İSMAİL TUNALI

ESTETİK

5. Basım

Remzi Kitabevi

Büyük Fikir Kitapları Dizisi: 92
ESTETİK/İsmail Tunalı

ISBN 975-14-0111-9

BİRİNCİ BASIM: Cem Yayınevi
ÜÇÜNCÜ BASIM: Remzi Kitabevi, Temmuz, 1989
BEŞİNCİ BASIM: Ekim, 1998

Remzi Kitabevi A.Ş., Selvili Mescit Sok. 3, Cağaloğlu 34440, İstanbul.
Tel (212) 513 9424-25, 513 9474-75, Faks (212) 522 9055
WEB: http://www.remzi.com.tr, E-POSTA: post@remzi.com.tr

Remzi Kitabevi A.Ş. tesislerinde basılmıştır.

Anne ve babamın
derin anısına

İçindekiler

Giriş 13

Birinci Bölüm

ESTETİK SÜJE ÇÖZÜMLEMESİ
SÜBJEKTİVİST - PSİKOLOJİK ESTETİK

ESTETİK SÜJE VE ESTETİK TAVIR 23

1) Estetik Tavır ve Auto-Telos (Ereği Kendinde Olma) 25
2) Estetik Tavır ve Kontemplation (Seyir) 27
3) Estetik Tavır ve Kavram 28
4) Estetik Tavır ve Duyum 30
5) Estetik Tavır ve Algı 34
6) Estetik Tavır ve Duygu 37
7) Estetik Tavır ve Özdeşleyim (Einfühlung, Emphaty) 40
8) Estetik Tavır ve Estetik Hoşlanma, Estetik Haz 44

İkinci Bölüm

ESTETİK OBJE ÇÖZÜMLEMESİ

OBJEKTİVİST ESTETİK 47

I. Fenomenolojik-Ontolojik Estetik'in Estetik Obje Çözümlemesi 47
   1) Fenomenolojik Çözümleme 47
   2) Ontolojik Çözümleme 50
      a) Nicolai Hartmann'da Estetik Obje Belirlemesi . . . 52
      b) Roman Ingarden'de Estetik Obje Belirlemesi 61
      c) Max Bense'de Estetik Obje Belirlemesi 66
      d) Realite ve İrrealite Karşısında Nicolai Hartmann'ın Tavrı 72
II. Marxist Estetik'in Estetik Obje Anlayışı 77
   1) Sanat Yapıtının Düzeni 79
   2) Sanat Yapıtının Toplumsal-Sınıfsal Niteliği 83
III. Information Estetik'inde Objektivist Tavır 85
IV. Metâ Estetik'i ve Estetik Obje Anlayışı 89
   1) Metâ Estetik'inin 'Obje' Bakımından Belirlenmesi . . . 89
   2) Duyular ve Ekonomik Fonktion 92

V. Yapısalcı (Strüktüralist) Estetik ve Obje Çözümlemesi . . . 95
1) Genelde Yapısalcılık 95
2) Yapısalcı Estetik 99
VI. Alımlama (Reception) Estetik'i ve Estetik Obje Anlayışı . . . 106
1) Prag Semioloji Okulunun Katkısı 107
2) Roman Ingarden Ontolojisinin Katkısı 110
3) Gadamer ve Hermeneutik'in Katkısı 114
4) Umberto Eco ve 'Açık Sanat Yapıtı' Anlayışının Katkısı . 118
5) Alımlama (Reception) Estetik'inin Ana Düşünceleri . . 121
VII. Frankfurt Okulunda Objektivist Tavır 126

Üçüncü Bölüm

ESTETİK DEĞER ÇÖZÜMLEMESİ

AXİOLOJİK ESTETİK 131

I. Genellikle Değer ve Estetik Değer 131
1) İyi ve Güzel 132
2) Doğruluk (Hakikat) ve Güzel 137
3) Yararlı ve Güzel 139
II. Metafizik Güzellik Anlayışı 141
1) Antik Metafizik'te Güzel Sorunu 143
2) Alman İdealizminde 'Güzel' Sorunu 147
a) Friedrich Schiller'in Güzellik Anlayışı 148
b) Schelling'in Güzellik Anlayışı 149
c) Hegel'in Güzellik Anlayışı 150
d) Theodor Vischer'in Güzellik Anlayışı 153
3) Çağdaş Metafizik'te 'Güzel' Sorunu 154
III. Ontolojik Güzellik Anlayışı 156
1) Estetik Değerin Realite'ye Katılma Olarak Belirlenmesi . 158
2) Estetik Değerin Mutlak Bir Değer Olarak Kavranması . . 161
3) Estetik Değerin Bir Görünüş Değeri Olarak Temellendirilmesi 163
IV. Genellikle Güzel, Doğada Güzel, Sanatta Güzel 176
A — Yansıtma Teorisi 176
B — İdealist Teori 178
a) Aristoteles, Kant ve Hegel 178
b) B. Croce 182
1 — Fizik Güzel 182
a) Doğal Güzel 182
b) Yapma Güzel, Sanat Yapıtının Güzelliği . 186
2 — Özgür ve Özgür Olmayan Güzellik 189
C — Tarihsel-Materialist, Marxist Görüş 191
D — Ontolojik Görüş 197
E — Doğa Güzelliği ve Sanat Güzelliği Sorununda Sonuç . . 200

V. Güzelliğin Objektiv Nitelikleri 201
1) Güzelliğin İçsel-İçeriksel Nitelikleri 202
a) İde, Tür ya da Tip'e Uygunluk 202
b) Yetkinlik 204
c) Canlılık ve Anlatım (İfade) 205
2) Güzelliğin Dışsal-Biçimsel Nitelikleri 207
A) Orantı ve Simetri 207
a) Platon Öncesi 208
b) Platon 209
c) Aristoteles 213
d) Çağdaş Düşüncede Orantı ve Simetri 214
B) Harmoni (Uyum) 217
C) Çoklukta Birlik ve Ekonomi İlkesi 224
VI. Yüce ve Yücelik 226
1) Kant'ta Yüce'nin Temellendirilmesi 227
2) Kant'tan Sonra Yüce 229
VII. Trajik Değeri 234
VIII. Komik Değeri 240
Komik ve Humor 240

Dördüncü Bölüm

ESTETİK YARGI ÇÖZÜMLEMESİ

LOJİK ESTETİK 247
I. Estetik Yargı ve Kant'ın Estetik Yargıyı Temellendirmesi . . 247
A) Nitelik Bakımından Beğeni Yargısı 250
B) Nicelik Bakımından Beğeni Yargısı 252
C) İlgi (Relation) Bakımından Beğeni Yargısı 255
D) Kiplik (Modalite) Bakımından Beğeni Yargısı 256
II. Estetik Yargının Geçerliği Sorunu 259
1) Estetik Genel-Geçerliğin Kültürel ve Psikolojik Yönden Temellendirilmesi 259
2) Ludwig Wittgenstein'da Estetik Yargının Geçerliği Sorunu 266
3) Estetik Genel-Geçerliğin, Estetik Beğeninin Marxist Açıdan Değerlendirilmesi 269
Notlar ve Açıklamalar 273
Adlar Dizini 281

Birinci Baskı İçin Önsöz

Yıllardır meslektaşlarım, dostlarım, bir genel estetik kitabı yazmam için beni özendirip dururlardı. Kimi zaman bu özendirme bir baskı niteliği bile alırdı. Ama, bugüne kadar böyle bir girişimden daima kaçındım. Bunun nedeni, böyle bir kitap için bazı estetik soruların çözümünde tam bir aydınlığa kavuşmamış olmamdı. Alınyazısına inanırsak, yalnız insanların değil, kitapların da bir alınyazısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu alınyazısı, yayınladığım bu 'Estetik' için de geçerlidir. O da, ancak şimdi yazılabilirdi ve gerçekten de bu böyle olmuştur.

Kitap, onbeş yıl önce Grek Estetik'i adlı kitabımın Giriş'inde yaptığım bir çalışma planını uyguluyor. Bu plan, estetik gerçekliğin eksiksiz, tüm öğeleriyle ele alınması gerektiğini öneriyordu. Elimizdeki 'Estetik' de, bu öneriye uyarak, bir yandan estetik süje'yi inceliyor ve bir psikolojik estetik'i temellendiriyor, öbür yandan da estetik obje'yi ele alıyor ve estetik obje'nin felsefi-ontolojik temellerini, estetik değeri ele alıyor ve bir estetik değer felsefesini, yine estetik yargıları ele alıyor ve bir estetik yargılar mantığını oluşturuyor. Ancak, tüm bu araştırmaların ortak bir amacı vardır: Estetik gerçekliğin bütünlüğünü temellendirmek. Bu bütünlüğe ulaşmada ortak bir yöntem de birlikte geliyor. İlkin her sorun bir tarihsel arka planda ele alınıyor ve sonra çağdaş bir sistematik ile bir çözüme götürülüyor. Bu açıdan bakınca, çalışma, tarihsel arka plana dayalı bir sistematik'i oluşturuyor.

Bu kitap, bir trilogie*'nin ilk kitabı olarak çıkıyor. Bir-iki yıl içinde yayınlayacağımı umduğum öbür iki kitaba gelince, bunlardan biri çağdaş bir sanat felsefesi, öbürü de estetik tarihi olacak.*

Şimdi bu satırları, otuz yıl önce öğrenci olarak estetik üzerine ilk ciddi akademik çalışmalara başladığım Viyana Üniversitesi'nin genel kitaplığında yazıyorum ve bu kitabın otuz yıl önce ilk temellerinin atıldığı masada. Retrospektiv konuşursak, bu kitabın arkasında otuz yıllık bir araştırma ve düşün çabasının bulunduğunu söyleyebilirim. Bunun için, onun her satırında akademik yaşamımdan bir parça bulunuyor. Bu kitabıma karşı, çok özel bir sevgi ve ilgi duyuyorum. Bunun nedeni, onda kendi öz yaşamımı bulmamdır sanıyorum.

Viyana, 25 Ekim 1978 **İsmail TUNALI**

İkinci Baskı İçin Önsöz

Toplumsal yaşamda güncelleşen 'demokratikleşme' eylemi, giderek düşün yaşamına, felsefeye ve bir felsefe bilimi olan estetik'e de yansımış, bu alanlarda da deha'ların, bir bakıma 'düşün kralları'nın egemenliği sona ermiştir. Bilimde ve felsefede, artık, deha kültü dönemi aşılmış, onun yerini, sıradan bir insandan hiç de önemli bir özellikle ayrılmayan araştırıcı insan yığınları almıştır. Bu araştırıcı yığınlar, sürekli olarak, durup dinlenmeden araştırma etkinliği içindedirler. Birinin bulduğu yeni bir düşünce, orada hemen bir kümelenmeye neden olmakta ve bu da yoğun bir yayın etkinliğine dönüşmektedir. Bir süre sonra, aynı kümelenme bir başka yeni düşünce çevresinde oluşmakta ve bu da yine yoğun bir yayın etkinliğinde yansısını bulmaktadır. Bu, günümüzün genel düşün tablosudur. Bu tablodan geleceğe kalacak nedir? Elbette bu konuda bir şey söylenemez. Ama söylenebilecek olan, bu durumun süreceğidir.

'Estetik'in Birinci Baskısı çoktan tükendiği halde, yeni bir baskı için geniş kapsamlı bir hazırlık gerekmiştir. Bu hazırlık, yukarda çizmeye çalıştığımız düşün tablosunda özellikle son birkaç yıldır büyük bir değişim gösteren estetik düşünceye yaklaşım ile ilgilidir. Çağdaş bir estetik'in çağdaş estetik sorunlar karşısında belli bir yaklaşımının, belli bir tavrının olması gerekir. Böyle bir tavır ve yaklaşım olmadan, bir estetik yazmanın anlamı olamaz.

Şimdi, ikinci baskısını yayınladığımız 'Estetik', böyle bir amaçla yola çıkıyor ve en güncel estetik sorunlara yaklaşmak, onlara sağlam bir yorum getirerek estetik alanında almaları gereken yeri belirlemek istiyor. Bu niteliğiyle de, 'Estetik', yalnız özgün bir estetik teoriyi değil, aynı zamanda çağdaş bir düşün yapısını temellendirmeyi de amaçlamış oluyor.

Suadiye, 20 Ekim 1983 İsmail TUNALI

Giriş

«Estetik» sözcüğü Grekçe «*aisthesis*» ya da «*aisthanesthai*» sözünden gelir. «Aisthesis» sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, «aisthanesthai» sözcüğü de, duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor. Sözcüğün kökeninde bulunan bu duyusallık, estetik dediğimiz bilimin adının dışında da bu sözcüğün yaşadığını gösterir. Günümüz tıp terminolojisinde rastladığımız «anesthesi total» ya da «anesthesi lokal» terimleri bunun somut örnekleridir. Birincisi, ameliyatta tüm duyarlığımızın yok edilmesini, öbürü de ameliyat edilecek bölgede duyarlığın yok edilmesini ifade eder. Kimi düşünürlerde bu «estetik» sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülebilir. Örneğin, *Kant* (1724-1804) estetik sözcüğünü hem duyusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanır. Şöyle ki: «*Kritik der reinen Vernunft*»un *(Salt Aklın Eleştirisi)* bir bölümü olan «*Transcendentale Aesthetik*» *(Transcendental Estetik)*de, Kant, salt matematik, salt doğa bilimi ve salt metafizik nasıl mümkündür? sorularını ele alır ve burada «estetik» sözcüğünü duyusallık anlamında kullanır. Buna karşılık, Kant'ın bugün estetik sorunlar dediğimiz sorunları ele aldığı «*Kritik der Urteilskraft*» *(Yargı Gücünün Eleştirisi)* adlı yapıtında kullandığı «estetik» sözcüğü ise, estetik bilimi ya da estetik bilimi ile ilgili olan şeyler anlamındadır.

Estetik dediğimiz bilime bu adın verilmesi, oldukça yakın bir tarihe geri gider. Estetik dediğimiz bilimi kuran ve ona bu adı veren Chr. *Wolff*'un bir öğrencisi olan Alexander G. *Baumgarten*'dir (1714-1762). A. G. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir bilimi temellendirir, onun konusunu belirler ve bu bilimin sınırlarını çizer. Gerçi, daha 1735 yılında yayınladığı «*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*» *(Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler)* adlı doktora tezinde böyle bir bilimin olanağından söz açar. İlk kez olarak estetik sözcüğü, böyle özel bir bilimin adı olarak bu kitapta kullanılır. Ama, böyle bir bilimin belirlenmesi ise, *Aesthetica*'nın yayınlanması ile gerçekleşir.

A. G. Baumgarten böyle bir bilimi nasıl belirler ve böyle bir bilime neden estetik adını verir? Şimdi bu soruları yanıtlamaya çalışalım. A. G. Baumgarten, bir Wolff öğrencisi idi. Bilimsel çalışmalarında hocasının sisteminden hareket edeceği doğaldır. Burada da A. G. Baumgarten aynı yolu izler. Wolff, sisteminde, bir eksiklik, bir gedik bırakmıştı. *Logica*'sında doğru düşünmenin yollarını ve kurallarını, *Ethica*'sında doğru istemenin yollarını ve kurallarını belirlemişti. Ama, Wolff, *duyu bilgisini* ele almamıştı. Bu

da, genel sisteminde bir boşluk yaratmıştı. İşte, Baumgarten, bu boşluk ve gediği kapatmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araştırır. Bu araştırma ve çalışmadan da, *estetik* dediğimiz bilim doğar.

Aesthetica'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetik'i şöyle tanımlar: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est *scientia cognitionis sensitivae* (Estetik, duyusal bilginin bilimidir)». Böyle bir betimlemede ilk kez olarak estetik adını verdiğimiz bilimin bir tanımıyla karşılaşıyoruz. Gerçi, bu tanım, çok yanlı bir tanımdır. Ama, estetik'i belirlemek isteyen bütün bu farklı elemanlar, bir temel belirleyici motive geri götürülebilir; bu temel belirleyici motiv, *cognitio sensitiva*'dır, duyusal bilgidir.

Şimdi, estetik'i belirleyen bu motiv, bu temel öğe ne ifade eder? *Meditationes*'te Baumgarten, *sensitiv* (duyusal) kavramından ne anladığını şöyle belirtir: «*Aşağı* bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara *sensitiv* adını veriyorum.» *Aesthetica*'da da yine *cognitio sensitiva* kavramını şöyle tanımlar: «*Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium* (Açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü)». Estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik, estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellectiv (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır. Intellectiv bilgi, logik bilgidir; logik'in ödevi, açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, onların doğruluğunu araştırmaktır. Şimdi, buradan şöyle bir soru doğar: Acaba, cognitio sensitiva'yı araştıracak bir bilim olamaz mı? Baumgarten'e göre, böyle sensitiv tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Ve böyle bir bilim *estetik* olacaktır.

Buradan anlaşıldığı gibi, estetik, Baumgarten'e göre, bir çeşit bir mantıktır, onun deyimi ile, «mantığın küçük kızkardeşidir». Mantığın *yukarı* bilgi alanını araştırmasına karşılık, estetik *aşağı* bilgi alanını araştırır: «Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae». Bu tanım, bizi, kolaylıkla estetik'in öbür temel belirleyicisine götürür, *gnoseologia inferior* kavramına. Çünkü, bu tanım, aslında, gnoseologia inferior kavramını belirlemektedir. Estetik'in konusu, cognitio sensitiva olduğuna göre, buradan zorunlulukla şu sonuç çıkar ki, estetik, sensitiv (duyusal) bilginin mantığıdır, bunun yanısıra bir bilgi teorisidir, gnoseologia'dır. Ama ne var ki, bu bilgi teorisi ve mantık, *aşağı bilginin* bir mantığıdır. Bunun için estetik, bir *gnoseologia inferior*'dur; buna karşılık mantık, bir *gnoseologia superior*'dur. Bunu başka türlü söylersek: Estetik'in ödevi, duyarlığı, *facultas cognoscitiva inferior*'u, aşağı bilgi yetisini incelemektir; tıpkı mantığın ödevinin zihin etkinliğini, *facultas cognoscitiva superior*'u, yukarı bilgi yetisini araştırmak ve onun kurallarını belirlemek olması gibi. O halde, estetik ile mantık arasında tam bir *karşıolum* vardır. Yukarda belirttiğimiz gibi, estetik, mantıktan özce farklı değildir, onun «küçük kızkardeşi»dir. Her ikisi de yetkin (perfect) bilgiyi, hakikatı bulmak ister.

Biri zihni bilginin yetkinliğine, öbürü duyulur bilginin yetkinliğine ulaşmak ister. Yetkin bilgi, doğru bilgidir. Gerek mantığın, gerekse estetik'in ereği, bu yetkin bilgiye, hakikate ulaşmaktır. Yetkin bilgi, yalnız mantığın değil, aynı zamanda estetik'in de ereğidir. «*Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis* (Estetik'in ereği, duyulur bilginin böyle bir bilgi olarak yetkinliğidir). Yetkinlik her ne kadar hem mantığın, hem de estetik'in ereği ise de, mantığın düşündüğü yetkinlik ile estetik'in aradığı yetkinlik, biçim bakımından ayrılırlar. Mantığın aradığı yetkinlik, *adequatio intellectus ad rem*'dir (zihnin nesnelere uygunluğu). Estetik' in aradığı yetkin bilgiye, doğruluğa gelince, gnoseologia inferior'da yetkinlik, doğruluğun synonima'sı olan bir kavramla dile gelir; bu kavram, *güzellik*'tir (pulcritudo). «Aesthetices finis est perfectio sognitionis sensitivae qua talis. *Haec autem est pulcritudo* (Bu da aynı zamanda güzelliktir)». Estetik bilginin yetkinliği de, yine doğruluktur, ama, doğruluk estetik bilgi alanına girince, artık, güzellik adını alır. Güzellik (pulcritudo), o halde, *cognitio sensitiva*'nın yetkinliğidir (perfectio). Mantığın «küçük kızkardeşi» olan estetik, güzelliği, yani sensitiv (duyusal) yetkinliği kendine konu olarak alır, güzellik üzerinde düşünür, onun ne olduğunu araştırır. Bu anlamda estetik, bir «*ars pulcre cogitandi* (güzel üzerine düşünme sanatı)» olur.

A. G. Baumgarten'in bu çözümlemelerinden çıktığı gibi, estetik, bu yeni felsefe bilimi, mantığın ikiz kızkardeşi olarak kuruluyor. Mantığın, yukarı (düşünsel) bilginin yetkinliğini, doğruluğu (hakikat) araştırmasına paralel olarak, estetik de, aşağı (duyusal) bilginin doğruluğunu, yani *güzelliği* araştırır. Buna göre, güzellik, duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi, estetik de, duyulur bilginin mantığı olarak düşünülüyor. O halde, estetik dediğimiz bilime, A. G. Baumgarten, estetik adını bir rastlantı olarak vermiş değildir. Tersine, estetik fenomenin, insanın duyusallığına dayandığını gördüğü için bu bilime estetik adını vermiştir.

Ama, ne var ki, bu duyusallık çok geniş bir alanı kaplar. Estetik de bu alanı tümüyle değil de, yalnızca bu geniş alanda meydana gelen 'güzellik' fenomenini inceler, Estetik'e bu açıdan bakan bazı düşünürler, 'estetik' sözcüğünün bu bilim için uygun düşmediğini, bu bilim, güzelliği incelediğine, konusunun güzellik olduğuna göre, adının da güzellik bilimi, ya da güzellik teorisi gibi bir ad olması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Sözgelimi, 18. yüzyılın tarih ve kültür filozofu Johann Gottfried *Herder* (1744-1803), bu bilime *'kalligone'* (kallos Grekçe güzel demektir), yine G. W. Friedrich *Hegel* de (1770-1831) *'kalliologie'* adını vermişlerdir.

Estetik'in yalnız güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baştan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlamış olacaktır. Çünkü, estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi olarak anlaşılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de, sözgelişi, yüce, tragik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naiv) ve hattâ çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin, en az güzellik kadar estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır. Gerçek böyle iken, estetik'i

yalnız güzel değerine bağlayıp açıklamak, estetik'in sorun alanını gereksiz yere sınırlamak olacaktır. Bunu daha Kant'tan, Fr. *Schiller*'den (1759-1805), K. *Rosenkranz*'tan (1805-1879) günümüze kadar pek çok düşünür görmüştür diyebiliriz. Sözgelişi, Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde güzelliği olduğu gibi yüceyi de inceler, Fr. Schiller, güzelin yanında Anmut'u (hoş -çekici), Würde'yi (soyluluk) estetik kategoriler olarak anladığı gibi, duyusal'ı (sentimental) ve çocuksu'yu da (naiv) yine estetik değerler olarak anlar. Bir Hegel öğrencisi olan Karl Rosenkranz, *çirkinliği* bir estetik kategorisi olarak düşünür (Bkz. Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Haesslichen*, Königsberg 1853). Günümüzde de Ludwig *Wittgenstein* (1889-1951) estetik'i 'bir güzellik bilimi' olarak anlamaya karşı çıkar. L. Wittgenstein, örneğin şöyle der: «Konumuz (estetik) çok geniş bir alandır ve görebildiğim kadarıyla da tüm yanlış anlaşılmaktadır. 'Güzel' gibi bir sözcüğün kullanımı, başka sözcüklerin kullanımından çok daha kolayca yanlış anlaşılmalara götürür.»[1] Buradan anlaşıldığı gibi, Wittgenstein'a göre, estetik'i yanlış anlamalara götüren neden, geniş bir alanının olması gereken estetik gibi bir bilimin yalnızca güzel'e bağlanıp sınırlandırılmasıdır. Wittgenstein'a göre, böyle bir belirleme doğru değildir. «Estetik, güzelin ne olduğunu bize anlatan bir bilim olarak düşünülebilirdi; ama, bunu dile getirmek tümüyle gülünçtür. Umuyorum ki, o zaman estetik'in, hangi kahve türünün bize daha çok tat verdiğini de söylemesi gerekir.»[2] Çünkü, Wittgenstein'a göre, güzel, estetik gibi geniş bir alanı bulunan bir bilimin tek başına konusunu oluşturamaz. Ona göre, güzel, böyle bir bilimin obje'si olma değerinden bile yoksundur. «Güzel,» diyor Wittgenstein, «bir sıfattır ve bunun belli bir niteliği vardır, yani güzel olma niteliği.»[3]

O halde, günümüz düşünüşü için de estetik, salt bir güzellik bilimi olarak temellendirilemez. Ancak, güzellik ile insan arasında belli bir ilgi vardır. İnsan, güzelden hoşlanır, ondan haz duyar. Güzelliğin amacı, insana haz vermektir. Buna göre, araştırılacak şey, güzellik olmayıp, bu haz fenomenidir. Olaya böyle psikologist bir açıdan bakan G. Theodor *Fechner* (1801-1887), hazdan acıya kadar olan duygu ilgilerini incelemesi gereken böyle bir bilime *hedonik* (hedone, Grekçe haz demektir) adını vermiştir.

Ama, bütün bu yeni öneriler, Herder'in kalligone'si, Hegel'in kalliologie'si ve Fechner'in hedonik'i belirli bir beğeni ve kabul görmemişler, bunların hiçbiri benimsenmemiş ve özellikle de Kant'ın ve Fr. Schiller'in estetik sözcüğüne ağırlıklarını koymalarıyla, estetik adı bugün estetik dediğimiz bilimin adı olarak yerleşmiş ve artık bu konudaki tartışmalar da sona ermiştir.

Ancak, 20. yüzyılın başında estetik'in kuruluşu ile ilgili yeni bir savın ortaya atıldığını görüyoruz. Bu savı ortaya atan, çağdaş İtalyan filozofu Benedetto *Croce*'dir (1866-1952). Bu İtalyan filozofuna göre, estetik dediğimiz bilim, Baumgarten'den önce bir İtalyan filozofu tarafından kurulmuştur. Bu filozof, Giovanni Battista *Vico*'dur (1668-1744). G. B. Vico, şiir ve sanatın özünü incelediği *Scienza nuova* (Yeni Bilim) adlı 1725 yılında yayınladığı yapıtıyla Baumgarten'den yirmibeş yıl önce, Croce'ye göre,

estetik'i kurmuş sayılmalıdır. Ama ne var ki, Croce'nin bu savı, belli bir yankı ve ilgi görmemiş, estetik biliminin kurucusu ve aynı zamanda isimbabası olarak Baumgarten geçerliğini korumuştur. Bugün artık bu konudaki tartışmalar da sona ermiş, hem estetik sözcüğü bu bilimin adı olarak varlığını korumuş, hem de Baumgarten, bu bilimin kurucusu olarak kabul edilmiştir.

Bütün bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, estetik yeni ve modern bir bilimdir. Gerçi, böyle bir yargı doğru da sayılır. Ama, bu bilimin içine aldığı problemlere bakacak olursak, bu problemlerin çoktan beri var olduğu, şu ya da bu biçimde araştırılmış olduğu da söylenebilir. Buna göre, bir bilim olarak estetik tarihi ile estetik problemler tarihi birbiriyle örtüşmezler. Bilim olarak estetik yeni bir bilim olduğu halde, estetik problemler genelde çok eskidir, insan düşünmesi kadar eskidir. Bu bakımdan, estetik'in konusunu belirlemek, bir anlamda bu problemlerin ne tür problemler olduğunu ortaya koymak anlamına gelir. O halde, buradan sormamız gereken yeni bir soru ortaya çıkıyor: Estetik problemler ne tür problemlerdir? Estetik problemler, geniş bir varlık alanı oluştururlar ve heterogen nitelikte problemlerdir. Bu heterogen problemler, bir noktada klasik -geleneksel estetik ile günümüz estetik'ini de birbirinden ayırırlar. Baumgarten, Kant ve Hegel'den kaynaklanan geleneksel estetik, estetik'in araştırma alanını ya güzellikte ya da sanatta bulur. Bu anlamda da estetik, ya güzellik felsefesi ya da sanat felsefesi olarak belirlenir. Geleneksel estetik güzellik dediği zaman da, doğa ve teknik güzelliğini, 'bağımlı' güzellik diyerek 'özgür güzellik' dediği sanat güzelliğinin dışında bırakır. Sanatı da, yalnızca 'güzel sanatlar' kavramına bağlar ve güzel sanatları inceler.

Ancak, yüzyılımızın başında böyle bir estetik anlayışına ilkece karşıt bir estetik görüşü ile karşılaşırız. Bu görüş, B. Croce'nin estetik'i temellendirmesidir. B. Croce'ye göre, estetik'in konusu tümel bir varlık alanı olan '*sezgi*'dir. Sezgi (intuition), kavramsal bilgiden önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yalın bir bilme biçimidir. «Şunlar sezgilerdir: Bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su.»[4] Sezgi, bize bireysel olanı verir, ama, bundan ötürü de o algıyla aynı şey anlamına gelmez. Algılar, gerçeği, real olan şeyi bize verirler, oysa sezgiler, gerçekliği bildirdikleri gibi gerçek olmayanı da, hayalsel olanı da bildirirler. Tinsel bir etkinlik olan sezgi, kavramdan, kavramın zihinsel bir etkinlik olması, duyumdan ve tasavvurdan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları, algıdan da algının gerçekliğe zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır. Ancak, bütün bu sınırlamalar içinde sezgi, sezgi olarak nedir? Sezgi, sezgi olarak *ifade*'dir (expression). Bir ifade olarak objektivleşmeyen bir şey sezgi değildir. Buna göre sezgi ifadedir ve bu anlamda da bir objektivleştirme ve dışlaştırmadır. Sezgi ve ifade, gündelik sezgi ve ifadelerden sanat sezgisi ve sanat ifadelerine kadar çok geniş bir alana yayılır. Bu geniş sezgi ve ifade alanını tümel bir bilimin incelemesi gerekir. Bütün bu sezgileri inceleyen böyle bir bilim vardır ve bu bilim de *estetik*'tir (Bkz. İ. Tunalı, *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul 1983). Ama, ne var ki, Croce'nin estetik'i böyle bir tümel ifade

bilimi olarak temellendirmesi fazla etkili olamamış ve estetik'i, geleneksel anlayış içinde kavramaya devam edilmiştir.

Bu derece dar sınırlar içinde kapalı olan bir estetik'in ne doğa ne toplum ne de teknolojik gerçeklik ile ilgisinin olmayacağı kendiliğinden ortaya çıkar. Estetik'in, bu anlamda, insan ve insan yaşamı, toplum ile ilgisi olmayan, insan için bu *lüks bilimin*, içinde yaşadığı fildişi kuleden çıkarılması, insana, insan yaşamına, doğaya, topluma ve teknolojik gerçekliğe inmesi gerekirdi. Çağdaş sanatlarda 'gerçekliğe inme' yönünden yapılan devrim, nasıl sanatı müze ve galerilerin tutsaklığından kurtarıp, onları, içinde insanın yaşadığı, çalıştığı, gezdiği kentlere, kentlerin sokaklarına götürüyorsa, sanatta meydana gelen bu kökten değişmeler, sanat ve güzellik teorilerinde ve estetik'te de kökten değişmelere, yeni bir estetik ve yeni bir değerler sistemi oluşturmaya götürüyor. Bugün henüz böyle bir estetik kurulmuş değil, ama onun kuruluşunun psikolojik ve kültürel hazırlıklarının sürdüğünü söyleyebiliriz. Buna göre, yarının estetik'i, geleneksel estetik gibi, insan ve toplum için artık lüks bir bilim olmayacak, tersine, insanı tüm biçim vermeleri içinde inceleyen, insana, topluma ve teknolojiye dayalı bir *tümel-evrensel*, ama, aynı zamanda *insansal* bir bilim olacaktır.

Günümüz için böyle tümel bir estetik'i planlamak olanak dışı. Çünkü, henüz böyle bir estetik varlık kazanmış değil. Ancak, bizim burada yapabileceğimiz şey, estetik problemlerin heterogen niteliğinden kalkarak, geleneksel estetik'in tek yanlılığına karşı bir tavır içinde, estetik problemlerin oluşturduğu 'estetik gerçekliği' ve bu gerçekliğin 'bütünlüğü'nü aramak ve bu bütünlüğü felsefi ve ontolojik olarak temellendirmeye çalışmak olacaktır. Böyle bir estetik de, *felsefi bir estetik* olacaktır.

