal ilgiler ortaya çıkar; bu ilgiler için bütün dış dünya, bir aksesuar olarak, daha yüksek amaçların zemini ve aracı olarak, ama yine de harmoni ve bağımsızlığın, üzerine yayıldığı ve görünüşe çıktığı bir zemin ve bir çevre olarak vardır; çünkü insan elleri tarafından üretilen ve kullanılan her bir şey aynı zamanda tam da buna gereksinimi olan insan tarafından hazırlanmış ve insanın istifadesine sunulmuştur.

Ama böyle bir sunum tarzını, daha sonraki tamamen uygarlaşmış çağlardan alınan malzemelere uygulamak daima büyük bir güçlük ve

tehlike içerir. Yine de bu bağlamda, Goethe, *Hermann und Dorothea*'da bize eksiksiz bir başyapıt sunmuştur. Karşılaştırma yoluyla yalnızca birkaç küçük noktadan söz edeceğim. Voss,[90] ünlü *Luise*'inde, bağımsız olmasına rağmen, sakin ve kısıtlı bir çevredeki hayatı ve etkinliği 'idyllic' bir biçimde betimler. Burada köy papazı, pipo, robdöşambr, koltuk ve de kahve cezvesi büyük bir rol oynar. Şimdi kahve, şeker, kökenini böyle bir çevre içerisinde bulamayan ürünlerdir ve hemen bütünüyle farklı bir bağlama, ticaret ve fabrikaların çokçeşitli karşılıklı bağlılıklarını içeren yabancı bir dünyaya, kısacası modern endüstri dünyasına işaret ederler. Dolayısıyla bu kır hayatı çevresi bütünüyle kendi içerisine kapanmış değildir. Öte yandan *Hermann und Dorothea*'nın güzellik dolu betiminde böyle bir kendine-yeterlik talep etmemize gerek yoktu; çünkü başka bir vesileyle daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, —gerçekten baştan sona 'idyllic' bir tonu koruyan— bu şiirde, çağın büyük ilgileri, Fransız Devrimi'ndeki mücadeleler, ülkemizin savunulması, son derece değerli ve önemli bir rol oynar. Burada, bir kır köyündeki aile hayatının dar çevresi, Voss'un *Luise*'indeki köy papazının yaptığı gibi, en güçlü sorunlarla derinliğine dolu olan dünyayı görmezden gelecek kadar kendisini kendi içine kapalı tutmaz; bunun tersine, [*Hermann und Dorothea*'da, —*çn.*] 'idyllic' karakterlerin ve olayların, içerisinde betimlendiği büyük dünya kargaşaları ile kurulan ilişkiden ötürü, sahnenin daha tam ve daha zengin bir hayatın geniş alanına aktarıldığını görürüz; ve kendisini her yerde kısıtlayıp koşullandırmakla yalnızca bölgesel olaylar bağlamında yaşayan eczacı, darkafalı bir bağnaz olarak; huysuz ama iyi tabiatlı olarak sunulur. Yine de karakterlerin en yakın çevreleriyle ilgili olarak yukarıda talep ettiğimiz husus [kendine-yeterlik, —*çn.*], burada bütünüyle çarpıcı biçimde ortaya çıkar. Şimdi, örneğin hemen şunu hatırlayalım, tahmin edebileceğiniz gibi, evsahibi, konuklarıyla, yani papaz ve eczacıyla kahve içmez: "İhtiyar kadın, özenle, yeşilimtrak içki bardaklarıyla, Rhine şarabına mahsus bu ayaklı kadehlerle birlikte, ışıl ışıl parıldayan kalaylı bir tepsi üzerinde, işlemeli bir cam şişede berrak, mükemmel bir şarap getirdi." Onlar, günün serinliğinde, yalnız Rhine şarabına mahsus yöresel bardaklarda 1783 ürünü yöresel bir şarabı içerler; "Rhine'in akışı ve canım sahili"[91] böylece aynı ölçüde hayalgücümüzün önüne getirilmiştir ve nere-

[90] J.H.Voss, 1751-1826. *Luise* (1795), kendisinden bir yıl sonra yayımlanan Goethe'nin *Hermann und Dorothea*'sının kaynağı olarak anılmıştır ve *H.und D.* ondan etkilenmiş olabilir.

[91] Her iki alıntı da *H. und D.*'nın birinci bölümünden yapılmıştır.

deyse malsahibinin evinin arkasındaki üzüm bağlarına doğru yol alırız; öyle ki burada hiç bir şey, bizi, kendisinde hoş olan ve gereksinimlerini kendi içerisinde üreten bir hayat tarzının kendine özgü alanı dışına çıkarmaz.

(*c*) Bu iki dışsal çevre türünden ayrı olarak, yine her bireyin kendisiyle somut bağlantı içerisinde yaşamak durumunda olduğu *üçüncü* bir tarz vardır. Bu, din, hukuk, ahlâkîlik, politik örgütlenme türü ve çeşidi, anayasa, hukuk mahkemeleri, aile, kamusal ve özel hayat, toplumsallık, vb.'ye ilişkin genel *tinsel* bağıntılardan oluşur. Çünkü ideal karakter, yalnızca fiziksel gereksinimleri bakımından değil, ama tinsel ilgileri bakımından da doyurulmuş olarak sahneye çıkmak zorundadır. Bu bağıntılardaki tözsel, ilahi ve özünde zorunlu ögenin, kendi özsel doğası bakımından, basit bir biçimde bir ve aynı olduğu doğrudur; ama nesnel dünyada bu öge farklı türde çokçeşitli şekillere bürünür ve tikel olanın, uzlaşımsal olanın ve ancak özgül çağlar ve halklar için geçerli olanın olumsallığı alanına girer. Bu biçim içerisinde tinsel hayatın tüm ilgileri bir dışsal gerçekliğe sahip olmaya başlar; bu dışsal gerçeklik, bireyin karşısına, gelenek, görenek alışkanlık olarak çıkar ve aynı zamanda birey, kendi içine kapanmış özne olmakla, yalnızca dışsal doğayla değil, ama çok sıkı bir biçimde kendisiyle bağıntılı ve kendisine ait olan bu bütünlükle de bağlantıya girer. Genelde, bu alan için de az önce belirtmiş olduğumuz canlı harmoninin aynısını talep edebiliriz ve bu yüzden burada temel noktalarından bir başka bağlamda dolayımsız biçimde söz edilecek olan bu harmoninin daha ayrıntılı irdelenişine geçeceğiz.

3. *İdeal [Sanat Eseri]nin Kamuyla Bağıntı İçerisinde Dışsallığı*

İdeal'in tasarımlanması olarak sanat, İdeal'i, dışsal gerçeklikle önceden sözü edilen tüm bağıntıların içerisine sokmak ve karakterin içsel öznelliğini dışsal dünyayla sıkı bir biçimde birleştirmek zorundadır. Ama sanat eseri her ne kadar özünde uyumlu ve eksiksiz bir dünya oluşturabilse de, o, yine de edimsel tek bir nesne olarak, *kendisi* için değil, ama *bizim* için, sanat eserini gören ve ondan zevk duyan bir kamu için varolur. Örneğin, bir tiyatro oyununda, oyuncular sırf kendi aralarında değil, ama bizimle de konuşurlar ve onlar bu her iki bakımdan anlaşılabilir olmalıdırlar. Bu

nedenle de, her sanat eseri, kendisiyle yüzyüze gelen herkesle bir diyalogdur. Şimdi, hakiki bir biçimde ideal [sanat eseri], tanrılarının ve insanlarının tümel ilgileri ve tutkuları bakımından aslında herkes için anlaşılabilirdir; yine de sanat eseri, bireylerini, gelenekleri, görenekleri ve başka tikel ayrıntılarıyla özgül bir dışsal dünya içerisinde gözümüzün önüne getirdiği için, burada bu dışsal dünyanın yalnızca sunulan karakterlerle değil, ama aynı ölçüde *bizimle* de karşılıklılığa girmesi gerektiği yönünde yeni bir talep doğar. Nasıl ki sanat eserindeki karakterler dışsal çevreleri içerisinde yurtlarında iseler; aynı şekilde biz, bu karakterler ve çevreleri arasındaki harmoninin aynısını kendimiz için de talep ederiz. Şimdi, bir sanat eseri hangi çağa ait olursa olsun, o, daima, kendinde, kendisini başka halklara ve başka yüzyıllara özgü karakteristiklerden ayıran ayrıntılar taşır. Şairler, ressamlar, heykeltraşlar, besteciler, malzemelerini, her şeyden önce, uygarlığı, ahlâkı, görenekleri, toplumsal kuruluşu ve dini, kendi çağdaş uygarlıklarının bütününden farklı olan geçmiş çağlardan seçerler. Geçmişe doğru böyle bir geri adım, daha önce [Kahramanlık Çağı üzerine olan altbölümde] söylenmiş olduğu gibi, büyük bir avantaja sahiptir: şimdi'den ve onun dolayımsızlığından bu ayrılış, belleğimiz sayesinde, sanatın onsuz yapamayacağı, malzemenin genelleştirilmesine kendiliğinden yol açar. Yine de sanatçı, kendi çağına aittir, kendi çağının gelenekleri, görüş tarzları ve tasarımları içerisinde yaşar. Örneğin Homeros, *İliada*'nın ve *Odysseia*'nın biricik yazarı olarak gerçekten yaşamış olsun ya da olmasın, Homerik şiirler, yine de Truva savaşı çağından en az dört yüzyılla ayrılır; ve büyük Grek tragedya yazarları ile eski kahramanların çağları arasında bunun iki katı bir zaman aralığı vardı ve bu tragedya yazarları şiirlerinin içeriğini o günlerden kendi zamanlarına aktardılar. *Nibelungenlied* ve bu şiirin içerdiği farklı destanları bir tek organik bütün halinde biraraya getirebilmiş olan şair için de aynı şey geçerlidir.

Şimdi, kuşkusuz, sanatçı, insanî ve ilahî olanın tümel 'pathos'u içerisinde tamamen yurtdundadır, ama sanatçının karakterlerini ve eylemlerini sunduğu bizzat antik dönemin çeşitli biçimlerde koşullandırıcı dışsal biçimi, özsel olarak değişmiş ve ona yabancı hale gelmiştir. Dahası, şair, bir kamu için, öncelikle de sanat eserini anlayabilmeyi ve onda yurtdunda olabilmeyi talep eden kendi halkı ve çağı için yaratımda bulunur. Gerçi halis, ölümsüz sanat eserleri her çağ ve ulusun zevk duyabileceği şeyler olarak kalır, ama böyle olsa bile, bu eserlerin yabancı halklar tarafından ve başka yüzyıllarda tam olarak anlaşılması için coğrafi, tarihsel ve hatta felsefi verilerin, olguların ve bilginin engin bir aygıtı gereklidir.

Şimdi, farklı çağlar arasındaki bu çatışma veri olduğunda, bir sanat eserinin yöresellik, gelenekler, görenekler, dinsel, politik, toplumsal, ahlâkî koşullar gibi dışsal yanlar bakımından nasıl şekillendirilmesi gerektiği sorusu doğar: yani sanatçı kendi çağını unutup, eserinin geçip gitmiş olanın hakiki bir betimi olacağı şekilde, bakışlarını yalnızca geçmişe ve onun edimsel varoluşuna mı dikmeli; yoksa bir tek kendi ulusunu ve çağdaşlarını dikkate alma hakkına yalnızca sahip olmakla kalmayıp, bunu bir ödev olarak mı yerine getirmeli ve acaba eserini kendi çağının tikel koşullarıyla çakışan görüşlere göre mi biçimlendirmeli? Bu karşıt talepler şu şekilde koyulabilir: malzeme, ya nesnel olarak, yani içeriğine ve dönemine uygun olarak ele alınmalı ya da öznel olarak ele alınmalı, yani bütünüyle şimdinin gelenek ve kültürü içerisinde eritilmelidir. Karşıtlıkları içerisinde bunlardan birine yapışıp kalmak, aynı ölçüde hatalı uçlardan birine götürür; buna kısaca değineceğiz, bu sayede de halis sunum tarzını soruşturabiliriz.

Dolayısıyla bu bağlamda incelenecek üç nokta buluyoruz:

(i) çağdaş uygarlık üzerine koyulan öznel vurgu,

(ii) geçmişe ilişkin tamamen nesnel sadakat,

(iii) zaman ve ulusallık bakımından uzakta bulunan yabancı malzemelerin sunumundaki ve benimsenmesindeki hakiki nesnellik.

(*a*) Aşırı tek-yanlılığı içerisindeki saf *öznel* yorumlama, geçmişin nesnel biçimini bütünüyle iptal edecek ve onun yerine basitçe şimdinin görünme tarzını koyacak kadar aşırıya kaçar.

(α) Bir yandan, bu, geçmişin bilinmemesinden veya aynı zamanda konu ile sanatçının bu konuyu kendinin kılma tarzı arasındaki çelişkiyi hissetmeme ya da bunun bilincinde olmama naivliğinden doğabilir; bu yüzden bu tür bir sunum tarzının temeli kültür yokluğudur: Bu tür bir naivliği en şiddetli biçimde Hans Sachs'ta[92] buluruz, o, gerçekten yeni bir bakış ve neşeli bir yürekle, Efendi Tanrı'mızı, Baba Tanrı'yı, Adem'i, Havva'yı ve ilk peygamberleri sözcüğün tam anlamında Nürnberglilere dönüştürmüştür. Örneğin, Baba Tanrı, bir zamanlar, tıpkı Sachs'ın günündeki bir okul müdürüne benzer bir tarz ve tonda, Habil ve Kabil ve Adem'in diğer çocukları için bir anaokulu ve okul açmıştır; Tanrı, burada, On Emir ve Tanrı Duası konusunda onlara dinsel bilgiler verir; Habil gerçekten dindar bir biçimde ve iyice her şeyi öğrenir, ama Kabil kötü ve dinsiz bir çocuk gibi davranır ve cevap verir; Kabil, On Emir'i tekrarlaya-

[92] 1494-1576, Nürnberg'deki Halk Ozanları loncasının başkanı ve sayısız şarkı, şiir ve dramın yazarı.

cak olduğunda, onları tepetaklak tersine çevirir: çalacaksın, babana ve annene saygı göstermeyeceksin ve bunun gibi. Aynı şekilde Güney Almanya'da Çarmıha Gerilme öyküsünü buna benzer biçimde tasarlamışlardır (bu yasaklandı, ama yeniden ortaya çıkmıştır):[93] Burada Pilatus, hoyrat, kaba, kendini beğenmiş bir subay olarak görünür; askerler, bütünüyle çağımızın kabalığına yaraşır bir biçimde, *in extremis*[*] İsa'ya bir tutam tütün ikram ederler; İsa bunu hor görür, askerler de burnuna çekmesi için zorlarlar; bunu seyreden bütün seyirciler, aynı zamanda sofu ve dindar oldukları halde, buna gülüp dalga geçerler; aslında seyirciler bu seyire kendilerini ne kadar dindarca verirlerse, dinsel tasarımların içselliği de, Çarmıha Gerilme betiminin —kendi dünyaları içerisindeki— bu dolayımsız varoluşunda, onlar için o kadar canlı hale gelir.

Kuşkusuz geçmişin kendi bakışımıza ve dünyamızın şekline bu türden dönüştürülmesi ve saptırılmasında bir haklı çıkarım vardır ve Hans Sachs'ın Tann'yla ve antik tasarımlarla ve tüm dindarlıkla çok içli dışlı olma ve bunları darkafalı burjuvanın tasarımları içerisinde eritme cesareti önemli görünebilir. Ama bununla birlikte, sadece herhangi bir bağlamda konuya nesnellik hakkını tanımamak değil; fakat konuyu, komik bir çelişki dışında hiçbir şeyin görünmediği bir sonuca ulaştıracak kadar kendisine bütünüyle karşıt bir biçime sokmak da, yüreğe bir tecavüz, kültürel ve tinsel bir yoksulluktur.

(*β*) Öte yandan, sanatçının aynı öznel bakışı, kendi kültürüyle övünç duymasından ileri gelebilir; çünkü o, kendi çağının görüşlerini ve bu çağın ahlâkî ve toplumsal uzlaşımlarını geçerli ve kabul edilebilir biricik şeyler olarak alır ve dolayısıyla izleyicilerin, aynı kültür biçimine bürünmedikçe herhangi bir konuyu benimsemeleri beklenemez. Bu türden bir şey, Fransızların klasik iyi beğenisi denen şeyde örnekleniyordu. Hoşa gidecek ne varsa, Fransızlaştırılmalıydı; farklı bir ulusallığa ve özellikle ortaçağa özgü bir biçime sahip olan her şey beğeniden yoksun ve barbarca diye adlandırılıp, eksiksiz bir horgörüyle reddedildi. Dolayısıyla Voltaire, Fransızların, antikitenin eserlerini daha iyi bir hale koymuş olduklarını

---

[93] İbadetle ilgili bazı dramlar, kaba komedi ögeleri içeriyordu, ama burada Hegel'in bunlardan hangisine göndermde bulunduğunu keşfedemedim. Tütünden söz edilmesi, bunun tarihinin Sachs'tan sonra olduğunu gösterebilir. Oberammergau temsilleri 1634'te başladı, ama Hegel'in buna göndermde bulunduğunu sanmıyorum. [Oberammergau, Almanya'da bir komün. Burada 1634 veba salgını sırasında yapılan bir adak uyarınca, her on yılda bir İsa'nın çarmıha gerilmesi temsil edilir —*ç.n.*]

[*] Ölmek üzere olan —*ç.n.*

söylemekte[94] yanılıyordu; Fransızlar, bu eserleri yalnızca ulusallaştırmışlardır ve bu dönüştürmede, yabancı ve farklı her şeyi sonsuz bir hoşnutsuzlukla ele almışlardır, çünkü onların beğenisi tamamen saraylı bir toplumsal kültürü, duygunun ve bu duygunun sunumunun bir düzenliliğini ve uzlaşımsal tümelliğini talep ediyordu. Onlar, kültürel incelikte içerilen soyutlamanın aynısını, şiir sanatlarında kullandıkları dile de taşıdılar. Bir şairin *cochon*(*) sözcüğünü kullanması ya da kaşıklardan, çatallardan ve başka binlerce şeyden söz etmesi mümkün değildi. Bu yüzden ortaya çok uzun tanımlar ve dolambaçlı sözler çıkıyordu: örneğin, 'kaşık' ya da 'çatal' yerine, 'sıvı ya da katı bir besinin kendisiyle ağıza götürüldüğü bir araç' gibi ve aynı türden pek çok şey. Ama tam da bundan ötürü onların beğenileri son derece dar kaldı; çünkü sanat, içeriğini, bu tür cilalı genellikler halinde inceltmek ve pürüzsüzleştirmek yerine, daha ziyade canlı bireysellik halinde tikelleştirir. Fransızların Shakespeare ile hiç uyuşamamış olmalarının ve onu sahneye koyduklarında tam da bizim gözdelerimiz olan pasajları her defasında kesip çıkarmalarının nedeni budur. Buna benzer bir biçimde, Voltaire, " ἄριστον μὲν ὕδωρ "[95] diyebildiği için Pindaros ile alay eder. Bu nedenle de Fransız dramatik eserlerinde, Çinli,Amerikalı ya da Grek ve Romalı kahramanlar her şeye rağmen, Fransız saraylıları gibi konuşmak ve davranmak zorundadırlar. Örneğin, *İphigenie en Aulide*'deki[96] Akhilleus, su katılmadık bir Fransız prensidir ve adı da olmasaydı, onda bir Akhilleus keşfedemeyecektik. Aslında, sahne üzerinde, Akhilleus'un giyim kuşamı Greklere özgüydü ve miğfer ve zırhla donanmıştı; ama aynı zamanda saçları bukleli ve pudralıydı; kalçaları torbalarla genişletilmişti ve pabuçlarına renkli kordelalarla bağlanmış kırmızı mahmuzlar vardı. XIV. Louis çağında, Racine'in *Esther*'i (1689), popülerdi, çünkü Ahasuerus sahneye çıktığında, o, büyük izleyici salonuna giren XIV. Louis'nin kendisi gibi görünüyordu; gerçi Ahasuerus doğuya özgü süslerle bezenmişti, ama baştan ayağa pudralanmıştı ve krallara yakışır ermin kürkten bir kaftanı vardı ve onun gerisinde,

---

[94] *Siècle de Louis XIV*. kısım xxxii. Buradaki bağlam dramdır ve Racine'e bir övgüdür.

[(*)] Fr. "domuz" —*çn*.

[95] 'Su en iyisidir', Pindaros'un ilk Od'unun ilk dizesi. Bunun anlamı, olasılıkla, suyun sıvıların en saydamı olduğudur. *Ode sur le carosse de l'Impératrice de Russie* adlı yazısında, Voltaire, Pindaros'u anlaşılmaz ve laf ebesi olarak betimler.

[96] Racine'in oyunu, 1674.

perukalı, kolları tüylü boneli, *drap d'or*'dan(*) yelekli ve kısa dar pantolonlu, ipek çoraplı ve pabuçları kırmızı ökçeli, *en habit français*,(**) bukleli ve pudralı büyük bir mabeynciler kalabalığı duruyordu. Yalnızca Saray Halkına ve özellikle ayrıcalıklı kişilere mahsus şeyler, sahnede diğer sınıflarca izleniyordu — Kral'ın *giriş*'i *(entrée)* şiire dökülüyordu.

Aynı ilkeye dayanarak, Fransa'da tarih yazıcılığı da, kendi adına veya kendi konusu bakımından değil, ama çağının ilgisine hizmet edecek şekilde, diyebiliriz ki, yönetime yararlı dersler vermek ya da onu yermek için yürütülmüştür. Buna benzer bir biçimde, birçok dram, çağdaş olaylara ya bütün içerikleri bakımından açıkça, ya da yalnız rastgele anıştırmalar içerir veya eğer daha eski piyeslerde çağdaş olayları anıştıran benzer pasajlar bulunuyorsa,bunlar özellikle vurgulanır ve büyük bir coşkuyla benimsenir.

(γ) Bu öznel bakışın üçüncü bir tarzı olarak, geçmişten ve bugünden alınan kendine özgü ve halis her sanatsal içerikten soyutlanmışlığı alıntılayabiliriz; öyle ki burada kamunun önüne konulan şey, salt kendi rastlantısal öznelliğidir, yani sıradan günlük etkinlik ve ilgileri içerisinde sokaktaki insandır. Bu yüzden bu öznellik, sıradan hayatımız içerisinde karakteristik gündelik bilinç tarzı dışında başka hiçbir şey anlatmaz. Kuşkusuz bu durumda, herkes aynı zamanda kendi yurdunda olur; yalnızca böyle bir esere sanatın talepleriyle yaklaşan bir kimse bu alan içerisinde kendi yurdunda olamaz, çünkü sanat tam da bu tür öznellikten bizi kurtarmalıdır. Örneğin, kendi zamanında, Kotzebue,[97] bu tür sunumlar yoluyla böyle büyük bir etki sağlamıştır, çünkü burada 'kendi sefaletimiz ve sıkıntımız, cebe indirilen gümüş kaşıklar, direğe bağlanıp teşhir edilme tehlikesi' ve ayrıca 'papazlar, ticaret meclisi üyeleri, teğmenler, sekreterler veya süvari binbaşıları'[98] kamunun gözleri ve kulakları önüne getiriliyor ve artık herkes kendi ev hayatıyla veya bildik-tanıdık ya da kendisine yakın bir şeyle, vb. yüzyüze geliyor ya da genel olarak kendi tikel koşulları ve özel amaçları içerisinde kendi dertlerini deneyimliyordu. Böyle bir öznellik, kendi konularına duyulan ilgiyi, yüreğin sıradan taleplerine ve ahlâkî

(*)Fr. "altın kumaştan" —*ç.n.*

(**)Fr. "Fransız tarzı giyim kuşamlı" —*ç.n.*

[97]A.F.F. Kotzebue, 1761-1819, dram yazarı. Onun katledilmesi öğrenci klüplerinin kapatılmasıyla sonuçlandı. Bkz. *Hukuk Felsefesi* çevirimin 299-300. sayfasındaki notum.

[98]Buradaki alıntılar Kotzebue'den değil, Schiller'in *Shakespeares Schatten*'indendir.

basmakalıp-sözlere ve düşüncelere çevirebilse bile; özünde, sanat eserinin halis içeriğini oluşturan şeyin duygusuna ve tasarımına ulaşmakta başarısızlığa uğrar. Bu üç yönün tümünde dışsal koşulların tek-yanlı bir biçimde sunumu özneldir ve bu koşulların edimsel nesnel biçimlerine hiç bir şekilde hakkını veremez.

(*b*) Öte yandan, ikinci yorumlama tarzı, ilkinin karşıtıdır, bu tarz, geçmişe ait karakterleri ve olayları elden geldiğince edimsel mekanları ve gelenekleri ile diğer dışsal ayrıntılarının tikel karakteristikleri içerisinde yeniden üretmeye çalışır. Özellikle biz Almanlar bu konuda önayak olmuşuzdur. Çünkü Fransızların tersine, biz, genel olarak başka uluslara özgü olan her şeyi son derece dikkatli biçimde kaydederiz ve dolayısıyla sanatta da zamana, mekana, göreneklere, giyeceklere, silahlara, vb., sadakat gösterilmesini isteriz. Yabancı ülkelerin ve geçmişteki uzun yüzyılların düşünce ve algılama tarzlarının —tikel karakterleri içerisinde kendi yurtlarında olmaları için— uzmanca incelenmesiyle uğraşmanın yorucu zahmetine kendimizi sokmakta hayli sabırlıyızdır. Ve başka ulusların tininin bu şekilde tüm bakış açılarından yorumlanışı ve kavranışı, bizi sanatta da yalnızca yabancı tuhaflıklara karşı hoşgörülü değil, ama hatta bu tür yüzeysel dışsal konularda en titiz tamlık talebimizde de tamamen kusursuz kılar. Gerçi Fransızlar da çok yönlü ve etkin görünürler, ama onlar her ne kadar üstün bir biçimde kültürlü ve pratik olsalar da, sakin ve bilgili yorumlama için hep pek az sabra sahiplerdir.Onlara göre yapılacak ilk şey daima yargılamaktır. Öte yandan, biz, özellikle yabancı sanat eserlerinde her aslına sadık betimin değerini tanırız: hangi ülkeden olursa olsun, yabancı bitkiler, doğa ürünleri, her tür ve şekilden kaplar, köpeklerle kediler, hatta tiksindirici nesneler, bunların hepsi bizim için kabul edilebilir şeylerdir; bu nedenle de şeylere en alışılmadık bakış biçimleriyle, kurban edilmelerle, azizlere ve onların sayısız saçmalıklarına ilişkin söylencelerle ve başka acayip tasarımlarla yakınlık kurabiliriz. Bu yüzden eylem içerisindeki karakterlerin sunumunda bize en önemli görünebilecek şey, bu karakterlerin, kendi konuşma biçimleri, giysileri, vb. içerisinde, kendi adlarına ve edimsel olarak yaşadıkları şekilde, karşılıklı bağıntı ve karşıtlıklarıyla, dönemlerinin ya da uluslarının karakterine göre sahneye çıkmalarını sağlamaktır.

Yakın zamanlarda, özellikle Friedrich von Schlegel'in eserlerinden beri, bir sanat eserinin nesnelliğinin bu türden sadakatle kurulması gerektiği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bundan, gözönünde bulundurulacak esas

şeyin nesnellik olması ve öznel ilgimizin bile temelde bu sadakatten ve onun canlılığından duyulan hazla sınırlandırılması gerektiği sonucu çıkıyordu. Böyle bir talep ortaya konduğunda, bu talepte ifade edilen şuydu: sunuma çıkarılan malzemenin özsel temeli bakımından daha yüksek türden herhangi bir ilgiyi ya da çağdaş kültürümüzde ve amaçlarımızda içerilen daha yakınımızdaki herhangi bir ilgiyi beraberimizde getirmememiz gerekir. Yine de, Almanya'da Herder'in teşvikinin bir sonucu olarak,[99] bu tarzda, dikkatlerin daha genel bir biçimde tekrar halk türküsüne çekilmeye başlanmasına, ilkel bir kültür aşamasında bulunan halkların ve kabilelerin —'Iroquois',[*] modern Grekler, Lapon, Türk, Tatar, Moğol, vb.— ulusal üslubu içerisinde her tür ve çeşitten şarkıların bestelenmesine çok fazla rastlanıyordu ve kendini yabancı gelenekler ve yabancı halkların kavrayışı içinde düşünmek ve şiir sanatını tamamen bunlarla doldurmak büyük dâhilik sayıldı. Ama şairin kendisi bu tür yabancı tuhaflıklara eksiksiz biçimde vakıf olup bunlarla duygudaş olsa bile, yine de bu yabancı ögeler, onlardan hoşlandığı varsayılan kamunun görüş ve bilgi alanının dışındaki şeyler olabilirler.

Ama genel olarak, bu görüş, tek-yanlı biçimde sürdürülürse, tarihsel kesinlik ve sadakatin tamamen biçimsel karekteristiği içerisinde kalır; çünkü bu görüş, modern kültürden ve şimdiki görüşlerimiz ile çağdaş duygumuzun içeriğinden olduğu kadar, konudan ve onun tözsel öneminden de kendisini soyutlar. Yine de bunlar birbirinden soyutlanmamalıdır; her iki yan eşit biçimde doyurulmayı talep eder ve bu iki yan üçüncü talebi, yani tarihsel sadakat talebini, buraya kadar görmüş olduğumuz şeylerden tümüyle farklı bir biçimde, kendileriyle uyum içerisine sokmak durumundadır. Bu da, bizi sanat eserinin kendilerine hakça davranmak durumunda olduğu hakiki nesnelliğin ve öznelliğin bir irdelenmesine götürür.

(*c*) Bu noktada genel olarak söylenebilecek olan şey, öncelikle, az önce irdelenen yönlerin hiçbirisinin öteki pahasına ve zararına tek-yanlı bir biçimde öne çıkarılamayacağı; ama dışsal konulara, mekana, ahlâka, göreneklere, kurumlara ilişkin bu tamamen tarihsel kesinliğin sanat eserinin ikincil yönünü oluşturduğudur, bu yön günümüzün kültürünün bile ölümsüz saydığı bir halis içerik ilgisine boyun eğmek zorundadır.

---

[99] J.G.von Herder, 1744-1803. Bkz. örn. 'Über Ossian und die Lieder alter Völker', *Von deutscher Art und Kunst*, 1773.