O halde, şimdi bu estetik gerçeklik nedir? Yukarda estetik gerçekliğin heterogen bir nitelikte olduğunu söyledik. Estetik gerçekliğin bu heterogen niteliği, onun birbirinden farklı birtakım elemanlardan, yapı elemanlarından oluştuğunu ifade eder. Onun, bu heterogen niteliğini araştırmak, onu oluşturan bu yapı elemanlarını incelemek anlamına gelir. O halde, bu yapı elemanları nelerdir? Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir *süje* ile ilgilidir. Bu süje, bir *estetik tavır alma*, bir *estetik algılama* varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır. Süjenin, estetik varlık için vazgeçilemez bir durumu, bir zorunluluğu vardır. Çünkü, sanat yapıtı ya da güzel dediğimiz şey, yalnız bir *süje için*, bir süjenin estetik tavrı ve algısı için bir sanat yapıtı veya güzel bir şeydir. Estetik fenomen için süjenin varlığı zorunludur, ama o, estetik fenomenin biricik taşıyıcısı ve belirleyicisi değildir. Ne var ki, psikologist eğilimli estetikçiler, süjenin önemini mutlaklaştırarak estetik fenomeni ona indirgemek isterler. Daha açık söylenirse, süjeyi, süjenin estetik tavrını ve estetik algıyı, özdeşleyim (Einfühlung) aktını, estetik algıyı (apperception'u) ve estetik beğeniyi incelemekle estetik fenomeni belirlediklerini sanırlar.

Böyle naiv bir tavırla estetik fenomeni araştırmak, kuşkusuz eksik ve tek yanlı bir araştırma olur. Böyle bir araştırma, süjenin estetik durum ve yaşantılarını haklı olarak ruhsal olaylar gibi ele aldığından, es-

tetik fenomeni de sırf *ruhsal* bir olay olarak belirleyecektir. Böyle bir estetik görüş için, süjenin estetik algısının, özdeşleyiminin, estetik beğenisi ve hazzının dışında artık bir başka estetik fenomen yoktur. Gerçi modern ontolojik estetik için de süje, estetik fenomen için varlığı zorunlu olan bir şeydir. Ama, ona göre estetik fenomen, yalnız süjeye dayanmaz ve süjede meydana gelen ruhsal olaylardan ve yaşantılardan ibaret değildir. Oysa, psikolojik eğilimli estetikçiler, süjenin estetik fenomen için olan önemini mutlaklaştırarak sonunda *psikologist-monist* ve *sübjektivist* bir estetik anlayışına vardılar. Bu estetik'e göre, süjede meydana gelen estetik yaşantıları psişik özde bir doğa bilimi inceleyecektir, bu bilim *psikoloji*'dir. Şu halde estetik, psikolojinin bir dalı, bir disiplini olacaktır.

Daha bu yüzyılın başlarında W. *Worringer* «estetik objektivizm'den estetik sübjektivizm'e en kesin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje'nin biçiminden değil de, estetik obje'ye bakan süje'nin davranışından hareket eden modern estetik»[5] diyerek estetik'i değerlendirirken, kuşkusuz burada doğrudan doğruya *psikolojik estetik*'i kastetmekte ve böyle bir estetik'in başına da özdeşleyim (Einfühlung) teorisiyle *Theodor Lipps*'i koymaktadır. Gerçekten de, Th. Lipps, haklı olarak modern psikolojik estetik'in kurucusu olarak düşünülebilir. Th. Lipps, estetik'i şöyle temelendirmek ister: «Estetik, güzelin bilimidir; bu, çirkinin bilimini de içerir. Bir obje, bende özel bir duygu, güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için 'güzel'dir. Herhalde 'güzellik' bir obje'nin bende belli bir *etki* uyandırma yetisine verilen bir addır. Bu etki, bende meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik, bu etkinin özünü saptamak, çözümlemek, nitelendirmek ve sınırlamak ister... Bu ödev bir psikolojik ödevdir. Buna göre, estetik de bir psikoloji disiplinidir.»[6]

Yine bu yüzyılın başlarında felsefede genellikle psikologizm'e karşı yükselen tepki, aynı biçimde psikologist estetik'e karşı bir tepkiyi de beraberinde getirir. Bu tepki, özellikle fenomenolojiden ve fenomenolojik estetik'ten gelir. Fenomenolojinin felsefeye getirdiği slogan: «Şeylere geri dönelim» sözünde somutlaşır. Bunun anlamı şudur: Süje'yi, sübjektiv yaşantıları bırakalım ve obje'lere dönelim. İlerde fenomenolojik estetik'i ele alırken, buna yeniden değineceğiz.

Psikolojiye ve özellikle de psikolojik estetik'e karşı günümüzde yöneltilen en önemli eleştirilerden biri de, kuşkusuz Wittgenstein'ın yaptığı eleştiridir. Wittgenstein'ın eleştirisi daha çok estetik yargı açısındandır. Ona göre, estetik'in araştırması gereken sorun, estetik yargı sorusudur. Ancak, estetik yargı nasıl araştırılabilir? «Halk, daima bir gün psikolojinin tüm estetik yargılarımızı açıklayabileceğini düşünür ve psikoloji deyince de deneysel psikolojiyi kasteder. Ama, bu, gülünçtür, gerçekten de çok gülünçtür. Psikologların yaptığı şey ile sanat yapıtları üzerine verilen herhangi bir yargı arasında hiçbir ilgi yok gibi görünüyor.»[7] Wittgenstein'a göre, gerçek böyle iken, ne var ki, estetik yargıların psikolojik olarak ele

alınması yine sürdürülür. Böyle bir uygulama ise, estetik dediğimiz bilimi psikolojiye bağımlı kılar. «Çoğu kez, estetik'in psikolojinin bir dalı olduğu söylenir. Bizim her şeyi, —sanatın tüm gizemlerini— psikolojik deneylerin yardımıyla anlayacağımız düşüncesi. Aşırı şaşırtıcı bir düşünce... Estetik sorunların genellikle psikolojik deneylerle hiçbir ilgisi yoktur, o sorular tüm başka biçimde yanıtlanırlar.»[8] Psikolojinin, özellikle de deneysel psikolojinin araştırma yöntemi bellidir. Bu yöntem, çok sayıda denekler kullanılmasına dayanır. Ulaşmak istediği şey, bu denekler arasında etki yönünden belli bir uyumdur. «Psikolojik deneyler çok sayıda denek üzerinde yapılmalıdır. Smith, Jones ve Robinson arasındaki uyum bir şeyi açıklamaya olanak verir. Şu anlamda bir açıklamaya: Örneğin, bir müzik parçasını bir psikoloji laboratuvarında deneylemek ve eğer denekler bu müzik parçasının belli bir ölçüde etkisi altında bulunuyorlarsa, bu müziğin tümüyle belli bir etkiye sahip olduğunu saptamak. Ama, bu, bir estetik araştırmada kastedilen ya da bir estetik araştırmanın varmak istediği şey değildir.»[9] Elbette estetik bir tavır alma içinde insanın yaşadığı duygular vardır, 'ah!', 'olağanüstü' gibi deyimlerle insan bunları dile getirir. Ancak, bunları psikolojik olarak incelemek, onları estetik olarak incelemek anlamına gelmez. Gerçi, her ikisi de bir açıklamadır, ama, birbirlerinden özce farklı iki açıklamadır. Bu farklılık iki kavramla dile getirilebilir. Şöyle ki, psikolojik araştırmanın ulaşmak istediği açıklama nedenselliğe (kausalite) dayalı bir açıklamadır, çünkü psikoloji, bir pozitiv doğa bilimidir. Buna karşılık, «estetik açıklama nedenselliğe dayalı bir açıklama değildir»[10], çünkü, estetik bir deneysel, pozitiv doğa bilimi değil, bir felsefe bilimidir ve bu felsefe biliminin konusu da doğrudan doğruya estetik yargılardır. Tüm mantık yargıları gibi, estetik yargılarda 'neden' (illet) değil, 'sebep' söz konusudur. Bu bakımdan, estetik yargıları araştıran estetik bilimi hiçbir zaman bir pozitiv doğa bilimi olan psikolojiye bağlanıp açıklanamaz.

Estetik varlık, kuşkusuz yalnız süje'nin varlığına dayanmakla kalmaz. Estetik fenomen'de, bu fenomen'e katılan süje varlığının karşısında, süje'nin kendisine yöneldiği, onunla ilgi kurduğu bir varlık daha vardır. Bu varlık *estetik obje*'dir. Süje, estetik fenomen için nasıl zorunlu bir varlık alanı ise, estetik obje de estetik fenomen için aynı şekilde zorunludur. Bu estetik obje, geniş anlamında bir doğa varlığı olabildiği gibi, dar anlamında bir sanat yapıtı, örneğin bir şiir, bir tablo, bir heykel, vb. olabilir. Estetik varlığı tanımada süje'nin incelenmesi nasıl zorunlu ise, aynı şekilde estetik obje'nin incelenmesi de zorunludur. Tarihsel oluş içinde estetik obje araştırmaları süje araştırmalarından çok daha önce başlamıştır. Ne var ki, estetik obje'yi araştıran estetik görüşler de tıpkı süje'yi araştıran görüşlerde olduğu gibi, estetik fenomeni bütünüyle obje'ye indirgemek istemişler ve aynı şekilde estetik obje'yi mutlaklaştırmışlardır. Böyle bir *objektivist* estetik, obje'nin niteliklerini, varlık tarzını, varlık kategorilerini, dar anlamında sanat yapıtının ve sanatın ne olduğunu, sanat yapıtı ile doğal obje arasındaki ayrılıktan kalkarak belirlemek ister. Sanat yapıtını sınıflara, türlere ayırır, bunları birbirleriyle karşılaştırır. Bü-

tün bunları yaparken de, estetik'in bunun dışında bir başka ödevinin bulunduğunu unutur.

Süje'den hareket eden bir estetik'in sübjektivist-psikologist bir estetik olmasına karşılık, estetik obje'den hareket eden bir estetik, sonunda *objektivist* bir estetik olur. Böyle bir objektivist estetik, örneğin bir *sanat felsefesi*'dir, bir *sanat ontolojisi*'dir.

Estetik varlığı, sadece, süje ve estetik-obje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da, *estetik değer* ya da *güzel*'dir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer, *güzel* değeri ya da *idea*'sıdır. Güzel de estetik fenomene zorunlu olarak katılır. Bir estetik obje karşısında estetik bir tavır alan süje, bu tavrını bir estetik değer olarak dile getirir: «Bu şiir güzeldir», «bu tablo güzel değildir» gibi. Güzel dediğimiz şey, o halde nedir? Güzel, bir değer, bir idea, bir eidos (öz) olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi estetik obje' nin niteliği olarak da belirlenebilir. Aynı şey *çirkinlik* için de söylenebilir. Güzeli ele alan böyle bir araştırma, bir güzellik teorisi veya felsefesi olur, ama estetik varlığı sadece güzele indirgeyen bir görüş olarak da mutlakçı bir görüş olacaktır.

Öte yandan estetik fenomen bir süje-obje ilgisi olarak düşünülebilir. Süje-obje ilgisi, bir *yargı* halinde objektivleşir. Çünkü, estetik obje'yle kurduğumuz ilgiyi daima estetik yargılar halinde ortaya koyarız. Şu halde estetik yargıların da yapıcı bir eleman olarak estetik varlığa katılması gerekir. Ama, estetik varlık, hiçbir zaman yalnız estetik yargılara da indirgenemez. Böyle bir indirgeme yine mutlakçı bir görüş olmuş olur. Estetik, o zaman sadece bir estetik yargılar mantığı ve bir mantık dalı olarak anlaşılır.

Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde böylece dört temel yapı elemanı bulmuş oluyoruz. Bunlar, sırasıyla: Estetik süje, estetik obje, estetik değer ya da güzel ve estetik yargıdır. Estetik fenomen ya da estetik varlık, bu dört öğenin bir *ontik bütünlüğü* olarak meydana gelir. *İşte felsefi estetik*'in konusunu bu ontik bütünlük oluşturur. Buradan felsefi estetik ile psikolojik estetik ve sanat felsefesi, güzel felsefesi ve estetik değer mantığı arasındaki ilişkiyi ve ayrılığı yakından görmek mümkün oluyor. Felsefi estetik, bunlardan hiçbirine geri götürülemez.

Felsefi estetik, ne sadece bir estetik duygular psikolojisi, ne bir sanat felsefesi, ne güzel felsefesi, ne de estetik yargılar mantığıdır. Estetikte en sık rastlanılan bir yanlış anlama, estetik varlığı bütünlüğüyle inceleyen *felsefi estetik*'i, bu varlık bütünlüğü içinde yer alan bir tek ontik öğeye indirgemek istemekten ileri gelir. Böyle bir yanlış anlama geçmişte olduğu gibi, günümüzde de olabiliyor. Felsefi estetik kavramı, içeriği bakımından hepsinin üstündedir. Yukarda belirlemeye çalıştığımız dört ontik elemanın her birini kendine konu yapan tek tek estetik disiplinleri, felsefi estetik'in konusu içinde yer alırlar. Bu bakımdan estetik ile sanat felsefesi ve diğer disiplinler arasında ne bir karşıtlık vardır, ne de estetik gerçeklik için estetik kavramını kullanmaktan kaçınmanın bir anlamı vardır. Çünkü, felsefi estetik, bütün varlık alanını çevreler ve kucaklar. Fel-

sefi estetik'in ödevi, bu estetik varlığı *ontik* elemanlar yönünden araştırmaktır.

Bize göre, estetik gerçeklik, ancak bütünlüğü içinde, bu yapı elemanları tek tek felsefi bir tavırla ele alınırsa gün ışığına çıkabilir. O halde, araştırmamız gereken ilk soru ortaya çıkıyor: Estetik gerçekliği oluşturan bir yapı elemanı olarak '*estetik süje*' nedir?

Birinci Bölüm

Estetik Süje Çözümlemesi Sübjektivist-Psikolojik Estetik

ESTETİK SÜJE VE ESTETİK TAVIR

Genellikle 'süje' bir bilgi öğesi olarak anlaşılır. İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesneleri kavradığı gibi, kendi varlığını, iç gözlemle kendi bilincini de kavrar. Bu kavramaya *bilme* adı verilir. Bilme olayında bu algılayan, kavrayan bilinç varlığına, ben'e 'süje' dendiği gibi, algılanan, kavranan varlığa da 'obje' denir. Bilgi olayı ilgisindeki süje, yukardaki örnekte olduğu gibi, bilgi süje'si adını alır. Estetik etkinlik de bilme etkinliğine benzer. Bir yanda, güzel dediğimiz bir varlık, örneğin bir doğa parçası, bir sanat yapıtı, kısaca estetik varlık, estetik obje vardır, öbür yanda, bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan, ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır. Bir estetik obje ile böyle bir ilgi içinde bulunan süje, artık bir yalın bilgi süje'si olmaktan çıkar, bir *estetik süje* olur. Buna göre, estetik süje, bir estetik obje'yi algılayan, onu kavrayan ve ondan estetik olarak hoşlanan, ondan estetik haz duyan bilinç varlığı, 'ben' anlamına gelir. Böyle bir estetik süje, bir estetik obje'yi kavrarken, ondan haz duyarken bu estetik obje karşısında *tavır almış* olur. Çünkü, bir obje'yi algılamak, onu kavramak, ondan haz duymak, onun karşısında tavır almak anlamına gelir. Bunun için, estetik süje'yi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir. O halde, burada ilk araştırmamız gereken sorun kendiliğinden ortaya çıkıyor: Estetik tavır alma nedir?

Güzel dediğimiz bir doğa parçasını ya da yine güzel bulduğumuz bir sanat yapıtım estetik olarak algılamak, onu kavramak, ancak estetik obje dediğimiz bu var olan karşısında belli bir tavır almak ile olanak kazanır. Bu belli tavır alma 'estetik tavır alma' diye nitelendirilebilir. Şimdi, nedir bu estetik tavır alma? Şu an pencereden karşıda geniş bahçe içindeki eski köşke bakıyorum. Bu bakışımı çeşitli kategoriler ile belirleyebilirim. Sözgelimi, bu köşk ne zaman ve kim tarafından yaptırılmıştır? Bu köşkün üslûbu ve sanat değeri nedir? Ya da, köşkün bugünkü parasal değeri nedir? Kiraya verilse ayda ne getirir? vb. gibi sorular açısından köşke bakabildiğim gibi, bu türden hiçbir soru sormadan, yalnız ondan hoşlanarak, ondan haz duyarak onu seyredebilirim. Aynı obje'ye, aynı köşke ba-

kışım, yukarda sorduğum soruların türüne göre, birbirinden farklı bir erek ve anlam elde ediliyor. Şimdi bu farklılıklar nerede kendini gösteriyor? İlkin birinci bakış tarzını ele alalım. Bu bakış tarzı, 'köşkün ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı?' sorusuyla ortaya çıkıyor. Ya da 'üslûbunun ne olduğu, sanat değerinin ne olduğu?' soruları ile. Bu sorular açısından köşke bakmak, onun hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden bilgi edinmek isteyen bir bakış tarzını ya da tavır almayı gösterir. Böyle bir tavır, bilgi edinmek isteyen bir tavır, *bilgisel* bir tavırdır. Böyle bir tavrın belli bir ereği vardır, obje'ler hakkında bilgi, doğru bilgiler elde etmek. Bundan ötürü böyle bir tavra düşünsel-bilgisel tavır ya da intellektüel tavır alma adı verilir. Öbür bakış tarzına, köşkün parasal değerini soran bakış tarzına gelince, bu bakış tarzı *pratik-ekonomik* bir tavır olarak adlandırılabilir. Bu bakış tarzı içinde bakanın pratik ya da ekonomik yarar gibi bir ereği vardır. Üçüncü tavra gelince: Bu bakış tarzı, yapıya, köşke hiçbir soru sormadan, salt seyretmek için yönelir, ondan hoşlanmak, ondan haz duymak için onu seyreder. Yapının ne tarihselliği ne sanat değeri ne de ekonomik değeri vb. gibi sorular onu hiç mi hiç ilgilendirmez; onu, köşkü seyretmek için seyretmenin dışında hiçbir şey ilgilendirmez. Böyle bir tavır almaya da *estetik* tavır alma adı verilir.

Bunu bir başka örnek üzerinde daha göstermek istersek: Bir portakal bahçesine giren bir kimse, eğer ağaçların ne tür portakal ağaçları olduğu sorusu ile bahçeye bakarsa, bu bilgisel-intellektüel bir tavır olur. Eğer bu bahçe bu yıl ne kazanç sağlar? sorusuyla bahçeye bakarsa, aldığı tavır pratik-ekonomik bir tavır olur. Ama başka biri çıkar da aynı portakal bahçesini salt bir renk harmonisi olarak görür ve yalnızca hoşlanarak, haz duyarak bahçeyi seyrederse, böyle bir tavır estetik tavır olmuş olur.

Aynı tavır almaları sanat alanına aktarıp söylersek: Örneğin, ünlü «Gioconda» tablosunu ele alalım. Biri bu tabloyu salt sanat tarihi yönünden, üslûbu, renk-biçim uyumu yönünden görebilir, bir başkası da «Mona Lisa»nın giysileri yönünden. Her ikisinin de almış olduğu tavır, bilgisel -intellektüel tavırdır. Bir başkası ise, tabloda tasvir edilen kadının, «Mona Lisa»nın kadınsal yanına ilgi duyabilir. Böyle bir tavır pratik-maddi bir tavır olur. Bir başkası parasal değerinin ne olduğu üzerinde durabilir. Bu tavır da pratik-ekonomik bir tavır olmuş olur. Ama bir başkası da tutar ondan yalnız hoşlanmak, haz duymak için tabloya bakarsa, böyle bir tavır estetik bir tavır olmuş olur.

Yine örneğin, «Hamlet» tragedyası karşısında bir edebiyat tarihçisi Hamlet ile Danimarka prensi arasındaki ilgiye yönelebilir, bunu araştırmak ister. Bir başkası, Hamlet'in ahlâksal kişiliğine hayran olur, onunla ilgilenir. Bir üçüncüsü ise, tregadya'yı seyretmek için seyreder, salt bir haz duymak için ona yönelir. Birinci tavır bilgisel-düşünsel bir tavır, ikincisi pratik-ahlâksal bir tavır ve üçüncüsü ise salt estetik bir tavırdır. Bir başka örnek alırsak: Süleymaniye Camiini statik yönden inceleyen bir kimsenin aldığı tavır bilgisel-düşünsel, camii dinsel bir coşku içinde seyreden bir kimsenin aldığı tavır pratik-dinsel ve camiin karşısına geçip onu seyretmek için seyreden bir kimsenin aldığı tavır ise salt estetik bir tavırdır.

Bu genel çizgiler içinde belirlemeye çalıştığımız estetik tavrın öbür tavırlardan farkları nelerdir? Estetik tavrı öbür tavırlardan ayıran özellik ve nitelikler nelerdir? Bu soruların araştırılması, estetik tavrı daha yakından belirlemede bize yardımcı olacaktır sanırız.

Estetik tavrın bu özelliklerinin başında, hiç kuşkusuz, estetik tavrın *auto-telos* (ereği kendinde) olma özelliği gelir. Şimdi bu auto-telos nedir?

1) Estetik Tavır ve Auto-Telos (Ereği Kendinde Olma)

'Auto-telos' Grekçe bir söz olup, 'ereği kendinde olmak' anlamına gelir. Buna göre, estetik tavrın auto-telos'u vardır demek, estetik tavır ereği kendinde bulunan tavır demektir, kendi dışında bir başka ereği olmayan tavır demektir. Sözgelimi, bir müzik dinlerken, bir şiir okurken ve bir resim seyrederken, onlarla kurduğumuz bu ilginin kendisinin dışında bir başka ereği yoktur. Bir müziği niçin dinleriz? Ondan haz duymak için mi? Yoksa müzik eğitimimizi arttırmak, hoş bir vakit geçirmek ya da kültürümüzü zenginleştirmek için mi? Eğer salt haz duymak, estetik haz duymak ereği ile bir müzik yapıtını dinliyorsak, o zaman böyle bir tavrın ereği kendi içinde bulunur, onun auto-telos'u vardır denir. Yok, öbür amaçlar için müzik dinliyorsak, o zaman erek estetik tavrın dışında bulunan bir erek olmuş olur ve böyle bir tavır estetik olma niteliğinden yoksun olur. Çünkü, estetik tavrın ereği, estetik tavrın içinde bulunur. Estetik tavrın bu niteliğini görenler, estetik tavrı çocukların oyun oynamalarına benzetmişlerdir. Çünkü, her iki tavırda da auto-telos'un bulunduğunu görmüşlerdir. Bunu gören düşünürlerin başında Alman ozanı Friedrich Schiller gelir.

Bir Kantçı düşünür olan Fr. Schiller, tıpkı Kant gibi estetik olanı, kendine özgü bir dünya olarak anlar. Estetik olanın bu kendine özgülüğü, bilgi ve ahlâk karşısında onun sahip olduğu niteliklerden ileri gelir. Bilgi, Kant'm anlamında teorik aklın, ahlâk pratik aklın ya da istemin belirlediği dünyalardır. Estetik olanı ise duygu belirler. Ne var ki, estetik olan, bunlardan tüm bağımsız bir varlık alanı değildir, tersine o bilme ve istemenin *özgür oyunu*ndan meydana gelir. Bilme ile kavradığımız doğada insan doğa güçlerinin zorunluluğuna bağlıdır. Ahlâksal-istemsel yaşamda insan doğaya egemen olur, onun gücünü aşar. Estetik tavırda ise insan, her ikisini özgür bir oyun içine koymakla, bilme ve isteme, bilgi ve ahlâk karşıtlığını ortadan kaldırır, onları bir uyum (harmoni) içine sokar. Bu özgür oyunla da insan insansal olana kavuşur. Çünkü, Fr. Schiller'e göre: «İnsan, oynadığı yerde tüm bir insandır.»

Ereği kendinde olması (auto-telos) bakımından, estetik tavrı oyuna benzetme, görüldüğü gibi Fr. Schiller'de metafizik bir temele dayatılmaktadır. Bu metafizik niteliğin dışında, estetik tavır ile oyun tavrı arasında belli bir benzerlik acaba yok mudur? Elbette vardır. Bu benzerlik her iki tavrın da ereğini kendinde bulundurmasında ve bundan ötürü de dış dünyadan kendine dönük birer tavır olmasında temellenir. Sözgelişi, estetik tavır alan, şiir okuyan, müzik dinleyen, bir tablo seyreden, vb. gibi bir insan için, ilgi içinde bulunduğu estetik tavrın dışında başka herhangi bir ilgi

söz konusu değildir. Böyle estetik tavır alan bir kişi, bütün kişiliği ile ilgi kurduğu ve öznel (sübjektiv) olarak yaşadığı o sanat yapıtının varlığına yönelmiştir. Onu böyle bir durumda uyaracak olsanız, sanki bir başka dünyadan uyanır gibi olacaktır.

Aynı şeyi çocuk oyunlarında görürüz. Bir değneği at ya da bir tahta parçasını uçak yapan çocuk, hayal ve kurgularıyla içinde biricik kahramanın kendisi olduğu bir dünya yaratır. Bu dünya, içinde hepimizin ortak yaşadığımız, objektiv bir dünya değildir. Çocuk için o sübjektiv bir dünyadır.

Görüldüğü gibi, estetik tavır ve yaşantı ile oyun arasında ileri ölçüde bir benzerlik var. Şimdi, bu benzerliğin, auto-telos'un dışında, auto-telos'un da nedeni olan bir ana nedeninin nerede bulunduğunu sorabiliriz. Bu ana neden, her iki tavırda da, gerçeklikten, realiteden kaçmada, gerçekdışı bir dünya yaratmada, hayale ve kurguya dayanmada bulunur. Estetik tavır alırken biz ne yaparız? Real bir dünyadan çıkar, irreal bir dünya içine gireriz. Ama, bu da yanlış anlaşılmamalı. Belli üslûptaki sanat yapıtlarının yalnız bizi böyle bir estetik yaşantıya götürdüğü sanılmamalı. İster ilgi kurduğumuz sanat yapıtı üslûp bakımından romantik olsun, ister gerçekçi, isterse toplumcu-gerçekçi (sosyal-realist) olsun, bu, bizim sanat yapıtları karşısında aldığımız estetik tavrın öz ve niteliğinde hiçbir etki ve değişiklik yapmaz. Estetik tavrın bu öz ve niteliği ise, hayal ve kurgudur. Aynı düşünceleri oyun için de söyleyebiliriz. Çocuk, ister değnekten atı, ister otomobil ve makine oyuncakları ile oynasın, bu, oyunun irreal özü ve niteliği üzerinde hiçbir değişiklik yapmaz. Oyun, tıpkı estetik tavır gibi, gerçek dışı, hayale dayalı, kurgusal bir fenomendir. İşte oyundaki bu hayale dayalı kurgusal öz ve nitelik, oyun tavrının auto-telos'unu gösterir, oyunun kendi ereğini kendinde saklayan bir tavır olduğunu ifade eder.

Ama, daha geçen yüzyıldan beri oyunun bu niteliğini eleştiren, oyunda irreal bir tavır değil de, biyolojik bir fonktion gören düşünürler de var. Bunlar arasında en ünlüsü, kuşkusuz, Alman psikolog ve düşünürü Karl *Groos*'tur (1861-1946). Groos'a göre, hayvan yavrularının ve çocukların oyunu, ereği kendinde olan olaylar olarak görülemez. Tersine, onların biyolojik bir fonktion'u vardır: Yavrunun ilerdeki yaşam biçimine yardım etmek. Sözgelişi, hayvan yavrularının oyunu, ilerde yaşamlarını belirleyen bir temel olan avcılığa bir hazırlanma oyunudur. Yavru, oyunda gelecekte avını nasıl yakalayacağının denemelerini yapar. Aynı biçimde, çocuk oyunlarında da geleceğe ait böyle denemeler söz konusudur. Örneğin, kız çocuğu, gelecekteki analığına hazırlık olmak üzere bebeklerle oynar. Erkek çocuk da, ilerde yapacağı yaşam kavgasına hazırlık olmak üzere kavga ve savaş oyunları oynar.

Oyunun biyolojik fonktion'u ile ilgili olarak öne sürülen bu düşünceler karşısında yine de şunu söyleyebiliriz: Bu düşünceler doğru olabilir. Ama, oyunun biyolojik ereği, aktüel bir oyun olayının auto-telos'unu ortadan kaldırmaz. Çünkü, oyunda söz konusu olan biyolojik erek, bireysel bir oyunu belirleyen bir erek olmayıp, bütün oyunlar için geçerli olan bir en son

erek olarak anlaşılmalıdır, yoksa belli bir oyun süreci içinde bulunan bir çocuğun ya da hayvan yavrusunun bir bilinç içeriği olarak değil. Başka türlü söylersek, çocuk oyun oynamak için oynar, yoksa biyolojik bir ereğe hizmet etmek için değil. Bundan ötürü de, bu biyolojik erek, oyunun aktüel auto-telos niteliğini ortadan kaldırmadığı gibi, ayrıca onunla çelişmez de.

Aynı şeyleri estetik tavır için de söyleyebiliriz. Geçen yüzyıldan beri sanatta 'sanat sanat için midir?' yoksa 'sanat toplum için midir?' tartışmasının yapıldığını biliyoruz. Son otuz-kırk yıldır toplumcu gerçekçilik ile bu tartışma, sanatın ideolojik alana aktarılmasıyla daha da ileri götürülmüştür. (Bkz. İ. Tunalı, *Marxist Estetik*, İstanbul 1976). Bu tartışmalar, sanatın, kendi varlığının dışında bir toplumsal, bir ideolojik ereğinin olduğunu, ya da olması gerektiğini öne sürüyorlar. Ama, bütün bunların, sanatın bir toplumsal, bir ideolojik ereğinin olup olmaması, estetik tavrın özünde herhangi bir değişiklik meydana getirmez. Çünkü, estetik tavır, bir süje'nin bir sanat yapıtı ya da bir estetik obje karşısında aldığı sübjektiv, bireysel tavırdır. Böyle bir tavır içinde kişinin, bu tavrın dışında başka bir erek hakkında herhangi bir bilinci söz konusu olamaz.

Bütün bu söylediklerimizin ışığı altında, estetik tavır ile oyun arasında 'auto-telos' yönünden bir benzerlik bulunduğunu saptıyoruz. Ama, onların arasındaki benzerlik yalnız bu yöndendir, bunun dışında estetik tavır yalın bir hayal ve kurgu olmayıp, aynı zamanda düşünsel-duygusal, karmaşık bir olaydır. Ne var ki, bütün bu karmaşıklık içinde onun 'auto-telos'a sahip olma niteliği değişmeden kalır.

2) Estetik Tavır ve Kontemplation (Seyir)

Kontemplation (contemplatio) Latince seyretmek, eski deyimi ile, temaşa etmek anlamına gelir. Bu anlamda sözcüğün, her tür dışsal ilginin dışında seyretmeyi seyretmek için amaçladığı, seyretmeden duyduğu haz nedeni ile bir şeyi seyretmek için seyretmek anlamına geldiği ortaya çıkar. Estetik tavrın kontemplativ bir tavır olduğu üzerinde ilk duran Kant olduğu gibi, bu sözcüğü estetik'e kazandıran da yine Kant olmuştur diyebiliriz.

Kant'ın estetik sorunları incelediği ve bir bakıma da estetik dediğimiz felsefe bilimini kurduğu «*Yargı Gücünün Eleştirisi*» (Kritik der Urteiskraft) adlı yapıtının Birinci Kitabının 5. maddesinde beğeni yargısını belirlerken şöyle der: «Bunun için beğeni yargısı salt kontemplativ'dir, yani bir obje'nin varlığının karşısında ilgisizdir, o obje'nin özelliğini ondan duyulan haz ya da nahoş duygusuna bağlar.» Bu sözleriyle Kant, estetik olanın, estetik tavrın kontemplation özelliğini bu tavrın ilgi kurduğu obje'nin real varlığı ile değil de, bu obje'nin estetik tavra sahip süje üzerinde uyandırdığı etki ile, süje'nin o obje'den haz duyup duymaması ile temellendirmek istiyor. Estetik bakımdan önemli olan, obje'nin kendisi değil, tersine onu estetik olarak algılayan süje'de uyandırdığı duygudur. Bunu bir-iki örnek

ile göstermek istersek: Örneğin, seyrettiğim bir tabloda tasvir edilen bir ulusal kahramansa, benim estetik tavrımı bu ulusal kahramana karşı gerçek yaşamda duymuş olduğum ilgi belirlememeli, aynı biçimde bu tablo üzerinde vereceğim estetik yargıyı da etkilememeli. Yine seyredilen bir çıplak kadın resmi karşısında, onun çıplaklığına karşı duyulabilecek erotik ilgi estetik tavrımızı etkilememeli, tersine bütün bu içgüdüsel-bedensel ilgilerin dışında o resim salt bir renk-biçim bütünlüğü olarak seyredilmeli, ama yalnız ondan haz duymak için, bu anlamda seyretmek için seyredilmeli.

Bundan ötürü, estetik tavrın kontemplativ olması, estetik tavrın bütün maddesel ilgilerin dışında obje'den salt bir estetik haz almak için obje'ye yönelmesi, herhangi bir karşılık beklemeksizin onu seyretmek için seyretmesi anlamına gelir.