[*] Amerika'da yaşayan yerli bir halk —*ç.n.*

Bu konuda yukarıdakilere benzer biçimde sırasıyla şu kusurlu ele alış tarzlarını, hakiki tasarım türü karşısına koyabiliriz:

(α) İlkin, bir dönemin özel niteliklerinin sunumu, modern kamu için bile aslına sadık, doğru, canlı ve baştan sona anlaşılır olabilir; üstelik bu sunum düzyazının sıradan dilinden kaçmaksızın ve kendinde şiirsel hale gelmeksizin böyle olabilir. Örneğin Goethe'nin *Götz von Berlichingen*'i bu yönde bize çarpıcı örnekler verir. Yalnızca bizi Franconia'daki Schwarzenberg'de bir hana getiren başlangıca bakmamız yeter:

> Metzler ve Sievers [köylü ayaklanmasının önderleri, iki Suabyalı köylü] masada oturmaktadırlar; iki seyis [Bamberg'den] kızgın durumdadırlar; hancı.
> Sievers: Hänsel, bir bardak brendi daha, tam Hristiyan ölçüde.
> Hancı: Sen hiç doymaz mısın?
> Metzler Sievers'e alçak sesle: Berlichingen'i bir kez daha anlat.
> Bambergliler öyle öfkelenirler ki suratları neredeyse mosmor kesilir.

Aynı türden bir şey üçüncü perdede de vardır:

> Georg kurşundan bir yağmur borusu ile içeri girer [çatıdan yağmur çeken bir oluk]:
> İşte sana kurşun. Eğer yalnızca yarısıyla isabet ettirirsen, kimse Efendisine 'Efendimiz, çok kötü durumdayız' diyemeyecek.
> Lerse (bir parça keserek): Güzel bir parça.
> Georg: Yağmur kendisine başka bir yol arasın. Bundan korkmuyorum. Kahraman bir şövalye ile adamakıllı bir yağmur her zaman bir yol bulur.
> Lerse [kurşunu] döker: Kepçeyi tut. (Pencereye gider.) Elinde tüfekle çevrede sinsi sinsi dolaşan bir imparatorluk askeri var. Sıfırı tüketiğimizi düşünüyorlar. Tüfekten sımsıcak çıkan kurşunun tadına bir baksın hele. (Kurşunu doldurur.)
> Georg kepçeyi yere koyar: Görelim.
> Lerse ateş eder: İşte av orada yatıyor.

Bütün bunlar, durumun özelliği ve seyislerin karakteri bakımından en canlı ve anlaşılır şekilde anlatılmıştır, ama yine de bu sahneler son derece sıradan ve özünde düzyazısaldırlar; çünkü bunlar, içerik ve biçim olarak, tamamen sıradan nesnel olayları ve bunların herkes için bildik olan görünüş tarzını alırlar. Aynı şey, özellikle, önceden bir kural sayılan her şeye karşı çıkan Goethe'nin öteki gençlik ürünlerinde de bulunur ve bunlar esas etkilerini bize yakınlık yoluyla yaratırlar, burada ifade edilen görümün ve duygunun en yüksek kavranılabilirliği yüzünden her şey bize yakın kılınmıştır. Ama bu yakınlık çok fazlaydı ve malzemenin içsel içeriği öyle zayıftı ki, tam da bu sebepten dolayı, bunlar sıradan şeylerdi. Dramatik eserler söz konusu olduğunda, ancak oyunun icrası sırasında, bu

sıradanlık, gerçekten her şeyden önce gözümüze çarpar, çünkü tiyatroya girer girmez, sayısız düzenekler —ışıklar, zarif giyimli insanlar— bizi iki köylüden, iki seyisten ve bir bardak içkiden başka bir şey bulmak ister bir ruh durumuna sokar. Her şeye rağmen, *Götz*'ün okur için özel bir cazibesi olmuştur; ama o, sahnede uzun süre kalamamıştır.

(*β*) Öte yandan, mitoloji, yabancı tarihsel politik koşullar ve gelenekler tarihi, çağımızın genel kültürü sayesinde geçmişle de çok yönlü bir tanışıklık edindiğimizden, bizim için tanıdık ve özümsenmiş hale gelebilir. Örneğin, antikitenin sanatı ve mitolojisiyle, edebiyatıyla, diniyle, gelenekleriyle tanışmak, bu günkü eğitimimizin başlangıç noktasıdır; her çocuk, daha okul günlerinden, Grek tanrılarını, kahramanlarını ve tarihsel karakterlerini bilir; dolayısıyla, Grek dünyasının figürleri ve ilgileri tasarım bakımından bize malolduğu için, tasarım zemininde de onlardan hoşlanabiliriz. Ve nedendir bilinmez, şimdiye kadar Hint ya da Mısır ya da İskandinav mitolojileriyle de uğraşmamışız. Kaldı ki, bu halkların dinsel tasarımlarında da tümel öge, Tanrı mevcuttur. Ama özgül öge, *tikel* Grek ya da Hint tanrılıkları bizim için *hakikat* değildirler; onlara artık inanmıyoruz ve onlar ancak hayalgücümüze hoş görünürler. Fakat bundan dolayı onlar, bizim gerçek daha derin bilincimize daima yabancı kalırlar ve operada, örneğin 'Siz ey Tanrılar' ya da 'Ey Jüpiter' ya da hatta 'Ey İsis ve Osiris'[100] dendiğini işittiğimizde olduğu kadar bize boş ve soğuk gelen hiçbir şey yoktur; kötü kehanetli sözlerin oyuna eklenmesinden söz bile etmiyorum, kaldı ki operada kehanet pek eksik olmaz ve günümüzde tragedyada kehanetin yerini delilik ve uzgörürlük almıştır.

Başka tarihsel malzemelerde de —gelenekler, yasalar, vb.— durum aynı şekildedir. Gerçi bu tarihsel malzeme *vardır*, ama geçmişte *varolmuştur* ve artık bunların bizim çağdaş hayatımızla herhangi bir bağlantısı kalmadığına göre, bunları ne kadar iyi ve ne kadar tam olarak bilirsek bilelim, bu malzeme bizlerin değildir; ama bizim bitmiş ve yapılıp edilmiş olan şeye ilgimiz, onun bir zamanlar şimdi olarak mevcut olduğunu belirten saf ve yalın sebepten doğmaz. Tarih, ancak bizim mensup olduğumuz ulusa ait olduğunda ya da genel olarak, şimdiyi, sunuma çıkarılan karakterlerin veya yapıp etmelerin özsel bir bağ oluşturduğu bir olaylar zincirinin sonucu olarak görebildiğimizde, bizlerin tarihidir. Her şeye rağmen, sırf bizimle aynı ülkeden ve halktan olma bağıntısı son çözümde yeterli

[100] *Sihirli Flüt*'te (1791) Sarastro'nun ilk aryası.

olmaz; insanın kendi halkının geçmişi bile, şimdiki durumumuz, hayatımız ve varoluşumuz ile sıkı bir bağlantı içerisinde durmak zorundadır.

Örneğin *Nibelungenlied*'de, coğrafî olarak kendi toprağımız üzerinde bulunuruz, ama Burgundlar ve Kral Etzel,[101] şimdiki kültürümüzün ve bu kültürün ulusal ilgilerinin özelliklerinin tümünden öylesine kopmuşlardır ki, biz, hemen hiç malumat sahibi olmadığımız Homerik şiirlerde, kendimizi, bunlarda olduğundan çok daha fazla yurdumuzda bulabiliriz. Bu nedenle Klopstock,[102] Grek mitolojisi yerine İskandinav tanrılarını geçirmek gibi yurtsever bir arzuyla güdülenmiştir; ama Wotan, Valhalla ve Freya salt adlar olarak kalmışlardır, onlar hayalgücümüze Jüpiter'den ve Olympos'tan daha az yakındır ve yüreğimize pek az hitap ederler.

Bu bağlamda şunu açık kılmalıyız: sanat eserleri, inceleme ya da öğrenim için oluşturulmamalı, fakat dallı budaklı ve çok uzak olayların bu dolambaçlı güzergahını izlemeksizin dolayımsız bir biçimde kendilerinde anlaşılır ve zevk verir olmalıdır. Çünkü sanat, birkaç ünlü *bilginin* küçük kapalı çemberi için değil, ama genelde ve bir bütün olarak ulus için mevcuttur. Ama kendi sıfatıyla sanat eseri için geçerli olan şey, sanat eserinde sunuma çıkarılan dışsal tarihsel gerçeklik yönüne de aynı ölçüde uygulanabilirdir. Biz de kendi çağımıza ve halkımıza aitiz ve bu gerçeklik, engin bir öğrenime sahip olmasak da, bizim için açık ve kavranabilir olmak zorundadır; öyle ki bu gerçeklik içerisinde yurdumuzda olabilelim ve gerçeklikle yabancı ve anlaşılmaz bir dünya gibi yüzyüze gelmek zorunda kalmayalım.

(γ) Şimdi bu şekilde, nesnelliği betimlemenin ve geçmiş devirlerden alınan malzemeleri özümsemenin hakiki sanatsal tarzına yaklaşmış bulunuyoruz.

(αα) Burada değinebileceğimiz ilk nokta, halis ulusal şiir sanatıyla ilgilidir, bu ulusal şiir sanatı, çok eski zamandan beri, bütün halklar arasında, dışsal, tarihsel yanı zaten ulusa ait olan ve ona yabancı kalmayan bir türden olmuştur. Hint epikleri, Homerik şiirler ve Greklerin dramatik şiir sanatlarında durum budur. Sophokles, Philoktetes'in, Antigone'nin, Ajax'ın, Orestes'in, Oedipus'un ve kendi koro şefleri ile korolarının kendi günlerinde konuşmuş oldukları şekilde konuşmalarına izin vermedi. Aynı şey, Cid hikayelerinde İspanyollar için de geçerlidir; Tasso, *Kurtarılmış Kudüs*'ünde Katolik Hristiyanlığın evrensel davasını dinsel şarkılara

[101] Yani Attila, Hunların Kralı, bu şiirin söz konusu ettiği çağda Viyana'da ikamet ediyordu.

[102] F.G. Klopstock, 1724-1803. Buradaki gönderim onun *Odlar*'ına yapılmıştır.

döktü; Portekizli şair Camoens, Doğu Hindistan'a Ümit Burnu'nu dolaşarak giden güzergahın keşfini ve kahraman gemicilerin sonsuz derecede önemli yapıp etmelerini betimledi ve bu yapıp etmeler onun kendi ulusuna aitti; Shakespeare, kendi ülkesinin tragik tarihini dramatize etti ve Voltaire de bizzat kendi *Henriade*'ını yazdı. Hatta biz Almanlar bile, artık bizim için ulusal ilgi taşımayan uzak öyküleri, ulusal epik şiirlere dönüştürme girişiminden sonunda vazgeçtik. Bodmer'in *Noachide*'sinin[103] ve Klopstock'un *Messiah*'ının modası geçmiştir, tıpkı her şeye rağmen bir ulusun onurunun kendi Homeros'una ve hatta fazladan kendi Pindaros'una, Sophokles'ine ve Anakreon'una sahip olmayı gerektirdiği görüşünün artık herhangi bir geçerliliği kalmadığı gibi. Bu Kutsal Kitap öyküleri,[104] Eski ve Yeni Ahitlerle tanışıklığımızdan dolayı, hayal-gücümüze daha yakın gelir, ama bu modası geçmiş hayat tarzlarındaki tarihsel öge yine de bizim için her zaman yabancı bir malumat sorunu olarak kalır; edimsel olarak bu tarihsel öge, düzenleme sürecinde sadece yeni bir deyiş biçimine sokulan olayların ve karakterlerin düzyazısal seyrindeki tarihdık bir öge olarak karşımıza çıkar yalnızca, öyle ki, bu konuda tamamen yapaylık duygusundan başka bir şey bulmayız.

(*ββ*) Ama sanat kendisini yalnızca kendi topraklarındaki malzemeyle kısıtlayamaz. Aslında, tikel halklar birbirleriyle ne kadar çok temas etmişlerse, sanat da konusunu sürekli olarak her ulustan ve yüzyıldan o kadar çok almıştır. Bununla birlikte, varsayılabileceği gibi, bir şair kendisini, kendisine ait olmayan dönemlerle bütünüyle içli dışlı kıldığında, bu, büyük bir dehâ belirtisi sayılmamalıdır. Bunun tersine, tarihsel dışsal yön, ancak insani ve tümel olan şey için önemsiz bir aksesuar haline gelecek şekilde, sunumun tek bir yanına konmalıdır. Bu şekilde, örneğin Orta çağlar antikiteden pek çok malzeme aldı, ama bu malzemeye kendi devirlerininin içeriğini kattı ve şu da doğrudur ki karşıt uca gidip, sırf İskender ya da Aeneas ya da Oktavius, İmparator [Augustus] isimlerinden başka [geçmişten] geriye hiçbir şey bırakmadı.

En temel şey dolayımsız anlaşılabilirliktir ve bu hep böyle kalır ve gerçekten de bütün uluslar sanat eserinde kendilerine hoşlanma verecek şey üzerinde kararlı biçimde durmuşlardır; çünkü ulus, sanat eserinde yurdunda olmak, yaşamak ve varolmak istemiştir. Calderón, Zenobia ve

---

[103] J.J. Bodmer, 1698-1783. Onun kutsal kitaba dayanan 'epik'i, *Noah*, 1750'de yayımlandı.

[104] Yani Bodmer ve Klopstock'ta.

Semiramis'ini bu bağımsız ulusallık içerisinde dramazite etti; Shakespeare de, yabancı ulusların, örneğin Romalıların tarihsel karakterini, özsel temel özellikleri içerisinde, İspanyollardan çok daha derin bir biçimde koruyabilmekle birlikte, en değişik malzemeler üzerine İngiliz ulusal karakteri damgasının nasıl basılacağını çok iyi biliyordu. Grek tragedya yazarları bile, zamanlarının çağdaş karakterini ve mensup oldukları siteyi gözden kaçırmamışlardı. Örneğin *Oedipus Kolonusta*'nın Atina ile sıkı bir bağıntı içerisinde olmasının sebebi, Yalnızca Kolonus'un Atina'ya yakın olması değil, ama aynı zamanda Kolonus'ta ölmekle Oedipus'un Atina için bir güvence olmasıdır. Başka bağlamlarda, Aeskhylus'un *Eumenides*'i de, Areopagus duruşması yüzünden Atinalılar için sıkı bir yerel ilgiye sahiptir. Öte yandan Grek mitolojisi, sanatlar ile bilimler Rönesansından beri kullanılmış olduğu ve daima yeniden kullanıldığı sayısız tarzlara rağmen; modern halklar arasında eksiksiz olarak yurdunda olmayacaktır ve bu mitoloji, görsel sanatlarda bile az ya da çok soğuk kalmıştır; bu soğukluk, geniş kuşatım alanına karşın, şiir sanatında daha da fazladır. Örneğin bugün herhangi bir kimsenin kalkıp da, Venüs'e ya da Jüpiter'e ya da Athena'ya şiir yazdığı vaki değildir. Aslında heykel sanatı Grek tanrıları olmadan hemen hiç varolamaz, bununla beraber bu sanatın ürünleri bu yüzden genellikle ancak uzmanlar, bilginler ve en kültürlü insanlardan kurulu dar bir çevre için ulaşılabilir ve anlaşılabilirdir. Benzer bir biçimde, Goethe, Philostratus'un *Eikones*[105]'ini ressamlara açıklamak ve onların bunu sıcak bir biçimde ele alıp taklit etmelerini sağlamak için büyük sıkıntılar çekmiş,[106] ama pek başarılı olamamıştı; antik varoluşu ve edimselliği içerisinde bu tür antik konular, ressamlar kadar, modern kamuya da daima yabancı bir şey olarak kalır. Öte yandan, çok daha derin bir ruh içerisinde, Goethe, özgür iç esinlenmesinin daha sonraki yıllarında *West-östliche Divan*'ıyla [1819] Doğu'yu çağdaş şiir sanatımıza getirmek ve çağdaş görümümüz içerisinde özümsemek bakımından başarılı olmuştur. Bu özümsemede, Goethe, bir batılı ve bir Alman olduğunu çok iyi bilmektedir ve bu nedenle kafamızda durumların ve olayların doğuya özgü karakteri bakımından baştan sona doğulu bir anafikir uyandırmakla birlikte, o, aynı zamanda çağdaş bilincimize ve bu bilincin bireyselliğine hakkını en tam biçimde vermiştir. Kuşkusuz sanatçının, bu şekilde, malzemelerini

[105] Burada yazar bu resimlerin düzyazısal betimlerinin iki bölümünü gördüğüne tanıklık eder. Tek bir Philostratus yoktur. Burada söz konusu edilen Philostratus İ.S. 210 civarında yaşamış olabilir.