3) Estetik Tavır ve Kavram

Estetik tavrın, bir obje'den herhangi bir karşılık beklemeksizin ondan haz duymak için ona yönelmesi, kısaca estetik tavrın kontemplativ olması, bir başka yönden daha tamamlanmalıdır. Bu yön, estetik tavrın bilgisel-kavramsal tavırdan olan ayrılığıdır. Bu ayrılık üzerinde ilk kez yine Kant uzun uzun durmuştur. İnsanın en temel etkinliği olan bilme etkinliğinin, bireysel görünüşlerden, 'şimdi ve burada' olan nesnelerden kalkarak genel-düşünsel biçimlere, kavramlara ulaşmak olduğunu daha *Sokrates* (M.Ö. 469-399) ve *Platon*'dan (M.Ö. 428-348) beri biliyoruz. Bilgisel tavır, bu anlamda kavramsal tavır anlamına gelir. Sözgelimi, at dediğimiz canlıyı bilmek, tek tek real atların ortak özelliklerini bir 'at kavramı' altında toplamak demektir. Acaba estetik tavrın bu bilgisel-kavramsal tavırla ilgisi nedir? Bu soruyu başka türlü sorarsak, estetik tavır bir estetik haz duyma tavrı olduğuna göre, acaba bu haz duymanın yöneldiğimiz obje'nin kavramsal yapısı ile bir ilgisi var. mıdır? Bu soruya ilkin daha yalın bir yanıt ile karşılık vermek gerekir. Estetik tavır, bireysel varlıkla, ya da tek tek 'burada ve şimdi' bulunan var olan'lar ile ilgilidir, genel, kavramsal obje'lerle değil. Buna göre, estetik tavrın bir genel obje olan kavramsal yapı ile ilgili olmaması gerekir. Şöyle ki, karşımda duran henüz yeşillenmekte olan ağaca estetik olarak, haz duyarak bakıyorum, bu anlamda onu estetik olarak kavrıyorum. Böyle bir hoşlanma obje'si olarak kavradığım bu ağaç, karşımdaki bahçede duran bireysel bir ağaçtır. Bu ağaçtan hoşlanmam için, onun kestane ağacı olduğunu, kestane ağacının da ağaç cinsinin şu türüne girdiğini bilmeme hiç gerek yok. Böyle bir bilgi, ancak bir botanikçiyi ilgilendirir. Böyle bir bilgi tek tek ağaçların kavramını ifade eder.

Yine karşımdaki bahçede eski bir köşk görüyorum. Bu da yine bireysel bir var olandır. Onu estetik olarak kavrıyor, ondan haz duyuyorum. Ama, ondan haz duyabilmem için, köşkün sanat değerini, sanat tarihi içindeki yerini, üslûbunu bilmeme herhangi bir gereksinme duymuyorum. Köşkün sanat tarihindeki yeri, onun üslûbu, vb. bu köşkün kavramsal var-

lığını gösterir. Ama, bu kavramsal yapıyı bilmeden ve buna bir gereksinme duymadan bu köşkten ben haz duyuyorum. Buna göre, bu köşkü estetik olarak kavramakla bu kavramsal yapı arasında doğrudan bir ilgi söz konusu değildir. Bundan ötürü, Kant, estetik tavrın, estetik obje'nin duyusal -bireysel görünüşü ile ilgili olduğunu, kavramsal yapısı ile ilgili olmadığını savunur.

Çağdaş estetik'te, estetik yaşantının (Croce buna, sezgi, intuition adını verir) kavramdan olan ayrılığını öne süren düşünürlerin başında B. Croce gelir. Croce'ye göre, «bilginin iki biçimi vardır: Bilgi ya sezgi bilgisidir ya da mantık bilgisidir; ya fantaziden doğan bilgidir ya da zihinden; ya bireysel olanın bilgisidir ya da tümel olanın; ya tek tek nesnelerin bilgisidir ya da onların birbirleriyle olan ilgilerinin bilgisidir; bilgi, bütünüyle ya imgeleri ya da kavramları meydana getirir.»[11] B. Croce'nin yukarda söylediklerinden de anlaşıldığı gibi, kavramsal bilgi, nesnelerin birbirleriyle olan ilgilerinin bilgisidir. Nesneler arasında kurulan ilgi ise, bir zihin işlemi ile olur. Bundan ötürü, kavramsal bilgi, zorunlu olarak zihin bilgisi ya da mantıksal bilgidir.

Estetik bilgiye gelince, bu, doğrudan doğruya sezgiye (intuition) dayanan bir bilgidir ve kavramsal bilgiden bağımsız ve özerk olan bir bilgidir. «Gündelik yaşamda sürekli olarak sezgi bilgisine dayanılır. Kesin hakikatler hakkında tanımlar verilemeyeceği, bu hakikatlerin tasımlarla kanıtlanamayacağı, onların sezgi ile kavranacağı söylenir. Olguların koşullarına ait hiçbir canlı sezgisi olmayan soyut düşünürü politikacı yerer; pedagog her şeyden önce öğrencide sezgi yetilerini geliştirmek zorunluluğu üzerinde durur ve eleştirmeci, bir sanat yapıtı karşısında teori ve soyutlamaları bir yana atmayı ve onu doğrudan sezgiye dayanarak değerlendirmeyi bir şeref bilir; ve son olarak, iş adamı zihin çıkarımlarından daha çok sezgilere göre yaşadığını itiraf eder.»[12] Sezgi (estetik yaşantı), gerçek yaşamın içinde doğar, günlük yaşantılarımız içinde oluşur. Ama, sezgi, kavramsal bilgiye karşıt olan bir bilgidir. Bu karşıtlık, her şeyden önce, onların özünde temellenir. Çünkü, sezgi, bize *bireysel olanı* verir, kavram ise *tümel olanı*. «Şunlar sezgilerdir: Bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su; ve şunlar da kavramdırlar: Su, ama bu ya da şu görünüş olarak, özel olarak değil de, doğrudan doğruya ne zaman ve nerede olursa olsun, su olan her şey; su, sonsuz sayıda birçok sezgi için var olan bir maddedir; ama, yalnız biricik ve değişmez bir kavram için bir maddedir.»[13] Ancak, şimdi bu bireysel olanın bilgisi ile tümel olanın bilgisi arasındaki ilgi sorulabilir? Gerçi, bunlar iki ayrı bilgi türünü gösterirler, ama, aralarında belli bir ilginin olacağı da doğaldır. 'Bu su' ile 'genellikle su' arasında nasıl bir ilgi vardır? Yukarda da söylendiği gibi, «kavramlara dayanan bilgi, nesnelerin birbirleriyle olan ilgilerinin bilgisidir, ama, nesneler sezgilerdir. Sezgiler olmadan bir kavramın meydana gelmesi olanaksızdır.»[14] Sezgi, kavramdan bağımsız ve özerk olduğu halde, kavram sezgiye dayanır. Ama, ne var ki, sezgi gerçek yaşamda bu kadar önemli bir rol oynadığı ve kavram bilgisini de hazırladığı halde, teorik alanda hak ettiği ilgiyi bulamaz (Bkz. İ. Tunalı, *B. Croce Estetik'ine Giriş*).

Şimdi şunu sorabiliriz: Acaba estetik tavır ile estetik obje'nin bilgisel -kavramsal yapısı arasındaki ilgiye (Kant'ın anlamında, ilgisizliğe) bugün de aynı açıdan mı bakıyoruz? Çağdaş estetik de kuşkusuz, estetik tavrın obje'sinin bireysel-duyusal bir görünüş olduğunu benimser. Ancak, ne var ki, bu görünüşte, bu fenomende bazı bilgisel niteliklerin varlığını da zorunlu görür. Bunu biraz daha açıp söylersek: Estetik tavrın obje'si yalnız bir estetik obje değil, ondan daha önce bir bilgi obje'si olarak kabul edilmelidir. Buna göre, hoşlanarak baktığımız bir ağaçtan, o bir ağaç olduğu için hoşlanırız, hoşlanarak baktığımız bir at, o bir at olduğu için ondan hoşlanırız. Yine hoşlanarak baktığım şu eski köşkten, o bir mimari yapıt olduğu için hoşlanırım. 'Ağaç olma', 'at olma' ve 'mimari-yapıt olma', duyusal değil, bilgisel-düşünsel yapılardır. Bundan ötürü, her estetik obje'nin temelinde böyle bir yapının bulunması gerekir. Çağdaş estetik'e büyük katkılarda bulunan Johannes *Volkelt*, bu yapıya *'anlam tasavvuru'* adını verir (*System der Aestetik*, 1905).

Bize göre de, estetik obje'nin temelinde bilgi obje'sinin bulunması gerekir. Hattâ, estetik obje ile bilgi obje'si arasında belli bir ilgi de vardır. Buna göre, sanatçı, yapıtında doğada elde ettiği bilgi obje'sini somutlaştırır. Söz konusu sanatçı ressamsa, bu sanatçı gördüğü, kavradığı ve bu anlamda yorumladığı bir varlığı, örneğin ağacı resmeder. Ağacın sanatçı tarafından görülmesi, onun aslında bir bilgi obje'si olarak kavrandığını gösterir. Bu kavrama ise, onu yorumlama demektir. Buna göre sanatçı, gördüğü, yorumladığı obje'yi, yani bilgi obje'sini tuvale geçirir. Ama, ne var ki, tuvalde biçim kazanmış olan bilgi obje'si, artık bir bilgi obje'si olmaktan çıkar ve bir estetik obje olur. Bu görüşü biz modern resmi temellendirirken genel bir sanat tarihi metodolojisi olarak kullanmayı denedik (Bkz. İ. Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 1989).

Sanat yapıtının temelinde, buna göre bir bilgi obje'si bulunur. Ama, sanat yapıtı ile ilgi kuran süje'nin estetik tavrı, bu iki tabakalı, hem bilgisel hem de estetik tabakalı yapıda yalnız estetik tabaka ile mi ilgi kuracaktır? Kuşkusuz ki, her iki tabaka ile de ilgi kuracaktır. Bu bakımdan estetik tavır için estetik obje, böyle iki heterogen tabakadan oluşmuş bir bütünsel yapıyı gösterir.

Bundan ötürü, Kant'ın estetik tavrın kavramsızlığa dayandığını söyleyen düşüncelerini bugün sınırlı bir doğruluk içinde anlamak durumundayız.

4) Estetik Tavır ve Duyum

Şimdiye kadar estetik tavrın genel olarak neler olmadığını gördük. Ama, estetik tavrın kendisinin ne olduğunu henüz görmedik. Şimdi, estetik tavır bir estetik tavır olarak acaba nedir? Estetik tavır bir duyusal obje'yi bize verdiğine göre, onun her şeyden önce duyularla ilgili olması gerekmez mi? Estetik tavrın ne olduğunu belirlemek, bir anlamda onun bu duyusal temelini gün ışığına çıkarmak olacaktır. O halde, buradan ilk

sorumuz kendiliğinden ortaya çıkıyor: Estetik tavrın genellikle duyum ile ilgisi nedir? Böyle genel bir sorunun yanıtı daha Platon'dan beri bilinmektedir. Estetik tavır, duyusal temele dayalı bir tavırdır. Daha estetik sözcüğü bile, bu tavrın niteliğini olanca açıklığı ile ortaya koyar. Estetik sözcüğü Grekçe 'aisthesis' sözcüğünden türetilmiştir ve bu da, daha önce işaret ettiğimiz gibi, duyu yoluyla kavrama anlamına gelmekte. Baumgarten, bu bilime estetik adını verirken bu bilimin duyulur algı ile olan ilgisini ve Platon'dan beri gelen bu niteliğini vurgulamak ister. Platon'a göre sanat, bir bilgidir, ama aklın sağladığı, doğruluğu içeren bir bilgi (episteme) olmayıp, aldatıcı, belirsiz, duyusal bir bilgidir (doxa). Bilgide saptanan bu ikilem, daha sonraları örneğin D. Hume'da akıl ve duyu-beğeni ikileminde kendini gösterir. «Akıl, doğrunun ve yanlışın bilgisini sağlar; beğeni ise güzellik ve çirkinliğin, erdem ve kötülüğün duygusunu sağlar.» *(İnsan Zihni Üzerinde Araştırmalar).* Aynı ikilemi estetik biliminin kurucusu olan A. G. Baumgarten'da da aynen görüyoruz. Ona göre de bir yanda *cognitio rationis* (akıl bilgisi) vardır, öbür yanda duyu bilgisi, *cognitio sensitiva.* Birincisi, açık ve seçik olan mantıksal-akılsal bilgidir, öbürü ise karmaşık olan duyu bilgisidir. Duyu bilgisi ise yetkinliğini ancak estetik bilgide, sanat bilgisinde elde eder. Bu bilgiye de güzellik adı verilir.

Ama, kuşkusuz duyu kavramını öğretilerinin temeline koyan ve bunu gelecekteki estetik'in çalışmaları için bir ana kavram olarak hazırlayıp veren 18. yüzyıl empirist düşünürleri olmuştur. Onların duyumlar üzerine yaptıkları araştırmalar ve çalışmalar olmasaydı ne aynı yüzyıl içinde estetik kurulabilirdi ne de, örneğin bir Kant estetik'i doğabilirdi. Bu düşünürler, sözgelimi H. *Home* (1696-1782), *Shaftesbury* (1671-1713), Edmund *Burke* (1728-1797) gibi düşünürlerdir. Onların düşüncelerine kısaca değinirsek: E. Burke, güzelliği duyu ile kavradığımızı söyler. Bu duyu, toplumsal içtepiler ve hattâ cinsel sevgi ile ilgili olan bir haz ile aynı anlama gelir. Shaftesbury'ye göre, evrendeki uyumu ve insansal, ahlâksal bir yaşamın özünü biz bir 'iç duyum' ile kavrarız. Bu iç duyum bize, biçimlerin birlik ve güzelliğini, karakterlerin gerçekliğini verir. Dışsal olarak gördüğümüz güzellikler, simetriler ve orantılar, ancak bu iç duyum ile içlerinden kavranırlar. H. Home da, estetik için bir özel duyunun varlığından hareket eder. Hazların çeşitli oluşu, bunların temelinde bulunan duyuların çeşitli oluşundan ileri gelir. Eğer aşağıdan yukarıya doğru bir sıralama yapılırsa: Fiziksel duyular en alt sırada bulunurlar ve bunlardan doğan hazlar da kaba oldukları için en alt sırada yer alırlar. Zihinden doğan hazlar en salt oldukları için en üst sırada yer alırlar. İç duyudan ve özellikle düzenlerin kavranmasından doğan hazlar ise, bunların ortasında yer alırlar (*Elements of Criticism*).

Görüldüğü gibi, daha estetik biliminin adı ve kuruluşu, bu bilimin içine aldığı sorunlara bakış tarzı bile, duyusallık ile temelden ilgilidir.

Bu bakımdan estetik tavır almak, örneğin bir manzarayı hoşlanarak seyretmek, bir müzikten zevk almak vb. gibi bütün bu estetik yaşantılar, ilk planda duyusal bir olay olarak görünürler. Çünkü, duyular işe karışmadan bu yaşantıların hiçbiri meydana gelemez. Bir manzarayı, bir resmi

seyretmek, görme duyusuyla ilgili olduğu gibi, bir müzik yapıtını dinlemek de işitme duyusuyla ilgilidir. Buna bakarak, estetik tavır almanın özellikle de görme ve işitme duyularına dayandığını söyleyebiliriz.

Ama, gerçekte estetik tavır yalnız bu iki duyuya mı dayanır? Öbür duyuların estetik tavır ve yaşantıda belli bir katkısı yok mudur? Bu soruların çağdaş psikolojik estetik tarafından yanıtlanması gerekir. Modern psikoloji, duyumları on sınıf içinde ele alır: 1) Görme duyumları. 2) İşitme duyumları. 3) Koku duyumları. 4) Tat duyumları. 5) Dokunma duyumları. 6) Isı duyumları. 7) Kasların hareket duyumları. 8) Denge duyumları. 9) Ağrı duyumları. 10) Canlılık (vital) duyumları. Bu duyum sınıfları arasında görme ve işitme duyumlarının estetik yaşantıları olduğunu, ağrı duyumunun ise estetik yaşantı ile hiçbir ilgisinin olmadığım biliyoruz. Öbür duyumlara gelince, bunlar arasında kas hareketi duyumları ile denge duyumlarının belli bir ölçüde estetik tavra katıldıklarını söyleyebiliriz. Sözgelişi, seyrettiğimiz bir tabloda komposition elemanlarının belli bir denge içinde dağılışı söz konusudur. Yine dinlediğimiz bir müzik yapıtında, tek tek tonların ilişkisinde onların bir dengesi komposition'u oluşturur. Bütün bu bütünlüğün kavranışında da denge duyusu işbaşında bulunur.

Kas hareketi (kinesthetik) duyusu da, çağdaş psikolojiye göre, estetik tavırda önemli ve etkin bir görev alır. Özellikle, özdeşleyim (Einfühlung) olayında doğrudan doğruya kinesthetik duyumlar söz konusu olur. İlerde özdeşleyimi anlatırken daha ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, bir estetik obje'nin kavranması, kinesthetik duyumlara bağlıdır. Sözgelişi, şoförün yanında oturan bir kimse, şoförle birlikte gaza ya da frene basar. Futbol maçında seyirci, kritik anlarda futbolcu ile birlikte topa vurur, vb. Dışımızda meydana gelen bir olayın kaslarımızda yansıyan hareketini, bu beraberliği *Carpenter* bulduğu için, buna Carpenter fenomeni adı verilir. Özdeşleyimci psikologlara ve estetikçilere (Th. Lipps ve J. Volkelt) göre, estetik kavramanın, estetik tavır almanın temelinde özdeşleyim olayı bulunur. Ama, yine günümüz psikologlarına göre, karmaşık bir olay olan özdeşleyim olayı, temelde yukarda işaret edilen Carpenter fenomenine geri götürebilir. Buradan da anlaşıldığı gibi, kinesthetik duyumlar estetik tavır almada etkin bir görev üstleniyorlar (Fr. Kainz, *Vorlesungen über Aethetik*, Wien, 1948).

Ama, kuşkusuz, estetik tavır almada başta gelen duyumlar, görme ve işitme duyumlarıdır. Bir bakıma, bütün estetik tavır almaların görme ve işitme duyumlarına dayandığı daha Platon'un 'Büyük Hippias' diyaloğundan beri söylenir. Bu iki duyum sınıfı, insanın düşünsel-bilgisel oluşumunda en çok pay aldıkları için, bunlara 'intellektüel duyular' da denir. Şimdi acaba bu iki duyu sınıfının ayrıcalığı nerede bulunur? Başka türlü söylersek: Bu iki duyunun gerçekten bir ayrıcalığı var mıdır? Bu sorulara daha başta olumlu yanıt vermek gerekir; çünkü, bu iki duyu türü, gerçekten de insanın düşünsel-insansal bir varlık olarak oluşmasında büyük katkıda bulunurlar. Haydi haydi insanın estetik tavrında temel bir görev alırlar. Çünkü, bütün sanatlar, resim, heykel, mimarlık gibi ya görme duyusu ile ilgilidirler ya da müzik, edebiyat gibi işitme duyusuyla ilgilidirler ya

da tiyatro, opera gibi her iki duyu sınıfı ile ilgilidirler. Bu düşünsel-kültürel niteliklerinden ötürü, bu duyumlara *yukarı* duyumlar da denir.

Çağdaş psikolojiye göre, görme ve işitme duyularının düşünsel-kültürel niteliği bir neden değil, bir etkidir. Asıl neden, onların bedenimizden olan bağımsızlığında, onların bedenimizin maddeselliği ile olan ilgilerinin zayıflığında bulunur. Sözgelimi, tat duyusunun görevini yapabilmesi, tat alabilmesi için, tat duyu merkezinin tat obje'si ile doğrudan doğruya dokunum içine girmesi gerekir. Isı, koku ve titreşim (vibration) duyusunun duyum meydana getirebilmesi için, ısı, koku ve titreşim obje'leri ile yine böyle bir doğrudan dokunum gereklidir. Oysa, görme ve işitme duyularında böyle bir doğrudan dokunum söz konusu değildir. Bir obje'yi belli bir uzaklıktan görür ve belli bir uzaklıktan işitiriz. Bir tabloyu, sözgelimi, estetik olarak duyularken, tabloya gözümüzü dokundurmayız, aynı şekilde, bir müzik yapıtını duyularken de kulağımızı sazlara dokundurmayız. Görme ve işitme duyumlarının bedensel dokunumdan olan bu bağımsızlığı, görme-işitme duyu alanlarında duyum bağlılıkları, duyum düzenleri ve duyum biçimleri oluşmasına olanak verir. Bu duyum düzenleri ve duyum biçimleri ise, estetik obje'lerde en yetkin formlarını elde eder. Estetik algıya ve estetik tavra yalnız görme ve işitme duyu alanlarında rastlanmasının nedeni burada bulunur.

Acaba böyle bir anlayışa karşı, özellikle koku ve tat duyularının da estetik niteliklerinin bulunduğu söylenemez mi? Bir kokunun, örneğin Charly ya da intimate'in hoşa gitmediğini kim söyleyebilir? Kokular hoşa gittiği için, dünyada büyük bir parfüm endüstrisi kurulmuştur. Buna dayanarak kokuların da estetik niteliğinden söz açamaz mıyız? Tıpkı bunun gibi tat duyusu ile de mutfak sanatı doğmamış mıdır? Kaliteli bir yemeğin verdiği hazzın bir estetik yanı yok mudur? Hiç kuşkusuz, bir parfüm hoşa gider, bir yemek de hoşa gider. Ama, bu hoşlanmalar salt ve bireysel bir duyum oldukları gibi, bunların biçim niteliği de yoktur. Kokladığım bir parfüm, duyumlama sürdüğü sürece etkili olur, duyumlama sona erince, hoşlanma da biter. Bunun meydana getirdiği bir bütünsellik ve kalıcılık yoktur. Aynı şey tat duyusu için de söylenebilir. Oysa, görme ve işitme duyuları duyum biçim'leri, duyum düzenleri meydana getirirler ve bu düzenler geniş anlamında estetik obje, dar anlamında da sanat yapıtı adını alırlar. Estetik obje ve sanat yapıtı ile kurulan ilgi, duyulama sürecine bağlı değildir, bu süreçle örtüşmediği gibi, onu aşar, ondan sonra da sürer. Bundan ötürü, yalnız görme ve işitme duyularının estetik niteliği olabilir, aşağı duyular hoşa gitse bile, bunlar hiçbir zaman estetik bir niteliğe sahip olamazlar. Estetik etkileme yönünden, örneğin bir parfüm bir müzik yapıtının yerini tutamayacağı gibi, örneğin bir şarap da bir şiirin yerini tutamaz. Bunun için, ancak, yukarı duyuların, görme ve işitme duyularının estetik niteliğinden söz açılabilir, aşağı duyuların değil.

Estetik niteliği bu derece önemli olan görme ve işitme duyularının sanat değeri ancak geçen yüzyılda impressionist sanat tarafından kavranır. Adı geçen bu sanat anlayışı, bu kavrayışı ile görme ve işitme duyumlarını sanatın ana konusu yapar. Gerçekten impressionizm, resim sanatını gör-

me duyumlarına, ışık ve renk duyumlarına geri götürdüğü gibi (Manet, Monet, Degas ve Sisley), müzik sanatında da tüm müziği işitme duyumlarına geri götürür (Debussy'de olduğu gibi). Bu izlenimci (impressionist) sanat anlayışına göre, tek tek görme ve işitme duyumlarının dışında sanatın başka bir konusu olamaz. Aynı düşünceler, sanat yapıtı ile ilgi kuran süje'nin estetik tavrı için de geçerlidir. Bir sanat yapıtını kavramak demek, o sanat yapıtını bir duyumlar bütünü olarak algılamak demektir, çünkü, bu anlayışa göre, sanat yapıtı bir duyumlar bütününden başka bir şey değildir (İ. Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 1989).

5) Estetik Tavır ve Algı

Biz estetik tavır ile bir estetik obje'ye, bir sanat yapıtına yönelirken, onunla ilgi kurarken, ilk planda onunla bir algı ilgisi içine girmiş oluruz. Bir nesnenin bir estetik obje olabilmesi için, her şeyden önce onun algılanması gerekir. Bu bakımdan algının estetik tavır için temel bir değeri vardır. Algının ne olduğu aydınlığa kavuşturulmadan, estetik tavrın belirlenmesi olanak kazanamaz. Hattâ daha ileri gidip, estetik tavır ile algının, estetik algının bir yerde örtüştüğünü bile söyleyebiliriz. O halde, estetik tavır için bu derece önemli bir fenomen olan algı nedir?

Günümüz psikolojisi için de ruhsal yaşamın en temelli bir öğesi olan algı, psikolojide bir bütünün kavranması diye tanımlanır. Burada 'bütün' deyince anlaşılması gerekli olan şey, duyularımızın sağladığı duyumların gösterdiği komplex ve bu komplex'in bellekte bir destek bulmasıdır. Böyle bir bütün, aynı zamanda anlamlı bir bütündür de. Şu an karşımda bir soba duruyor dediğimde, burada soba dediğim algı içeriği işte böyle anlamlı bir bütünü gösterir. Anlam, algıda ilk kez ortaya çıkar, duyumlar anlamdan yoksundurlar. Soba dediğim nesneyi görüyorum, ondan çeşitli görme duyumları alıyorum, daha önce ondan almış olduğum duyumlarla bunları birleştiriyorum ve bu birleştirilmiş duyumlar soba dediğim duyumlar bütününü anlamlı bir bütün olarak oluşturuyor. Algı, duyumlarla sıkı sıkıya ilgilidir. Duyular bize dış dünya ile ilgili tek tek duyumları verirler, algılarımız onlara dayanarak bir algı dünyası kurarlar. Bu anlamda, algı nesnelere anlam verir, onları anlamlı bir bütün olarak kavrar.

Algı dediğimiz etkinlik, şu halde bize obje'leri veriyor. Onun verdiği bu obje bir gerçekliği gösterir. Örneğin soba, bize algının bildirdiği bir gerçekliktir, bir var olandır. Üzerinde yazı yazdığım masa, elimdeki kalem vb., bunlar hep algının bize sağladığı var olanlardır, nesnelerdir. Biz algının bize var olan şeyleri sağladığını söyler ve bunu söylerken de, algının var olanları oldukları gibi bize verdiğini de kabul ederiz. Bu sobadır dediğimizde, örtük olarak, sobanın gerçekte böyle bir nesne olduğunu da kabul etmiş oluruz. Ancak, algının böyle bir algı niteliğine sahip bir etkinlik olarak oluşması, insanlığın uzun deneme ve eğitim yıllarından sonra olmuştur. Bunun için, bugün bile çocuksu ve gelişmemiş bir insanda salt algı bulmak oldukça güçtür. Çünkü, ilkel insanda olduğu gibi, çocuksu bir insanda da salt algı etkinliği duygusal etkinliklerle karışmıştır. Algı, nes-

neleri, varlığı yalnız gerçeklikler olarak değil de, aynı zamanda sempati ve antipati obje'si olarak kavrar. Böyle bir kavrayış içinde gerçeklik dünyası aynı zamanda bir duygu dünyası olur. Böyle bir kavrayışın en somut ürünleri, budunların mitolojisinde kendini gösterir. İnsanın zihin ve zekâ yönünden gelişmesiyle, algı gitgide bu duygusal öğelerden arınır ve sonunda salt bir bilme etkinliği olur. Ama, buna karşın, duygusal akt'lar yine de gündelik yaşamı içinde insanı etkilemeyi sürdürür. Bu gibi duygu tonları içinde kavradığımız nesneler düzeni, artık salt bir duyusal algı dünyası değildir, onu aşan bir dünyadır. «Gündelik algıda, genellikle duyulur algıda kavranmayan pek çok şey içerilir. Ağacı ve böceği görüyoruz, ama aynı zamanda her ikisinde canlılığı da görüyoruz, gerçi farklı olarak, farklı tarzdaki canlılık olarak. Bir odaya giriyoruz, orada yoksulluğu ve zenginliği görüyoruz. Bir yüz, hareket halinde bir insan görüyoruz, belki de yalnız arkasından görüyoruz, ama bundan onun ruhsal yaşamı, onun karakteri ve alınyazısı hakkında doğrudan doğruya bir şey öğreniyoruz.»[15] Bu, şunu gösterir ki, biz bugün de yaşamı, insanları sadece duyulur algıyla kavramıyoruz, aynı zamanda onları bu algıyla birlikte duygusal olarak da kavrıyoruz ve anlamlandırıyoruz. Ama, bu yoldan anlam verdiğimiz, duygularımızla yaşadığımız varlık, doğrudan doğruya bize duyulur algıda verilmemiştir. Algıladığımız bir yüzdeki çizgiler, bize çekilen acıyı anlatır. Ama, duyulur algı için böyle çekilen acı ve sıkıntı diye bir şey yoktur. Duyusal algı için maddi bir şey olan karışıklıklar vardır, yoksa onların arkasında gizli olarak bulunan anlam dünyası değil. «Örneğin, kaçan bir geyiğin sıçrayışındaki sevimlilik, hafiflik, vb. birlikte algılanır. Bu, şunu ifade eder ki, bu şeyler daha sonra düşünülerek kavranmazlar, biz daha geyiğe bakarken sıçrayışın sevimliliğini kavrarız.»[16] Böyle bir kavrama dünyayı ve yaşamı anlamada önemli bir etken olarak kabul edilmelidir. Psikologlar, bu etkene önemli bir değer vererek yaşamı ona dayatarak açıklamaya çalışırlar. Ona kimi zaman apperception, kimi zaman özdeşleyim (Einfühlung), kimi zaman da yaşama adını verirler. Bu, doğru mu değil mi? bu konumuzun dışında kalan bir sorundur. Bizi burada ilgilendiren, duyulur algının üzerinde bir kavrama tarzının daha olduğunu işaret etmektir. Duyulur algı bize, var olanı bildirir. Ama, biz başka bir kavrama yoluyla var olanın arkasına uzanabiliriz. Buna göre şöyle diyebiliriz: «İki çeşit kavrama ardarda ayrılmıştır; birinci kavrama, duyuların aracılığıyla real var olana yönelir. İkinci kavrama ise, yalnız 'bizim için', seyreden için var olan başka bir şeye yönelir. Ama, bu başka şey, gelişigüzel nesnelerin içine yansıtılamaz, tersine o, duyulur olarak kavranan şeyle açık bir bağlılık içinde bulunur. O, her algılanan obje'de görünemez, tersine belli bir obje'de görünebilir.»[17]

Burada iki kavramanın söz konusu olduğunu görüyoruz. Bunlardan biri, gerçek olana, gerçek var olana yöneliyor, öbürü ise irreal'e, gerçeği aşan şeye yöneliyor. Gerçeğe, real'e yönelen birinci kavrama *duyulur algı*dır. İkinci kavramaya gelince, yukarda işaret ettiğimiz gibi, o psikolojide türlü adlar almaktadır. Ama, her bir ad bir 'izm' tehlikesini de birlikte getirir. Bundan sakınmak için, örneğin böyle bir kavramanın anatomisini

yapmak isteyen N. Hartmann, ona belli bir ad vermez de, yalnızca *'ikinci kavrama'* demekle yetinir.

Şimdi, ulaştığımız son noktayı tekrar ele alalım. Birinci kavrama gerçeğe yönelen bir algıdır, duyulur algıdır. İkinci kavramaya gelince, bunun obje'si, artık duyularda verilen şey değildir. «Algılanabilir olan şey, real olarak var olan şeydir; yukarı kavramaya verilen şey ise real değildir, ya da onun real olmaya gereksinmesi yoktur.»[18] Bu iki kavrama ile birlikte önümüzde iki varlık alanı açılıyor: Algının kavradığı real varlık ve ikinci kavramanın bildirdiği irreal varlık. N. Hartmann bunlara, birinci düzen ve ikinci düzen adını veriyor. Bu iki kavrama, birbirinden bağımsız iki ayrı kavramayı değil de birbirini tamamlayan, birbirine bağlı iki kavramayı gösterr. «Daha çok karakteristik olan şudur ki, ikinci düzeni bildiren kavrama birinci düzeni bildiren kavrama ile sıkı sıkıya bağlıdır ve daima da ona bağlı kalır.»[19] Burada daha çok tek yanlı bir bağımlılık söz konusudur, ikinci kavramanın duyulur kavramaya olan bağlılığı. Bu bağlılık içinde biz, duyulur algının verdiği real varlık düzeni ile birlikte ikinci kavramanın bildirdiği irreal varlık düzenini de kendiliğinden kavrarız. Şimdi, duyusal algıya bağlı olarak real varlık ile beraber kavradığımız bu ikinci düzen nasıl bir düzendir? Bu düzen, algı dünyası ile birlikte bize verilen bir *tinsel* düzendir. Ama, ne var ki, bu tinsel, irreal düzeni biz duyulur algının dışında, ondan bağımsız olarak değil de, real varlıkta, birinci düzen içinde kavrarız. Nasıl ikinci kavrama duyusal algı olan birinci kavramaya bağlı ise, bunların sağladıkları düzenlerde de ikinci düzen birinci düzene, irreal varlık real varlığa bağımlı olarak ortaya çıkar. O halde bu iki düzen arasında da bir bütünsellik vardır. Bunun nedeni nerede bulunur? Bunun nedeni, onları sağlayan kavramların bütünselliğinde bulunur. Çünkü, duyusal algı ve ikinci kavrama adı verilen kavramalar, aslında bir *kavrama bütünlüğü* oluştururlar. Bu bütünsel kavrama, estetik alanına aktarılacak olursa, bu iki kavramayı içinde en yetkin biçimde birleştiren bir kavramaya ulaşılmış olur. Bu kavramaya estetik'te *estetik kavrama* ya da *estetik algı* adı verilir.

Estetik tavır ile özdeş bir anlamda kullanılan estetik algı, birbirinden farklı iki kavrama tarzından oluşan bir kavrama bütünlüğünü gösteriyor. Estetik algı, böyle bütünsel bir kavrama olarak bize estetik obje'yi verir. Estetik obje, buna göre varlık tarzı bakımından heterogen'dir. Estetik obje, bir yanıyla real bir varlığı gösterir, öbür yanıyla da irreal bir varlığı. Bütünsel bir karakteri olan estetik algı ise, duyusal bir algı olarak estetik obje'nin duyusal yanını, ikinci kavrama olarak da estetik obje'nin irreal, duyu üstü yanını kavrar. Ama, farklı yanlar ve farklı kavrayışlar estetik obje'nin bütünselliğinde ve estetik algının bütünselliğinde kaybolur. Bundan ötürü, estetik algı bize bütünlüğü olan bir etkinlik olarak göründüğü gibi, estetik obje de bize böyle bütünsel bir obje olarak verilmiş olur.

Şu halde estetik tavır ve estetik algıda ne yalnız başına duyulur algı söz konusudur, ne de yalnız başına 'ikinci kavrama' söz konusudur. Tersine, bu iki kavrama birlikte dile gelir. «Estetik olarak kavrayan akt'lar iki tür algının ardarda gelmesiyle ortaya çıkar. Ve ancak bu ikisinin ortak

etkisiyle, sanatça gerekli bir şekilde algılayan tavrın özelliğini oluşturur.»[20] Demek oluyor ki, estetik algı, onların bir birliğidir. Biz estetik tavır ya da algıda bu iki kavrama tarzını birden yaşar ve onları gerçekleştiririz. Yoksa, ilkin birini, sonra öbürünü ve sonunda da her ikisini değil. Biz estetik obje karşısında bir tek tavır alırız, bu da *estetik tavır*dır. Örneğin, seyrettiğimiz bir heykeli biz bir heykel olarak kavrar ve ondan haz duyarız. İlkin onun taş ya da bronz kitlesini algılayıp, sonra bunların taşıdığı tinsel varlığa uzanmayız. Tersine, onu taş ve anlamın bir bütünlüğü olarak algılarız. Yine bir müzik parçasında ilkin tek tek tonları, sonra onların dile getirdiği duygu ve anlamları kavramayız, tersine, o müzikal komposition'u yetkin bir bütünlük, real ile irreal'in bir bütünlüğü olarak kavrarız. Estetik hazzı sağlayan da, onların bu bütünlüğüdür.

Şimdi burada şunu eklememiz gerekiyor: Böyle bütünsellik karakteri içinde estetik tavrın, estetik algının belirgin niteliği de işaret edilmelidir. Estetik tavır, sübjektiv bir tavırdır ve onda bize verilen obje'ler de, estetik obje'ler de sübjektiv nitelikte obje'lerdir. Buradaki sübjektivlik, real temele dayanan bir sübjektivliktir. Bu real temeli de, estetik tavrın duyusal algı yanı oluşturur. Estetik obje, bu real, duyusal temel üzerinde sübjektiv bir dünya olarak oluşur. Estetik algıda obje, real ilgilerinden dışarıya alınır. Böyle bir obje, artık salt bir doğa obje'si olmaktan çıkar ve bir sübjektivlik içinde bir estetik obje niteliğini elde eder. Estetik obje, bu sübjektivlik karakteri içinde doğal bağlılıklar ve ilişkilerden kurtulur, irreal varlık dünyasına doğru uzanır. Estetik obje'de bu değişiklikler meydana gelirken estetik tavra, estetik algıya sahip süje'de de buna paralel değişmeler olur. Estetik tavır içine girmiş olan süje de, dışsal real bağlılıklardan kopar, estetik obje ile bir bütünleşme içine girmek ister.

Görüldüğü gibi, algı estetik tavır için çok temelli bir öğedir, zaman zaman onun estetik tavırla özdeş olarak alındığını bile görüyoruz. Bu, belki aşırı bir sav olsa bile, algının estetik tavır için vazgeçilemeyecek bir fenomen olduğu da gerçektir. Bundan ötürü, estetik tavrı ele alan ve onu incelemek isteyen her çalışmanın, algı ile bir hesaplaşma ve bir tartışma içine girmesi gerekir. Çünkü, estetik tavrın ana niteliği, bize göre, ancak bu tartışma içinde asıl boyutlarına ulaşabilir.

6) Estetik Tavır ve Duygu

Estetik tavır alan bir kişi, belli bir estetik obje ile, sözgelişi bir doğa parçası ya da bir sanat yapıtı ile, bu sanat yapıtı bir şiir, bir resim, bir heykel olabilir, sübjektiv bir ilgi içine girer. Bu ilginin özelliği, böyle bir ilgi içine giren süje'nin o obje ile bir duygusallık bağlılığı kurmasıdır. Böyle bir süje, ilgi kurduğu estetik obje'den hoşlanır, ondan haz duyar. Böyle bir duygusallık bağı, estetik tavrı niteleyen bir kategori olarak da görülebilir. Çünkü, her estetik tavır almaya bir duygusallık eşlik eder ve estetik tavır, sonunda bir duyguda çözümlenir, estetik haz dediğimiz duyguda. Hemen şuna işaret edelim ki, estetik tavra eşlik eden duygu, bu tavır almanın sonunda meydana gelen, tüm estetik yaşantının ürünü olan

homogen bir haz duygusu olmayıp, bütün estetik süreç boyunca estetik yaşantıya katılan heterogen nitelikte bir duygudur.

Şimdi bu heterogen niteliklere geçmeden önce, genellikle bu estetik duygu nedir? Bu duygunun özellikleri nelerdir? bunlar üzerinde durmak istiyoruz.

Duygular, emotionel yaşamın en temel fenomenleridir. Ayrıca, insanın en temel ruhsal fenomenlerindendir. Sözgelişi, bütün algılarımız, yalnız duyusal değil, bundan önceki bölümde değindiğimiz gibi aynı zamanda duygusaldır. Bütün algıladığımız obje'lere biz bir duygu niteliği de kataırız. Algıladığımız her obje'den ya hoşlanırız ya da hoşlanmayız. Bu, canlılar için böyle olduğu gibi, cansız varlıklar için de böyledir. Gündelik yaşamda duygudan ya da bir duygu tonundan arınmış bir nesne bulmak güçtür. Arkadaşım Ali, yalnız bir algı obje'si olarak gerçek bir varlık değil, aynı zamanda hoşlandığım, sevdiğim, ya da hoşlanmadığım, sevmediğim bir varlıktır. Okuduğum şu kitap yalnız duyusal olarak kavradığım bir nesne olmayıp, hoşuma giden ya da gitmeyen bir obje'dir. Bunu tüm çevremize genişletebiliriz. Nerede bizim için bir bilgi obje'si varsa, orada aynı zamanda bir duygu obje'si vardır. Bu, real yaşamın duygu ile yüklü bir yaşam olduğunu gösterir.

Bu real yaşam, mekân ve zaman içinde biyolojik, psikolojik ve tinsel olarak yaşanan süreç anlamına gelir. Soluk almamız, duymamız, düşünmemiz, geleceğe ait planlar yapmamız, soyutlamalar yapmamız vb., bütün bunlar gerçektir ve gerçek bir yaşamı dile getirirler. Bu gerçek yaşam içinde duygular da yer alır. Onların da bu gerçek yaşam içinde birer realitesi vardır. Denebilir ki, gerçek yaşamın duyguları yaşam kadar gerçek ve ciddidirler. Bir arkadaşımızdan hoşlanmamız, gerçek ve ciddi bir duygudur, bir insanı sevmemiz yine gerçek ve ciddi bir duygudur. Bir olay karşısında duyduğumuz korku, bir kimseye acımamız, birine kızmamız, birinden nefret etmemiz vb. bütün bu duygular gerçektirler, ciddidirler.

Estetik tavır içinde de duygular duyarız. Acaba onlar için de aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Bu soruya doğru bir karşılık verebilmek için, estetik tavrın obje'sinin ne nitelikte bir obje olduğuna değinmemiz gerekir. Bir estetik obje, örneğin bir sanat yapıtı nedir? Estetik duyguların niteliğini belirlemek için yukardaki sorularm aydınlığa kavuşturulması gerekir, çünkü estetik duyguların niteliği estetik obje'nin niteliği ile aynı özdendir.

Duvarda bir manzara resmi görüyorum: Ağaçlar, kırlar resmin iç mekânını boydan boya dolduruyor. Resimde algıladığımız şeyler, ağaçlardır, kırlardır. Elimle ağaçlara dokunmak istiyorum, algıladığım şey yalnız boyalı bir keten bezi oluyor. O halde, tablonun yüzeyinde gördüğüm ağaçlar gerçek ağaçlar değildir, ama ağaçların görünüşleridirler. Ne var ki, onları algılarken onları sanki ağaçmış gibi algıladığımın bilincindeyim.

Aynı şeyleri sahnede seyrettiğim bir oyun için de söyleyebilirim. Sahnede seyrettiğim olayların, gerçek olmadıklarını, gerçek yaşamın görünüşleri olduğunu bilirim. Sahnedeki Kral Oidipus gerçek Kral Oidipus değildir, sahnedeki Hamlet, gerçek Danimarka prensi Hamlet değildir. Onla-

rın sadece birer görünüşleridir. Ama, biz onları, bu görünüşleri gerçekmiş gibi kabul ederiz. İşte, buradan estetik duygularm niteliği ortaya çıkar. Şöyle ki: Resimde gördüğüm manzara gerçek bir manzara değildir, ama yine de ondan hoşlanıyorum. Sahnedeki Oidipus'un ve Hamlet'in gerçek Oidipus ve gerçek Hamlet olmadığını bile bile onlardan, bu oyunlardan hoşlanıyorum. Buradan, estetik duygular dediğimiz duyguların gerçeklikle ilgili olmayan duygular olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Estetik duyguların bu niteliğini gören E. von *Hartmann*, bu duygularm obje'lerindeki 'görüntü' (Schein) niteliğine bakarak, estetik duyguları da gerçek dışı duygular, görüntü duygular (Scheingefühle) olarak nitelendirir *(Philosophie des Schönen)*. Aynı karakteri dikkate alan Konrad *Lange* da buna 'duygu illusion'u adını verir *(Das Wesen der Kunst I)*. Ama, estetik duyguların bu görüntü niteliği, onların gerçek ve salt duygular olmadığı anlamına gelmez. Hamlet'i seyrederken duyduğumuz duygular, örneğin acı ve üzüntü duyguları, tıpkı gerçek yaşamda duyduğumuz duygular gibi gerçektir. Onların görüntü niteliği, duygu olma özünden ileri gelmez de, obje'lerinin görüntü niteliğinden ileri gelir. Çünkü, estetik duyguların obje'leri görünüşlerdir, illusion'lardır. Yine çağdaş estetik'in kurucularından Johannes Volkelt de, estetik duyguların görüntü niteliğini benimser. Şöyle ki, J. Volkelt'e göre, estetik duygular, gerçeklikten yoksun olmalarına karşın, salt duygulardır *(System der Aesthetik I)*.

Şimdi bu estetik duygulara biraz daha yakından eğilmek istiyoruz. Biraz yukarda estetik duyguların homogen değil, heterogen duygular olduğunu söyledik. Şimdi bununla ne demek istiyoruz? bunu açıklamaya çalışalım. Bunu yaparken de yine J. Volkelt'e, onun yaptığı bir sınıflamaya dayanmak istiyoruz. Şöyle ki, biz bir sanat yapıtı karşısında bir türden duygular duymayız, tersine birkaç türden duygular duyarız. Bu duygu türlerinin neler olduğunu, örnek olmak üzere, *'Allahın Askerleri'* (Yaşar Kemal) adlı yapıtta göstermek istiyoruz. Bu yapıtta yazar, sokağa atılmış, sahipsiz, kimsesiz çocukların dramını anlatmaktadır. Sözgelişi, burada bir Zilo vardır, geceleri tren altlarında, bodrumlarda, bulduğu kovuklarda yatmaya çalışan, gündüzleri kuş yemi satan, hırsızlık yapan, sürekli yalan söyleyen, aç kalan, horlanan, ırzına geçilen, acılar ve umutsuzluklar içinde çırpınan, ezilen, ama yine de içinde bir insan yüreği taşıyan bir kız çocuğu. Bir Oğuz vardır, yedi yaşında üvey annesi tarafından evinden kovulan, acılı, umutsuz, ama yine de insansal duygularla yüklü. Bir Kadir vardır çocuk yaşta evinin geçim sorumluluğunu üstlenen. Bir Metin, bir Selim ve bir Muharrem vardır, acılı, umutsuz, kimi zaman başkaldıran, hırçın, yardımsever.

Şimdi, duygu bakımından bu yapıta baktığımızda ne duyuyoruz? Kitabı okurken, bütün onların umutsuzluklarını, acılarını biz de duyuyor, onların kimi zaman yaşadıkları küçük sevinçleri, mutlu anları, acı alınyazılarını duyup yaşıyoruz. Bütün bu duyduğumuz şeyler duygulardır. Ama, bu duyguları yalnız biz duymuyoruz, bizden önce bir Zilo duyuyor. Kadir duyuyor, Metin, Selim ve Muharrem duyuyor. Yazar, kahramanlarını canlandırırken, onları bu duyguları yaşayan, duyan insanlar olarak can-

landırıyor. Onlar, bu duygularla yapıtta bir varlık kazanıyorlar. Buna göre, bu duygular yapıtın, obje'nin varlığına giren, bu varlıkta yer alan duygulardır. Bizim bu duyguları duymamız, yapıtın kahramanlarının duyduğu bu duyguları paylaşmamız anlamına gelir. Yapıt ile, obje ile varlıkça ilgisinden ötürü, bu duygulara J. Volkelt, *objektiv* duygular, ya da *obje'ye ait* duygular adını verir.

Bu obje'ye ait duyguları ikinci tür duygular izler. Biz, Zilo'nun, Selim'in, Metin'in, Muharrem'in yaşadıkları duyguları, onların acılarını, umutsuzluklarını onlarla birlikte yaşamakla kalmayız, aynı zamanda bütün bu acıları duyanlara, ezilenlere, umudunu yitirenlere karşı acıma da duyarız. Onları böyle bir yaşama mahkûm eden düzene karşı, onların alınyazılarına karşı hiddet duyarız, başkaldırırız, onların çektiği acılar karşısında öbür insanların umursamazlığından, insanlığımızdan utanırız. Bunlar da hiç kuşkusuz salt duygulardır, ama bizim, yapıtın kahramanları karşısında duyduğumuz bize özgü duygulardır. Birinci türden olan duygulardan bunları ayıran fark, birinci türden duyguların yapıtın kahramanlarına özgü olmasına karşılık, ikinci türden duygular yalnız bize, yapıtı okuyan süje'ye ait duygulardır. J. Volkelt bu tür duygulara *pay alma, katılma* duyguları adını verir.

Üçüncü tür duygulara gelince: Yapıtı bitirdikten sonra, içimiz derin bir tatmin ve haz duygusuyla dolar. Bu duygu, bu derin tatmin, yaşama ve insanlara, çevremize bakışımızı, yaşam felsefemizi değiştirecek kadar bizi sarsabilir. Bu duygularla biz yapıtın tümünü estetik olarak kavrarız. Bu tür duygulara J. Volkelt *durum duyguları* adını verir.

Görüldüğü gibi, estetik duygular, bir estetik obje ya da sanat yapıtı ile duyulan estetik duygular, kendi içinde bu derece farklılık gösteriyor. Kuşkusuz, her estetik obje'de ya da sanat yapıtında bütün bu duygu türleri bulunmaz. Ancak, büyük yapıtlarda bu duyguların tümü bulunabilir. Kimi yapıtlarda şu, kimi yapıtlarda ise bu tür duygular bulunur. Ama, estetik tatmin ve estetik haz dediğimiz en son tür olarak işaret edilen duygu, her estetik obje'de az ya da çok bulunmalıdır. Çünkü, sanat yapıtının amacı, bizde böyle bir estetik haz uyandırmaktır.

Ancak, duyguların estetik yönden en önemlisi, kimi düşünür ve estetikçilere göre, hattâ biricik estetik kategorisi olarak alınabilecek duygu *özdeşleyim* (Einfühlung) adı verilen duygudur. O halde şimdi bu duygu türü nedir? bunun üzerinde duralım.

7) Estetik Tavır ve Özdeşleyim (Einfühlung, Emphaty)

Özdeşleyim, hiç kuşkusuz yalnız estetik tavrımıza karışan bir özel duygu olmayıp, gündelik yaşamımızda da sık sık karşılaştığımız ve yaşadığımız bir duygu türüdür. Gündelik yaşam içinde biz, bizi çevreleyen nesnelerle ilgi içine gireriz. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi niteliği elde eder. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesneler ile aramızda duygusallığa dayalı, nesnelerle bir özdeş olma süreci doğar. Bu süreç, nes-

nelerle aramızda bir duygu birliğini, daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizle oluşur. Bunun sonunda, nesneler tıpkı bizim gibi duygusal bir canlılık kazanırlar. Sözgelişi, dalgalı bir denize bakıp, 'azgın, coşkun deniz'; yalçın kayalı dağ doruklarına bakıp, 'mağrur dağ başları' deriz, yine bu ilgi içinde, 'şirin bir evden', 'albenisi olan' bir arabadan söz açarız. Nesnelere yüklemiş olduğumuz bu nitelikler, azgınlık, coşkunluk, şirinlik, albenisi olmak, vb. bütün bunlar bize ait, bizim ruhsal yaşamımıza ait niteliklerdir. Deniz ne azgındır, ne coşkundur. Azgınlık ve coşkunluk, bizim ruhsal yaşamımıza aittir. Ama, biz kendi ruhsal yaşamımızda, kendi duygularımızda bulduğumuz bu niteliği dalgalı bir denize yükleriz. Dağ başları elbette mağrur değildir, ama, biz kendi duygularımızda bulduğumuz bu niteliği yüksek dağlara da yükleriz, vb... Bütün bu örneklere bakılırsa, biz kendi ruhsal-duygusal yaşamımızla bizim dışımızda bulunan bu nesneler arasında içten bir ilgi kuruyor ve kendi duygularımızda bulduğumuz coşkunluk, şirinlik, mağrurluk gibi nitelikleri nesnelere aktarıyor ve sonra sanki bu nesneler bu niteliklere sahip imişler gibi onları bize ait bu nitelikler içinde kavrıyoruz, onları bize ait bu nitelikleriyle yaşıyoruz. Böyle bir yaşama, nesneleri duygusallık içinde kavrama, nesneleri duygusallık içinde içinden yaşama *özdeşleyim* (Einfühlung, Grekçesi emphaty) olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama, nesnelerde kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır. Örneğin, yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik, sütuna değil, kendimize ait bir duygudur. Ama, bu eziklik duygusunu kendimizde değil, o yıkık sütunda yaşarız. Yine ulu bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, bize ait bir duygudur, ama bu duyguyu biz kendimizde değil, çınar ağacında yaşarız. Köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyduğumuz coşkunluk duygusunu biz yine kendimizde değil, o dalgalı denizde yaşarız. Bu, şunu gösteriyor ki, biz nesnelerle aramızda bir özdeşlik ilgisi kuruyor, kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onlarla özdeşleşiyoruz. İşte, nesnelerle böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurmaya *özdeşleyim olayı* denir.

Özdeşleyim, her şeyden önce psikolojik bir olaydır. Onun psikolojik ayrıntılarına girmeden önce, acaba onun bir fizyolojik temeli var mıdır? bu soruya değinelim. Böyle bir soruya hemen olumlu bir yanıt vermeliyiz. Böyle bir temeli Fr. *Kainz* (1896-1977), daha önce de işaret etmiş olduğumuz Carpenter'in 'ideo-motorik' yasasında bulur (Fr. Kainz, *Vorlesungen über Aesthetik).* Bu yasa şöyle der: Her hareket algısı, bizde aynı hareketi yapma gibi canlı bir tasavvur uyandırır. Her hareket tasavvuru, içinde içeriğini gerçekleştirmek için bir dürtü taşır. Bunu bir-iki örnek üzerinde göstermek istersek: Karşımızda biri kolunu sallıyorsa, bunu algılamamız, bizim kolumuzda da aynı hareketi yapmamız için bir dürtü meydana getirir. Daha önce de söylediğimiz gibi, şoförün yanında oturan biri, şoför ile birlikte gaza ya da frene basar. Bu hareket algısı güçlü olduğunda, kaslarımızda bu algının uyandırdığı dürtü de o derece güçlü olur. Sözgelimi, sirkte ip cambazının yaptığı hareketleri kaslarımızda aynen tekrarlarız, vb. gibi. Bu ideo-motorik fenomeni Carpenter bulduğu için, bu

fenomene, Carpenter fenomeni denir. Kainz'e göre, özdeşleyim olayının temelinde bu ideo-motorik fenomen bulunur.

Özdeşleyimin psikolojik çözümlenmesine gelince, burada çeşitli anlayışların bulunduğunu görüyoruz. Sözgelişi, bunlardan biri Karl Gross'un temsil ettiği 'iç taklit' anlayışıdır. Karl Gross'a göre, biz nesnelerle ilgilerimizde içimizden nesneleri taklit etme etkinliğini duyarız *(Einleitung in die Aethetik).* Bu taklit etme etkinliği içinde kişiliğimizi, seyrettiğimiz obje'ye aktarır ve o cansız nesneyi ruhsal varlığımızla, ona kendi duygu ve tinsel yaşamımızı vermekle birdenbire canlandırırız. Bunun sonunda da, salt duyusal bir obje olarak kavradığımız nesne, şimdi birdenbire bir tinsel-duygusal nitelik kazanmış olur. Ama, bu tinsel-duygusal nitelik, obje'nin kendisinden değil, tersine ona bu nitelikleri veren süje'den kaynağını almaktadır.

Johannes Volkelt de özdeşleyimi çözümlerken, ilkin onu iki türe ayırmakla işe başlar. Birinci tür özdeşleyim, insanın öbür insanlarla ve sanat yapıtlarıyla olan ilgisinde ortaya çıkan ruhsal-duygusal ortaklık fenomenidir. Burada, gerek böyle bir ilgi içine girdiğimiz insan gerekse sanat yapıtı, ruhsal-tinsel bir doluluk içindedir. Yüzüne baktığımız bir insanda neşe, acı, umut, umutsuzluk, vb. gibi ruh durumlarını kavrarız. Çünkü, her insan, tıpkı bizim gibi ruhsal-tinsel nitelikte varlıklardır. İşte, bizim gibi ruhsal-tinsel nitelikte olan varlıklarla kuracağımız bir *ortak duygudaşlık ilgisi,* J. Volkelt'e göre, asıl özdeşleyim olgusunu oluşturur. Bu asıl özdeşleyim olgusunda, bir insanı ya da bir sanat yapıtını seyreden, onu algılayan süje'nin algıladığı varlıkta özdeşleyimlediği şey ile algıladığı şey arasında bir örtüşme meydana gelir. Buna göre de, bu asıl özdeşleyimde algılanan şey ile onda bir ruh durumu olarak özdeşleyimlenen şey arasında bir uyum söz konusu olur.

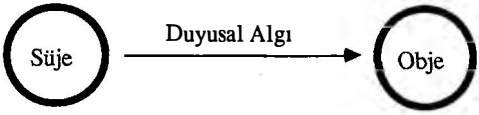
İkinci türden özdeşleyim olayında ise, J. Volkelt'e göre, algılanan şey ile özdeşleyimlenen şey arasında daima bir aralık, kapanmayan bir yarık bulunur, burada artık bir örtüşme ve bir uyum söz konusu değildir. Sözgelişi, bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusu, eski bir ev karşısında duyduğumuz eziklik duygusu, bu türden özdeşleyim olgularıdır. Bu tür özdeşleyimi, asıl özdeşleyimden ayırmak için, Volkelt bu tür özdeşleyime *'ruhsal-sembolik'* özdeşleyim adını verir (J. Volkelt, *System der Aesthetik,* I).

Özdeşleyim olayını psikoloji ve psikolojik estetik yönünden en iyi açıklayan düşünür, kuşkusuz Theodor Lipps olmuştur. Hatta, Th. Lipps'e 'özdeşleyim estetik'inin kurucusu da denebilir. Lipps'in çıkış noktası, insanın kavrayıcı etkinlik kavramıdır. «Her duyulur obje,» diyor Lipps, «benim için var olduğu sürece daima iki öğenin, duyulur veri ile benim kavrayıcı etkinliğimin bileşkesidir.» Duyulur olarak algılanan obje, ancak kavrayıcı etkinlik tarafından kavranırsa, ona tinsel-duygusal nitelik katılır ve o obje bir canlılık ve bir yaşam elde eder. Lipps şöyle der: «Obje'de duyduğum şey, genel olarak söylenirse, yaşamdır. Ve yaşam, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Yaşam, bir sözle, etkinliktir.» Bu etkinlik, herhangi bir engelleme ile karşılaşmadan ger-

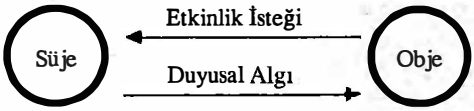
çekleşirse, o zaman bu etkinlikte bulunan kişide bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu bir haz duygusudur. Kişiyi hazza, estetik hazza götüren, bu etkinliktir ve ondan doğan özgürlük duygusudur. Bütün bu psikolojik süreç, özdeşleyim olarak belirlenir. Buna göre, bütün estetik süreç, Lipps için, bir özdeşleyim sürecinden başka bir şey değildir.

Bu özdeşleyim olayını, Lipps'e göre, şematik olarak gösterirsek:

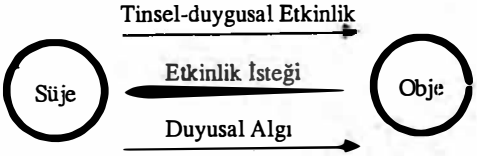
İlkin karşımızda duyusal olarak algıladığımız bir obje vardır.



İkinci evrede, obje, kendisini duyusal olarak algılayan süje'den, kendisini tinsel-duygusal bir etkinlikle kavramasını ister.



Üçüncü evrede ise, süje ya obje'nin bu tinsel-duygusal etkinlik isteğine uyar ve ona tinsel-duygusal bir etkinlikle yönelir, ya da uymaz ve süreç de burada bitmiş olur. Uyduğu zaman yeni bir durum ortaya çıkar:



Bu yeni durumda süje'de güçlü bir tinsel-duygusal etkinlik doğar. Süje, bu kez daha önce duyusal olarak kavramış olduğu obje'ye tinsel-duygusal bir etkinlikle yönelir ve onu kavrar. Bu tinsel-duygusal kavrama etkinliği içinde kendini özgür bir varlık olarak duyan süje, bu özgürlüğü bir haz duygusu olarak yaşar. Ama, bu hazzın kaynağı, ilkin duyusal, sonra da tinsel-duygusal bir etkinlikle kavradığı obje değil, tersine kendi ruhsal-tinsel etkinliğidir. Ama, ne var ki, süje, bu etkinliği kendi varlığında değil, tersine kendi varlığının dışında bulunan obje'de yaşar. Duyduğu estetik haz da, obje'de kaynaklanan bir haz olmayıp, o obje'de, o obje'ye aktarılan kendi ruhsal-tinsel etkinliğidir. Bundan ötürü, Lipps'e göre: «Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır.» (Th. Lipps, *Aesthetik I.* ve ayrıca: W. Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, İstanbul 1985). Bundan ötürü, böyle bir tinsel etkinlik ve haz duygusu süje'de kaynaklanır ve bu anlamda o sübjektiv bir olaydır.

Ancak, hemen işaret edelim ki, burada önemli ve ilginç olan nokta, söz konusu obje'nin bizim varlığımızın dışında bulunmasıdır. Özdeşleyimde gerçi biz, kendi kendimizden, kendi etkinliğimizden haz duyuyoruz, ama, kendi varlığımızın dışında bulunan bir obje'de kendimizden haz duyuyoruz. Kendi dışımızda böyle bir obje olmadan özdeşleyim olayı meydana gelemez. Gerçi, böyle dışsal bir obje olmadan da insan kendinden, kendi etkinliğinden haz duyabilir, ama böyle bir fenomen artık özdeşleyim olarak değil de, narsizm olarak adlandırılabilir.

Kendi dışımızda bulunan bir obje'de kendimizden haz duymamızla özdeşleyim olayı sona ermiş olmaz. Özdeşleyim olayı, bir değer bilincini de içinde saklar. Çünkü, biz kendisinde kendimizden haz duyduğumuz obje karşısında bir değer yargısı da veririz: Bu obje'ye, güzel deriz. Lipps bunu şöyle açıklar: «Yalnız bu özdeşleyim var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür yaşamımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama, bunu yapamadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir.» (Th. Lipps, *Aesthetik, I).* Görüldüğü gibi, bu psikolojik özdeşleyim teorisinden aynı şekilde salt psikologist-sübjektivist bir estetik değer teorisi doğar.

Ama, bu değer teorisinin dayandığı temel fenomen, estetik hoşlanma ve estetik hazdır. O halde, bu estetik hoşlanma ve estetik haz nedir,

8) Estetik Tavır ve Estetik Hoşlanma, Estetik Haz

Şimdiye kadar bütün söylediklerimizden, estetik tavır almanın ve estetik algının sonunda bir estetik hoşlanma, ya da estetik haz ile son bulduğu sonucu çıkıyor. Her estetik tavırla yaklaştığımız obje, bizde böyle bir hoşlanma, ya da estetik haz doğurur. Sözgelişi, güzel bulduğumuz bir doğa parçası, ya da okuduğumuz bir şiir, dinlediğimiz bir müzik yapıtı bizde böyle bir hoşlanma, ya da haz uyandırır. Estetik hoşlanma, ya da estetik haz, estetik tavrın organik bir parçasını oluşturur. Bir yerde estetik tavrın, ya da estetik yaşantının estetik hoşlanma ya da estetik haz amacını güttüğünü de söyleyebiliriz. Ancak buradan estetik tavır ve yaşantı için hedonist birtakım sonuçlar da çıkarılmamalıdır. Estetik tavır ve yaşantı çok karmaşık ve çok yönlü bir olaydır, elbette o biricik bir haz olayına bağlanıp açıklanamaz. Kaldı ki, burada söz konusu olan haz, hedonistçe anlaşılması gereken bir psişik olay da değildir. Ama, bu haz olayı biricik bir amaç olmasa bile, estetik sürecin yine de vazgeçemeyeceği bir olaydır. Şimdi böyle bir olay olarak estetik haz nedir? Bunun üzerinde durmak istiyoruz.

Her estetik yaşantı ve tavır almanın duyusal bir temele dayandığını daha önce belirlemiş bulunuyoruz. Bu duyusal temel, özellikle görme ve işitme duyularında bulunur. Bir manzara resmi karşısında estetik bir tavır alıyor, ondan hoşlanıyor, ondan haz duyuyorsak, bu, görme duyumuzla onu kavradığımız için oluyor. Yine bir müzik yapıtı karşısında böyle bir estetik tavır alıyor ve ondan hoşlanıyorsak, bu da, onu işitme duyusu ile

kavradığımız için oluyor. Duyusallık, estetik tavır ve yaşantı için zorunlu bir temel oluşturur. Buna göre duyusallık ile estetik hoşlanma, ya da haz arasında bir ilginin olduğu görünüyor. Şimdi bu ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sormak istiyoruz. Buna göre, acaba estetik hoşlanma ya da estetik haz duyusal bir hoşlanma, ya da haz mıdır? Sözgelişi, sıcak bir yaz günü içtiğimi bir soğuk içki hoşuma gider, bir kış günü sıcak bir odaya girmek hoşuma gider, aynı şekilde bir yemek de hoşa gider, vb. Bütün bunlar duyusal hoşlanmalar, duyusal hazlardır. Seyrettiğimiz bir tiyatrodan, dinlediğimiz bir müzikten duyduğumuz haz bu türden bir hazdır diyebilir miyiz? Duyusal hoşlanmalar tüm belirli bir dış uyarıcının varlığına bağlı olup, o uyarıcı var olduğu sürece sürer, uyarıcı ortadan kaybolunca duyusal hoşlanma da ortadan kalkar. Buna karşılık, estetik haz, örneğin dinlediğimiz müzik bitse de sürer. Seyrettiğimiz bir oyunun, dinlediğimiz bir müziğin günlerce etkisi altında kalmamız bu olayı doğrular. Oysa, bir parfümden duyduğumuz hoşlanma onu taşıyan insanın uzaklaşmasıyla kaybolup gider.