[106] *Philostrats Gemälde* (1818) adlı denemesinde.

uzak iklimlerden, geçmiş çağlardan ve yabancı halklardan alması, hatta genellikle onların mitolojilerinin, geleneklerinin ve kurumlarının tarihsel biçimini koruması kabul edilir bir şeydir; ama aynı zamanda sanatçının, bu biçimleri, betimlerinin çerçeveleri olarak kullanması zorunludur, öte yandan sanatçı, bunların içsel anlamlarını çağdaş dünyasının özsel daha derin bilincine uyarlamak zorundadır, bunun şimdiye kadarki en olağanüstü örneğini de Goethe'nin */phigenie*'sinde buluyoruz.

Böyle bir dönüştürmeyle bağıntılı olarak, tek tek sanatlar bir kez daha farklı bir konum kazanırlar. Örneğin lirik şiir, aşk şarkılarında, kesin biçimde tanımlanmış dışsal, tarihsel çevrelerin en azını gerektirir; çünkü onun için esas konu duygudur, yüreğin hareketidir. Örneğin Petrarca'nın Sonelerinde, Laura'nın kimliği hakkında pek az bilgi ediniriz, adından fazla bir şey bilmeyiz, kaldı ki, bu pekala başka bir ad da olabilirdi; burada mekan, vesaire ancak en genel terimlerle anlatılır —Vaucluse çeşmesi, vb. Öte yandan epik şiir, bu dışsal tarihsel olgular konusunda, açık ve anlaşılır olmak koşuluyla, bize çok kolayca hoşlanma veren en yüksek ayrıntı düzeyini talep eder. Ama bu dışsallıklar dramatik sanat için en tehlikeli tuzaklardır, özellikle de her şeyin bize doğrudan söylendiği, algımızın ve görümümüzün önüne canlı bir şekilde çıktığı ve kendimizi orada olan şeyle tanışık ve yakın bulmaya hazır olduğumuz tiyatro oyunlarında durum böyledir. Dolayısıyla burada tarihsel dışsal edimselliğin sunumu elden geldiğince ikincil düzeyden ve sırf bir çerçeve olarak kalmalıdır; burada aşk şiirlerinde bulduğumuz bağıntının aynısı korunmalıdır; aşk şiirlerinde ifade edilen duygular ve bunların ifade tarzıyla eksiksiz biçimde duygudaş olabilsek bile, bunlarda geçen sevgilinin adı bizim sevgilimizin adı değildir. Burada bilgiçlerin, davranışlar, duygular ve kültür düzeyindeki yetersizliklere yanıp yakılmaları hiç önemli değildir. Shakespeare'in tarihsel piyeslerinde, örneğin, bize yabancı kalan ve bizi pek az ilgilendiren çok şey vardır. Onları okurken gerçekten bir doygunluğa ulaşırız, ama tiyatroda böyle olmaz. Eleştirmenler ve uzmanlar, kuşkusuz, böyle tarihsel ihtişamların kendi adlarına sunuma çıkması gerektiğini düşünürler ve sonra da bu tür şeylerden sıkıntı duyduğunu bildiren kamunun kötü ve bozuk beğenisine hakaret yağdırırlar; ama sanat eseri ve ondan duyulan dolayımsız hoşlanma, uzmanlar ve bilgiçler için değil, kamu içindir ve eleştirmenler de büyüklük taslamamalıdır; kaldı ki, eleştirmenler de aynı kamuya mensupturlar ve bizzat kendileri tarihsel ayrıntıların kesinliğine hiçbir *ciddi* ilgi gösteremezler. Örneğin, bunu bildikleri için, İngilizler, günümüzde, Shakespeare'den yalnızca en mükemmel ve

kendi kendini açıklayan sahneleri tiyatroda oynamaktadırlar, çünkü onlar, bugün kamunun artık içerisinde herhangi bir rol alamayacağı bütün bu yabancı dışsal koşulların, yine de kamunun gözlerinin önüne getirilmesinde direten bizim estetik uzmanlarımızın bilgiçliğine sahip değillerdir. Dolayısıyla, eğer yabancı dramatik eserler sahneleniyorsa, her halk onların yeniden biçimlendirilmesini isteme hakkına sahiptir. Hatta en mükemmel piyes bile, bu bakış açısından, yeniden biçimlendirilmeyi *gerektirir*. Kuşkusuz, gerçekten mükemmel olan şeyin bütün zamanlar için mükemmel olmak zorunda olduğu söylenebilirdi; ama sanat eseri aynı zamanda zamansal, çürüyüp giden bir yana sahiptir ve değişiklik gerektiren de işte bu yandır. Çünkü güzel, başkaları için görünüşe çıkar ve onun kendileri için görünüşe çıkarıldığı kişiler, onun görünüşünün bu dışsal yanında kendilerini yurtlarında hissedebilmelidirler.

Şimdi, tarihsel malzemenin bu özümsenmesi içerisinde, geleneksel olarak sanatta *anakronizm* diye adlandırılmış ve genel olarak sanatçının büyük bir kusuru sayılmış olan her şeyin temelini ve aklanmasını buluruz. Anakronizmler, öncelikle sadece dışsal şeylerde ortaya çıkar. Eğer örneğin Falstaff piştovlardan sözediyorsa,[107] bu önemsiz bir şeydir. Ama Orpheus elinde bir kemanla sahnede durduğu zaman,[108] bu daha kötü bir durumdur; çünkü mitler çağı ile, herkesin daha o kadar eski bir dönemde icat edilmemiş olduğunu bildiği bu tür modern bir araç arasındaki çelişki çok keskin bir biçimde görünür. Dolayısıyla günümüzde, tiyatroda bu tür şeylere karşı şaşırtıcı bir dikkat gösterilmektedir ve yapımcılar da kostüm ve dekor bakımından tarihsel hakikate özenle sadık kalmışlardır —örneğin *Orleans'lı Genç Kız*'daki[109] geçit töreninde bu konuda büyük zahmet çekilmiştir; yalnızca göreli ve önemsiz olan şeye ilişkin olduğu için pek çok durumda boşa giden bir zahmettir bu.

Daha önemli bir anakronizm türü, giysi ve benzer başka dışsallıklardan değil, ama bir sanat eserinde, karakterlerin, konuşma tarzları, duygularının ve tasarımlarının ifadesi, ileri sürdükleri düşünceler, yapıp etmeleri bakımından temsil etmekte oldukları dönemle, uygarlık düzeyiyle, dinle ve dünya görüşüyle uygunluk içerisinde olamamalarından oluşur. Çoğu kez, bu anakronizm türüne doğallık kategorisi uygulanır; buna göre su-

---

[107] Öm. *Henry IV*, Perde v, sahne iii.

[108] İhtimal olarak, Gluck'un operası *Orfeo*'da, 1762.

[109] Schiller'in oyunu, 1802.

numa çıkarılan karakterler temsil etmekte oldukları dönemde davranıldığı ve konuşulduğu şekilde konuşmazlar ve oynamazlarsa, bu doğal sayılmaz. Ama bu tür doğallık talebi, tek-yanlı olarak sürdürülürse, hemen sapmalara yol açar. Çünkü sanatçı, insan yüreğini, coşkulanımları ve özünde tözsel tutkularıyla betimlerken; bir yandan bireyselliği daima korumalı, öte yandan bu coşkulanım ve tutkuları sıradan günlük hayat içerisinde oldukları şekliyle betimlememelidir; çünkü sanatçı, her 'pathos'u, bu 'pathos'a mutlak olarak karşılık gelen bir görünüş içerisinde günışığına çıkarmalıdır. Sanatçı, hakiki olan şeyi bildiği ve bunu hakiki biçimi içerisinde seyrimiz ve duygumuz önüne getirdiği için sanatçıdır. Dolayısıyla, bunu ifade etmek için, sanatçı, her durumda, kendi çağının kültürünü, konuşma tarzını, vb. hesaba katmak durumundadır. Truva savaşı zamanında, ifade türü ve bütün hayat tarzı, *İliada*'da bulduğumuzdan tamamen farklı bir gelişim düzeyindeydi. Aynı şekilde, o dönemdeki halk kitlesi ve Grek kraliyet ailelerinin önde-gelenleri, Aeschylus'ta ve Sophokles'in mükemmel güzelliğinde kendisine hayran olduğumuz o parlak türden görünüş ve konuşma tarzına sahip değillerdi. Doğallık denen şeyin bu tür bir ihlâli, sanat için *zorunlu* bir anakronizmdir. Sunuma çıkarılan şeyin içsel tözü aynı kalır, ama kültürün gelişmesi, onun ifadesinde ve biçiminde bir başkalaşımı zorunlu kılar.* Gerçi, dinsel ve ahlâkî bilincin *daha sonraki* bir gelişimine ait içgörüler ve tasarımlar, *önceki* bütünsel görünüşü bu tür daha yeni tasarımlarla çelişen bir döneme ve ulusa nakledilirse, bu, tamamen farklı bir konudur. Nitekim, Hristiyan dini, peşisıra, Greklere baştan sona yabancı olan ahlâkî kategoriler getirdi. Örneğin neyin iyi neyin kötü olduğuna karar vermede içsel vicdan düşüncesi, vicdan azabı ve pişmanlık, yalnızca modern zamanların ahlâkî gelişimine aittir; kahraman karakter, pişmanlığın getireceği tutarsızlığı hiç tanımaz, ne yapmışsa yapmıştır. Orestes,[110] annesinin katili olmasından dolayı hiç pişmanlık duymaz; onun yapıp etmesinden doğan Fury'ler kendisini kovalarlar, ama burada Eumenides, aynı zamanda, onun tamamen öznel vicdanının kemirilmesi olarak değil, tümel güçler olarak sunulmuştur. Bir dönemin ve bir halkın bu özsel çekirdeği, şairin bilgi ve görüş alanı içerisinde olmak zorundadır ve eğer şair, bu en içteki merkezî çekirdeğe karşıt ve çelişik bir şey sokarsa, daha yüksek türden bir anakronizmden suçlu olur. Bu bakımdan sanatçının kendisini geçmiş çağların ve yabancı halkların

[110] Burada gönderim yine Aiskhylos'un üçlemesi *Oresteia*'ya yapılmıştır. Ama bkz. yukarıda s. 226, dipnot 63 ve ilgili pasaj.

tiniyle içli dışlı kılması talebedilmelidir; çünkü bu tözsel öge, eğer halis bir türdense, her çağ için apaçık kalır; ama antikitenin paslanmış yanının tamamen dışsal görünüşünü, eksiksiz ayrıntı tamlığıyla yeniden üretmeyi amaçlamak, bizzat yalnızca dışsal bir amaç olan şey adına üstlenilen çocuksu bir bilgiçliktir. Kuşkusuz bu konuda da, genel bir kesinlik arzu edilen bir şeydir, ama bu kesinlik *Dichtung und Wahrheit*[111] arasında askıda kalma hakkından yoksun bırakılmamalıdır.

(γγ) Şimdi, bütün bu söylenenenlerle, geçmiş bir dönemde yabancı ve dışsal olan şeyi kendine maletmenin hakiki tarzına ve sanat eserinin hakiki nesnelliğine nüfuz etmiş olduk. Sanat eseri, bize, tinimizin ve istememizin daha yüksek ilgilerini, kendinde insani ve güçlü olan şeyi, yüreğin hakiki derinliklerini açmak zorundadır. Özsel olarak söz konusu olan esas şey, bu şeylerin bütün dışsal görünüşler aracılığıyla parıldaması ve onların temel ögelerinin, durdurak bilmez hayatımızdaki bütün diğer şeylerde yankılanmasıdır. Böylelikle, hakiki nesnellik, bize, 'pathos'un, yani hem bir durumun tözsel içeriğinin hem de içerisinde tinin temel etmenlerinin canlandığı ve gerçekliğe çıkarılıp ifade kazandığı zengin, güçlü bireyselliğin örtüsünü açar. Bu durumda, böyle bir malzeme için, genelde yalnızca belirlenmiş bir gerçeklik, yani uygun ve anlaşılır bir biçimde sınırları çizilmiş bir şey talep edilebilir. Böyle bir malzeme bulunduğunda ve bu malzeme İdeal'in ilkesiyle uygunluk içerisinde açılım kazandığında; bir sanat eseri, dışsal ayrıntılar tarihsel olarak doğru olsun olmasın, mutlak olarak nesneldir. Bu şekilde, sanat eseri bizim hakiki 'ben'imize hitabeder ve kendi mülkiyetimiz haline gelir. Çünkü yüzeysel biçimi içerisinde malzeme eski, çok eski geçmiş çağlardan alınsa bile, onun kalıcı olan temeli, hakikaten kalıcı ve güçlü şey olan tinin insani ögesidir ve bu ögenin etkisi asla ortadan kaldırılamaz; çünkü bu nesnel temel kendi iç hayatımızın içeriğini ve gerçekleşimini oluşturur. Öte yandan, tamamen tarihsel dışsal malzeme gelip geçici yandır, ama bize uzak duran sanat eserleri söz konusu olduğunda, bu geçici yanla uzlaşmaya çalışmalıyız ve kendi çağımızın sanat eserlerinde de bunu görmezden gelmeyi bilmeliyiz. Bu nedenle, mutlak gücünün iyiliği ve gazabıyla Tanrı'nın görkemli kutsanışlarını veren Davud'un mezmurları, tıpkı peygamberlerin derin acıları gibi, Babil ve Sion'a rağmen, günümüzde bize uygundur ve hâlâ geçerlidir ve hatta *Sihirli Flüt*'te Sarastro'nun şarkısındakine benzer ahlâkî bir tema bile, ezgilerinin içsel çekirdeği ve tininden dolayı, Mısırlılar dahil, herkese hoşlanma verecektir.

---

[111] *Şiir ve Hakikat*, Goethe'nin otobiyografisinin başlığı (1811).

Dolayısıyla bir sanat eserinde böyle bir nesnellikle yüzyüze gelen birey, tamamen öznel karakteristikleri ve mizaç durumlarıyla, sanat eserinde kendisini kendi önünde bulmayı istemek gibi yanlış bir talepten vazgeçmek zorundadır. *Wilhelm Tell*,[112] Weimar'da ilk kez sahneye konduğunda, tek bir İsviçreli bile ondan hoşlanma duymadı; buna benzer bir biçimde, çoğu kez, insan en güzel aşk şarkılarında kendi duygularını boş yere arayıp durur ve dolayısıyla betimlemenin yanlış olduğunu iddia eder, tıpkı aşk üzerine bilgilerini yalnız aşk hikayelerinden alan birtakım kimselerin, kendilerinde ve çevrelerinde [bu hikayelerde betimlenen] duyguların ve durumların aynısıyla karşılaşmadıkça, kendilerini gerçekten âşık olarak düşünmemeleri gibi.

C. SANATÇI

Bu birinci kısımda, *ilkin* genel güzel *İdea*'sını, *ikinci olarak* onun doğa içerisindeki kusurlu varoluşunu ele aldık, bunu da, *üçüncü olarak*, güzelin tamuygun edimselliğine doğru ilerlemek için yaptık. *İlkin* İdeal'i bir kez daha *genel* doğasına göre açımladık, bu da bizi *ikinci olarak* ideal'in sunumunun *özgül* tarzına götürdü. Ama sanat eseri tinden doğduğu için, onun kendi nedeni olarak öznel üretici bir etkinliğe gereksinimi vardır ve bu etkinliğin bir ürünü olarak sanat eseri, başkaları için, yani kamunun seyri ve duygusu için vardır. Bu etkinlik sanatçının hayalgücüdür. Bu yüzden, sonuçta, şimdi yine *İdeal*'in *üçüncü* yanıyla ilgilenmek, yani 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 öznellik, yani sanatçının dehâsı ve yeteneği tarafından şekillendirilmiş olsa da. Yine de bu öznel yanın bilimsel tartışma alanından dışlanması gerektiğini veya hiç değilse birkaç genellemeye izin verdiğini söylemek için bile olsa, bu öznel yana değinme gereksinimi duyuyoruz; bununla birlikte, sanatçının eserini tasarlama ve yapma yeteneğini ve becerisini nereden aldığı, bir sanat eserini nasıl yarattığı sorusu çoğu kez ortaya atılmıştır. Sanatın bu yeteneği harekete geçirmesinin veya insanın sanat eserine benzer şeyler üretmek üzere kendisini içerisine yerleştirdiği koşullar ve durumların bir tarifesi ya da bir reçetesi de burada istenebilirdi. Bu yüzden, Este Kardinali [Ippolito], Ariosto'ya

[112] Schiller'in oyunu, 1804.

Orlando Furioso'su hakkında şunu soruyordu: "Üstad Ludovico, tüm bu lanetli malzemeyi nereden aldınız?" Kendisine benzer bir soru sorulan Raphael, bunu ünlü mektubunda[113] kendisinin belli bir '*ide*'yi ele geçirmeye çalıştığı şeklinde yanıtlamıştı.

Daha ince ayrıntıları üç başlık altında ele alabiliriz, buna göre *ilkin* sanatsal dehâ ve esinlenme Kavramını kuracak, *ikinci olarak* yaratıcı etkinliğin nesnelliğini tartışacak ve *üçüncü olarak* da hakiki originalitenin karakterini keşfetmeye çalışacağız.

1. *Düşgücü (Phantasie), Dehâ ve Esinlenme*

Ne zaman "dehâ" hakkında bir soru sorulsa, hemen daha tam bir tanım gerekir, çünkü "dehâ" yalnızca sanatçılar için değil, ama bilim kahramanları için olduğu kadar, büyük krallar ve askeri komutanlar için de kullanılan bütünüyle genel bir ifadedir. Burada yine, daha fazla kesinlik adına üç yan ayırdedebiliriz.

(*a*) İlkin, genel sanatsal üretim yeterliğine bakarsak, burada "yeterlik"ten söz eder etmez, "düşgücü"nün (*Phantasie*) en belirgin sanatsal yetenek olduğu söylenir. Yine de bu durumda, düşgücünün tamamen edilgin hayalgücüyle (*Einbildungskraft*) karıştırılmamasına özen göstermeliyiz. Düşgücü yaratıcıdır.[114]

(α) Şimdi, *ilk* elde, bu yaratıcı etkinlik, gerçekliği ve onun şekillenmelerini kavrama yeteneğini ve duyusunu içerir, bu kavrama yeteneği ve duyusu dikkatli bir işitme ve görme aracılığıyla *var*olanın bütün çokçeşitli izlenimlerini tine verir; bu etkinlik, aynı zamanda, bu çokçeşitli görüntülerin değişiklik dolu dünyasını kendinde muhafaza eden bir belleği de öngerektirir. Dolayısıyla, bu bakımdan sanatçı, kendi hayalgücünün işleyip üretmiş olduğu şeye indirgenemez, ama o, (deyim yerindeyse) yüzeysel 'ideal'i terkedip bizzat gerçekliğin kendisine girmek durumundadır. Sanatta ve şiir sanatında bir idealle işe başlamak daima çok kuşkuludur, çünkü sanatçı soyut genellemelerin zenginliğinden değil, hayatın zenginliğinden çıkıp yaratımda bulunmalıdır; nitekim felsefenin üretim ortamı düşünce olmasına karşın, sanatınki edimsel dışsal şekillenmelerdir. Dola-

---

[113] Baldassare Castiglione'ye mektup. Galatea'sı için böyle güzel bir modeli nerede bulmuş olduğunu Raphael'e sormuşlardı.

[114] Bu paragrafta kullanılan terminoloji için bkz. s. 6, not 5.

yısıyla sanatçı, bu ortam içerisinde yaşamak ve bu ortam içerisinde kendi yurdunda olmak zorundadır. O, çok şey görmüş, çok şey işitmiş ve çok şeyi belleğinde depolamış olmalıdır, genelde büyük bireylerin hemen her zaman büyük bir bellekle ayırdedilmesi gibi. Çünkü sanatçı, insanı ilgilendiren şeyi belleğine nakşeder ve derin bir tin de, ilgilerinin alanını sayısız konulara yayar. Örneğin Goethe, buna benzer şekilde işe başladı ve bütün hayatı boyunca, gözlemlerinin alanını gittikçe genişletti. Gerçek şekli içerisinde edimsel dünyanın özgül bir kavranışına yönelik bu yetenek ve bu ilgi, bunun yanısıra görülmüş olan şeyin bellekte sımsıkı korunması, bu yüzden, bir sanatçının gerek duyduğu *ilk* şeydir. Öte yandan, dışsal biçimin tam bilgisine bağlı olarak, insanın iç hayatı, yüreğinin tutkuları ve insan ruhunun tüm amaçlarıyla aynı ölçüde bir tanışıklık varolmalıdır. Bu iki yönlü bilgiye, tinin iç hayatının kendisini gerçek dünyada ifade etme ve bu dünyanın dışsallığı yoluyla parıldama tarzıyla bir tanışıklık da eklenmelidir.

(*β*) Ama *ikinci olarak*, düşgücü, içsel ve dışsal gerçekliğin bu salt özümsenmesinde durup kalmaz; çünkü ideal sanat eserinin asıl sağladığı şey, yalnızca içsel tinin, dışsal biçimlerin *gerçekliği* içerisindeki görünüşü değildir; bunun tersine dışsal görünüşe ulaşması gereken, *edimsel* dünyanın mutlak hakikati ve akılsallığıdır. Sanatçının bilincinde varolan ve onu harekete geçiren, yalnızca seçmiş olduğu özgül konunun bu akılsallığı olmamalıdır; bunun tersine, sanatçının, bu konunun özselliğini ve hakikatini bütün alanı ve bütün derinliği içerisinde düşünüp taşınması gerekir. Çünkü düşünüm olmadan, insan, kendi içinde varolanı zihnine getiremez ve bu nedenle her büyük sanat eserinde, malzemenin tüm yönleriyle uzun uzadıya ve derin biçimde ölçülüp biçilmiş ve düşünülüp taşınılmış olduğunu farkederiz. Düşgücünün akıcı çabukluğundan sağlam bir eser çıkmaz. Yine de, bu, sanatçının, dinin, felsefenin ve sanatın genel temelini, her şeyin hakiki özünü *felsefi* bir biçim içinde kavramak zorunda olduğu anlamına gelmez. Sanatçı için felsefe zorunlu değildir ve o felsefi bir tarzda düşünüyorsa eğer, bu durumda bilgi biçimi bakımından sanatın tam karşıtı olan bir girişimde bulunuyordur. Çünkü düşgücünün görevi, bize, bu iç akılsallığın bir bilincini, genel önermeler ve ideler biçimi içinde değil, ama somut şekillenme ve bireysel gerçeklik içerisinde vermekten oluşur. Dolayısıyla sanatçı, kendisinde yaşayan ve mayalanan şeyi, suretini ve şeklini benimsemiş olduğu biçimler ve görünüşler içerisinde, kendisine betimlemek zorundadır, çünkü sanatçı, bu biçim ve görünüşleri kendi amacına o şekilde tabi kılabilir ki, onlar, kendileri adına,

özünde hakiki olan şeyi benimseyebilecek ve bunu eksiksiz biçimde ifade edebilecek hale gelirler.

Akılsal içerik ile dışsal şeklin içiçe geçip birbirine nüfuz etmesini sağlamak için, sanatçı, (i) aklın ihtiyatlı basiretini ve (ii) yüreğin ve onun canlandırıcı duygularının derinliğini yardıma çağırmak durumundadır. Dolayısıyla Homerik türden şiirlerin, şaire uykuda geldiklerini varsaymak bir saçmalıktır. Basiret, ayırdetme ve eleştiri olmaksızın, sanatçı, şekillendirmek durumunda olduğu herhangi bir konuya hakim olamaz ve halis sanatçının, yaptığı şeyi bilmediğini sanmak ahmaklıktır. Sanatçının kendi coşkusal hayatının yoğunlaşması da, onun için aynı ölçüde zorunludur.

(*γ*) Demek istediğim şu ki, bütüne nüfuz eden ve onu canlandıran bu duygu aracılığıyla, sanatçı, malzemesini ve bunun şekillenmesini kendi öz 'ben'i olarak bulur, öznel bir varlık olarak kendisinin en iç mülkiyeti olarak görür. Çünkü betimsel gösterim her konuyu, ona dışsal bir biçim vermek suretiyle yabancılaştırır ve yalnızca duygu, onu iç benle öznel birliğe sokar. Bu bakış açısına göre, sanatçının, yalnızca dünyadaki pek çok şeyi gözden geçirmiş ve dünyanın dış ve iç görünümleriyle tanışmış olması yetmez; ama o, pek çok şeyi, yani büyük olan pek çok şeyi ruhuna nakşetmiş olmalıdır; onun yüreği, işte bu şekilde derin biçimde etkilenmiş ve harekete geçirilmiş olmak zorundadır; sanatçı, hayatın hakiki derinliklerini somut görünümler içerisinde açımlamazdan önce, pek çok şeyi yapmış ve başından pek çok şey geçmiş olmalıdır. Bunun sonucu olarak, dehâ, Goethe ve Schiller'in durumunda olduğu gibi, gençlik çağında patlama yapar, ama yalnızca orta yaşta veya yaşlılıkta sanat eserinin halis olgunluğunu mükemmelliğe ulaştırabilir.[115]

(*b*) Şimdi düşgücünün bu üretici etkinliği, dehâ, 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.

(*α*) Böylece, dehârun ögelerini zaten az önce irdeledik. Dehâ, bir sanat eserini ince ince işleme ve tamamlama gücü olduğu kadar, onun hakiki üretimi için *genel* yeterliktir de. Ama böyle olsa bile, bu yeterlik ve güç yalnızca öznel olarak mevcuttur; çünkü tinsel üretim, ancak böyle bir yaratımı kendi amacı kılan bir öz-bilinçli özne için olanaklıdır. Bununla birlikte, insanların daha ayrıntıya girerek 'dehâ' ile 'yetenek' arasında özgül

[115]Hegel'in çok riskli genellemelerinden biri —Mozart, Keats, vb hatırlayalım.

bir ayrım yapmaları yaygındır. Gerçekten de, özdeşlikleri, mükemmel sanatsal yaratım için zorunlu olmasına karşın, bu iki şey dolayımsız biçimde özdeş değildir. Şunu demek istiyorum, sanat, genel olarak bireyselleştirdiği ve bunun sonucunda üretimlerinin nesnel bir görünüşünü ortaya koyduğu ölçüde; şimdi aynı zamanda bu yapıp etmenin tikel türleri için farklı tikel yetiler talep eder. Böyle bir şey yetenek olarak tanımlanabilir, örneğin bir insanın mükemmel keman çalma yeteneğine ve bir başkasının da şarkı söyleme, vb. yeteneğine sahip olması gibi. Ama salt yetenek, sanatın böyle bütünüyle tek bir yönünde mükemmelliğe ulaşabilir ve eğer o kendinde mükemmel olmak durumundaysa; yine de her zaman, tekrar genel olarak sanat yetisine ve yalnızca dehânın verdiği esinlenmeye gerek duyar. Dolayısıyla, dehâsız yetenek dışsal becerinin ötesine geçmez.

(*β*) Şimdi ayrıca, yetenek ile dehânın 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 yeterliğine de sahiptir. Bunun için, yalnızca doğmuş olmaktan ve eğitimden, öğretimden, gayretten başka hiçbir şeye gerek yoktur. Sanat için ise durum farklıdır; sanat, içerisinde doğal ögenin de özsel bir rol oynadığı *özgül* bir yetenek gerektirir. Nasıl ki tam da güzelin kendisi duyusal ve edimsel dünya içerisinde gerçek kılınmış İdea ise ve sanat eseri de, tinsel olan şeyi alıp, onu, göz ve kulakla kavranması için varoluşun dolayımsızlığı içeri sinde sergiliyorsa; aynı şekilde sanatçı da eserini özel olarak tinsel düşünce biçimi içinde değil, ama görü ve duygu alanı içinde ve daha tam olarak duyusal malzemeyle bağlantı içerisinde ve duyusal bir ortamda şekillendirmek zorundadır. Bu yüzden bütün sanat gibi, bu sanatsal yaratım da, kendisinde dolayımsızlık ve doğallık yönünü içerir ve öznenin kendi içinde meydana çıkaramayacağı, ama dolayımsız bir biçimde verilmiş olarak kendisinde bulmak zorunda olduğu, işte bu yöndür. Dehânın ve yeteneğin doğuştan olması gerektiğini ancak bu anlamda söyleyebiliriz.[116]

Buna benzer bir biçimde, farklı sanatlar da az ya da çok ulusaldır, bir halkın doğal yaruyla bağıntılıdır. Örneğin İtalyanlar için şarkı ve melodi

[116] Şu notla karş. 'Herhangi bir kimse F. von Schlegel gibi şiir yazabilir, ama bunun ötesine geçmek ve gerçek sanat üretmek doğuştan bir yeteneği gerektirir' (Lasson, s. 69).

hemen hemen doğa vergisidir, oysa kuzey halkları müzik ve opera kültürünün gelişmesi yönünde başarılı çabalarda bulunmuş olsalar da, bu sanatlar, burada, portakal ağaçlarının olduğundan daha fazla yurtlarında olmamıştır. Greklerin kendilerine özgü olarak sahip oldukları şey, epik şiirin en güzel işlenişi ve her şeyden önce heykel sanatının mükemmelliğidir; oysa Romalılar gerçekten bağımsız bir sanata sahip değillerdi, onlar Greklerden aldıkları sanatı kendi topraklarında yeşertmek zorundaydılar. Dolayısıyla en evrensel biçimde yayılmış olan sanat şiir sanatıdır, çünkü bu sanatta duyusal malzemenin ve onun biçimlenmesinin talepleri en aza inmiştir. Yine de şiir sanatında, halk türküsü en yüksek derecede ulusaldır ve bir halkın hayatının doğal yanına bağlıdır, bu bakımdan da halk türküsü daha aşağı tinsel gelişim dönemlerine aittir ve bir doğal varoluşun yalınlığını en üst düzeyde korur. Goethe, şiir sanatının bütün biçimlerinde ve türlerinde sanat eserleri üretmiştir, ama en candan ve içten olanlar ilk şarkılarıdır. Bunlarda kültürel işleniş en alt düzeydedir. Örneğin modern Grekler, günümüzde bile bir şiir ve şarkı halkıdır. Bugünün veya dünün kahramanlığı, bir ölüm veya bunun koşulları, bir gömme töreni, her serüven, Türklerin her bir baskısı —her olayı onlar derhal şarkı haline getirirler; savaş zamanında yeni kazanılan bir zafer hakkında hemen şarkılar söylenmesinin pek çok örneği vardır. Fauriel bir modern Grek şarkıları derlemesi[117] yayınlanmıştır, bu şarkılar kısmen kadınların, sütninelerin ve dadıların ağızlarından derlenmişti ve Fauriel'in bu şarkılara hayranlık duyması bu kişileri hiç şaşırtmamıştı.