Demek oluyor ki, duyusal hoşlanmalar doğrudan doğruya fizik uyarıcıya bağlı olup, onlar bu uyarıcı var olduğu sürece var olurlar, fizik uyarıcı ortadan çekilince, onlar da ortadan kalkarlar. Bunun için, duyusal hoşlanma duyu alanında doğar ve yine duyu alanında kaybolur. Buna karşılık, estetik haz duyu temeline dayanır, ama, duyu alanına bağlı, onunla sınırlı değildir. Duyu alanını aşar, insan kişiliğinin bütünlüğüne yönelir. Duyusal hoşlanmaya gelince, o, varlığımızda anlık bir olay olup, kişiliğimize hiçbir etkide bulunmaz. Kokladığımız bir koku, kişiliğimizde hiçbir etkilenme, hiçbir sarsılma meydana getirmez. Oysa, estetik hazda kişiliğimizde bir değişme, bir sarsılma meydana gelir. Bunun için, estetik haz, bizi değiştiren, bize mutluluk veren bir hazdır. Bundan ötürü vaktiyle *Aristoteles* (M.Ö. 384-322) tragedyanın (biz bugün buna, tüm sanatın da diyebiliriz) ereğini '*katharsis ton pathe ma ton*' (ruhun tutkulardan arınmasın)da bulmuştu. Gerçekten de, estetik haz, bizi, gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtarır, ruhumuzu arıtır. Bir konser salonundan çıkarken, konsere girerkenki insan olmadığımızı yaşantılarımızdan biliriz. Kendimizi gündelik kaygıların, korkuların boyutlarının dışına çıkmış, evrenselleşmiş, mutluluk kazanmış bir insan olarak duyarız. Kişiliğimizde bu değişikliği yapan, bizi gündelik yaşamın dışına çıkaran, bize mutluluk veren, sanat yapıtlarıyla bu ilgi içinde duyduğumuz estetik hazdır.

Estetik haz ile duyusal haz arasında şu yönden de önemli bir ayrılık kendini gösterir. Duyusal haz daima positiv bir duygu tonu olup, bu, acı dediğimiz duygu tonunun karşıtıdır. Nerede duyusal haz varsa, orada bunun karşıtı olan duyusal acı olmayacaktır. Aynı şekilde nerede acı varsa, orada duyusal haz bulunmayacaktır. Estetik hazza bu yönden bakarsak, onda durumun değişik olduğunu görürüz. Örneğin, Hamlet tragedyasından duyduğumuz duygu acılıktır, ama bu acılık tragedyanın estetik haz doğurmasını engellemez. Laokoon heykel grubuna bakarsak, yılanlar tarafından sarılmış insanların duyduğu acı bize de acı verir. Ama, yine de ondan bü-

yük bir estetik haz duyarız. Buna göre, estetik haz, duyusal hazda olduğu gibi, acı ile bir karşıtlık ilgisi içinde bulunmaz. Daha doğrusu, estetik haz, duyusal haz ve acının dışında, onun üstünde bulunur.

Şimdi bu estetik hazzın fenomenolojisine geçebiliriz. Acaba estetik haz fenomenolojik olarak nedir? Nasıl meydana geliyor ve insan üzerinde yaptığı bu etki gücünü nereden alıyor? Bu sorulara verilecek yanıt, özel olarak estetik hazzın duyularla başladığını, ama, duyularla bitmediğini söylemek biçiminde olmalıdır. Duyu alanını aşan bu estetik haz, duyusal hoşlanmadan kesin çizgilerle ayrılır. Bu ayırıcı özellikleri estetik tarihinde ilk ve en açık biçimde belirleyen Kant olmuştur. Kant, bu ayırıcı özelliği *çıkar-ilgi* (Interesse) kavramında bulur. Kant'a göre, duyusal hoşlanma, çıkar ve ilgilere bağlı bir hoşlanmadır, bu duyguyu duyanın o an içinde bulunduğu ruhsal duruma bağlıdır. Hava sıcak değilse, soğuk bir içki benim hoşuma gitmeyebilir. Bir yemekten hoşlanmak ya da hoşlanmamak, benim o andaki iştahıma bağlıdır. Bunlardan hoşlanıp hoşlanmamam bir genelliği değil de, bir özelliği gösterir.

Buna karşılık, estetik haz, tüm ilgi ve çıkarlardan bağımsızdır. Çünkü, estetik haz, yalın bir duyusal uyarıma değil, tersine bilgi yetilerimiz olan duyarlık ile zihin arasındaki uyuma ve özgür oyun'a dayanır. Bu uyum, sübjektiv olmakla birlikte, kişisel, insandan insana değişen bir olay olmayıp, bütün insanlar için geçerliği olan, genel bir fenomendir. Bundan ötürü, böyle genel bir duyarlık-zihin arasındaki uyuma dayanan estetik haz da aynı şekilde genel olacaktır.

Görüldüğü gibi, estetik haz, yalın bir duygu olayı değildir. Gerek Aristoteles'in 'katharsis' kavramı ile, gerekse Kant'ın 'duyarlık ile zihin arasındaki uyum ve özgür oyun' ile dile getirdikleri estetik haz, derin bir psikolojik-estetik anlamı içeriyor. Bu anlam içinde estetik haz, her tür hedonizme karşı sınırlanmış oluyor. Hedonist estetik, estetik'in temelini duyusallıkta görmek ister. Oysa, çağımız estetik'i de, estetik'i sensualizm'e ve hedonizm'e karşı sınırlamak ve korumak ister. Bunun için de estetik hazzı, belirli bir uyarıcının meydana getirdiği bir duygu olarak düşünmez. Estetik haz, sui generis'i (kendine özgülüğü) olan bir ruhsal durumdur. Bu ruhsal durum, belli bir uyarıcının duygusal bir tepkisi olmayıp, belli bir değere dayalı olarak doğan ve ruhsal bütün güçleri uyum içine sokan yüksek düzeyde bir ruhsal durumdur. Böyle uyumlu, harmonik bir ruh durumu içinde, kendimizi tatmin olmuş, özgür ve mutlu bir insan olarak duyarız. Estetik haz, bu anlamda bize insanlığımızı yaşatır ve bu anlamda bize mutluluk verir.

İkinci Bölüm

Estetik Obje Çözümlemesi

OBJEKTİVİST ESTETİK

Bundan önceki bölümde, estetik gerçekliğin süje öğesini ele aldık ve estetik süje'yi çözümlemeye çalıştık. Giriş'te de işaret etmiş olduğumuz gibi, her estetik süje bir estetik obje için bir süje'dir ve bunlar arasında zorunlu bir karşılıklı ilgi vardır. Şimdi, tüm estetik gerçekliği çözümleme yolunda, bu ilginin öbür kutbunu, estetik gerçekliğin estetik obje öğesini ele almak istiyoruz.

Estetik obje, genel olarak bir estetik süje'nin kendisiyle estetik bir ilgi içine girdiği bir varlık anlamına gelir. Estetik süje, geniş anlamında doğa varlığı ile, bu varlığı oluşturan insan, canlı, inorganik doğa gibi doğa kesimleriyle estetik ilgi kurduğu gibi, sanat yapıtlarıyla, resim, heykel, yapı, şiir, roman, vb. ile ilgi kurar. İster doğa elemanları isterse sanat yapıtları olsun, bütün bunlar estetik obje dediğimiz varlığı oluştururlar. Ancak, ne var ki, bugüne kadar doğa estetik'i üzerinde ayrıntılı olarak durulmamış, doğanın estetik kategorileri saptanmamış ve genelde bir doğa estetik'i ortaya konamamıştır. İlerde 'Doğada Güzel, Sanatta Güzel' bölümünde bu sorunu tüm ayrıntıları ile ele alacağız. Burada, yalnız şunu belirtmekle yetinelim ki, estetik obje dendiği zaman doğa varlıklarından daha-çok sanat varlıkları, sanat yapıtları anlaşılmaktadır. Bunun için, biz de bu bölümde estetik obje çözümlemesi yaparken, estetik obje'yi daha çok sanat alanında düşüneceğiz ve bir bakıma bir *sanat felsefesi* oluşturacağız.

O halde estetik obje, burada ele alacağımız dar anlamında sanat yapıtı nedir? temel sorusu, bu bölümün inceleyeceği sorun alanım belirliyor. Bu soruya çağdaş ya da modern felsefe açısından yaklaşmaya çalışacağız. Böyle bir yaklaşım da bu bölüme bir *sanat felsefesi* niteliği sağlamış olacaktır.

I. FENOMENOLOJİK-ONTOLOJİK ESTETİK'İN ESTETİK OBJE ÇÖZÜMLEMESİ

1) Fenomenolojik Çözümleme

Psikologist bir anlayış için sanat dediğimiz etkinlik, ancak sanat yapıtını seyreden süje'nin duygularının çözümlenmesiyle anlaşılabilir. Süje'

nin, sanat yapıtı karşısında duyduğu en temel duygu, *estetik haz*dır. Estetik hazzın psikolojisi, sanatın ve sanat yapıtının çözümlenmesine götüren bir ana yol olmalıdır. Böyle bir görüşün ünlü bir temsilcisi, örneğin yüzyılımızın başlarında Theodor Lipps olmuştur. Ona göre, «estetik haz, insanın kendi dışında bulunan bir obje'de kendi kendinden haz duymasıdır.» Bu anlamda sanat yapıtı, kendi kendimizden, kendi etkinliğimizden haz duymamız için bir *aracı*dır. Önemli olan, estetik obje, yani sanat yapıtı değildir, tersine, önemli olan, bizim etkinliğimiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır. Buna göre, estetik araştırmanın ağırlık merkezi, estetik obje'de değil de, estetik etkinlik ve duyguda bulunur.

İşte, böyle bir psikologizm'in egemen olduğu bir sırada, felsefede *Husserl*'in (1859-1938) güçlü sesi yükselir: «*Zurück zu den Sachen*». Bu ses, her şeyden önce, felsefede psikologizm'e karşı yükselmiş bir sesti. «Şeylere dönelim» demek, süje'yi, süje'nin akt'larını bırakalım, nesnelere dönelim demektir. Az zamanda, felsefe alanında bu istek, bir fenomenoloji okulunun doğmasını sağlar. Bu sesin estetik alanında da aynı güçte bir yankı bulması gerekirdi. Ama, ne var ki, genel felsefe alanındaki bu başarı estetik alanında sağlanamadı. Nicolai Hartmann, bunun nedenini şöyle tespit eder: «Ama, fenomenolojiye birçok alanlarda aynı zamanda açılan çalışma olanağı çok genişti; Husserl'in yanında yetişmiş kafalar ise, bütün bu alanlara egemen olma bakımından çok az sayıda idiler ve bütün bu felsefe alanlarında yeni temeller yaratmak gereğinde olduklarını sandılar. Ve estetik de, bunlar arasında en zorunlusu olarak görünmedi.»[21] Ama, yine Nicolai Hartmann'a göre ise, «yeni metod, ancak orada (estetik'te) güzel problemine elverişli olarak uygulanabilirdi.»[22] Bunun sonucu olarak da, «şeylere dönelim» çağrısı, estetikte tam bir uygulanma alanı bulamadı. Gerçi, ünlü bir fenomenolog estetikçinin bu arada başarılı çalışmalarını görüyoruz: Moritz *Geiger*. Ama, ne var ki, Moritz Geiger'in estetik ile ilgili çalışmalarında Husserl'in buyruğu pek gerçekleşemez. Çünkü, Moritz Geiger, daha çok estetik hazzın fenomenolojisini yapmak ister. Böyle bir çalışma ise bir akt analizine dayanır. «Moritz Geiger, (akt) analizi yapıyordu. Bu analize, aslında, yeni bir şey borçluyuz ve kendi türünde önemli bir şey borçluyuz. Ama, böyle bir şey, güzelin ana probleminde psikolojik estetik'e henüz belli bir yakınlık içinde bulunur — nasıl ki, genel olarak fenomenoloji de psikolojiden doğmuştur. Akt analizi, haz obje'si üstüne yaptığı açıklamayı aşamadı. Estetik obje'nin varlık tarzını, yapısını ve değer yanını kavrayamadı.»[23] Öte yandan fenomenolojik estetik, psikologist estetik'e yaptığı tepkide, «şeylere, fenomen»lere dönmek ve fenomenlerden hareket etmek gereğini öne sürer. «Psikolojik estetik'in büyük bir kısmı, sanat yapıtını bir tasavvurlar komplex'i, örneğin tabloyu renk duyumlarının, form izlenimlerinin, çağrışımların ve izlenimlerin bir bütünü, izlenimlerin bir bağlılığı olarak görür. Böyle bir kavrayışta, fenomenlere yönelen tavır bırakılır. Hiçbir duyum, hiçbir çağrışım ve hiçbir izlenim bağlılığı verilmemiştir, verilmiş olan daha çok *obje*'lerdir, tasvir edilen manzara, melodi ve insanlar, vb.'dir.»[24] Buna göre de, estetik'in hareket noktasının da bu tasvir edilen manzara, melodi, vb. olması gere-

kir. Bunlar ise, sanat obje'si, sanat yapıtıdır. «Şeylere dönelim» buyruğunun estetik alanına uygulanmasıyla yeni bir alan, sanat yapıtı denen fenomen alanı keşfedilmiş oluyor. Açık olarak kabul edilen bu hakikat, acaba fenomenolojik estetikte bir gerçekleşme bulabilmiş midir? Buna yine Moritz Geiger'den alacağımız bir cümle ile yanıt vermek istiyoruz. Moritz Geiger şöyle diyor: «Ancak, sadece fenomen dediğimiz çıkış noktası sanat tarihçisi ve estetikçi arasında ortaktır. Estetikçiyi ilgilendiren tek tek sanat yapıtı değildir. *Botticelli*'nin tablosu, *Bürger*'in balladı, *Bruckner*'in senfonisi değildir, tersine estetikçiyi ilgilendiren, genellikle balladın, senfoninin, çeşitli tarzdaki çizginin, dansın özüdür. Estetikçi, genel yapılar ile ilgilenir, yoksa tek tek obje'lerle değil.»[25] Buradan anlaşıldığı gibi, fenomenolojik estetik'in fenomen dediği şey, tek tek sanat obje'leri, tek tek sanat yapıtları değildir. Onun fenomen dediği şey, tek bir sanat yapıtında kendini gösteren, açığa vuran *öz*'dür, *eidos*'tur, *idealite*'dir. Çünkü, sözgelişi, tragedyada kavranan şey, tragedyanın özüdür. Böylece bir öz (essentia) ise, bir idealite, bir eidos olup, bu, genel ve tümel olan bir şeydir. Fenomenolojik estetik'in *phaenomen* dediği şey, şu halde, böyle genel ve tümel bir idealite alanını ifade eder. Böyle bir idealite alanının araştırma konusu yapıldığı bir yerde, artık bireysel bir obje'nin bir değeri ve yeri yoktur. Onun sahip olduğu yapı ve tabakalar da, onun varlık tarzı da artık gözden kaçırılır.

Demek oluyor ki, fenomenolojik estetik, «şeylere dönelim» formülüyle şeyleri, fenomenleri bir idealite, realiteden sıyrılmış bir öz, eidos olarak anlamakla, nesnelerin real varlığını görmemezlikten geliyor, bunun doğal bir sonucu olarak da, gerçek varlığa yönelik olan tavrından uzaklaşmış oluyor. Elbette böyle bir durumda, sanat obje'lerini gözden kaçırdığı için, beklenen başarıya, ontolojik yönden beklenen başarıya ulaşamıyor. Bunun yine doğal bir sonucu olarak, fenomenolojik estetik, şansını yitirmiş oluyor. Çünkü, fenomenolojik estetik'in «fenomenlere dönelim» formülüyle yaptığı çağrının felsefeye paralel olarak estetikte önemli bir hareket bulamaması, bunu açıkça gösteriyor. Fenomenolojik estetik, estetikte şansını yitirmiştir. Ama, fenomenolojik estetikten ders almış olan bir başka estetik'in bugün bir şans ile estetik alanında doğduğunu görüyoruz. Bu büyük düşünüş sistemi, *ontoloji*'dir, daha doğrusu, *sanat ontolojisi*dir. Bu estetik görüşü, dürtüsünü ve yönünü fenomenolojiden alıyor, ama fenomenolojinin gittiği yanlış yoldan gitmiyor. «Bunun için günümüzde (bir estetik için) talih hiç de elverişsiz gözükmüyor. Fenomenolojinin (araştırma yolunu) terketmiş olmakla işlediği suç, doğrudan doğruya izlenecek yolu gösteriyor.»[26] Bu yol, izlenmesi gerekli olan bu yol, tek tek var olan'lardan, yani tek tek sanat yapıtlarından kalkan yoldur. Böyle bir yol, var olan'lara dayanacak ve sanat alanında real varlığa karşılık olan var olan'ları, estetik, ya da sanat obje'lerini araştıracaktır. Bu da hiç şüphesiz, ontolojik temele dayanan bir estetik, ya da sanat felsefesi tarafından yürütülecektir. Böyle bir sanat felsefesi, tek bir sözle söylenirse, *sanat ontolojisi* olacaktır.

2) Ontolojik Çözümleme

Şimdi, böyle bir disiplinin ödevinin ne olduğuna geçmeden önce, böyle bir disiplinin genel estetik içindeki yeri ne olabilir? Kısaca ilkin buna işaret etmek istiyoruz. Çünkü, buna işaret etmekle, sanat ontolojisinin problem alanı daha iyi anlaşılabilir. Estetik varlık alanı, genel olarak söylenirse, çok karmaşık bir alandır. Bu varlık alanında farklı faktörler, birer yapı elemanı olarak ontik bir görev alırlar. Bu estetik varlık, ilkin bir *yaratma* olayı ile ilgilidir. Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı, nasıl olduğu bilinmeyen, gizemli bir olgu içinde sanat yapıtını meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan, yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süje'sinden bağımsız bir varlık alanı olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey, *sanat yapıtı*dır. Sanat yapıtı, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu *yapıt*, *süje* için, *bilinç* sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik obje'ye, sanat yapıtına eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar. Süje, sanat yapıtı karşısında bir hoşlanma ve bir haz duygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanısıra, estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Burada estetik varlık alanına katılan yeni bir alan daha ortaya çıkar. Bu da, *değer alanı*'dır. Estetik varlığın gösterdiği bu karmaşıklık, yalnız bu alandan ibaret değildir. Bunlara daha bir başka alanın katılması gerekir. Çünkü, biz estetik değeri bir yargı halinde ifade ederiz. Buna göre, *estetik yargı* da yine bir alan olarak ortaya çıkıyor ve estetik varlığa zorunlu bir eleman olarak katılıyor.

Buradan anlaşıldığı gibi, estetik varlığın bütününe katılan birbirinden farklı beş alan ortaya çıkıyor. Estetik varlığı, ya da estetik gerçekliği, bütün bu heterojen yapısı içinde ele alan bir disiplinin de olması gerekir. Bu disiplin, felsefi bir estetik olacaktır, ya da daha belirli bir deyimle söylenirse, ontolojik temellere dayanan bir felsefi estetik, yani, ontolojik estetik. Böyle bir ontolojik estetik, yaratma dediğimiz bu gizemli ve bilinemez etkinliğin dışında süje'nin akt'larından, obje, değer ve değer yargısına kadar bütün bu alanları ele alacaktır. Böyle bir estetik, duygular fenomenolojisine dayanacak, sanat yapıtı üzerinde ontolojik analizler yapacak ve yine bir değer ontolojisi olacak. Ama, ne var ki, böyle bir estetik tek yanlı değil, *integral* (bütünsel) bir estetik olacaktır.»[27] Böyle bir estetik'in ana karakteristiği de, onun ontolojik temele dayanan bir estetik oluşudur.

Şimdiye kadar estetik'te yapılagelen şey ise, estetik varlığı böyle integralitesi içinde değil de, onu parçalayarak ele alma olmuştur. Yapılan şey, daha çok, ya sanat felsefesi olmuş, ya da güzellik felsefesi olmuştur. Sanat felsefesi deyince de, yukarda bir yerde işaret etmiş olduğumuz gibi, ya genellikle sanat hakkında bazı düşünceler ortaya atmak, ya da sanat sınıflamaları yapmak âdet olmuştur. Öte yandan güzellik felsefesi de, güzel ide'sinin bir varsayım olarak alınarak, ondan deduktiv yolla güzel dediğimiz varlıklara ve varlık alanlarına inmek diye anlaşılmış ve böyle uygulanmıştır. Bu, yalnız 18. yüzyıldan beri değil de, tâ Antikiteden beri

böyle olagelmiştir. Kuşkusuz, ontolojik temelden hareket eden bir estetik için, artık ne böyle bir deduktiv sanat felsefesi ne de böyle deduktiv bir güzellik felsefesi olacaktır. Ontolojik bir estetik için, yine bir sanat felsefesi, bir güzellik felsefesi olacaktır. Ama, aynı zamanda bir estetik değer felsefesi de olacaktır. Ne var ki, bütün bunlar deduktion'dan kurtarılıp ontolojik bir temele dayatılacaktır. Bunun sonucu olarak da, ortaya bir sanat ontolojisi, bir değer ontolojisi, yani bir estetik değer felsefesi çıkacaktır. Bu üç ana ontolojik çalışma iledir ki, ancak, estetik, integralitesine (bütünlüğe) kavuşabilir ve ancak bu anlamda bir integral estetik'ten söz açılabilir. Böyle bir integral estetik, hem psikologizm tehlikesinden kurtulmuş olur, hem de deduktion'dan. Acaba bu nasıl mümkün olabilir? Şimdi kısaca buna işaret edelim.

Estetik varlık, bütünselliği içinde artık tek yönlü olma niteliğini kaybetmiş olur, ilerde göreceğimiz gibi, her tek yönlü oluş, burada bütüne, onun bir elemanı, ya da varlık alanı veya tabakası olarak katılır. Örneğin, sanat yapıtı karşısında duyulan duygular yönünde ve onlara dayanarak tek yanlı bir estetik geliştirilemez; tersine, estetik duygular, bir varlık tabakası olarak sanat yapıtına katılır. Bu bakımdan, estetik duygular mutlaklaştırılıp estetik fenomeni ona dayatmak gibi bir monizm olanağı böylece ortadan kalkmış olur.

O halde, integral bir estetik olarak ontolojik estetik, bir sanat ontolojisi, bir değer ontolojisi, bir estetik değer felsefesi olarak ortaya çıkıyor. Şimdi, ontolojik bir estetik'in içine aldığı bu araştırma alanları arasında nasıl karşılıklı bir ilgi bulunduğunu sorabiliriz. Bu üçü arasında şüphesiz ki bir ilgi hem de ontik bir ilgi vardır. Bu ontik ilgi, sanat yapıtı dediğimiz varlığın ontik analizine dayanan, kaynağını ondan alan bir ilgidir. Başka türlü söylersek, estetik varlığın integralitesi bir ana kaynakla beslenir. Bu da, sanat yapıtının varlığıdır. Buna göre, sanat yapıtının ontolojik olarak araştırılması, bizi doğal olarak hem güzellik fenomenine hem de estetik değerlere götürür. Çünkü, güzel dediğimiz şey, sanat yapıtıdır, estetik yönden yargıladığımız varlık, yine sanat yapıtının varlığıdır. Şu halde, ontolojik estetik için ilk planda gelen merkezi problem, *estetik obje*, yani *sanat yapıtı*dır. Bunun için, estetik obje'nin alınyazısı, estetik değerin ne olduğu sorusunu da önceden belirler[28]. Ne var ki, şimdiye kadar estetikte bunlar arasındaki yapısal ve ontolojik bağlılık görülmemiş ve problemler, birbirlerinden ilgisizmiş gibi tek yanlı olarak çözülmek istenmiştir. Estetik'in çekirdek problemi, estetik obje problemdir. Estetik tarihi boyunca, estetik duygular, estetik değer ve değer yargıları araştırılmıştır; ama, estetik obje'nin ontik yapısı böyle bir araştırma konusu yapılmamıştır. İntegral bir estetik'e gitmede asıl yapılması gerekli olan şey budur. «Belli bir anlamda ise asıl ödev, obje'nin yapı analizine düşmektedir; çünkü, böyle bir yapı analizi işi, zamanımızda geri kalmış ve bazı alanlarda ileri gitmiş olan akt analizine adım uyduramamıştır. 19. yüzyıl estetik'i, daha çok sübjektiv bir tavır almıştır. Onda, yeni-Kantçı idealizm ile psikologizm geniş bir ölçüde etkili olmuştur. Bu, yalnız bazı yanlış ve tek yanlılıkları değil, aynı zamanda akt analizi için bazı ilerlemeleri de

meydana getirmişti. Bunun için, ihmale uğrayan obje analizi üzerinde çalışılması gerekir.»[29] Ama, erek sadece obje analizi yapmak değildir; erek, estetik varlığın integralitesidir. Ancak, bu integraliteyi sağlamada kendisinden hareket edilecek en sağlam çıkış noktası ve dayanılacak en sağlam dayanak, estetik obje'nin ontik yapısı ve varlık tarzı ile varlık tabakalarını araştırmaktır, çünkü, öbür problemler, bu temel tarafından taşınır. Estetik obje ve bu obje'nin varlık analizi yapılmadan, söz konusu problem alanları askıda kalmaya mahkûm olurlar. Bunun için, estetik obje analizi zorunlu, ama estetik integralite için yeterli değildir. Buna göre, estetik obje'nin, sanat yapıtının varlık tarzını, ontik yapısını, varlık tabakalarını araştıran ontoloji, yani *sanat ontolojisi*, estetik için en temel bir araştırma disiplinidir. Sonra bu temele dayanarak bir değer ontolojisine, bir estetik değer araştırmasına gitmek mümkün olur.

Bunun yanısıra, sanat ontolojisinin primer bir estetik disiplini olmasını sağlayan önemli bir faktör daha vardır; o da, sanat ontolojisinin somut şeylerle, var olan'larla uğraşmasıdır. Bu var olan, estetik obje'ler ya da sanat yapıtlarıdır. Genel ontoloji nasıl araştırmasının temelini var olan' da buluyorsa, aynı şekilde, bu var olan, estetik alanındaki karşılığını tek tek sanat yapıtlarında bulur. Sanat yapıtları, estetik obje, var olan şeylerdir. Ama, real varlıktan farklı olan var olan'lardır. İşte, sanat ontolojisine düşen ödev, bu farklı var olan'ı araştırmaktır.

Bunun için biz de, bu çalışmamızda ilkin bir sanat yapıtı ontolojisi yapacağız.

a) Nicolai Hartmann'da Estetik Obje Belirlemesi

Estetik obje, ister bir şiir, ister bir müzikal komposition, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri ve özellikleri olan bir obje'dir. Bu belli özellik ve nitelikleri taşıyan var olan'lar belli bir deyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna *estetik obje*, ya da *sanat yapıtı* denir. Sanat yapıtı, örneğin, bir heykel ya da bir yapı bir taş kütlesi, bir senfoni birtakım sesler, bir roman kelimeler olarak karşımıza çıkar. Ama, bir heykel veya yapı sadece bir taş kütlesi değildir; bir senfoni, sadece seslerden, bir roman sadece kelimelerden ibaret değildir. Bir heykel, bir yapı, zorunlu olarak taşa, bronza, oduna dayanır. Taş, tunç, ses, vb. bunlar doğa alanı içine giren obje'lerdir; bu obje'ler, her şeyden önce, birer fiziksel nitelik gösterir. Taş, tunç birer cisimdir; onların belli ağırlığı vardır, mekân içinde bir yer kaplarlar. Ses, ton dediğimiz şey de yine fiziksel varlığı olan, mekân içinde belirlenen bir obje'dir. Şiir dediğimiz var olan, sadece sözcük dediğimiz seslerden, müzik yapıtı dediğimiz bir var olan sadece birer fiziksel varlık olan tonlardan, heykel ve yapı sadece birer taş kütlesinden ibaret olsaydı, o zaman buradan apaçık şu sonuç çıkardı ki, şiir, müzik, heykel ve mimarlık yapıtları birer real varlık olarak *real dünya*nın içinde yer alırlar, bu real dünyanın bir parçası olurlardı. Buna göre de, real dünyanın yapısı içine giren bu gibi yapıtlar, real dünyanın yapısını inceleyen bilimler tarafından araştırılırdı. Real dediğimiz şey ne-

dir? Bu, real varlık yasaları, ya da kategorileri tarafından belirlenen bir şeydir. Böyle bir real var olan'ın en temel özelliği, onun bir *bilgi obje*'si oluşudur. O, bilgi akt'ları ile bilinen bir şeydir. Bunun için burada söz konusu olan şey, *objektion*'dur. Objektion, bir var olan'ın bir bilinç konusu olmasını gösterir. «Objektion, karakteristik bir bilgi fenomenidir: Var olan bir şey bir süje'nin obje'si olur ve o var olan şeyde ise, hiçbir değişiklik meydana gelmez.»[30] Biz, herhangi real olan bir var olan'ı algılayabiliriz. Bir taş, var olan bir şey olarak bizim süje'mizden tamamiyle bağımsız olarak var olan bir şeydir. Bu, bizim süje'mizden bağımsız olan şeyi algılayabilir, onun üzerine eğilebiliriz. İşte, böyle bir algılama içinde var olan taş, ağaç, vb. bilincimiz için bir obje olmuş olur. Var olan'ın böyle bir obje haline gelişi ise, bir *objektion* sürecini dile getirir. Buna göre, her objektion zorunlu olarak bir bilgi olayını ifade eder. Çünkü, ancak bu objektion iledir ki, bizden bağımsız olan bir var olan bilincimizin bir obje'si olmuş olur. Ontolojiye göre, varlık alanı ile obje alanı hiçbir şekilde örtüşmezler. Varlık alanı, obje alanından çok daha geniş bir alan olup, obje dünyamız bunun ancak küçük, ama, zaman içinde bilgimizin genişlemesi ile gittikçe büyüyen bir kısmını oluşturur.

Buna karşılık, sanat yapıtı bir *objektivation*'dur. Objektivation, objektion'dan kesin olarak farklıdır... «Objektivation'u objektion ile karıştırmamalıdır.»[31] Çünkü, objektivation, var olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektion'da söz konusu olan, var olan bir şeyin objeleştirilmesidir. «Buna karşılık, objektivation, her şeyden önce objektivation'dan önce var olmayan bir şeyin meydana getirilmesidir. Objektion'da canlı tin (Geist), sadece alıcıdır, objektivation'da ise yaratıcıdır.»[32] Niçin objektion'da süje için bir eylemsizlik, bir pasivlik durumu vardır da, objektivation'da bir eylem, bir yaratma söz konusudur? Şimdi bu soruyla birlikte objektivation araştırmamızda bir adım daha ilerleyelim. Objektion, dedik, kendi başına var olan bir şeyin objeleşmesidir, bir algılayan süje için bir obje olmasıdır. Ama, bir var olan, bir taş, bir ağaç, bir doğa parçası ve bir canlı varlık, biz onu ister bilelim ister bilmeyelim, vardır. Bizim onu bilip bilmememiz, onun ne var oluşunu arttırır ne de eksiltir. Böyle bir durumda, süje'mizin, ya da bir bilincin onun için var olup olmaması önemsizdir. İster bir süje tarafından algılansın, isterse algılanmasın, ontik bakımdan bunun hiçbir önemi yoktur. Böyle bir var olan ile bir bilgi ilgisi içine girildiğinde, bu bilgi ilgisi algı, tasavvur, vb. ilgisi olur, böyle bir ilgide de, var olan bütünüyle kavranır. Şimdi, bu kavrama içinde var olan, gerçi bir obje olur, yani süje tarafından bilinir. Ama, bu obje haline gelişte, bu bilinme süreci içinde, ontolojiye göre, var olanda hiçbir değişiklik meydana gelmez. Var olan, olduğu şey olarak süje tarafından kavranır ve bilinir. O halde, süje, bu bilme süreci içinde var olan'da hiçbir değişiklik meydana getirmez, onu olduğu gibi, olduğu şey olarak kavrar. Bu bakımdan, objektion sürecinde süje tamamen pasiv bir rol oynar.