Bu şekilde, sanat ve onun özgül üretim tarzı, halkların özgül ulusallığıyla el ele gider. Nitekim, doğaçlama şarkı söyleyenler, özellikle İtalya'da kendi yurtlarındadırlar ve yetenekleri de olağanüstüdür. Bugün bile, bir İtalyan, beş perdelik oyunları doğaçlama yoluyla oynar, burada bir şey ezberlenmez; herşey, doğaçlamayı yapanın insani tutkular ve durumlara ilişkin bilgisinden ve derin dolayımsız bir esinlenişten çıkar. Bir keresinde, yoksul bir doğaçlamacı, uzun bir süre şiirler okuduktan sonra en sonunda izleyicilerden para toplamak için sefil bir şapkayla dolaşınıştı; ama o, hâlâ o kadar coşkunluk ve ateşle doluydu ki, konuşmasını kesemedi ve kollarını ellerini sallayarak öyle jestler yaptı ki, sonunda topladığı bütün paralar etrafa saçıldı.

(γ) Şimdi, dehâ, ögelerinden biri olarak doğal bir vergi içermekle bir-

---

[117] C. Fauriel, 1772-1844: *Chants Populaires de Grèce moderne*, 1824-5. 1827'de Hegel Paris'te bir akşam yemeğinde Fauriel ile tanıştı.

likte, onun *üçüncü* bir karakteristiği de, kendi içinden tasarımlar üretmede ve çeşitli sanatlarda gerek duyulan dışsal teknik beceriklilikte gösterilen maharettir. Bu bağlamda çok şey söylenir, örneğin şair söz konusu olduğunda, ölçü ve uyak engelleri; ressam söz konusu olduğunda, teknik ressamlığın, renkler bilgisinin, ışık ve gölgenin, yaratı ve uygulama karşısına çıkardığı çeşitli güçlükler gibi. Kuşkusuz her sanat, uzun uzadıya inceleme, aralıksız bir çaba, pek çok biçimde geliştirilmiş bir beceri gerektirir; ama yetenek ve dehâ, ne kadar büyük ve zengin olursa, üretim için zorunlu olan becerileri kazanmadaki çabadan o kadar az haberdar olur. Çünkü halis sanatçı, duyumsadığı ve imgelediği her şeye derhal biçim verme yönünde *doğal* bir içtepiye ve dolayımsız bir gereksinime sahiptir. Bu biçimlendirme süreci, *sanatçının* duyumsama ve görme tarzıdır ve sanatçı kendisine özgü ve kendisine uygun araç olarak, onu zahmetsizce kendisinde bulur. Örneğin bir besteci, kendisini en derin biçimde harekete geçiren ve canlandıran şeyi ancak melodilerde bildirebilir. Onun duyumsadığı şey, doğrudan doğruya melodi haline gelir; tıpkı bir ressamın duyumsadığı şeyin biçim ve renk haline gelmesi ya da bir şairin duyumsadığı şeyin, yapısını ses-uyumlu sözcüklerle giydirip kuşattığı, tasarımgücünün şiiri haline gelmesi gibi. Bu biçimlendirme vergisine de sanatçı, sırf *teorik* tasarımlama, hayalgücü ve duyumsama olarak değil; ama aynı zamanda dolayımsız biçimde *pratik* duygu olarak, yani bir edimsel uygulama yeteneği olarak sahip olur. Halis sanatçıda bunların her ikisi de birbirine bağlanmıştır. Dolayısıyla sanatçının düşgücünde yaşayan şey, ona adeta parmak uçlarındaymış gibi ulaşır; tam da düşüncelerimizin söze dökülmek için dudaklarımıza gelmesi ya da en içteki düşüncelerimizin, tasarımlarımızın, duygularımızın duruşumuzda ve jestlerimizde görünmesi gibi. Çok eski zamandan beri, hakiki dehâ, dışsal teknik uygulama yanına kolaylıkla hâkim olmuştur ve en yoksul ve görünüşe göre en ele avuca sığmaz malzemeye bile o ölçüde hâkim olmuştur ki, bu malzeme, düşgücü tarafından tasarlanan içsel şekilleri özümseme ve sergilemeye zorlanmıştır. Sanatçı, kendi içinde bu şekilde dolayımsız olarak bulunan şey üzerinde, eksiksiz yeterliğe ulaşıncaya dek çalışmak zorundadır; ama yine de dolayımsız uygulama olanağı sanatçıda doğal bir vergi olarak bulunmalıdır; yoksa tamamen öğrenilmiş bir yeterlik asla canlı bir sanat eseri üretmez. Her iki yan, yani hem iç üretim hem de bunun dışsal gerçekleşimi, sanatın özsel doğasına göre el ele yürür.

(*c*) Şimdi, kendinde, sanatçının temel koşulu olarak düşünülen düşgücü ve teknik uygulama etkinliği, *üçüncü* olarak, genelde 'esinlenme' [*Begeisterung*] diye adlandırılan şeydir.

(α) Bu konuda ortaya çıkan ilk soru esinlenmenin kökeninin tarzına ilişkindir, bu konuda ortada çok çeşitli düşünceler vardır;

(αα) Genellikle Dehâ, tinsel olan ile doğal olan arasındaki en sıkı bağlantıyı içerdiği için, esinlenmenin esas olarak *duyusal* uyarım aracılığıyla üretilebileceğine inanılır. Ama kanın kızışması, kendi başına hiçbir şey başarmaya yetmez; şampanya bir şiir üretmeye yetmez, örneğin Marmontel'in Champagne'daki bir mahzende karşısında altı bin şişe durduğunu, ama yine de bunlardan kendisi için şiirsel bir şey çıkmadığını anlatması gibi.[118] Bu yüzden de, en parlak dehâ, çoğu kez, sabah akşam tatlı bir esintiden zevk alıp gözlerini gökyüzüne dikerek çimenler üzerinde uzanıp yatabilir, ama kolayca incinir olan esinlenmeden bir soluk bile ona ulaşmaz.

(ββ) Öte yandan esinlenme tinsel bir üretme *niyetiyle* de iş başına çağırılamaz. Önceden kendisinde canlı bir uyarıcı olarak bir tema taşımaksızın, bir şiir yazmak, bir resim yapmak ya da bir ezgi bestelemek için sadece esinlenmeye yönelen ve yalnızca şurada burada malzeme peşinde koşan bir insan, o halde, yeteneği ne olursa olsun, salt bu niyete dayanarak güzel bir kavrayış oluşturamayacak ve sağlam bir sanat eseri üretemeyecektir. Ne tamamen duyusal bir uyarıcı ne de salt isteme ve karar verme, halis esinlenmeyi sağlar; bu türden araçlar kullanmak, yalnızca, yüreğin ve düşgücünün henüz herhangi bir hakiki ilgiye tutunmamış olduğunu kanıtlar. Ama sanatsal dürtü doğru türden ise, bu ilgi zaten önceden özgül bir nesnede ve temada yoğunlaşmış ve ona sımsıkı yapışmıştır.

(γγ) Bu yüzden hakiki esinlenme, düşgücünün sanatsal olarak ifade etmek maksadıyla kavradığı bir özgül malzeme üzerinde ateş alır; bundan başka esinlenme, sanatçının, hem öznel iç kavrayışını hem de sanat eserine ilişkin kendi nesnel uygulamasını etkin olarak biçimlendirme sürecindeki durumudur, nitekim bu iki yönlü etkinlik için esinlenme zorunludur. Bu şekilde şu soru yeniden ortaya çıkar: Böyle bir malzeme sanatçıya hangi tarzda gelmelidir? Bu bağlamda da pek çok görüş bulunmaktadır. Sanatçının kendi malzemesini yalnızca kendi öz 'ben'inden yaratması talebini ne kadar da sık işitiriz! Kuşkusuz, örneğin şairin "bir dalda tüneyen

---

[118] Anılarının ii. kitabında, Marmontel, 50.000 şampanya şişesiyle canayakın bir kadın eşliğinde bulunduğunda hayalgücünün uçmaya başladığından söz eder. Marmontel, şampanya şişelerinden ya da kadından etkilenip etkilenmediğinden söz etmez. Hegel'in notu bu pasaja ilişkin bulanık bir anımsama olabilir.

kuş gibi şarkı söylediği"ndeki[119] durum bu olabilir. Demek ki, şairin sevinci, aynı zamanda kendisini, içeriden, dışsal ifade malzemesi ve teması olarak sunabilecek güdüdür; çünkü bu sevinç, şairi kendi neşesinden sanatsal haz duymaya doğru sürükler. Bu durumda da, "dosdoğru yürekten gelen şarkı zengince ödüllendirilen bir ödül"dür. Yine de, öte yandan, en büyük sanat eserleri, çoğu kez yaratılmalarını tamamen dışsal bir uyarıma borçlu olmuşlardır. Örneğin Pindaros'un *Odlar*'ı, çoğunluk, ona sipariş edilmişti; buna benzer bir biçimde, binaların işlev ve amacı ve resimlerin konusu, sayısız kereler, sanatçılara dikte edilmiştir; sanatçılar da sipariş aldıkları şeyi yerine getirmek için zorunlu esinlenmeyi edinebilmişlerdir. Aslında, sanatçılar, genellikle, üzerinde çalışabilecekleri konuları olmadığından yakınırlar. Bu tür dışsal malzeme ve bu malzemenin üretime yönelttiği içtepi, burada doğallık ve dolayımsızlık etmenidir ve bu etmen yeteneğin özüne aittir ve dolayısıyla aynı şekilde esinlenmenin başlangıcında başgöstermelidir. Bu bakış açısından, sanatçının içinde bulunduğu konum, onun *doğal* bir yetenek sayesinde eldeki *verili* bir malzemeyle bağıntı içerisine girmesidir; o, bu malzemeye biçim vermek ve kendisini genel olarak *onda* ifade etmek için, dışsal bir güdü, bir olay tarafından (veya Shakespeare'in durumunda olduğu gibi, örneğin, destanlar, eksi baladlar, masallar, tarih kayıtları tarafından) ayartılır. Bu şekilde, üretime yol açan şey tamamen dışarıdan gelebilir ve sanatçının özsel bir ilgiyi ele geçirmesi ve konunun kendinde canlı hale gelmesini sağlaması da burada önemli bir gerekliliktir. Bu durumda, dehânın esinlenmesi kendiliğinden doğar. Sahici olarak hayatın içinde olan sanatçı da, bu yaşarlık sayesinde kendi etkinliği ve esinlenmesi için binlerce vesile (başkalarının etkilenmeksizin yanından geçip gittiği vesileler) bulur.

(*β*) Eğer daha ileri giderek sanatsal esinlenmenin neden ibaret olduğunu sorarsak; esinlenme, eksiksiz bir biçimde temayla doldurulmaktan, bütünüyle temada mevcut olmaktan başka bir şey değildir ve tema sanatsal şekilde damgalanıp ince ince işleninceye kadar, esinlenme, durdurak bilmez.

(*γ*) Ama sanatçı konusunu tamamıyla kendisine ait bir şey haline dönüştürürken, öte yandan da, kendi kişiliğini ve bunun ilineksel tikel karakteristiklerini unutabilmeli ve kendi payına tamamıyla malzemesine dalmalıdır; öyle ki özne olarak, kendisini sımsıkı yakalayan temanın

---

[119]Bu ve bundan sonraki alıntı, Goethe'nin *Der Sänger* adlı baladından (1783) yapılmıştır.

biçimlendirilmesi için uygun olan tek biçim, adeta sanatçının kendisi olsun. Öznenin, bizzat temanın aracı ve canlandırıcısı olmak yerine, gösteriş yaptığı ve kendisini özne olarak öne çıkardığı bir esinlenme yoksul bir esinlenmedir. — Bu nokta, bizi sanatsal üretimlerin 'nesnelliği' denen şeye getirir.

2. *Sunumun Nesnelliği*

(*a*) Sözcüğün sıradan anlamında 'nesnellik', sanat eserinde, her konunun zaten önceden mevcut bir gerçeklik biçimine bürünmek ve karşımıza bu tanıdık dışsal şekil içerisinde çıkmak zorunda olduğu anlamında alınır. Eğer bu tür nesnellik ile yetinmek isteseydik, o zaman Kotzebue'yi bile 'nesnel' bir şair diye adlandırabilirdik. Onun durumunda, baştan sona tekrar tekrar defalarca rastladığımız şey, basmakalıp gerçekliktir. Ama sanatın amacı, tam da gündelik hayata ilişkin malzemeyi ve onun görünüş tarzını soyup atmak ve içeriden gelen tinsel etkinlik yoluyla, yalnızca mutlak olarak akılsal olan şeyi ortaya çıkarıp, buna hakiki dışsal şekillenmesini kazandırmaktır. Dolayısıyla, sanatçı, eğer konunun tam özü orada değilse, dosdoğru dışsal gerçekliğe gitmemelidir. Çünkü zaten önceden varolan şeyin işlenişi, gerçekten de kendinde en yüksek dirimselliğe yükselebilse ve daha önce Goethe'nin gençlik eserlerinden alınan bazı örneklerde gördüğümüz gibi, kendi içsel canlanışına dayanarak büyük bir çekicilik sunabilse de; yine de bu işleniş, eğer halis tözden yoksunsa, o zaman, hakiki sanat güzelliğine ulaşamayacaktır.

(*b*) Dolayısıyla, ikinci bir sanat tipi, kendi sıfatıyla dışsal olanı amaçlamaz; bunun tersine, sanatçı, 'tema'sını yüreğinin derin içselliğiyle, kavramıştır. Ama bu içsellik o kadar saklı ve yoğun kalır ki, bilinçli açıklık için fazla çabalayamaz ve hakiki açılıma ulaşamaz. 'Pathos'un uzsözlülüğü, kendisiyle uyum içerisinde olduğu dışsal fenomenler yoluyla 'pathos'u ima etmek ve anıştırmakla sınırlıdır ve 'pathos'un içerdiği şeyin tam doğasını geliştirme gücünden ve kültüründen yoksundur. Özellikle halk türküleri, bu sunum tarzına aittir. Dışsal olarak yalın olan halk türküleri, köklerinde yatan, ama açık bir biçimde ifade edilemeyen daha engin bir duyguya işaret ederler; çünkü bu evrede sanatın kendisi, içeriğini açık ve saydam bir biçimde aydınlığa çıkaracak kadar gelişmemiştir ve bu içeriğin, zihnin önsezisiyle tahmin edilebilmesini sağlayacak dışsal şeylerle yetinmek zorundadır. Yürek kendisine sürülmüş ve kendi içerisine sıkıştırılmıştır ve

kendisi için anlaşılabilir olmak maksadıyla, yalnızca tamamen dışsal sonlu koşullar ve fenomenlerde yansıtılmıştır, kuşkusuz bu koşullar ve fenomenler, zihindeki ve duygudaki yansıları pek belirsiz olsa da, ifade edicidirler. Goethe de, bu tarzda, son derece mükemmel şarkılar üretmiştir. Örneğin, *Çobanın Ağıdı*, bu türün en güzel örneklerinden biridir: keder ve özlemle parçalanmış yürek, kendisinin basit dışsal özellikler içerisinde tanınmasını sağlayarak, dilsiz ve çekingen kalır; ama yine de en yoğun duygu derinliği, ifade edilmemiş olsa da, eserin her yanında yankılanır. *Peri Padişahı [Erlkönig]* ve pek çok başka şarkıda aynı hava yürürlüktedir. Yine de bu hava, şeyin ve durumun özünü bilince getirmeyen ve yalnızca dışsal şeylerde —kısmen kaba, kısmen tatsız— durup kalan bir dargörüşlülük barbarlığına batabilir. Örneğin, *Oğlanın Sihirli Boynuzu*'ndaki[120] davulcunun şu sözlerinin son derece dokunaklı oldukları için övgü kazanmış olmaları gibi: "Ey darağacı, sen soylu yuva" ya da "Hoşçakal, bedenim". Öte yandan Goethe, 'Yerden bir çiçek demeti dermiştim; çiçek demeti, binlerce kez selamlayabilirim seni, önünde çok zaman eğilmiştim, oh! binlerce kez yüreğime bastırmıştım, binlerce kez"[121] diye şarkı söylediğinde, burada duygu derinliği, gözlerimizin önüne bayağı veya kendinde itici hiç bir şey getirmeyen, oldukça farklı bir tarzda ima edilmiştir. Ama bu nesnellik türünün genel olarak yoksun olduğu şey, duygu ve tutkunun edimsel apaçık görünüşe çıkmasıdır; oysa duygunun ve tutkunun, halis sanatta, ancak dışsal şey aracılığıyla pek zayıf bir yankı bulan bu saklı derinlik içerisinde kalmaması gerekir; tersine, duygu, eksiksiz bir biçimde ya kendi adına kendisini açımlamalı ya da kendisini, kutsal bir şeymiş gibi içerisinde saklamış olduğu dışsal malzemede baştan sona ve açıkça parıldamalıdır. Örneğin Schiller, kendi 'pathos'unda, bütün ruhuyla, ama elde bulunan şeyin özüyle kendisini tanışık kılan büyük bir ruhla vardır ve bu ruh, kendi derinliklerini aynı zamanda [şiirinin] zenginlik ve uyum doluluğu içinde, en özgür ve görkemli bir şekilde ifade edebilir.

(*c*) Bu bağlamda, İdeal'in özsel doğasını koruyarak, hakiki nesnelliğin ne olduğunu, burada da, öznel ifade yönünden şöyle belirleyebiliriz: sanatçının öznel iç yüreğinde, sanatçıyı esinleyen halis konuya ilişkin hiçbir şey gizlenmiş kalmamalıdır; her şey, seçilen konunun tümel ruhunu

[120] 1805-8'de yayımlanmış, L. J. von Arnim ve C. Brentano'nun derlediği halk türküleri. Davulcu ölüme mahkum edilmiştir ve hapishaneden infaz yerine götürülürken dostlarıyla konuşmaktadır.

[121] Bu, *Blumengruss* adlı şiirden alınmıştır, yak. 1810.

ve tözünü öne çıkaracak şekilde eksiksiz olarak açılım kazanmalıdır; aynı şekilde konunun bireysel şekillenmesi de ince ince işlenmiş ve bütün sunuma uygun olarak bu tümel ruh ve töz tarafından nüfuz edilmiş görünmelidir. Çünkü en yüksek ve en üstün olan şey, sanıldığı gibi, ifade edilemez değildir[122] —çünkü böyle olsaydı, şair eserinin açımladığından daha derin olurdu. Bunun tersine, sanatçının eserleri, tam da sanatçının kendisidir ve hakikatidir; sanatçı [eserlerinde] ne ise *odur;* yoksa yüreğinde gömülü kalan şey *değil.*

3. Tarz, Üslûp ve Originalite

Ama sanatçıdan az önce belirtilen anlamda bir nesnellik ne denli talep edilirse edilsin, onun üretimi yine de *kendi* esinlenmesinin eseridir. Çünkü özne olarak, sanatçı, kendisini konusuyla tamamen özdeşleştirmiş ve bu konunun sanattaki cisimleşmesini *kendi* yüreğinin ve düşgücünün iç hayatından biçimlendirmiştir. Sanatçının öznelliğinin, üretiminin hakiki nesnelliğiyle bu özdeşliği, kısaca irdelemek durumunda olduğumuz üçüncü esas noktadır; çünkü bu özdeşlik içerisinde, buraya kadar dehâ ve nesnellik olarak ayırmış olduğumuz şeyi birleşmiş görüyoruz. Bu birliği halis originalitenin özü olarak betimleyebiliriz.

Yine de bu anlayışa bir içerik kazandırmaya yönelmeden önce, tekrar iki noktayı gözönünde bulundurmalıyız, öyle ki, hakiki originalite ortaya çıkabilecekse, bu iki noktanın tek yanlılıkları giderilmelidir. Bunlar, (a) öznel tarz ve (b) üslûp'tur.

(*a*) Salt tarz [yani 'manierizm'], özsel olarak originaliteden ayırdedilmelidir. Çünkü tarz, sanatçının tikel ve dolayısıyla ilineksel mizaç durumlarıyla ilişkilidir ve konunun kendisi ve onun ideal tasarımı yerine, bunlar, sanat eserinin üretiminde kendilerini öne çıkarırlar.

(*α*) O halde, bu anlamda [manierizm] tarzın, kendilerinde ve kendileri için farklı sunum tarzları gerektiren genel sanat türleriyle ilişkisi yoktur; örneğin peysaj ressamının konularını tarihsel ressamınkinden farklı bir biçimde, epik şairin lirik ya da dramatik şairinkinden farklı bir biçimde görmek durumunda olması gibi; bunun tersine, 'tarz', ancak *bu* kişiliğe ve onun yapıp etmesinin ilineksel mizaç durumuna uygun bir anlayıştır ve bu, İdeal'in hakiki doğasıyla doğrudan çelişkiye kadar gidebilir. Böyle

[122] Bu, *Prosaische Jugendschriften* adlı eserinde tersini ileri sürmüş olan F. von Schlegel'e yönelik bir imadır (ed. Minor, cilt. ii, s. 364).

bakıldığında, tarz, sanatçının kendisine teslim olabileceği en kötü şeydir, çünkü sanatçı, basitçe kısıtlı ve kişisel hevesleri içerisinde kendini ona bırakır. Ama kendi sıfatıyla sanat, konunun ve onun dışsal görünüşünün salt ilinekselliğini ortadan kaldırır ve dolayısıyla sanatçıdan öznel mizaç durumunun ilineksel tikel karakteristiklerini kendi içerisinde söndürmesini talep eder.

(*β*) Dolayısıyla, ikinci olarak, tarz, her şeye rağmen doğrudan doğruya hakiki sanatsal tasarıma karşıt olmasa da; onun alanı daha ziyade sanat eserinin dışsal yönleriyle sınırlandırılmıştır. Tarz, çoğunlukla, yerini resim ve müzik sanatlarında bulur, çünkü bu sanatlar, işleme ve uygulama için en geniş dışsal konu alanını verirler. Tikel bir sanatçıya, onun çömezlerine ve okuluna ait olan ve bir âdet halinde sık sık yineleme yoluyla geliştirilen özel bir sunum biçimi, burada 'tarz'ı oluşturur ve bu, bize 'tarz'ı iki yön içerisinde irdeleme fırsatı verir.

(*αα*) İlk yön, konuyu işleyişle ilişkilidir. Örneğin resim sanatında, atmosferik ton, desen, ışık ve gölgenin dağılımı, rengin bütün tonları, sonsuz bir çeşitliliğe olanak verir. Dolayısıyla ressamlar arasındaki ve onların pek çok konuyu bireysel işleyiş tarzları arasındaki en büyük ayrımı, özellikle renk ve ışık kullanma türünde buluruz. Örneğin doğada, varolsa bile dikkatimizi çekmemiş olduğu için genellikle algılamadığımız bir renk tonu da olabilir. Ama bu renk şu ya da bu sanatçının gözüne çarpmıştır; sanatçı, bu tonu kendisinin kılmış ve artık her şeyi bu renklendirme ve ışık kullanma türü içerisinde görmeyi ve yeniden üretmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Sanatçının işlemi, renklendirmede olduğu gibi, nesnelerin kendilerinde, onların gruplaşmasında, konumunda ve hareketinde de aynı ölçüde bireysel olabilir. Özellikle, Hollandalı ressamlarda, tarzın bu yönüyle yaygın bir biçimde karşılaşırız: örneğin, van der Neer'in [1603-77] gece kompozisyonları ve ayışığını işleyişi, van Goyen'in [1596-1656] manzara resimlerinin çoğunda bulunan kum tepeleri, başka ustaların pek çok resminde bulunan saten ve başka ipekli maddelerin sürekli olarak yinelenen parlaklığı bu kategoriye aittir.

(*ββ*) İkinci olarak, tarz, sanat eserinin pratiğine, fırçanın kullanılmasına, boyanın sürülmesine, renklerin harmanlanmasına, vb. kadar uzanır.

(*γγ*) Ama böyle özgül bir işleme ve sunum türü, sürekli olarak tekrarlanmasından ötürü, bir alışkanlık halinde genelleştiği ve sanatçı için ikinci bir doğa haline geldiği için, burada şöyle ciddi bir tehlike vardır: tarz, ne ölçüde özelleşirse, ruhsuz ve dolayısıyla soğuk bir yineleme ve imalat halinde o ölçüde yozlaşır ve burada artık tüm duyarlılığı ve esinlenmesiy-

le sanatçıyı bulamayız. Bu durumda, sanat, salt el becerisine ve mesleki ustalığa saplanır kalır ve kendinde itiraz edilemez olan tarz, yavan ve cansız bir şey haline gelebilir.

(*γ*) Böylelikle, daha halis tarz, kendisini bu kısıtlanmış mizaç durumundan kurtarmalı ve bu özelleşmiş işleme tarzlarının saf bir alışkanlığa dönüşüp çürüyemeyeceği ölçüde, kendisini, kendi içinde genişletmelidir; çünkü halis sanatçı, eldeki şeylerin doğasına daha genel bir biçimde sadık kalır ve bu daha genel işleme tarzını, onun özünün gerektirdiği şekilde kendisinin kılabilir. Bu anlamda, yalnızca neşe dolu şiirlerini uygun bir sonla bağlamakla kalmayıp; ama aynı zamanda düşüncenin ve durumun ciddiliğini bertaraf etmek ve ortadan kaldırmak için deyiş biçiminin mutlu bir dönüşümüyle daha ciddi ögeleri de uygun bir sonla bağlama becerisinden ötürü Goethe'de 'tarz'dan söz edebiliriz. Horatius da, *Mektuplar*'ında bu tarzı benimser. Bu, genelde bir sohbet havasına ve toplumsal neşeye bir yöneliştir, öyle ki burada bu yöneliş, konuya daha derinliğine girmemek için, durup konudan kopar ve derin konuyu şenlikli bir şeye çevirir. Aslında şeyleri işlemenin bu biçimi de 'tarz'dır ve bu, öznenin konusunu ele almasına aittir; ama daha genel bir türden olan ve bu nedenle amaçlanan sunum türü içerisinde daima zorunlu bir şekilde işleyen öznel bir işleme aittir. Tarzın bu son düzeyinden 'üslûp'un irdelenmesine geçebiliriz.

(*b*) 'Le style c'est l'homme même' ünlü bir Fransız deyişidir.[123] Burada kendi sıfatıyla üslûp, sanatçının, ifade biçimi, yani deyişlerini dönüştürme biçimi içerisinde eksiksiz olarak farkedilebilir olan mizaç durumu anlamına gelir. Öte yandan, von Rumohr, 'üslûp' sözcüğünü, 'bir alışkanlık halinde geliştirilmiş olarak, heykeltıraşın edimsel olarak biçimlerini yonttuğu ve ressamın ise biçimlerini görünür kıldığı malzemenin iç taleplerine kendini uydurma' şeklinde açıklamaya çalışır ve bize örneğin heykel sanatının özgül duyusal malzemesinin izin verdiği veya yasakladığı sunum tarzı hakkında son derece önemli açıklamalar verir (*a.g.y.*, i, s. 87). Yine de 'üslûp' sözcüğünü yalnızca bu duyusal ögeye ilişkin yönüyle sınırlandırmamalıyız; onu, içerisinde eserin gerçekleştirildiği sanat türünün doğasından ileri gelen sanatsal sunumun karakteristiklerine ve kurallarına kadar genişletebiliriz. Nitekim, müzik sanatında, kilise müziği üslûbunu operanınkinden ve resim sanatında, tarihsel üslûbu 'genre'ınkinden ayırde-

---

[123] G.L.L. de Buffon'un (1707-88) *Discours sur le Style*'inden alınmıştır. —'Üslûp insanın kendisidir', —*çn.*

deriz. Böyle yorumlandığında, 'üslûp', hem belli sanat türlerinin taleplerine ve kökenini bu sanat türlerinin özünde bulan yasalara karşılık gelen bir sunum tarzına, hem de malzemesinin koşullarına boyun eğen bir sunum tarzına uygulanabilir. Bunun sonucu olarak, sözcüğün bu daha geniş anlamında, üslubun kusuru, ya sanatçının böyle özünde zorunlu bir sunum tarzını kendinin kılmadaki yetersizliğidir, ya da kurallara uymak yerine kendi heveslerine özgür bir oyun alanı açan ve bu kuralların yerine kendi kötü 'manierizm'ini koyan öznel kapristir. Bundan şu sonuç çıkar ki, von Rumohr'un daha önce dikkat çekmiş olduğu gibi, bir sanat türünün üslûp kurallarını diğer türlerinkine aktarmak kabul edilemez bir şeydir, örneğin Mengs 'heykel sanatı temelinde kendi Apollon'unun renkli biçimlerini işleyip gerçekleştirdiği' Albani Villası'ndaki ünlü Muse'ler [esin perileri, —*çn.*] topluluğunda bunu yapmıştır.[124] Buna benzer bir biçimde, Dürer'in,[125] resimlerinin pek çoğunda, tahta-oyma üslubunu tamamıyla kendine özgü kılmış olduğunu ve bunu kendi resim sanatında da, özellikle giyim kuşamın işlenişinde, hep aklında bulundurduğunu görürüz.

(*c*) Şimdi, son olarak, 'originalite', sadece üslûp kurallarına uymaktan değil, öznel esinlenmeden oluşur; bu esinlenme, salt bir 'manierizm'e teslim olmak yerine, mutlak olarak akılsal bir malzemeyi kavrar ve bu malzemeye, sanatçının öznel etkinliği aracılığıyla, içeriden, hem belli bir sanat türünün özü ve kavram çerçevesi içerisinde hem de aynı zamanda İdeal'in genel doğasına uygun bir şekilde dışsal biçim verir.

(α) Böylelikle, originalite hakiki nesnellikle özdeştir ve o, sunumun öznel ve olgusal yanlarını, bu iki yanın artık birbirine karşıt ve yabancı olmadığı bir şekilde biraraya bağlar. Dolayısıyla, originalite, bir bakımdan sanatçının en kişisel iç hayatıdır, ama öte yandan nesnenin doğasından başka bir şeyi açığa çıkarmaz; öyle ki sanatçının eserinin özel karakteri, yalnızca şeyin kendisinin özel karakteri olarak görünür ve ondan çıkar; tam da şeyin sanatçının üretici öznel etkinliğinden çıkması gibi.