Şimdi, objektivation'a gelince, bu durumun tamamen aksini görüyoruz. Ama, objektion'daki durumun aksinin ne olduğunu görmeden önce,

bizi bu noktaya götürecek olan bir başka problemi ilkin ele almalıyız. Objektivation dediğimiz şey nedir ve bunun var olan'la ilgisi nasıl bir ilgidir? — Objektivation'da, artık bir obje'leşme değil de, bir *objektivleşme* söz konusudur. Objektivleşme sözü beraberinde zorunlu olarak *neyin* objektivleşmesi gerektiği sorusunu getirir. Objektivleşen şey, *canlı tinsel varlık*, yani *kişisel* ya da *ortak tin*'dir. Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık söz konusudur; ve bu objektivleşen tinsel varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir: *Objektivleşmiş tinsel varlık*. Bu alan, real varlık alanına katılmaz, onun dışında bulunan bir varlıktır. Ama, bununla onun real varlıkla hiçbir ilgisinin bulunmadığını söylemek istemiyoruz. Tersine, daha önce işaret ettiğimiz gibi, şunu çok iyi biliyoruz ki, objektivleşmiş tinsel varlığın real varlıkla belli bir ilgisi vardır, hem de ontolojik bir ilgisi vardır. Çünkü, tinsel varlığın objektivleşmesi, ancak, *real* olan bir var olan'da mümkün olur. «Burada şu açıktır ki, objektivation daima bir yapıya bağlıdır; bu yapı, böyle bir yapı olarak tinsel bir içerik değildir, nerede kaldı ki tinsel bir yaşamdır; tersine, duyulur olarak kavranabilir, nesnel bir real yapıdır. Hattâ şu açıktır ki, objektivation, aslında, tinsel içeriğin böyle bir real yapıya bağlılığından ibarettir.»[33] Buradan, objektivleşmiş varlığın, hem *tinsel*, hem de *real* varlığa katıldığı kendiliğinden ortaya çıkar. Bu objektivation'un dayandığı en temel bir yasayı ifade eder. «Objektivation yasası çift yanı olan bir yasadır. İlkin o, şunu ifade eder: Tinsel içerik, bir real duyulur madde içine sokulduğu, yani maddeye özel bir biçim verilmekle ona bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece içerilir. İkinci olarak da şunu ifade eder: Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, daima, canlı tinin, yani kişisel ya da objektiv tinin karşı etkinliğine ihtiyaç duyar.»[34] Bu iki yönlü yasa içinde, objektivation'un hem varlık tarzı, hem de içeriği açıklanmış oluyor. Objektivation yasasının ilk ifadesine göre: Her objektivation, zorunlu olarak varlık tarzı bakımından heterogen'dir. Her objektivation iki heterogen varlık alanından oluşur. Bunlardan biri, duyusal olarak kavradığımız, bir objektion'a dayanan real tabaka. İkincisi, bu real tabakanın üzerinde bulunan, daha doğrusu, bu real varlık tarafından taşınan tinsel varlık. Real varlık, bir objektion içinde bir bilgi objesi olarak karşımıza çıkar. Nitekim, daha önceki bir araştırmamızda, biz buna, bilgi obje'si, *gnoseolojik obje* demiştik[35]. Bu gnoseolojik obje'nin belli bir görevi vardır, o da, tinsel varlığı taşımaktır. Böyle bir real obje'ye, maddeye dayanmadan tinsel varlık, varlığını sürdüremez. Bunun için, onun varlığı, tinsel varlık için vazgeçilemez bir şart olarak kendini gösterir. Bunun sonucu şudur ki, objektivleşmiş tinsel varlık, bir yandan maddeye dayanırken, öte yandan da irreal bir varlığa, tinsel varlığa dayanır.

Şimdi, bu heterogen iki varlık arasında ne çeşitten bir ilgi vardır? Bu heterogen iki varlık arasında ontolojik bir bağ ve ilgi vardır. Tinsel varlık, real varlık, gnoseolojik obje tarafından taşınır. Burada maddeye bağlı bir bağlılıktan (dependence'den) söz açabiliriz. Hattâ, biz, *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı araştırmamızda bu bağlılığın bir *belirleme* (determination) bağı olduğunu ileri sürmüştük. Objektivation'u belirleyen

bilgi obje'sidir, gnoseolojik obje'dir demiştik. Buradan şu çıkıyor ki, varlık anlayışı ve varlık yorumu ve varlık yorumunun ifade ettiği objektion tarzı, üzerinde taşıdığı varlığı, estetik varlığı belirler. Sonra buradan bir metodoloji geliştirerek bu varlık yorumundan hareketle üstyapının, estetik yapının kavranabileceğini göstermeyi denemiştik. Burada önemli olan şudur ki, ontoloji, bu iki heterogen alanın varlığını objektivation için zorunlu olarak kabul eder.

Şimdi bu objektivation'un somut olarak ne olduğunu sorabiliriz. Bu soruya daha en baştan şöyle yalın olarak yanıt verebiliriz: Objektivation, somut olarak çok geniş bir alanı kaplar. Bu alanın alt sınırı, yalın olarak, örneğin, konuştuğumuz dille başlar ve sanat yaratmaları alanını içine alarak bir üst sınıra kadar uzanır. «Daha kelime, bir objektivation'dur; dil, mümkün objektivation'un sahip olduğumuz elemanlarının bölümlü bir sistemidir. Tek bir cümle, ifade edilmiş bir yargı, tanımlanmış ve bir terim içinde tespit edilmiş bir kavram (kelimeye oranla) daha özel ve daha yüksek biçimde objektivation'lardır. Belli gelişme durumları içindeki bilim, bu gibi objektivation'ların biricik büyük bir bağlamıdır.»[36] Gerek sözde, gerekse dil ve bilimde böyle bir objektivation ile karşılaşıyoruz. Söz, kelime dediğimiz şey nedir? Her kelime, her söz, bir ses, ya da sesler bütününde dile gelir. «İnsan» dediğimiz zaman, bu kelimeyi belli sesler içinde ifade ederiz. Sesler olmadan bunu konuşma yoluyla ifade edemeyiz. Sesler ise, fiziksel birtakım var olan'lar, ya da obje'lerdir. Ama, buna karşı belki de, sesler haline getirmeden de yazı yoluyla «insan» kelimesini dile getirebileceğimiz öne sürülebilir. Buna karşı diyebiliriz ki, yazı dediğimiz şey de mekânda yapılan, maddi çeşitten bir şeydir. Demek oluyor ki, ister konuşma ve ses, ister yazı yoluyla olsun, her iki halde de biz zorunlu olarak «insan» kelimesini real bir varlık içinde dile getiririz. Ama, «insan» kelimesi yalnız böyle maddi bir yapıdan mı ibarettir? Onun bir tinsel yanı, bir anlamı yok mudur? Türkçe bilmeyen bir yabancıya istediğimiz kadar «insan» kelimesini çeşitli tonalitelerdeki sesler ile ya da çeşitli büyüklüklerdeki yazılar ile ifade edelim, bundan hiçbir şey anlamayacaktır. Aynı şekilde, bilmediğimiz bir yabancı dilden bize sesler halinde verilen kelimeler de bizim için hiçbir anlam *taşımazlar*, yani, hiçbir şey ifade etmezler. Bu olgu şunu gösterir ki, her kelime, her söz bir objektivation'dur. Çünkü, biz anlamları seslerle ifade ederiz; yani anlamları seslerin içine sokarız, koyarız. Bu koyuş içinde anlam, seslerde *objektivleşir*. Aynı zamanda, bu objektivleşmede sesler bir biçim, bir form kazanmış olur; çünkü, anlam, bu süreç içinde seslere form, biçim verir. Aynı şey, genişletilerek dil için, kavram dili ve bilim dili için söylenebilir. Çünkü, bütün bu objektivleşmelerde söz konusu olan şey, real ve irreal varlık alanları ve bunlar arasındaki ontolojik bağlılıktır.

Ama, objektivation'un tipik örnekleri özellikle sanat yaratmalarında kendini gösterir. «Objektivation'lar gerçi daha canlı tinin bütün alanlarında vardır, ama, yalnız bağımsız bir varlık formuyla objektivleşmiş tin sürekli bir madde içinde tespit edilmiş bir objektivation'dur. Bu sınırlama uygulanırsa, o zaman objektivleşmiş tinin birçok tipik biçimleri ortaya

çıkar ve temel bir fenomen olarak bu biçimlere yönelmemiz gerekir. Buna tinin her çeşitten sürekli yaratmaları da girer.»[37] Bu tinsel yaratmalar, anlaşıldığı gibi, sanat yaratmalarıdır, estetik obje'lerdir. «Estetik obje, objektivleşmiş tinin özel bir tarzını teşkil eder. O da, bütünüyle, objektivation yasası altına girer.»[38] Sanat yapıtları da, estetik obje de objektivation yasası altına girer; onların böyle objektivation yasası altına girmesi, onların heterogen bir ontik yapıya sahip olduklarını ifade eder. Bu ontik yapı içinde bir gnoseologik tabaka, yani bir real tabaka vardır; bir de bu real tabakayı, var olan'ı belirleyen, ona biçim veren ve aynı zamanda onun tarafından taşman bir irreal varlık alanı, bir tinsel varlık alanı vardır. Tinsel varlık, bu var olan içinde görünüşe ulaşır, yani onda objektivleşir. Ancak, bunun nasıl olduğu, sorunun en gizemli yanını teşkil eder. «Çünkü, objektivation'da asıl esrarlı olan yan, bir duyusal real maddeye nasıl olup da duyusal-nesnel bir biçim vermekle tinsel içeriğin taşıyıcısı olabildiğidir. Ama, bu öyle olur ki, bu içerik, objektivation içinde kavranır ve objektivation ile tekrar elde edilir. Buna göre, o içeriğin objektivation içinde olması gerekir.»[39] Bu gizemli şey, sanat yaratmalarından başka bir şey değildir. Estetik obje'nin, sanat yapıtının ontik yapı yönünden real ve irreal varlık alanlarından meydana geldiğini, irreal'in real'de objektivleştiğini biliyoruz. Ama, bunu sanatçının nasıl yaptığını bilmiyoruz. Yalnız biz değil, sanatçının kendisi de bunu nasıl yaptığını bilmez. Bunun için, bu ontik ilgiyi sanatçının yaratma akt'ma dayanarak çözmek hiçbir olumlu sonuca ulaştırmaz. Bu nedenle, estetik tarihi içinde bu yönden yapılan denemeler hiçbir zaman tam bir başarıya ulaşamamıştır.

Şimdi, objektivation'daki bu gizemli yanı bir tarafa itiyor ve yine objektivation'un kendisine dönüyoruz. Tinsel varlık, dedik, maddede, sürekli bir maddede tespit edilir, bununla da tinsel varlık bu maddeye bağlanır. Böyle bir bağlılık içinde objektivation dediğimiz süreç ortaya çıkar. Şimdi böyle bir objektivation karşısında, objektivation'un ereğinin ne olduğunu sorabiliriz. Yoksa, burada bir erek yok mudur? Başka türlü söylersek: Sanatçı, duygu, hayal, tasavvur ve düşüncelerini niçin belli bir maddede, örneğin bu sanatçı bir ozansa, kelimelerde, heykeltraş ise taşta, ya da tunçta, vb. objektivleştirir? Bunun şüphesiz ki belli bir nedeni vardır. Ozan ya da sanatçı ister ki, belli bir maddede objektivleştirdiği canlı tini, bir süje'yi, bir başka bilinci etkilesin. Bakınız bunu ozan Ziya Osman *Saba* «*Sizler İçin*» adlı şiirinde şöyle ifade ediyor:

«Sizler okuyasınız diye bütün bu yazdıklarım,
Bu kelimeleri yan yana
Satırları alt alta getirmem;
Geçip karşısına sonra
Ya kahrolmam, ya sevinmem,
Sizler için bütün didinmem...
Sizler, garip şiirimi okuyanlar,
Duyduklarımı duyanlar;
Sözüm yok ölmüşlere ama...

Yukardaki mısralarda ozanın bu ereği çok güzel olarak dile getirdiğini görüyoruz. Ozan şiir yazıyorsa, bunun için uğraşıp didiniyorsa, bu şiirinin bir süje tarafından okunması içindir. Yani, kelimeler içine koyduğu duyguları, bir başkası tarafından da duyulsun, başkası tarafından da yaşansın diye. Aynı şekilde bir besteci de, yapıtları dinlensin, duyguları başkaları tarafından da paylaşılsın diye komposition yapar. Yine bir heykeltraş da, heykeli seyredilsin diye heykel yapar, bir ressam da, aynı şekilde, yapıtları başkaları tarafından yaşansın, görülsün diye resim yapar. Aynı şey mimar için de doğrudur.

Buradan şu sonuç çıkıyor: Her objektivation, bir üçüncü varlığa, objektivation'un dışında kalan bir varlığa ihtiyaç gösteriyor. «Madde içine konmuş ve onun içine sokulmuş olan şey, tekrar ortaya çıkarılmalı, kurtarılmalı, canlandırılmalıdır; tekrar canlı tin tarafından kavranılmalıdır.»[40] Böyle bir içeriğin maddede yeniden kavranması, onun bir süje tarafından canlandırılması, o bir şiirse, okunması, heykelse seyredilmesi, müzikse dinlenmesiyle mümkün olur. Bununla da, objektivation yasasının ikinci formu gerçekleşmiş olur. Bu ikinci yasa formu şöyle diyordu: «Biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, daima canlı tinin, yani kişisel ya da objektiv tinin karşı etkinliğine ihtiyaç duyar. Bu karşı etkinlik, canlı tinin etkinliğidir.»[41] Böyle bir canlı tinin karşı etkinliğinin olmadığı yerde, artık, böyle bir objektivation, objektivation oluşunu yitirir ve *sadece* bir real varlık olarak etkide bulunur. Şüphesiz ki, canlı tin, anlayıcı, kavrayıcı bir niteliğe sahip olmalıdır. «Çünkü, biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik, anlayan bir bilince dayanır — hatta denebilir ki, anlayan ve tekrar tanıyan bir bilince; bu içerik, real yapının aracılığıyla bu bilince kendini görünür kılabilir.»[42] Bütün objektivation'lar için, kavrayıcı, anlayan, estetik kavrayış ve algıya sahip bir süje'nin varlığı şarttır. Ama, böyle bir süje'nin ya da bilincin varlığı her zaman var değildir. Çoğu zaman onu bulmak güçtür. Sanat yapıtlarının birçok zamanlar anlaşılmadan kalmasının nedeni, onun içeriği ile ilgi kuracak, o yapıtın maddi yapısından onun tinsel içeriğini çıkarıp alacak, onu estetik olarak algılayacak bir bilincin olmamasında bulunur. Burada, bir resonance'ın olması gerekir. Objektivation'da real yapıya sanatçının koyduğu canlı tin ile süje'nin tini arasında bir resonance (tınnet). Böyle bir resonance'ın meydana gelmediği yerde, objektivation'un içerdiği tinsel içerik ile onu algılayacak tin arasında da bir uyum meydana gelmeyecektir. «Böyle bir şeyin meydana gelmesi, bazı koşullar altında, karmaşık bir olaydır ve bunun olması için çeşitli koşulların gerçekleşmesi gerekir. Canlı tin, onu daima kavrayamaz ve ancak belli olgunluk dönemlerinde kavrayabilir. Bunun için geçmiş çağların yazılı yapıtları yüzyıllarca unutulur ve bilinmeden kalır, bu objektivation'un içerdiği tinsel içeriği herhangi bir bilinç kavramadığından, o tekrar meydana getirilemez, — ta günün birinde unutulduğu yerden çıkarılıncaya, yeniden keşfedilinceye ve yeniden hayata kavuşturuluncaya kadar.»[43] Buradan, objektivation'un, üçlü bir ilgi içinde meydana geldiği ortaya çıkıyor. «Bu üçlü ilgiden, objektivation'un doğrudan doğruya karmaşık varlık tarzı meydana gelir: Bu karmaşık varlık tarzı, sadece kıs-

men real'dir; yani, form almış olan madde real'dir; asıl tinsel içerik irreal olarak kalır.»[44] Ve sonra bu iki farklı varlık tarzına dayanan objektivation karşısında üçüncü bir üye yer alır: Bu objektivation'dan pay alan canlı tin, kavrayıcı bir ben veya bilinç. Bu üçüncü üyenin katılmadığı bir objektivation, ereğine ulaşmış bir objektivation sayılamaz. Zorunlu olarak onlara bu üçüncü elemanın katılması gerekir. Bu üçüncü elemanın varlığı zorunludur. Şimdi, en son ulaştığımız noktaya yine dönelim. Her objektivation, ontik yapı bakımından birbirine karşıt iki varlık alanına bölünmüş oluyor: Real ve irreal varlık alanları. Fakat, bu real ve irreal yapıların daha yakından belirlenmesi gerekir. Böyle bir belirleme için Nicolai Hartmann iki yeni deyim geliştirir: *Ön yapı* (Vordergrund) ve *arka yapı* (Hintergrund). Bu iki deyim, objektivation'un real ve irreal varlık alanlarını karşılar. «O halde, her objektivation'da bir ön yapı ve bir arka yapı'dan söz açılabilir. Ve her bir halde ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır, bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan real tabakadır; arka yapı ise, asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir, ama, o, bağımsız bir varlık tarzına sahip değildir, tersine, daima tekrar tanıyan bir canlı tin için vardır.»[45] Bu ön ve arka yapılar, bizi şimdi objektivation'un, yani *sanat yapıtının varlık tarzı* yönünden çözümlenmesine götürüyor. Şu halde, burada, araştırmamız gereken problem kendiliğinden ortaya çıkıyor: Bu da, sanat yapıtının, estetik obje'nin ontik yapısının ne olduğu problemidir.

Estetik obje, özellikle, burada sanat yapıtı, bir var olan'dır. Ve böyle bir var olan olarak estetik alanında kendisinden hareket edilecek somut şeydir. Nasıl genel ontoloji varlık araştırmasına var olan'ı araştırmakla başlıyorsa, aynı şekilde sanat ontolojisi de, çıkış noktası olarak estetik alanındaki var olan'ı alacaktır. Estetik alanında karşılaştığımız böyle bir var olan, *sanat yapıtı* dediğimiz estetik obje'dir. Buna göre, yalnız sanat ontolojisinin değil, estetik'in de kendisinden hareket edeceği ve dayanacağı biricik bir varlık vardır: O da, sanat yapıtının, estetik obje'nin varlığıdır. Bu bakımdan, sanat ontolojisinin çalışması, genel ontolojinin çalışmasına paralel olarak gelişmektedir. Genel ontoloji, genellikle var olan'ı araştırdığı gibi, sanat ontolojisi de estetik alandaki var olan'ı araştırır.

Şimdi, estetik alanında karşılaştığımız var olan nedir? Böyle bir var olan'ın bir objektivation olduğunu bundan önceki sözlerimizle belirlemiş bulunuyoruz. Burada yapmamız gereken şey, bir objektivation olan bu var olan'ı ontolojik bir analizle çözümlemektir. Estetik obje, böyle bir yapı analizinin sonunda ancak gün ışığına çıkabilir.

Estetik obje, dedik, dar anlamında sanat yapıtıdır. Estetik obje'nin yapı analizini yapmak, bu anlamda sanat yapıtının yapı analizini yapmaktır. Sanat yapıtı da şiirdir, müzikal bir komposition'dur, heykeldir, mimari yapıdır, vb. Buna göre, yapı bakımından çözümlenecek olan var olan bunlardır. Sanat yapıtının varlığı, kendine özgü olan bir varlıktır, objektivation'u gösteren bir varlıktır. Bunun için, örneğin, bir tuval üzerindeki doğa ile gerçek doğa aynı değildir. Yine bir portre, gerçek olan bir

şey değildir. Bir insan heykelini de hiçbir zaman canlı bir insan olarak düşünmeyiz. «Bir sanat yapıtı, bu, ya da şu doğa parçası gibi burada var olan bir şeydir; açıktır ki, onun *kaynağı* ve *varlık tarzı* başkadır.»[46] Örneğin, bir manzara resmi, doğadan bir manzarayı gösterir. Ama, tuval üzerinde gördüğümüz doğa, bizim için dışımızda var olan doğa ile özdeş olan bir doğa değildir. Belki dışımızdaki doğa ile tuvaldeki doğanın belli benzerlikleri olabilir. Ama, tuvaldeki resme bakan, onu sadece bir 'resim' olarak kabul eder. Aynı şeyi bir insan portresi için de söyleyebiliriz. Bu ikisi arasında model olmanın dışında hiçbir ilgi yoktur. Birinde egemen olan doğa ve real dünyanın kategorileri, ötekinde egemen olan ise, *objektivation* ve *estetik form yasası*dır. Bunun içindir ki, değer yargıları yönünden de onlar, bazen büyük farklılıklar gösterebilir. Doğada güzel bulduğumuz bir şey, estetik bir obje yapılınca, yani sanatın obje'si olunca, onun hakkında vereceğimiz değer yargısı da değişir. Bir doğal varlık, örneğin tuval üzerinde bir portre haline gelince, onun hakkında vereceğimiz değer yargısı, onun sanatın form yasasına uyup uymamasına göre, olumlu ya da olumsuz olacaktır. Çünkü, doğa obje'si, bir estetik obje haline gelince, şimdi yeni bir değer skala'sı içine girmiş olur. Buna göre, estetik obje, *sui generis*'i olan bir var olan'dır. Bu bakımdan onun varlık tarzının, varlık modus'unun doğal varlık modus'undan başka ve farklı olması gerekir. Sanat yapıtını belirleyen *modal kategoriler* başkadır, doğa varlığını determine eden modal kategoriler başkadır. Öyle «ki, estetik obje'nin varlık tarzı *özel* bir varlık tarzıdır, teorik (bilgi) obje'nin varlık tarzından temelden farklıdır.»[47] Bu farklı oluş nasıl temellendirilebilir? Objektivation'u çözümlerken, bunun 'kendi başına' değil, *bizim için var olan*, bir süje için var olan bir şey olduğunu ifade etmiştik. Bununla şunu demek istemiştik biz: «Böylece sanat yapıtları, bilgi obje'lerinin varlık tarzını paylaşmazlar. Bilgi obje'leri, 'kendi başına' olan, bilinmiş olmadan bağımsız olan bir şeydir. Bilgi, bir kendi başına var olanın objektion'udur; buna karşılık sanat yaratması ve sanat kavraması, kendi başına var olmayan bir şeyin *objektivation*'udur.»[48] Ama, onun bir objektivation olduğu, bizim için var olan bir varlık olduğu söylenmekle, onun varlık tarzı belirlenmiş olur mu? Şüphesiz ki belirlenmiş olmaz. Gerçi, bununla estetik obje'nin, varsa doğadaki karşılığından *aşkın* (transcendent) bir varlığa sahip olduğunu bize söyler. Çünkü, «her tasvir edilen şey, varlığı aşar. Varlık, tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparens, saydamlık artar.»[49] Varlığın sanat yapıtı haline gelirken, real varlığı aşması, onda bizim bir anlam bulmamızdan ileri gelir. Anlam kazanmış olan bir şey, anlam alanına yükselmemiş olan bir şey için transcendent' tir, aşkındır. Tasvir edilen bir şeyin doğadaki karşılığından aşkın olması bu neden'den ileri gelir. Bir portre, bir manzara resmi, doğadaki karşılığından anlam bakımından aşkındır. Bunun sonucu olarak, «biz nesnelere ya da olaylara anlam ve ifade verdiğimizde, onlar, salt real şeyler olduklarından çok daha açık ve saydam olarak karşımıza çıkarlar.»[50] Buradan şunu çıkarabiliriz ki, sanat yapıtını, estetik obje'yi doğadan ve real obje' den ayıran ana ayrım, sanat yapıtının bir ifadesinin ve anlamının olma-

sıdır. Doğa, real bir varlık olduğuna göre, ondan anlama sahip olmasıyla ayrılan sanat yapıtının real dışı bir varlığı olması gerekir. Ama, sanat yapıtı, sadece real dışı bir varlık mıdır? Şüphesiz ki, estetik obje, sadece bir anlam ve ifade varlığı değildir. O, bir yanıyla gerçeğe dayanır ve bir real obje'dir, öbür yanıyla bir anlam varlığıdır. Her sanat yapıtı, real bir varlığa sahiptir. Örneğin, bir portre, sahip olduğu anlamdan başka bir de real varlığı gösterir. Böyle bir real varlık olarak, tuval dediğimiz keten bezi üzerine vurulan boyalar, bütün bunlar gerçek, maddi olan şeylerdir. Bu bakımdan, onun taşıdığı anlam temelden yoksun bir şey değil, bu maddi kütleler tarafından taşınan bir varlıktır. Buna göre, «sanat yapıtı, daima, iki varlık tarzından meydana gelmiş ikili bir yapıdır ve bu na rağmen o tam bir birliği gösterir.»[51] Bu birlik halinde kavradığımız estetik obje, aslında, varlık tarzı bakımından heterogendir; birbirinden farklı varlık düzenlerini gösterir. Bunun için, sanat yapıtını ontik yönden, bir bütünlük olarak görmek gerekir. «Şu nokta açıktır ki, böyle bir yapıda estetik obje'nin varlık tarzı hiç de yalın bir varlık tarzı olamaz. Onda iki çeşit obje olduğu gibi, iki türlü de varlık vardır: Biri real, biri de irreal, sadece görünen bir varlık. Ve karakteristik olan şudur: Varlığın bu ikiliği tamamen heterogen olmasına rağmen, obje'yi bölünmüş ya da birliksizmiş gibi göstermez.»[52] Tersine, bir sanat yapıtı, varlık bakımından farklı olmasına karşın, bize yine birlikli görünür. Örneğin, bir portre, *Gioconda*, tamamiyle birlikli olarak görünür. Ama, ontolojik bir çözüme tabi tutulursa, onda da estetik obje olarak varlık tarzı yönünden aynı ikili hali görürüz. Biri real olan varlık, öbürü de real varlıkta *görünen* irreal varlık. İrreal varlığın real olan bir şeyde görünüşe ulaşması gerekir. Bu bakımdan, «o halde, bütün, temeli oluşturan bir real yapı ile, bunun üzerinde yükselen bir irreal, yalnız görünen bir yapıdan meydana gelen bir tabakalı bütün'dür. Ama, bu iki yapı öyle iç içe girmiş, öyle girift olmuştur ki, sadece bir tek obje'ymiş gibi görünür.»[53] Sanat yapıtları ile karşılaşmamız, daima, onların bütünlüğü ve birlikliliği ile olur. Estetik algıda, bize sanat yapıtı *bütün* olarak verilir. O halde, bu heterogen yapı nasıl ve nereden ortaya çıkıyor? Burada iki temel tavrı birbirinden ayırmalıyız. Biri, salt estetik bir tavırdır, öbürü ise, estetikçinin tavrıdır. Bu iki tavır, birbirinden kesin olarak ayrılmalıdır. Estetik tavır, bir estetik obje'yi estetik olarak kavramaya dayanır. Bu kavrama, estetik obje'ye kendini verme, ondan estetik haz duyma tavrıdır. Ancak böyle bir kavrama içinde, estetik obje bize 'bütün' halinde verilir; ve bir bütün olarak ondan biz haz duyarız.

Estetikçinin tavrına gelince: Bu, her şeyden önce, bir araştırıcının tavrıdır. Estetikçi, sanat yapıtını böyle bir estetik algı içinde kavramaz; o, sanat yapıtından haz duymayı da düşünmez. Onun amacı, sanat yapıtından haz duymak değil, tersine, sanat yapıtının ne olduğunu araştırmaktır. Böyle bir araştırma için, estetik obje'nin bir araştırma obje'si yapılması gerekir. Bu bakımdan, sanat yapıtının bir araştırma konusu yapılması da, sanat yapıtının bir *bilgi obje'si* olarak ele alınmasını gerektirir. Estetikçinin tavrı, buna göre, bir bilim adamının tavrıdır. Bunun

içindir ki, o, estetik tavra bir bütün olarak verilen sanat yapıtını analiz eder, varlık tabakaları bakımından bir bir çözümler, onu varlık tabakalarına böler. Sanat yapıtının hem heterogen bir yapı, hem de birlikli, bütünsel görünmesi bir paradox'u değil de, alınan tavırların farklılığını gösterir. Bunun için burada paradox gibi görünen şey, aslında sanat yapıtının ontik bütünlüğüdür.

Şimdi, biz de estetik obje'yi bir bilgi obje'si olarak alıyor ve onu ontik yönden parçalıyoruz. Böyle bir çözümlemede, önce birbirinden farklı iki varlık alanı buluyoruz. Real ve real dışı, ya da irreal varlık. «Varlık tarzı bakımından sanat obje'si, zorunlu olarak iki tabakalıdır.»[54] Bu iki ayrı alan, iki ayrı modalite halinde ortaya çıkar: *Realite* ve *irrealite*. Sanat yapıtının varlığı, böyle bir modal analize dayanır. Gerçi, dah pek çok önceleri Aristoteles'in «sanat, gerçeği olduğu gibi, mümkün olanı da tasvir eder» derken böyle bir modaliteyi, farkında olmadan ifade ettiğini görüyoruz. Ama, bu düşünce, sistematik yönden geliştirilmeden, tohum halinde kalır. Bunun için, böyle modal bir analiz, ancak modern sanat ontolojisinin kuruluşuyla başlayabilmiştir. Bu da, günümüzde ancak olabilir. Sanat yapıtına böyle modal bir analizi uygulamak, ilk defa Nicolai Hartmann ve Roman *Ingarden* (1893-1970) ile gerçekleşir. Sonra, kimi düşünürler, örneğin günümüzde Max *Bense* gibi, onu modern lojik kalkül ile temellendirmek yolunu tutarlar. Ancak, kronolojik olarak modaliteden ilk söz açan ve sanat yapıtını bu yönden analiz eden Roman Ingarden olmuştur.

b) Roman Ingarden'de Estetik Obje Belirlemesi

Roman Ingarden, «*Das literarische Kunstwerk*» adlı kitabında, edebiyat yapıtının varlığı sorusuyla problemi ortaya atar. «Belli bir edebiyat yapıtının, örneğin, *Goethe*'nin (1749-1832) «*Faust*»unun bir real obje mi, yoksa bir ideal obje mi olduğunu soruyoruz.»[55] Goethe'nin Faust'u bir edebiyat yapıtıdır. Ve bunda geçen olaylar, Faust adlı bir figürün etrafında çark eder. Yalnız, şimdi burada iki şeyi birbirinden ayırmalıdır: Birincisi, maddi ve real bir şey olan kâğıt ve harfler olarak «*Faust*» adlı kitap. Bunlar, real bir obje'dirler. Kâğıt yırtılabilir, zamanla rengi sararır, harfler silinebilir. Şüphesiz ki, Faust, yalnız böyle bir maddi ve bir real varlıktan ibaret değildir. Faust, bir edebiyat yapıtı olarak bunların üzerindedir, ama, bunlardan bağımsız değildir. Çünkü, kelimelere, harflere dayanmayan, kâğıt yapraklarında bir biçim almayan bir edebiyat yapıtı düşünülemez. Buna göre, varlık tarzı yönünden burada bir güçlükle karşılaşılmaktadır. Edebiyat yapıtı, bir real obje mi, yoksa bir ideal obje midir?

Bunun içindir ki, Roman Ingarden sözlerine şöyle devam eder: «Biz aynı zamanda bu 'ya - ya da'da hiçbir karara varamayacağımıza inanıyoruz. Çünkü, bu birbirini karşılıklı dışarda bırakan iki olanaktan herbiri önemli kanıtlara sahip görünüyor. Goethe'nin «*Faust*»u, belli bir zaman içinde meydana gelmiştir. Hatta onun meydana geldiği zaman bölümünü

yaklaşık büyük bir kesinlikle söyleyebiliriz.»[56] Belli bir zaman bölümü içinde meydana gelen şey, acaba zaman kategorisinin içine girmez mi? Roman Ingarden'e göre, pekâlâ girmesi lâzım. Zaman içinde meydana gelen bir şey, zamansal bir varlık olur; bu anlamda, zamansal bir şey real bir şey olacaktır. «Biz hepimiz Goethe'nin «*Faust*»unun meydana geldiği zamandan beri var olduğu noktasında uyuşuruz, her ne kadar onun varlığının asıl neyi ifade etmesi gerektiğini doğru olarak anlamıyorsak da. Belki de aynı kesinlikle şu noktada uzlaşamayız: Goethe'nin bu şaheseri meydana geldiğinden beri bu veya şu değişikliklere uğramıştır ve bir gün gelecek belki de var olmakta devam edemeyecektir. Bir edebiyat yapıtında, ister yazarın kendisinin, isterse yeni bir baskıda yayınlayıcı tarafından bazı kısımları atmak ya da değiştirmek şeklinde yapılmış olsun, değişiklik yapmanın mümkün olduğunu kimse yadsımaz. Ama, bütün bu değişmelere karşın edebiyat yapıtı 'aynı' kalır, eğer değişiklik pek öyle ileriye gitmezse.»[57] Değişikliğe uğrayan bir şey, yani değişen bir şey yine zaman süreci içinde olmalıdır, değişme dediğimiz şey, yine zaman içinde geçmelidir. Çünkü, değişme zamansal bir oluşu gösterir. Bunun yanısıra, değiştirilen bir şey yine real bir şey olmalıdır. Çünkü, bir parçayı alma, onun yerine bir başka parçayı koyma, yine real olan bir şeyde, niceliksel olan bir şeyde mümkündür. Ama, bununla beraber, örneğin Faust, yine aynı Faust olarak kalır. Demek oluyor ki, değişme içinde değişmeden kalan bir şey vardır. Değişmeyen şey *ideal* olan şeydir. Buna göre, sanat yapıtının realitesi içinde, değişmenin dışında kalan bir ideal alan da olmalıdır. Ama, Roman Ingarden, bu değişmelere dayanarak sanat yapıtının *real* bir varlığı olduğunu çıkarır. «Yukarda belirlenen şeylere (değişmelere) göre, edebiyat yapıtının real bir obje olarak kabul edilmesi gerekirdi.»[58] Roman Ingarden'e göre, sanat yapıtının yapısında meydana gelen değişmeler, onun zamansal belirlenmesini sağlıyor. Sanat yapıtı zamansal bir varlıktır, çünkü belli bir zaman bölümü içinde yaratılır. Sanat yapıtının idealitesine geçmeden bu noktada biraz duralım. Sanıyoruz ki, Roman Ingarden sanat yapıtının realitesini araştırırken, sağlam bir temel bulduğunu zannediyor. Fakat hemen şunu söyleyelim ki, sanat yapıtının iç varlığını, tinsel hayatını zamana bağlamada aldanıyor. Zaman, tinsel varlığın objektivleştiği nesnel varlığı belirleyen bir kategoridir. Ama, sanat yapıtının iç hayatını belirleyen bir kategori değildir. Örneğin, Faust'un hayatı real bir hayat değildir, onun hayatı ve başından geçen olaylar real bir zaman içinde akıp geçmez. Tersine, onun hayatı irreal bir dünya içinde geçer ve bu dünya da değişmenin ötesindedir. Bu bakımdan, Roman Ingarden sanat yapıtının real yapısı ile irreal yapısını aynı değişme kategorisi içine sokmakla bir yanlışa düşmüş oluyor.

Öte yandan, Roman Ingarden, sanat yapıtının idealite'sinin de sağlam kanıtlara dayandığını söylüyor. «Aynı Faust'un bir *ideal* obje olduğunu ama kim yadsıyabilir? Çünkü, aslında o, belli şekilde düzene sokulmuş bir cümleler çokluğundan *başka* nedir? Cümle ise, real olan bir şey değildir; cümle, çoğu öne sürüldüğü gibi, belli bir ideal anlam olmalıdır. Bu ideal anlam, ideal anlamların bir çokluğu içinde yer alır ve bu ideal

anlamlar hep birlikte *sui generis* bir birlik teşkil eder.»[59] Burada da görüldüğü gibi, Roman Ingarden, edebiyat yapıtının idealitesini ileri sürüyor. Ancak, bunu yaparken dayandığı temel, cümledir. Cümle hakkında, cümleyi anlamların ideal dünyasında yer alan ideal bir anlam diye belirleyen bir varsayımda bulunuyor. Sonra, bu varsayıma dayanarak, cümlelerden kurulu bir edebiyat yapıtının da ideal bir varlığı olması gerektiğini öne sürüyor. Acaba böyle bir iddia doğru olabilir mi? Gerçi, edebiyat yapıtının idealitesinin olduğu, onun bir ideal obje olduğu doğrudur, ama, bunu cümle gibi kendisi de bir objektivation olan bir Archimedes noktasına dayatarak temellendirmeye çalışması pek doğru değildir. Çünkü, cümle dediğimiz şey, bir objektivation'dur. Objektivation'da ise, daima iki varlık alanı söz konusudur: Real ve ideal varlıklar. Buna göre, cümle bütünüyle değil de, sadece bir kısmıyla irreal'dir, ideal'dir. Oysa, Roman Ingarden, onu bütünüyle ideal varlıktan sayar. Hiç şüphesiz, sanat yapıtının idealitesi vardır, ama, bu, cümleye dayanarak kanıtlanamaz.

Şimdi, Roman Ingarden, bununla sanat yapıtında bir düaliteye ulaşmış oluyor. Sanat (edebiyat) yapıtı, bir yandan real bir varlık oluyor, öbür yandan da ideal bir varlık. Acaba böyle bir sonuç bir paradox'u göstermez mi? «Eğer edebiyat yapıtı ideal bir obje olacaksa, o zaman onun belli bir zaman içinde meydana gelmesi ve gerçekten de olduğu gibi bir varlığa sahip iken değişebilmesi anlaşılmaz. Bu bakımdan, herhalde edebiyat yapıtı, belli bir geometrik üçgen ya da beş sayısı veya bir paralelkenar kavramı, yahut da 'kırmızılık'ın özü gibi ideal obje'lerden kökten farklıdır. Böylece de problem, iki karşıt çözümü ile de çözülemez.»[60] İlkin burada Roman Ingarden'e karşı şu söylenebilir: Bir edebiyat yapıtının belli bir zaman içinde meydana gelmiş olması, onun real olduğunu kanıtlayamaz. Örneğin, *Euklydes* geometrisi ve bu geometrinin axiom ve postulaları, teoremleri yine Euklydes tarafından bulunmuş ve tespit edilmiştir. Ama, bu, onların zaman içinde meydana geldiklerini ifade ederse de, buradan biz onların real obje'ler olduğu sonucunu çıkarabilir miyiz? Kuşkusuz ki, onlar zaman içinde meydana gelmişlerdir. Ayrıca, bir çok denklem ve teoremlerde, matematiğin gelişmesiyle yeni yeni kanıtlamalar ortaya çıkar ve bunun doğal bir sonucu olarak da, onlarda birtakım değişmeler meydana gelir. Ama, bütün bunlar, bu teorem ve denklemlerin ideal olmadığını kanıtlamaya yetmez. Aynı şey, sanat ve edebiyat yapıtları için de söylenebilir. Onlar da, zaman içinde meydana gelirler, ama bir kez meydana geldikten sonra başka bir alana girerler ve bu alan da real değil, tersine *irreal* bir alandır.

Dikkat edilirse, Roman Ingarden'de henüz tam bir modal belirleme bulamıyoruz. O, problemin varlığını görüyor, ona dokunuyor, ama, onu kategorial olarak gün ışığına çıkaramıyor. Sanat yapıtlarında bulduğu real ve ideal yanları, onun varlık bütünlüğünün birer parçası olarak göreceğine, bunlardan çelişikmiş gibi söz açmak istiyor. «Bize ilk güçlüğü çıkaran soru, bir edebiyat yapıtını real mı sayarız, yoksa ideal obje'lerden mi sayarız? sorusudur.»[61] Görüldüğü gibi, burada problemin içine sokulduğu durum, bir 'ya - ya da' dilemma'sıdır. Böyle bir durumda sanat yapıtının ya bu ya

da öbür alana sokulmak istendiği görülüyor. Roman Ingarden'i böyle güç bir duruma götüren neden, onun sanat yapıtında bulmuş olduğu iki ana niteliktir. Bunlar, *değişme* ve *değişmezlik*tir. Sanat yapıtı, hem değişme içindedir, hem de değişmezlik içindedir. «İdeal obje'lerin zaman dışı oluşu ile şu nokta ilgilidir ki, onlar değişmezler, her ne kadar onların değişmezliğinin dayandığı temel şimdiye kadar açıklanmamışsa da. Buna karşılık, real obje'ler, biraz önce belirlendiği gibi, şüphesiz değişebilirler ve her ne kadar onların özü gereği daima değişmek gereğinde olup olmadıkları şüpheli ise de, onlar gerçekte değişirler.»[62] İdeal obje'ler dediğimiz obje'ler, örneğin matematiğin obje'leridir. Aritmetiğin sayıları, geometrinin figürleri bu çeşitten obje'lerdir. Örneğin, 3 sayısı bir ideal obje'dir, 2+2=4 yargısı, bir ideal ilgiyi gösterir. Değişme dünyası, real dünya içinde ne 3 sayısı vardır ne de iki artı ikinin dört ettiği ilgisi vardır. Real dünyada var olan şey, yalnız bireylerdir, tek tek varlıklardır. Yine bir üçgen figürü böyle bir ideal figürdür. Karatahtaya çizdiğimiz üçgen şekli, real bir varlık olarak düşünülen üçgen, her türlü değişmenin ötesinde, zaman dışı bir varlıktır. Şimdi, bir sanat yapıtının varlığı, böyle bir varlık mıdır? Bu tarzda bir varlık mıdır? Yani, sanat yapıtı, her çeşit değişmenin ötesinde bir varlık mıdır? İdeal bir varlık, örneğin bir kare, varlık şartını kendi özünde bulur. Real dünya ve bu dünyanın obje'leri, varlıkları olmasa da bir kare var olmaya devam eder. «İdeal varlık, hiçbir yolda sırf bir varlık 'için' var olan bir şey olmayıp, kendi başına var olan bir şeydir. O, canlı tinin bir karşı etkinliğine dayanmaz. Ve onun hem zaman dışı oluşunun hem de herhangi bir çeşitteki real obje'lerden bağımsız oluşunun nedeni burada bulunur. Kendi başına var olan bir şeyin özelliği ise, o şeyin her çeşit kavranma karşısında indifferent oluşudur.»[63] Ama, sanat yapıtının bu anlamda bir idealitesinin olduğunu görmüyoruz. Çünkü, sanat yapıtı dediğimiz var olan, kendi başına değil, zorunlu olarak bir insan *için* var olan bir şeydir. Bu bakımdan onların salt birer idealitesi olamaz. Bunun yanısıra, biz, sanat yapıtını değiştirebiliriz. Bir şiirin mısra yapısını değiştirebiliriz ve hatta böylece onun varlığını ortadan kaldırabiliriz. Örneğin:

Ne güzel geçti bütün yaz
Geceler küçük bahçede'

mısralarının yapısını değiştirip, «küçük bahçede geceler ne güzel geçti» dersek, aynı sözleri kullanmış oluruz, ama, söz konusu mısralar, birdenbire bütün büyüsünü yitirir, çünkü mısraları olduğu gibi ortadan kaldırmış oluruz. Buna göre, şiiri burada değiştirir, hatta tamamen yoketmiş oluruz. Bir resmin de boyalarını kazırsak, onu bozar ve ortadan kaldırırız. Buna göre nasıl olur da sanat yapıtının ideal bir varlık oluşu üzerinde ısrarla durulabilir? Hatta, sanat yapıtının bütün bu değişmeler içinde değişmeden kalan yanı varsa, o nasıl olur da bir ideal varlık alanına sokulabilir? İşte, modalite kategorisi yönünden sanat yapıtında böyle güç bir durumla karşılaşıyoruz. «Bütün obje'lerin ideal ve real obje'ler diye ayrılması, en genel

ve aynı zamanda en tam bir ayırma gibi görünüyor. Bununla, edebiyat yapıtları hakkında önemli bir şeyin söylenmiş olduğu sanılabilirdi. Bununla birlikte, bu problemi çözmek pek öyle kolay olmamalı. Bu da gerçi iki nedenden ötürü.Her şeyden önce, varlık modus'u bakımından ideal ve real obje'lerin belirlenmesinin, bazı önemli denemelere karşın, kesin olarak yapılmamış olmasındandır.»[64] Burada her ne kadar Roman Ingarden, sanat (burada edebiyat) yapıtının modalitesine dokunuyorsa da, onu *ya - ya da* dilemma'sı içinde düşünmesi, Roman Ingarden'ı sonunda kuşkulu, duraksamalı bir sonuca götürüyor. Yoksa, bu iki kategori bakımından pekâlâ sanat yapıtı incelenip modalite kategorisi yönünden belirlenebilirdi. Böyle bir modalite kategorisi analizini sonuna kadar götürmemek, elbette ki sanat yapıtının açıklanamamasına neden olacaktı. «Öte yandan, bir edebiyat yapıtının aslında ne olduğu şu an açık değildir. Burada yeteri kadar açık olmayan real veya ideal obje kavramlarıyla ne derece geçici olarak yetinmek gereğinde kalırsak, edebiyat yapıtım bir ideal ya da real obje olarak kavramak için yapılan başarısız denemeler, edebiyat yapıtının özü hakkındaki bilgimizin o derece belirsiz ve yoksul olduğunu çok duygulu bir şekilde bize gösterirler.»[65]

Demek oluyor ki, Roman Ingarden'e göre, ideal ve real kavramları ile estetik obje'ye, sanat yapıtına yaklaşılamaz. İdealite ve realite, kuşkusuz burada iki ana kategori olarak düşünülüyor. Ama, ne var ki, bu iki ana kategori 'ya - ya da' alternativi içinde ele alınıyor. Sanat yapıtı ideal bir obje mi, yoksa real bir obje midir? Böyle bir soru, bir tek yönlülüğü bize gösteriyor. Ya idealite'yi, ya da realite'yi. Böyle bir alternativ içinde sanat yapıtının gün ışığına çıkamayacağı apaçık olarak görünür. Çünkü, «estetik obje, buna göre, ne real ne de ideal'dir. O, bu iki temel varlık tarzlarından hiçbirine girmez.»[66] Sanat yapıtı için yeni bir varlık tarzı düşünülmelidir. Bu varlık tarzı, hem realite'ye dayanmalı hem de idealite'ye. Bu, özel çeşitten bir modalitedir. Çünkü, sanat yapıtı bir *objektivation*'dur. Objektivation'da, idealitenin, ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Buna göre, *sanat, realitede görünüşe ulaşan irrealite (idealite)*dir. «Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir.»[67] Ama, ne var ki, Roman Ingarden 'ya - ya da' aporiasının dışına bir türlü çıkaramaz. Bu aporia'yı çözmeyi başaran ve sanat ontolojisi için bir olanak alanı açan Nicolai Hartmann olur[68]. Şüphesiz, burada söz konusu olan, doğrudan doğruya sanat yapıtının modal-kategorial yapısıdır. Yoksa bunun dışında, Roman Ingarden, örneğin tabakalar teorisini sanat yapıtına uygulamakla, estetik için, özellikle de sanat ontolojisi için bir öncü olur. Roman Ingarden, sanat ontolojisinde ağırlık merkezini sanat yapıtının varlık tarzı sorusunda değil de, varlık tabakaları sorusunda bulur. Hatta, sanat yapıtında varlık tarzı problemini ciddi olarak ilk tartışan, yine varlık tabakaları analizini başarıyla ilk yapan Roman Ingarden olmuştur. «Edebiyat yapıtının özüne uygun yapısı şudur: Edebiyat yapıtı, *birçok heterogen tabakalardan meydana gelmiş bir bütün*'dür.»[69] Bu, sanat yapıtının (burada edebiyat yapıtının) ontik-ontologik struktur'unu ifade eder. Ama, ona göre, önemli

olan bu değildir, asıl önemli olan, bunun sanat yapıtının varlığı için taşıdığı anlamdır. «Edebiyat yapıtının gösterdiği çok tabakalı, polyphonik bir yapının belirlenmesi, aslında, bilinen bir şeydir. Ama, bunun büyüklüğü şuradadır ki, şimdiye kadar tanıdığım yazarlardan hiçbirisi, bu tabakalarda edebiyat yapıtının özü ile ilgili temel yapıyı açık olarak görmemiştir.»[70] Bu temel yapının ne olduğunu, sanat yapıtının dayandığı varlık tabakalarını ele alırken inceleyeceğiz.

Şimdi, yine üzerinde durduğumuz konuya, yani sanat yapıtının, estetik obje'nin varlık tarzına, varlık modalitesine dönelim. Roman Ingarden' da bu yönden belirlediğimiz şey, sanat yapıtında idealite ve realite'nin söz konusu olabileceğidir. Sanat yapıtı bir realite midir, yoksa bir idealite midir? Bu noktada Max Bense, «*Aesthetica*» adlı kitabıyla probleme yeni bir ışık getiriyor. Max Bense, bunu, ele geçirdiği bir kavramla yapmayı başarıyor. Bu kavram, yeni bir kategori olarak sanat yapıtının varlığına uygulanıyor. Bu, *realiteye katılma* kategorisidir.

c) Max Bense'de Estetik Obje Belirlemesi

Realite, gerçeklik dediğimiz şey, zaman, mekân içinde olan, duyularımızla kavradığımız şeyleri belirleyen bir modal-kategoridir. Nicolai Hartmann'm tabakalar teorisinde, bu modal-kategorinin belirlediği real varlık geniş bir alana yayılır. Bu real varlık içine, örneğin, inorganik, organik varlıklar girdiği gibi, psişik ve canlı tinsel varlık alanları da girer. Ama, ne var ki, bu real varlık alanında estetik obje ile karşılaşamıyoruz. Sanat yapıtları, şiir, heykel, müzik, vb. birer varlığa sahiptir. Ama, bunların varlığı real birer var olan değildir. Bunlar, doğa örneğine göre yapılmış olsalar da, yine realite kategorisi içine girmez. Örneğin, bir insan heykeli, yalnız real olan bir şey olmadığı gibi, bir manzara resminde gördüğümüz bir ağaç da artık bir real varlık değildir. Tabloda gördüğümüz ağaç, doğadaki ağaç değildir. Aynı şekilde bir insan heykeli ya da resmi de real bir insan değildir. Buna göre de, «estetik ayrımlar ilk planda daima bir dünyanın tasviri ile ilgilidir.»[71] Şimdi, tablodaki insanı real insandan ayıran ayrım nerede bulunur? Niçin doğadaki bir obje, bir var olan real bir şeydir de, aynı var olan, bir estetik varlık haline gelince yeni bir varlık dünyası içine girer? Bunun nedeni şudur: Bir real obje' yi belirleyen kategoriler başkadır, bir estetik obje'yi belirleyen kategoriler başkadır. Buna göre, bir doğa varlığı, örneğin, bir ağaç, bir tuval üzerinde yeni bir varlık kazanınca, sahip olduğu kategoriler değişir, yeni kategoriler tarafından belirlenir. Bundan ötürüdür ki, tuval üzerindeki ağaç ile realitedeki ağaç özdeş iki ağaç değildir. Acaba tuval üzerindeki ağacın bir gerçekliği yok mudur? Bakıyoruz, onun da kara bir gövdesi, uzun dalları, yeşil yaprakları var, tıpkı bahçemizdeki ağaç gibi. Ama ne var ki, bahçemizdeki ağaca dokunabilir, onu tutabiliriz. Tuval üzerindeki ağaca ise dokunamayız; dokunmak istediğimizde, duyularımızla kavradığımız şey boya kütlesidir. Ne var ki, keten bezi yüzeyi üzerine sürülmüş olan bu boya kütlesi, bize bir ağaç imgesi vermeye yetiyor. Çünkü, burada

tasvir edilmiş ve tasvir edilmiş olduğu için var olan bir varlık ile karşı karşıya geliyoruz. «Tasvir edilen varlık, 'var' olabilir, 'verilmiş' olabilir, bir yüz, bir olay, bir ruh durumu gibi; ama tasvir, daima 'yapılmış' bir şey olarak kalır.»[72] Tuval üzerinde algıladığımız ağaç, buna göre, gerçek bir ağaç değil, ama ağacın gerçekliğini aşan, bu gerçekliğin dışına çıkan bir yaratılmış var olan'dır. Bu real ağacın dışına çıkmakla, estetik obje dediğimiz ağaç, yeni bir varlık alanı içine girer. Ancak, gerçekliği, realiteyi aşan bir nesne, yani ağaç, gerçeklik ile bağını da büsbütün koparmış olmaz. Doğal bir varlık, real olan bir varlık olduğu halde, «estetik varlık, realiteye katılan bir varlıktır(mitreales Sein).»[73] Realiteye katılan varlık, realiteden pay alan varlık demektir, ama, bu, realite ile hiçbir zaman örtüşmez. Yani, realiteye katılma (Mitrealitaet) ile realite hiçbir zaman özdeş değildir. Bunu daha açık olarak konusunu realiteden, doğadan almayan yapıtlarda görürüz: Nonfigürativ, soyut yapıtlarda. Bir estetik varlığın bir estetik varlık olması için, onun konusunu doğadan alması zorunlu değildir. Gerek bizde, gerekse Batı'da bugün hüküm süren soyut sanat akımlarına bakalım. Bunların hiçbirinde real bir konu yoktur, ama, onların estetik bir varlığı vardır. Ve bu estetik varlık, realiteye katılan bir varlıktır. «Gerçekliği konu diye almak, tasvir edilmiş bir dünyanın aynı zamanda estetik bir varlığa sahip olması için ne zorunlu ne de yeterli bir koşuldur. Resim ve plastikteki soyut ve nonfigürativ konular her real anlamı aşar, ama, onlar, realiteye katılma karakterine sahip sanat yapıtları olarak ortaya çıkar ve estetik varlığı oluşturur.»[74] Demek oluyor ki, bunlar da real konuları içermedikleri halde yine aynı realiteye katılma kategorisi içinde yer alırlar.

Buna karşılık gündelik yaşamda olduğu gibi, teorik yaşamda da çok kez *estetik realite*den söz açıldığını görürüz. Bu nasıl oluyor? Şüphesiz ki, belirli bir anlamın dışında böyle bir şeyden söz açmaya hakkımız yoktur. Max Bense'ye göre, «*Lipps*'in estetik'e soktuğu 'estetik realite' deyimi de, realiteye katılma modusu ile tanımlanabilir.»[75] Ona göre, bir doğa realitesi, bir psişik realite, bir sosyal realite gibi bir estetik realiteden söz açmak doğru olmaz. Eğer böyle bir şey kullanılıyorsa, bu sadece bir alışkanlıktan ileri gidemez. Çünkü, estetik realite diye bir realite yoktur. Ama, bir estetik *realiteye katılma* vardır ve bunun üzerinde konuşulabilir, bunun üzerinde araştırma yapılabilir. Bunun için, «estetik varlık ve estetik algının koşulu, 'realiteye katılma' modusudur. Şimdi biz de, estetik algının koşulu olan bu 'realiteye katılma' üzerinde durmalıyız.»[76]

Estetik obje, kategorial olarak belirlendiğinde, yeni bir modal-kategori ile karşılaşıyoruz: Realiteye katılma kategorisi. Bu kategorinin belirleme alanı içine, estetik obje'ler giriyor. Yalnız, burada estetik obje deyimini sınırlamak ve böylece de belirlemek gerekiyor. Çünkü, Max Bense'ye göre, estetik obje'ler yalnız sanat yapıtlarını ifade eder: Estetik obje ile yalnız sanat yapıtları örtüşürler. «Estetik obje'ler, sanat yapıtları ile verilir. Sanat yapıtları *olan* şeyler değil, tersine, *yaratılan, yapılan, meydana getirilen* şeylerdir.»[77] Yine bir başka yerde Max bense, bunu şöyle belirtiyor: «Eğer estetik obje'den söz açmanın bir anlamı varsa, o zaman

diyebiliriz ki, estetik obje ,bir şiir ile, bir tasavvur ile, bir heykel ile, vb. ile beraber görünen şeydir; ve şüphesiz estetik obje şu özelliği ile belirtilir: O, belli bir insanın belli bir etkinliği ile ancak meydana gelir, daha önce o var değildir, ide'de, kavranamayan tasavvurda da var değildir.»[78] Görülüyor ki, burada estetik obje ile sanat yapıtlarının varlığı aynılaştırılıyor. Estetik obje dendiği zaman sanat yapıtı kastediliyor. Buna göre, estetik obje'nin kategorileri denince de kastedilen, doğrudan doğruya sanat yapıtını belirleyen kategorilerdir.

İster estetik obje, isterse sanat yapıtı diyelim, bunu belirleyen bir temel kategorinin bulunduğunu tespit etmiştik. Bu da, Max Bense'ye göre, realiteye katılma kategorisidir. Dikkat edilirse, klasik kategoriler sistemi içinde böyle bir kategorinin varlığı ile karşılaşmıyoruz. Nitekim, Max Bense'ye göre de, bu kategorinin keşfi, var olan'lar arasında 'özel' bir varlığı olan estetik obje ya da sanat yapıtının belirlenmesi bakımından önemli olmuştur. «Gerçekten, başka araçlarla, örneğin, tâ Aristoteles'ten Nicolai Hartmann'a gelene kadar kategorilerin yardımıyla varlığa uygun ontolojik bir tasvir yapılamamıştır. Doğal olarak kategorial özellikler uygulanabilir, ama, onlar yetersizdir.»[79] Bunun için estetik varlığa uyacak yeni kategorilerin bulunması gerekmiştir. İşte, realiteye katılma kategorisi, böyle gerekli olan bir kategoridir. Şimdi bu realiteye katılma kategorisine bakarak, şöyle bir düşünceye ulaşamaz mıyız: Sanat yapıtı aynı zamanda idealiteyi gösteren bir var olan'dır, buna göre, acaba onda idealiteye katılma gibi bir kategori de söz konusu olamaz mı? Max Bense'ye göre, bu olamaz. «Estetik varlık, bir idealiteye katılma durumu içinde var değildir, yalnız realiteye katılma durumu içinde vardır. Sanatçının çalışmaya başlamadan önce yapıtı hakkında sahip olduğu tsavvur, bu yapıtın güzelliği ile ilgili değildir; bu tasavvur, yalnız birtakım araçlarla güzelliğin kendisiyle meydana geldiği ve algılanabilir olduğu real olan şeylerle ilgilidir.»[80] Buradan şu çıkıyor ki, Max Bense'ye göre, sanatçının yaratmaya geçmeden önce, kafasında bir tasavvur vardır. Bu tasavvur, yine ona göre, real olana form verme işi ile ilgilidir, yoksa bir güzellik ide'si ile ilgili değildir. Burada hemen şunu söyleyelim ki, realiteye katılma kategorisinden söz açıldığı gibi, idealiteye katılma kategorisinden de pekâlâ söz açılabilir. Çünkü, sanat yapıtı ya da estetik obje, realiteden pay aldığı gibi, idealiteden de pay alır. Nitekim, Nicolai Hartmann'da estetik obje'nin varlık tarzını ele alırken bunu da söz konusu edeceğiz. Ama, burada yalnız şu kadarını işaret edelim ki, Max Bense'nin idealite dediği şey, sanatçının yapıtı hakkında sahip olduğu tasarım değildir. İdealite, daha derin ve daha ontolojik olarak kavranmalıdır.

Şimdi yine realiteye katılma kategorisine dönelim. Bu kategoriyi ilk kez sanat yapıtlarına uygulayan Max Bense, bu kategoriyi Oscar *Becker*'in kategoriler sisteminden geliştirir. Bunu, Max Bense şöyle anlatır: «Realiteye katılma ifadesi yenidir. Oscar Becker, gerçi: «Ontolojik modalitelerin formal sisteminde imkâna katılma'dan (Kompossibilite), 'zorunluluğa katılma'dan (Konessesite) olduğu gibi, bunların negat'larından da söz açar; ama, 'realiteye katılma'dan söz açmaz, 'imkâna katılma' terimiy-

le bir matematik teori çerçevesi içinde bir teorinin çelişmesiz etkisi anlamındaki matematik varlık tasvir edilir; zorunluluğa katılma'yı, Oscar Becker konstruktiv matematik çerçevesi içinde bulur.»[81] Yine bunu bir başka yerde Bense daha açık olarak anlatır. «Oscar Becker, *'Moral Kalkül Üzerine Araştırmalar'*ında (1952) Nicolai Hartmann tarafından da ele alınan şu klasik moduslardan hareket eder: Zorunluluk (N), gerçeklik (W), imkân (M) ve bunların negat'ları; ama, bunları daha ince kılmak için 'zorunluluğa katılma' (Konessesite, Cn)' ve 'imkâna katılma (Kompossibilite, Cp)' terimlerini kullanır. Modaliteler skala'sında, göze çarpan şudur ki, 'imkâna katılma' ontolojik ve lojik bakımdan imkânın önünde gelir, buna göre de, imkân'dan daha güçlüdür. 'Zorunluluğa katılma', zorunlulukla karşılaştırıldığında daha zayıf görünür. Skala da, o halde şöyle görünür:

N,Cn,W,Cp,M/M',Cp',W',Cn',N'.»[82]

İşte, Max Bense, Oscar Becker'in bu modaliteler sisteminden hareket ediyor. Acaba, diye düşünüyor, imkâna katılma, zorunluluğa katılma'nın yanısıra *gerçekliğe katılma* bir modal-kategori olarak kullanılamaz mı? Özellikle de, böyle bir kategori böyle bir kategori olarak estetik obje'ye, sanat yapıtına uygulanma şansına sahip olamaz mı? Şüphesiz, Oscar Becker'in verdiği dürtü ile Max Bense'nin ulaştığı sonuç insana doğru ve böyle bir modal-kategori'nin sanat yapıtlarına uygulanması elverişli gibi görünüyor. Diyebiliriz ki, Max Bense'nin gerçekçilik kategorisinden türettiği böyle bir kategori, estetik yönden kazançlı ve yararlı olmuştur. Çünkü, modalite yönünden, sanat yapıtını belirleyen bir model kategoriden yoksun bulunuyorduk.

Şimdi, gerçeklik kategorisi ile 'gerçekliğe katılma' kategorileri arasındaki ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sorabiliriz. Gerçekliğin ne olduğunu yukarda belirlemiştik. Gerçekliğe katılma'ya gelince, burada, gerçeklikle bir ilginin bulunduğunu kavrıyoruz. Ama, bu, gerçeklikle örtüşen bir şey değildir. Örneğin, bir taş parçası, bir ağaç real bir şeydir; ama, bir resim, bir heykel, bir şiir real değil, realiteye katılan (mitreal) bir şeydir. Çünkü, bir heykel, bir resim, vb. ne yalnız bir taş ne yalnız bir boya kütlesidir. Gerçi, onlar, bir taş ve bir boya kütlesine dayanırlar; bu anlamda onlar realiteye katılırlar ve realiteden pay alırlar, ama, aynı zamanda bu realiteyi de aşarlar; çünkü, bir heykel, heykel olarak yalnız bir taş kütlesi değildir. Yani, sanat yapıtı realiteye dayanır, ama, aynı zamanda realiteden başka bir şeydir de. Bu başka şeyin ne olduğu ilerde görülecektir. Realite bakımından konuşulursa, şu halde, sanat yapıtının realitesi hiçbir zaman bir taşın, bir ağacın sahip olduğu realite gibi bir realite değildir. Sanat yapıtının realitesi, daha az bir realitedir, o, bir realiteye katılma, ondan pay almadır. «'Realiteye katılma' denen estetik modaliteyi biz daha zayıf bir gerçeklik olarak görüyoruz. $W \rightarrow Cw$.»[83] Burada, W gerçeklik, Cw gerçekliğe katılmadır.

Yalnız burada hemen şuna işaret edelim ki, realiteye katılma moda-

litesi, sadece estetik obje'yi, sanat yapıtım belirleyen bir kategori değildir. Estetik obje alanının yanında bir büyük alan daha vardır. Anımsanacağı gibi, biraz yukarda sanat yapıtının, doğal değil, yapma bir şey olduğunu söyledik. Ama, yapma olan şey, yalnız sanat yapıtları değildir, aynı zamanda *teknik* yapıtlardır. Teknik, yirminci yüzyılda sanatın karşısına büyük bir rakip olarak çıkar, hatta, bütün uygarlık ve kültürü yöneten yeni bir sistem olarak. Ayrıca, teknik içine giren, uygarlığın konfor yanını teşkil eden araç ve gereçler, bugün insanlığın varlığına katılmış yeni bir varlık alanıdır. Örneğin, bir soba, bir avize, bir buzdolabı, bir otomobil, vb. gibi. Bunlar, teknik nesneler ve varlıklardır, ama, teknik nesneler olarak doğadan ayrı, onun *dışında vardır*lar. Örneğin, bir otomobil, gerçi metal, madeni bir varlığa dayanır, ama, sadece bir metal kütlesi değildir. Aynı zamanda onun bir fonktionel varlığı daha vardır: Hareket eden ve taşıyan bir varlığı. Yine bir buzdolabı da sadece bir metal varlığı değildir; onun da belli bir fonktion'u, belli bir ereği vardır. Bu erek, tek bir otonun veya tek bir buzdolabının değil, bütün otoların ve buzdolablarınm ereğidir. Bu ereği gerçekleştirmek için, büyük fabrikalar kurulur ve bunlar sürekli üretime geçer. Buna göre, teknik şeyler tek kişinin yarattığı bir şey değil, tersine bir fabrikation işidir. Ama böyle bir üretimi belirleyen değişmez erek, onun işlevsel (fonktion) ereğidir.