(β) Dolayısıyla, originalite, her şeyden önce, salt hayallerin kaprisinden ayırdedilmelidir. Çünkü, insanlar çoğu zaman, 'originalite' denildiğinde, bundan, başka kimsenin aklına asla gelmeyen, yalnızca bireye özgü özelliklerin üretimini anlamayı alışkanlık haline getirmişlerdir. Ama bu durumda, bu, yalnızca kötü bir mizaç durumudur. Örneğin sözcüğün

---

[124]Burada *Mount Parnassus*'un tavanından söz ediliyor gibidir. Bu villa Roma'dadır. Apollon, Muse'lerin önderidir. Alıntı von Rumohr'dan yapılmıştır.

[125]A. Dürer, 1471-1528.

bu anlamında, hiç kimse İngilizlerden daha 'original' değildir; yani onların her biri, hiçbir aklı başında insanın öykünmeyeceği bir özgül çılgınlığa başvurur ve kendi çılgınlığının bilinci içerisinde kendisini 'original' diye adlandırır.

Bununla bağlantılı olarak, nüktenin ve 'humor'un originalitesi günümüzde özellikle pek gözdedir. Burada sanatçı, kendi öznel hayatından yola çıkar ve sürekli olarak ona geri döner, öyle ki sanatçının üretiminin asıl konusu, ancak en öznel ruh halinin nüktelerine, şakalarına, hayallerine ve aşırılıklarına özgür bir oyun alanı açmak için dışsal bir vesile olarak işlenir. Ama bu böyle olduğu için, konu ve bu öznel yan birbirinden ayrı düşer ve malzeme baştan sona kaprise dayanan bir biçimde işlenmiş olur; öyle ki burada sanatçının mizaç durumu, evet mizaç durumu, esas şey olarak öne çıkabilir. Böyle bir 'humor', tin ve derin duyguyla dolu olabilir ve genelde son derece etkileyici görünebilir; ama genellikle sanıldığından daha zahmetsizdir. Çünkü konunun akılsal akışını yarıda kesmek, kaprisli bir biçimde başlamak, ilerlemek ve bitirmek ve bir dizi nükte ve duyguyu birbirine karıştırmak ve dolayısıyla düşsel karikatürler üretmek, kendinden gelişmekten ve hakiki İdeal'in damgasını taşıyan, özünde sağlam bir bütünü tamamlamaktan daha kolaydır. Ama günümüzdeki 'humor', görgüsüz bir yeteneğin nahoşluğunu sunmak ister ve en sonunda tam da hakiki 'humor'dan çıkıp bayağılığa ve saçma-sapanlığa doğru salınır. Hakiki 'humor'a pek nadir rastlarız; ama günümüzde, yalnızca bir 'humor'muş gibi görünen ve göz boyayan en yavan tuhaflıkların, saf ve derin oldukları varsayılmaktadır. Bunun tersine, Shakespeare'in büyük ve derin bir 'humor'u vardı, ama onda bile tuhaflıklar yok değildi. Buna benzer bir biçimde, Jean Paul'un[126] 'humor'u, nükte derinliği ve duygu güzelliğiyle sık sık bizi şaşırtır, ama öte yandan, birbirleriyle gerçek bağlantısı olmayan şeyleri, grotesk biçimde bağlayıp birleştirmesiyle de aynı sıklıkta bizi şaşkınlığa düşürür ve onun 'humor'unda, bu bağlantısız şeyleri biraraya getiren bağıntılar da hemen hemen anlaşılmadan kalır. En büyük 'humor' sahibinin bile, belleğinde mevcut bu türden bağıntıları yoktur ve bu nedenle çoğu zaman, Jean Paul'un bağlayıp birleştirmelerinin bile dehâ gücünün ürünü olmadıklarını, ama dışsal bağıntılar olduklarını sık sık görürüz. Böylelikle, Jean Paul, daima yeni malzeme edinmek için, çeşitli kitaplara, botanik, hukuk, felsefe, gezi betimleme kitaplarına bakıyor, kendisine çarpıcı gelen şeyi hemen bir kenara not ediyor ve bunun telkin

[126] J.P.F. Richter, 1763-1825.

ettiği rastgele hayalleri kağıda döküyordu; bunları kompoze etmeye kalktığında da, en 'heterojen' malzemeyi —Brezilya bitkileri ile eski Yüksek İmparatorluk Mahkemesi'ni— biraraya getiriyordu.[127] O halde bu yapılan, herhangi bir şeyin ve her şeyin, sayesinde mazur görüldüğü 'originalite' veya 'humor' olarak özel bir övgü kazanabilir. Ama böyle bir kapris, tam da hakiki 'originalite'nin dışladığı şeydir.

Şimdi, özellikle hiçbir şeyi ciddi biçimde ele almadığı ve sırf şaka yapmak adına şakayı iş edindiğinde, kendisine en yüksek 'originalite' süsü vermek isteyen ironiden bu vesileyle bir kez daha kısaca söz edebiliriz. Bir başka yönden, ironi, en iç anlamını şairin kendisi için sakladığı bir dışsal ayrıntılar kütlesini, sunumları içerisinde biraraya getirir. Bu durumda, bu işlemin kurnazlığının ve burnubüyüklüğünün, tasarımgücünü genişletmekten oluştuğu varsayılır; bu varsayım da, derinliği yüzünden ifade edilemeyecek olan 'şiirlerin şiiri'nin ve en derin ve en üstün olan her şeyin, tam da bu yanyana getirmelerde ve dışsal ayrıntılarda bulunduğu temeline dayanır. Bu nedenle, örneğin F. von Schlegel'in kendisini bir şair olarak düşündüğü zamanlardaki şiirlerinde, 'en iyi şiir dile getirilmemiş olandır' bildirimi bulunur; yine de bu 'şiirlerin şiiri' kendisinin tam da en yavan düzyazı olduğunu gösterdi.

(γ) Hakiki sanat eseri, bu sapkın 'originalite'den kurtulmak zorundadır; çünkü hakiki sanat eseri *bir tek* tinin *bir tek* kişisel yaratımı olarak ortaya çıkmak suretiyle, kendi halis 'originalite'sini gözler önüne serer; böyle bir tin, dışarıdan hiçbir şey toplayıp derlemez, ama bütün konuyu tek bir kalıpla, tek bir tonda, konunun parçaları arasında sıkı bir bağıntı kurmakla kendi kaynaklarından üretir; tıpkı şeyin kendisinin, parçaları kendinde birleştirmesi gibi. Eğer öte yandan, kendi başlarına değil de, tamamen dışarıdan biraraya getirilmiş sahnelere ve motiflere rastlarsak; bu durumda onların birlik kazanmasının iç zorunluluğu yoktur ve üçüncü yabancı bir öznel etkinlikle [sanatçınınkiyle] rastlantısal olarak birleştirilmiş görünürler. Bu nedenle, özellikle büyük originalitesinden dolayı Goethe'nin *Götz*'üne hayranlık duyarız ve zaten yukarıda söylemiş olduğumuz gibi, kuşkusuz, bu eserde Goethe, büyük bir cesaretle, o çağda estetik teorilerde bir sanat yasası olarak katı biçimde savunulan her şeyi yalanlamış ve ayaklar altına almıştır. Yine de bu oyunun işlenişi, hakiki 'originalite'ye sahip değildir. Çünkü bu erken dönem eserinde, hâlâ Goethe'nin malzemesinin yoksulluğunu görüyoruz, nitekim pek çok

[127] Wetzlar'da; bkz. *Hegel's Political Writings* (Oxford, 1964), s. 170.

özellik ve bütün sahneler, bizzat esas konunun kendisinden hareketle işlenmek yerine; şurada burada, oyuna dışsal bir biçimde sokulan, oyunun yazıldığı çağın ilgilerinden çıkarılmış görünür. Örneğin, Luther'i, ima eden, Götz ve Birader Martin'in birarada bulunduğu sahne [I. perde, ii. sahne], Goethe tarafından kendi döneminde Almanya'da halkın rahiplere tekrar merhamet göstermesini başlatan olaylardan alınmıştır [Martin kendisinin ve rahiplerin yazgısından yakınır]: onlar şarap içemezler, yemek yememeleri için uyumalıdırlar ve dolayısıyla her türlü arzuya bağlıdırlar, ama her şeyden önce üç dayanılmaz yemin, yani yoksulluk, saflık ve itaat yeminleri etmiş olmalıdırlar. Öte yandan, Birader Martin, bir şövalye olarak Götz'ün hayatı karşısında coşku duyar: Martin'in bu coşkusu Götz'e şunu hatırlatır: düşmanlarından aldığı ganimeti yüklenip döndüğünde, 'Tam bana ateş edecekken atını dürtükledim, sonra da onu ve atını yere çaldım' demiştir; ve sonra o, nasıl şatosuna gidip karısını bulduğunu hatırlar. Martin, Elisabeth'in sağlığına içer ve gözlerini siler. —Ama Luther, bu dünyevi düşüncelerden yola çıkmadı; dindar bir rahip olarak o, Augustinus'tan, bütünüyle farklı bir dinsel sezgi ve inanç derinliği çıkardı. Buna benzer biçimde, bir sonraki sahnede bunu Goethe'nin zamanında yürürlükte olan pedagojik kavramlar izler, ki bu kavramları özellikle Basedow[128] teşvik etmişti. Örneğin bu sahnede Goethe'nin çağında çocukların bir yığın anlaşılmaz boş laf öğrendiği söyleniyordu, oysa ki doğru yöntem çocuklara olguları gözlem ve deneyim yoluyla öğretmekti. Şimdi, Karl, babasıyla, tam da Goethe'nin gençliğinde âdet olduğu gibi, pek bir şey bilmeden, ezbere konuşur: 'Jaxthausen, iki yüzyıldır miras yoluyla Berlichingen Lordlarına ait olan Jaxt'taki bir köy ve bir şatodur,' yine de Götz Karl'a: 'sen Berlichingen Lordunu tanıyor musun?' diye sorduğunda, çocuk onun yüzüne gözlerini dikip bakakalır ve açık bir biçimde bunu öğrenmiş olmadığı için, kendi öz babasının kim olduğunu bilmez. Götz, her yolla, her patikayla tanışık olduğunu ve herhangi bir nehrin, köyün ve kentin adını öğrenmeden önce oradan geçtiğini söyler. Bunlar, konunun kendisini ilgilendirmeyen yabancı eklemelerdir; bununla birlikte konu, kendi derinliği içerisinde ele alınabildiğinde, örneğin Götz ile Weislingen'in sohbetinde [*a.g.y.*], bu defa da yaşanan dönem üzerine soğuk ve yavan düşünümler dışında hiçbir şey ortaya çıkmaz.

Konudan doğmayan bireysel özelliklerin benzer bir derlenişini, Goethe'nin *Wahlverwandschaften*'inde bile [*Elective Affinities*, 1809] ye-

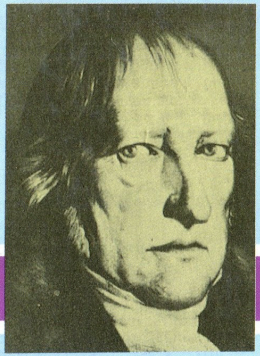
[128] J.B. Basedow, 1723-90.

niden buluyoruz: parklar, *tableaux vivant*'lar,(*) ve sarkacın salınımları, madenlerin duyarlığı, başağrıları, kimya biliminden alınan kimyasal bileşimlerin bütün tablosu bu türdendir. Şüphesiz özgül bir düzyazı çağında ortaya konmuş bir romanda, bu türden şeylere, özellikle Goethe'nin durumunda olduğu gibi, pek ustaca ve zarîflikle kullanıldıklarında izin verilebilir ve kaldı ki bir sanat eseri, kendisini tamamıyla çağının kültüründen kurtaramaz; ama bizzat bu kültürün kendisini yansıtmak bir şeydir, malzemeleri sunumun asıl konusundan bağımsız, dışarıda arayıp bulmak ve biraraya toplamak bir başka şeydir. Sanatçının halis "originalite"si, sanat eserinin "originalite"si gibi, yalnızca, konunun özsel hakiki içeriğinin akılsallığı tarafından, sanatçının canlandırılmasında bulunur. Sanatçı, bu nesnel akılsallığı, içeriden ya da dışarıdan ona yabancı tikel ayrıntılarla karıştırıp bozmadan tamamen kendisinin kılmışsa eğer; o zaman yalnızca biçim vermiş olduğu konu içerisinde, *kendisini* en hakiki öznel karakterinde verir: kendinde mükemmel bir sanat eseri için yalnızca canlı bir geçitten başka bir şey olmayan bir karakter. Çünkü her hakiki şiirde, düşünmede ve eylemde, halis özgürlük, tözsel olan şeyi asli güç olarak yürürlüğe sokar; ve bu güç, aynı zamanda öznel düşünmenin ve istemenin o kadar eksiksiz biçimde kendi öz gücüdür ki, her ikisinin mükemmel uzlaşımında, onların arasında artık hiçbir ayrılık kalmaz. Bu nedenle sanatın "originalite"si, sanatçının ilineksel mizaç durumunu tüketir, ama bu mizaç durumunu o şekilde özümser ki, sanatçı, adeta kendi konusuyla dolu olan, esinlenmiş dehâsının hareket ettirici gücünü bütünüyle izleyebilir ve hayal ve boş kapris yerine, hakikatine uygun olarak tamamladığı eserinde kendi 'ben'ini sergileyebilir. Hiçbir tarza sahip olmamak, çok eski zamandan beri büyük bir tarz olmuştur ve işte tam da bu anlamda Homeros, Sophokles, Raphael, Shakespeare "original" diye adlandırılmalıdır.

(*)Bkz. "Sanat Güzelliği" veya "İdeal", Dipnot: 3.

BİRİNCİ CİLDİN SONU

PAYEL YAYINEVİ — Cağaloğlu Yokuşu
Evren Han Kat 3, No: 51
Cağaloğlu - İstanbul
Tel: 528 44 09 - 511 82 33
Fax: 512 43 53



GEORG WILHELM F. HEGEL

Hegel felsefesinin temelini oluşturan ana konulardan biri de estetiktir. Hegel'e göre estetik, güzel sanatlar felsefesi ya da bilimidir ve üç ana bölüme ayrılır: a) sanatta ideal olanın incelenmesi, b) simgesel sanat, klasik sanat, romantik sanat, c) sanat alanları olarak da yontu, resim, müzik, şiir ve mimarlık. Hegel'e göre insanın bir gereksinmesi olarak ortaya çıkan sanat, tinselin ve duygusalın uzlaşmasından doğan uyumdur. Sanata olan bu gereksinmeyi doğuran da insanın düşünen bir bilinç olmasıdır. Burada da idenin gelişimi söz konusudur, çünkü idenin dışında bir sanat varlığı düşünme olanağı yoktur. Duyusal bir tasarım olan sanatın belirleyici özelliklerinden biri güzelliktir. Güzellik ise gerçeğin kendisidir. Sanat, gerçeği duygusal bir biçim içinde bilince gösterir. Bu duygusal göstermenin ya da görünüşün oldukça derin bir anlamı vardır, o da en üstün yetkinliğe ulaşmayı erek edinmedir.

Hegel'in bu büyük yapıtı dört cilt olarak ve tam metin halinde yayımlanacak. Birinci cilt, Estetik'in Hegel'in genel felsefî sisteminin öteki kurucu bileşenleriyle bağıntılarını ortaya koymakta ve böylelikle bütün metnin kuruluş çatısını veren teorik çerçeveyi de çizmektedir. İkinci cilt, tikel sanat biçimlerinin, yani simgesel sanat, klasik sanat ve romantik sanat biçimlerinin irdelenmesine ayrılmıştır. Üçüncü ve dördüncü ciltlerde ise, tek tek sanatlar sistemi, yani yontu, resim, müzik, şiir ve mimarlık ele alınmaktadır.

kapak resmi:
Michelangelo: Adem'in Yaratılışı

ISBN 975-388-062-6