Şimdi böyle bir teknik nesneyi, bir otomobili düşünelim. Böyle bir teknik nesne, belli fonktion ve ereği ile bir var olan'dır. Bu var olan, gerçi var olanlar arasında bir var olan'dır; ama, varlık düzeninde özel bir yeri olan bir var olan'dır. Bir otomobil, bir buzdolabı, vb. doğada var olan bir şey değildir, doğa düzeninde yer alan bir şey. Ama, böyle bir şey, mekân ve zamansal bir var olan'dır da. Böyle bir otomobil, günün birinde hurdalaşır da hareket ve taşıma görevini kaybederse, o zaman bir teknik gereç olmaktan çıkar. Buna göre, teknik ve industriel bir gerecin bir realitesinin olması gerekir. Ama, ne var ki, onun sahip olduğu gerçeklik bir doğa gerçekliği değildir, ondan farklı bir gerçekliktir.

Acaba teknik bir ürün bir sanat ürünü ile örtüşür mü? Onlar arasında büyük bir yakınlığın bulunduğunu görüyoruz. Bu yakınlık, şundan ileri gelir: Her ikisi de, yani sanat yapıtı ve teknik ürün *'yapma'* bir şeydir. Bu bakımdan her ikisi de doğayı ve realiteyi aşar. Bu realiteyi aşma ise, hiçbir zaman realitenin tümüyle dışına çıkmak anlamına gelmez. Çünkü, ne teknik ürünü ne de sanat yapıtı bütünüyle irreal olan bir şeydir. Tersine, onlar bir yanıyla irreal'dır, ama öbür yanıyla real'dır. Buradan şu sonuç çıkar ki, her ikisi de realiteye katılırlar, ondan pay alırlar. «Her ikisi de, teknik ve sanat da gerçekliğe katılır, her ikisi de prensipçe estetik olmak gereğindedir, her ikisi de güzelliğe sahip olabilirler.»[84] Her ikisi arasındaki benzerlik, görüldüğü gibi, bir hayli derine iniyor, yüzeyde kalmıyor. Realteye katılma modalitesinin yanında ikinci önemli faktör, her iki ürünün de *estetik* oluşudur. Bir sanat yapıtının estetik oluşu, onun özünün gereğidir. Ama, teknik ürüne gelince: Burada ilk planda gelen fonktion ve fonktionel erektir. Ancak, bu fonktion'dan sonradır ki, estetik olma ereği gelir. Bir otomobil, dış görünüşü, çizgileri bakımından es-

tetik olmalıdır. Ama, ilkin bir otomobilin hareket etmesi, randımanlı olması gelir. Hiç kimse, dış görünüşü estetik, ama işlemeyen bir otomobile sahip olmak istemez. Böyle bir otomobil, otomobil olarak ereğine uymayan bir obje, anlamı olmayan bir şeydir. Çünkü, bir otomobilin anlamı, onun ereğine uygun olmasıyla, yani fonktionunu yapmasıyla, fonktionel bir varlığa sahip olmasıyla ortaya çıkar. Şu halde, dış görünüşü ile pek estetik olmayan, ama fonktion'unu yapan, çalışan bir otomobil, dış görünüşü güzel, ama fonktion'unu yerine getiremeyen bir otomobilden daha anlamlıdır. Hatta, kanımıza göre, burada güzellik yönünden yeni bir anlayış bile ortaya çıkar: Acaba, örneğin, böyle bir otomobilin güzelliği, onun fonktion'una ve fonktionel varlığına bağlı değil midir? Bu nokta üzerinde, güzellik konusunu ilerde ele alırken tekrar duracağız.

Demek oluyor ki, teknik ürünü de, estetik olabilir, ancak, onun estetik oluşu primer bir problem değildir. Oysa, bir estetik obje'nin güzelliği, onun özü ile ilgili, primer olan bir şeydir. Ayrıca, teknik ürünü, bir fabrikation işidir, bir sürekli üretim işidir; buna karşılık, sanat yapıtı breysel bir üründür, bir defalık bir yaratma işidir. Aynı fabrikanın yaptığı aynı modelden sayısız otomobil vardır. Buna karşılık, örneğin, *Balzac*'ın «*Goriot Baba*»sı, *Yahya Kemal*'in «*Vuslat*» şiiri bir defalık birer yaratmadır, yoksa bir sürekli üretim ürünü değildir. Bu bakımdan sanat ürünü ile teknik ürünü birbirinden ayrılırlar. Ama, Max Bense'nin görmek istediği ayrılık, bizim yukarda işaret ettiğimiz ayrılığın dışında bir ayrılıktır. O, bu ayrılığı daha çok modal kategorisi yönünden temellendirmek ister. «Ama, ayrılık, varlık bakımından olan ayrılık, modus'ların ince yapısında bulunur. Teknik yapılar, araçlar, makineler, industriel şeyler, vb. bağlamlı bir alanı belirlerler; bu alan içinde her var olan'ın zorunlu bir yeri ve fonktion'u vardır.»[85] Her teknik yapının gösterdiği bir zorunluluk vardır. Her makine, her araç böyle zorunlu bir ilgiyi gösterir. Bir makineyi oluşturan bütün parçalar, böyle bir fonktionel zorunluluğu gösterdiği gibi, belli bir makine de, belli bir sistemin belirli bir ürünü ve temsilcisidir. Bu bakımdan, kendi başına var olan, bağımsız, autonomisi olan bir makine olamaz. Her makine, teknik dediğimiz büyük bir çarkın sadece belli bir dişlisidir. Oysa, biliyoruz ki, sanat yapıtı, yasasını kendi özünden alan bir yapı, fakat *autonom* bir yapıdır. *Fuzulî*'nin «*Leylâ ile Mecnun*»u, bir estetik yapı olarak, kendi başına var olan, yasasını kendi biçim yasasında bulan bir varlıktır. Bu yasayı on hiç kimse dikte etmemiştir. O, olduğu şeydir. Bu bakımdan, sanat yapıtının dayandığı prensip *özgürlük*'tür. Oysa, teknik ürününü belirleyen prensip, *zorunluluk*tur.

Buradan, teknik ürünler için ikinci bir modal kategoriye ulaşılmış olur. Bu da zorunluluktur. «Teknik yapıtların realiteye katılması, şu halde, bir zorunlu realiteye katılmadır. Buna karşılık, her tek tek sanat yapıtı, özgür, az ya da çok bağımsız bir estetik varlıktır; o vardır, ama onun bir fonktion'u yoktur ve onun realiteye katılmasını tamamlayan bir tamamlayıcı modalite yalnız *tesadüf* kipi (modus'u) olabilir. Sanat, bir *tesadüfi realiteye katılma*dır.»[86] Modalite yönünden, şu halde, sanat yapıtı teknik üründen oldukça belirli bir şekilde ayrılır. Gerçi, her ikisi de,

realiteye katılır. Ama, birinde zorunluluk, öbüründe ise özgürlük ve tesadüfi oluş hüküm sürer. Yalnız, burada Max Bense'nin ulaştığı sonuç eleştirilebilir, özellikle de tesadüf yönünden. Acaba burada özgürlük ve tesadüf, Max Bense'nin gösterdiği gibi özdeş midir? Onları özdeş olarak görmeye çalışmak, sanat yapıtını bir tesadüfe bağlamak pek doğru değil gibi geliyor bize. Sanat yapıtı, özgürdür, ama, autonom olduğu için özgürdür. Autonomi'nin olduğu yerde yasa söz konusudur. Ama, yasanın hüküm sürdüğü bir yerde ise, artık tesadüfiliğin olmaması gerekir. Sanat yapıtı autonom olduğu için özgürdür; ancak bu autonomi'nin dayandığı temel, onun tesadüf yoluyla meydana gelmesi olayı değil, tersine onun sahip olduğu ve onun düzenini oluşturan biçim yasasıdır.

Demek ki, Max Bense'ye göre, teknik ürünü zorunlu bir yapı olduğu halde, sanat yapıtı *özgür* bir yapıdır, özgür olması yönünden de tesadüfe dayanır. Özgürlük ve zorunluluk, felsefenin tanıdığı başlıca antinomilerden biridir. Bunlar, zorunlu olarak birbirini dışarda bırakan, birbiriyle uzlaşmaz olan iki kavramdır. Bunların daha Kant'tan ve Fr. Schiller'den beri estetik, güzellik alanında uzlaştırılmaya çalışıldığını biliyoruz. Max Bense de, buradan bu iki kavramın belirlediği aynı alana geçer. Bu alan, *güzellik* alanıdır. Bunu güzellik problemini ele alırken göreceğiz.

d) Realite ve İrrealite Karşısında Nicolai Hartmann'ın Tavrı

Max Bense, görüldüğü gibi, varlık tarzı bakımından sanat yapıtını realiteye katılma kategorisine bağlıyor ve sanat yapıtı dediğimiz var olan'ı bununla açıklamaya çalışıyor. Yalnız ne var ki, sanat yapıtının varlığı bununla bütünüyle gün ışığına kavuşmuş olmuyor. Realiteye katılma kategorisinin ışığı altında bildiğimiz şey, sanat yapıtının realite ile belli bir bağlılığının olmasıdır, onun realiteden pay almasıdır. Sanat yapıtı, bir yanıyla realiteye katılır, ondan pay alır. Ama, sanat yapıtı, bütünüyle realiteye geri götürülüp ona dayatılamaz. Nitekim, realiteye katılma deyimi de bunu belli bir şekilde ifade ediyor. Şu halde, sanat yapıtının realite ile bağlılığının dışında bir başka varlık dünyasının daha olması gerekmez mi? Şüphesiz ki, gerekir. Bu gerekliliği, Max Bense'nin kategorileri içinde bulamıyoruz. Sanat yapıtını, varlık tarzı yönünden, bütün yanlarıyla ele alan Nicolai *Hartmann* olur. Nicolai Hartmann için de sanatın şüphesiz ki, realite ile bir bağlılığı vardır; fakat bu bağlılık, sanat yapıtının varlık tarzını tek başına açıklamaya yeterli bir modalite olarak düşünülemez. Çünkü, sanat yapıtı dediğimiz şey, gerçi, bir var olan'dır, ama objektivation'a dayanan bir var olan'dır. Başka bir deyimle söylersek, o, *objektivleşmiş bir tinsel varlıktır.* Sanat yapıtının varlığını ve varlık tarzını açıklamada en sağlam dayanak yine bu objektivleşmiş tinsel varlık dediğimiz ontik yapı olacaktır.

Her objektivleşmiş tinsel varlıkta, bir objektivation dile gelir. Buna göre de, bir tinsel varlık ve bir de bu tinsel varlığın görünüşe ulaştığı bir real varlık. Böyle bir objektivation'un en yetkin örneklerinin sanat yapıtları olduğunu yukarda bir yerde işaret etmiştik. Bunun için her estetik obje, yani sanat yapıtı, böyle heterogen bir yapıyı gösterir. Bu heterogen

yapı, varlık tarzı bakımından iki farklı varlık olarak ortaya çıkar. «Estetik obje'nin iki kısımdan meydana gelmesi gerekir.»[87] Bu iki kısım, iki ayrı varlık *realite* ve *irrealite* dünyalarıdır. Estetik obje, böyle düal iki varlığa dayanır. Anımsanırsa, Roman Ingarden de estetik obje'yi varlık tarzı yönünden düşünürken, onu realite ve idealite dünyalarının karşıtlığı içinde ele almak istemişti. Ne var ki, o, bunu, bir «ya - ya da» alternativi içinde yapmak istemişti. Oysa, Nicolai Hartmann, estetik obje'yi varlık tarzı yönünden tartışırken bu alternativi ortadan kaldırıyor ve onu bir «hem - hem de» ilgisi içine sokuyor.

Öte yandan, Max Bense'nin realiteye katılma kategorisinde de doğru bir yan vardır. Ama, bu kategori, estetik obje'yi belirlerken oldukça belirsiz kalıyor. Çünkü, realiteye katılma, realite değildir, ama idealite de değildir. Bu yüzdendir ki, realiteye katılma kategorisi, bizi tam bir aydınlığa götüremiyor.

Nicolai Hartmann'da, artık Roman Ingarden'ın öne sürdüğü «ya - ya da» alternativi geçerliğini yitiriyor ve Max Bense'nin öne sürdüğü 'realiteye katılma'nın belirsizliği ortadan kalkıyor ve Nicolai Hartmann'ın çalışmasıyla estetik obje, ontik-ontolojik bir ışığa kavuşmuş oluyor.

Şimdi yine realite ve irrealite modalitelerine dönelim. Her estetik obje, zorunlu olarak bir realite ve irrealiteye sahiptir. Acaba, sanat yapıtının ontik yapısını meydana getiren bu iki varlık nedir? bunları açıklamaya çalışalım. Yine sanat yapıtından ya da estetik obje'den hareket edelim. Örneğin, duvarda asılı duran şu resim, okuduğum şiir bir sanat yapıtıdır, bir estetik obje'dir. Böyle bir resme bakıyorum, ona elimle dokunuyorum; önümdeki şiiri okuyorum. Algıladığım şey, bir *bütünlük*tür. Ama, bu bütünlüğü çözümleyebilirim. Şöyle ki: İlk planda göz algılarıma kendini veren şey, bir *veri*'dir. Keten bezine ve üzerindeki boya tabakasına dokunuyorum, bütün bunları hep veri olarak kavrıyorum. Bunlar, *duyulur* (hassî) olarak kavradığım şeylerdir. Ama, resim yalnız bu duyulur varlık alanından ibaret değildir. Resme bakıyorum, örneğin Sami Yetik' in bir İstanbul Manzarası'na. Ön planda evler, arka planda Haliç, sonra bir cami silueti. Tüm bu gördüğüm nesneler gerçek değildir, gördüğüm bu manzara da gerçek değildir. Resmi aydınlatan ışık da doğal ve gerçek bir ışık değildir. Bütün bunlar, veri olarak bana verilmiş, gerçek algı içeriği değildir. Keten bezini ve üzerindeki boya tabakasını kavradığım gibi, bunları kavrayamam. Onların *veriliş tarzı* başkadır. Aynı şey, okuduğum şiir için de doğrudur. Şiirde bana veri olarak verilmiş olan şey, kelimelerdir, seslerdir. Ama, bu kelimeler ve sesler çokluğunu bir şiir yapan şey, onların arkalarında taşıdıkları *anlam* dünyası, yani tinsel varlıktır. Aynı şey müzik yapıtları ve öbür sanatlar için de geçerlidir. O halde, buradan zorunlu olarak şöyle bir sonuç çıkar: Her sanat yapıtı, her estetik obje ontik bakımdan birbirine karşıt iki varlık alanından meydana gelir. Bir yanda duyularımızla kavradığımız *real* varlık alanı, realite dünyası. Bunun karşısında duyularımızla kavrayamadığımız, özel çeşitten bir kavrama ile, yani estetik algı ile kavradığımız irreal bir varlık alanı, irrealite, idealite dünyası. Sanat yapıtının, estetik obje'nin bütünlüğü,

bu varlık alanlarının karşılıklı ilgisinden doğar. Ama, burada artık «ya biri, ya da öbürü» gibi bir alternativ söz konusu değildir. Başka türlü söylersek, «sanat yapıtı bu iki varlık dünyasından yalnız birine indirgenemez, çünkü, sanat yapıtının varlık tarzı komplex'tir.»[88] Bu komplex yapı, realite ve irrealite gibi iki varlık tarzından meydana geliyor. Bu realite ve irrealite kavramlarını, Nicolai Hartmann, bu iki varlık alanını daha somutlaştırmak için iki yeni ve somut kavramla ifade etmeyi deniyor. Şöyle ki, real, duyulur yapıya *ön yapı*, ya da *ön plan* (Vordergrund), irreal varlık alanına *arka yapı* ya da *arka plan* (Hintergrund) adını veriyor. Bunun sonucu olarak da, estetik obje, sanat yapıtı ön yapı ile arka yapı'nın somut bir bütünlüğü olarak meydana geliyor. Buna göre, «estetik obje, real olarak verilmiş olan bir ön yapı ile irreal olan bir arka yapı'dan meydana gelmiştir; bu arka yapı, realize edilemez (gerçekleştirilemez), tersine, o sadece *görünen* bir arka yapı'dır. Böyle bir ayırma, estetik obje'yi böyle iki tabakaya bölme, bütün sanatlarda en küçük ayrıntıya varıncaya kadar gösterilebilir.»[89] Bize birlikli bir bütün olarak görünen ve böyle bir bütün olarak algıladığımız estetik obje, zorunlu olarak böyle iki varlık sfer'inden meydana gelir. Estetik obje, yalnız bir ön yapı'dan meydana gelmez; eğer yalnız bir ön yapı'dan ibaret olsaydı, o zaman estetik obje'nin bir bilgi obje'si olması gerekirdi. Çünkü, ön yapı, doğrudan doğruya bir real yapı, yani bir gnoseolojik obje'dir. Estetik obje, sadece böyle bir real yapı olsaydı, o zaman estetik obje'nin bilgi teorisinin bir obje'si olması gerekecekti. Çünkü, bilgi obje'sini araştıran bilgi teorisidir. Acaba, estetik obje yalnız arka yapı'dan, irreal sfer'den meydana gelmiş olabilir mi? Bu da olamaz. Çünkü, irreal varlık dediğimiz varlık, somut, mekânda yer kaplayan bir varlık değildir. O, daima, bir real varlıkta objektivleşir ve daima böyle bir varlık tarafından taşınır. Bunun için, estetik obje, yalnız ideal ya da sadece bir irreal sfer'den meydana gelmiş olamaz. Çünkü, estetik obje'nin ana niteliği, onun duyularla kavranmasıdır. Buna göre, «bu ön yapı ve arka yapı karşıtlığı, estetik obje'nin ontolojik bakımdan en karakteristik yanıdır: Estetik obje, birlikli bir bütün olarak real ve irreal alanların bölünmez bir bütünlüğüdür.»[90]

Şimdi, ön yapı'nın real oluşu ne ifade eder? Bu, sanat yapıtının, algıladığımız maddi yapısını oluşturur. Bir müzikal komposition'un tonları, bir heykelin dayandığı taş ya da bronz kütle, bir şiirin kelimeleri, resmin boya kütlesi, vb. böyle bir real alanı, ön yapı tabakasını meydana getirir. «Ön yapı, daima apaçık olarak kavradığımız bir yapıdır.»[91] Onun içerdiği hiçbir sorunsal yanı yoktur, o, bize doğrudan doğruya bir *veri* olarak verilmiştir; bu bakımdan o yalın bir veri'dir. Tek tabakadan ibaret bir yapı. «Ön yapı ve arka yapı, salt varlık tarzı bakımından ayırdediliyorsa, o zaman ön yapı, daima kendi içinde yalın ve tek bir tabakadır, arka yapı ise, yapı yönünden kendi içinde de birçok tabakalar halinde tabakalaşır.»[92] Roman Ingarden'in deyimiyle söylersek, arka yapı, polyphonik bir tabakadır. Onda ön yapı'da olduğu gibi, bir tek tabaka değil, art arda sıralanan bir tabakalar çokluğu söz konusudur.

Şimdi, bu arka yapı'yı biraz daha yakından tanımaya çalışalım. Onun

en önemli karakteristiği, irreal oluşudur. «Arka yapı, irreal'dır ve daima irreal olarak kalır. Arka yapı, ön yapı'nın kendi başına var olmasına karşılık, yalnız *'bizim için var olma'* gibi koşullu bir varlık tarzına sahiptir.»[93] Biliyoruz ki, ön yapı, real bir obje olması bakımından, kendi başına vardır. İnsan olsa da olmasa da real varlık dediğimiz varlık var olmakta devam eder. Ama, arka yapı'ya, irreal alana gelince, durum tamamen değişir. Çünkü, irreal dediğimiz alanın varlığı, ön yapı gibi apaçık ve kendi başına var değildir. Tersine, *bir insan süjesi için* vardır. Bir şiir, ondan anlayan, onu estetik olarak algılayan bir insan için ancak bir şiirdir. Bir heykel, onu estetik olarak kavrayan bir *'ben'* için bir heykeldir; bir senfoni, yine onu estetik olarak algılamasını bilen bir süje için bir senfonidir. Böyle bir özel algılamanın olmadığı bir yerde, bir şiir gelişigüzel kelimeler, bir heykel sadece bir taş kütlesi, bir senfoni ise bir ses yığını, yani gürültü olarak anlaşılırdı. Burada irreal varlığın, arka yapı'nın herkes için geçen apaçık bir varlık olmadığını görüyoruz. Bu irreal yapı, zorunlu olarak bir ön yapı tarafından taşınır. Onun real bir ön yapı tarafından taşınması sürecinde karakteristik bir olay meydana gelir. Şöyle ki, arka yapı, irreal varlık alanı, real varlık alanında *görünüşe ulaşır*. Buradan şu çıkar ki, arka yapı, ön yapı'da *görünen* bir varlıktır; irreal varlığı, biz, real varlık içinde görünüşe ulaşmasıyla, real varlıktaki *görünüş*'ü içinde kavrarız. Bunun dışında, irreal varlığı algılayamayız.

Arka yapı, irreal varlık, ön yapı'da görünüşe ulaşır ve bu görünüş içinde onu biz kavrarız. Şimdi, bu görünüş içinde kavradığımız irreal varlık nasıl bir varlıktır? Bu real dışı, bir anlam ve tin varlığıdır. Örneğin, bir şiirdeki duygular, düşünceler, vb. irreal bir varlık alanına girer. Bu irrealite alanına *idealite* varlığı denir. Ama, o zaman, burada karşımıza belli bir güçlük çıkmış olur. İrreal olan, bir ideal varlık olarak kavranınca, buradan iki varlık dünyasını birbirine karıştırmak gibi bir durum ortaya çıkmaz mı? Şüphesiz, çıkar. Çünkü, «ideal varlık, hiçbir yolda 'birisi için' var değildir, tersine, kendi başına vardır. O, canlı tinsel varlığın karşı etkinliğine de dayanmaz. Onun hem zaman dışı oluşunun, hem de her çeşitten real yapılardan bağımsız oluşunun nedeni burada bulunur. Kendi başına var olan bir şeyin özelliği ise şudur: Böyle bir süje için bilinmiş olmanın, yani, onun bir obje olup olmamasının hiçbir önemi yoktur.»[94] Buna göre de, bir bakıma ideal varlık real varlığa benziyor, o da real varlık gibi kendi başına vardır ve kavrayıcı süje'den tamamen bağımsızdır. Örneğin, burada matematiğin obje'lerini düşünelim. Onlar, ideal bir sfer teşkil ederler. 10 sayısını bilelim veya bilmeyelim, onun varlığı bakımından bunun hiçbir önemi yoktur. Üçgen ile ilgili teoremler, vb. de aynı şekilde. İdeal varlıklar, şu halde, bir *mutlak* varlık alanı oluştururlar, tıpkı Platon'un kosmos noetos'u gibi. Ama, irreal varlık, bir idealite varlığı olarak anlaşılınca, buradan bir kavram karıştırması meydana gelmez mi? İrrealite alanı böyle bir mutlak varlık sfer'i teşkil eder mi? Şüphesiz etmez. Bir şiirin anlamı nasıl olur da bir mutlak varlık karakterine sahip olabilir? Bir tabloda bulduğumuz irreal bir mekân ve irreal bir ışık yine nasıl olur da böyle mutlak bir sfer'e girebilir? Kuşkusuz,

böyle bir şey düşünülemez. Bunun için Nicolai Hartmann, irrealiteyi karşılamak üzere yeni bir kavram geliştirir. Bu kavram, *görünen idealite* kavramıdır. Görünen idealite, artık, mutlak bir idealite değildir. Görünen idealite, duyusal bir varlıkta, yani bir real varlıkta göründüğü için, onda kavranan bir idealite'dir. Bunun içindir ki, «'görünen idealite', artık idealite gibi kendi başına var olan bir varlık değil, tersine, bir 'süje', bir 'ben' için var olan bir varlıktır. İşte, estetik obje'nin, sanat yapıtının varlığı, real bir ön yapı ile 'görünen bir idealite' olan bir arka yapı'dan oluşur. Ve ancak, 'görünen idealite' aracıyla estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kurtulur ve ideal bir dünyaya yükselir.»[95] Buna göre, sanat yapıtı, estetik obje, görünen bir idealite, görünen bir arka yapı ile bir veri olan real ön yapı arasındaki ilgi içinde ortaya çıkar. «Ön yapı, maddi ve duyusal olan yapı real'dır; görünen arka yapı, tinsel içerik, irreal'dır. Ön yapı, bütün formuyla kendi başına vardır, öbürü ise, yalnız alıcı (kavrayıcı) bir tinsel varlık için vardır.»[96] Bununla, Nicolai Hartmann, ontolojik yönden tam bir düalizme ulaşıyor. Ve bu düalizm, onun bütün sanat ontolojisine bir baştan bir başa egemen oluyor. Bu düalizm, onun bütün sanat ontolojisini tümüyle belirliyor ve yine bu düalizm içinde sanat yapıtı, asıl varlığını elde ediyor. «Duyulur olarak verilmiş ön yapı'da realite, arka yapı'da görünüş, orada kendi başına var olma, burada bizim için var olma,»[97] estetik obje'nin özünü oluşturur. Ne var ki, bu düalitenin ikinci kutbu, yani görünen düalite kutbu da, kendi içinde, yalın olandan derin olana doğru, yani derinlemesine tabakalaşır. Bu tabakalar, arka yapı'nın da çeşitliliği ve zenginliği gösteren bir heterogen tabaka olduğunu ifade eder. «Sanat yapıtı için bu, şunu ifade eder ki, bir yalın arka yapı tabakası görünmez de, tersine art arda sıralanmış bir sürü tabaka görünür; bu tabakaların hepsi irreal'dır ve yalnız görünüş ilgisi içinde vardır. Buna göre de, bakan bir süje için vardır, içerik yönünden olduğu gibi, yapı yönünden de açık olarak birbirlerinden ayrılırlar.»[98] Tabakalar, arka yapı tabakaları ön yapı'dan ne kadar uzaklaşırsa, yapıt o derece zenginleşir. Burada, iki temel akt karşılaşır. Birisi, yaratma akt'ı, öbürü bakan süje'nin, yapıtı seyreden süje'nin algı akt'ı. Sanatçının yaratması, canlı tinsel varlığın real yapıya konması, onun içine tabaka tabaka sokulması akt'ıdır. Yaratma, tinsel tabakadan real tabakaya doğru iniş ile başlar. Yaratmanın ereği ve hedefi, ön yapı'dır, real varlıktır. Buna karşılık, sanat yapıtını seyredenin tavır ve akt'ı, bunun tamamen karşı yönünde gelişir. Bu akt, ilk olarak ön yapı ile, real duyusal varlıkla karşılaşır; sonra, bu tabakada görünüşe ulaşan irreal varlık tabakalarını önden arkaya doğru bir bir geçer. Bu irreal varlık tabakaları önden arkaya doğru gittikçe derinleşir. İrreal varlık tabakaları, polyphonik bir yapı karakteri gösterir derken, kastedilen ve anlaşılması gerekli olan şey budur. Yani, arka yapı'nın heterogen, ama, eşdeğerli olmayan varlık tabakalarından meydana gelmiş bir yapı olması. Bu eşdeğerli olmayışın ontolojik olarak ne ifade ettiği ancak, sanat yapıtının varlık tabakaları ele alındığında görülebilir. Burada sadece bu yapının eşdeğerde birtakım varlık tabakalarından meydana gelmediğini işaret etmek yeterlidir.

II. MARXİST ESTETİK'İN ESTETİK OBJE ANLAYIŞI

Estetik obje nedir? gibi bir soruyu çözümlemeye götürecek çağdaş bazı ipuçlarını Marxist estetik görüşünde ve özellikle de Marx'ın genellikle obje belirlemesinde bulabiliriz. Çünkü, estetik obje dediğimiz varlık, genel olarak obje dediğimiz varlığın bir parçasını oluşturur. Marx için var olanın, obje'nin önemi, onun doğal bir varlık olmasında değil, insan emeğinin ve insan etkinliğinin ona katılmasıyla, var olanın insansallaştırılmış bir obje olmasıyla elde eder. Marx şöyle hareket ediyor: «Obje nedir? Çeşitli türden obje'ler vardır. İlkin genellikle obje diye bir şey yoktur, tersine, üretim ile meydana getirilen belli tarzda tüketilmesi gereken belli bir obje vardır. Yalnız tüketim obje'si değil, tüketim tarzı da üretim ile üretilir; yalnız objektiv olarak değil, aynı zamanda sübjektiv olarak.»[99] Şimdi, Marx'ın bu sözlerinden ilerlemeye çalışalım.

Marx, obje'yi bir temel kategori ile belirlemek istiyor, tüketim kategorisi ile. Tüketim obje'si olmak, insan etkinliğinin ona yönelmesi anlamına gelir. İnsan eylem ve etkinliğinin bir var olan'a yönelmesi, ona katılması, Marx'ın anlayışına göre, o var olan'ı insansal kılması demektir. Bundan ötürü Marx «salt doğa obje'si» ile erekler koyan ve amaçlayan insan etkinliğinin ürünü olan «obje» arasında önemli bir ayrım yapar. Böyle bir etkinliğin obje'si, artık herhangi bir obje olma, bir doğa varlığı olma durumundan kurtulur ve bir ürün, insan etkinliğinin bir ürünü olur. «Ürün olarak ürün, salt doğal obje'den ayrılır ve ancak tüketim içinde ürün olur.»[100] İnsan etkinliğinin, burada tüketim etkinliğinin obje'si olması, obje'ye bir toplumsallık ve tarihsellik niteliği kazandırır. Bunun için, bir ürün olan obje, toplumsal-tarihsel bir obje'dir. «Obje,» diyor Marx, «toplumsal bir varlık olarak insanla uğraşan her bilginin obje'si olarak herhangi elle kavranabilir, maddesel bir nesne olmayıp, *toplumsal bir ilgi*dir. Ya da daha iyi söylenirse: Maddesel bir nesne, eğer o insan bütünselliğinin pratik bir ifadesi ise, insanın özüne ait güçlerin obje'leştirilmesi olur.»[101] Bu bakımdan insan etkinliğinin obje'si olan bir var olan hem bir obje'dir, hem de bir üründür. Bu obje, bu ürün, doğa varlığı içinde değil, tersine, toplumsallık ve tarihsellik boyutları içinde bir gerçeklik elde etmiş olur.

Bütün bu söylediklerimizin estetik obje için de geçerli olması gerekmez mi? Estetik obje, ister bir doğa parçası isterse bir sanat yapıtı olsun, insan etkinliğinin ürünü değil midir? Böyle bir ürün olarak da o, toplumsal ve tarihsel bir varlık değil midir? Marx'ın şimdiye kadar söylediklerine göre, bunun böyle olması gerekir. «Tarihselleşen bir obje böyle bir obje olarak yalnız nesneleşen bir etkinlik olmayıp, onun süje için bir obje olduğu düşüncesi estetik obje'nin diyalektik kavranışı için çok önemlidir.»[102] Çünkü, estetik obje, yalnız «ürün» olması bakımından tarihsel-toplumsal bir obje değildir. Aynı zamanda, onu kavrayabilecek, estetik niteliğini algılayabilecek, etkinlik sahibi bir süje için de o, böyle bir obje'dir, yani sanat yapıtıdır. Böyle bir kavramanın obje'si olmayan bir estetik obje, bir sanat yapıtı, bu niteliklere sahip olamaz, yani bir obje olamaz, (çünkü onlar, ancak bir süje etkinliği için bir obje olabilirler), salt bir doğa varlığı haline inmiş olur.[103]

Ancak, bir süje için estetik obje olma, estetik obje için çok önemli bir niteliktir. Şimdi bu neden böyledir? bunun üzerinde durmaya çalışalım. Bir doğa parçası, bir sanat yapıtı ne zaman bir estetik değer varlığı olarak kavranabilir? Buna, eğer onlar estetik bir algılamanın obje'si olurlarsa diye karşılık verebiliriz. O halde estetik obje, bir estetik obje olabilmek için, insandan özel bir etkinlik, özel bir kavrama etkinliği bekler. Nedir bu özel kavrama etkinliği? Öyle özel bir kavrama etkinliği ki, bu kavrama etkinliği ile bir estetik obje, doğal bir obje'den ayrılır ve estetik bir obje olarak belirlenir. Böyle bir kavrama etkinliği, ancak sübjektiv nitelikler ile belirlenebilir. «Sanat (ifadesinin) ve estetik duyarlığın obje'si daima 'insan için var olma'yı içine alır. Ama, bir obje'nin bir süje için var olması yeterli değildir; bir süje'nin de bir obje için bir süje olması gerekir: Estetik obje'yi, gerçek bir estetik hazzın obje'si yapmak için. Obje, süje'ye gereksinme duyar, tıpkı (yüzyıllık bir uykudan uyanabilmesi için masal prensesi) Dornröschen'in kendisini uyandıracak prensin öpücüğüne gereksinme duyması gibi.»[104] O halde süje, nasıl bir tavır ile estetik obje'ye eğilmelidir? Bu eğilme, bütün klasik estetik'lerin anlayışına göre, sübjektiv bir tavır alma ile olacaktır. Marxizm de bu anlayışa katılır. Bu sübjektivlik (öznellik), daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, duyusallığa dayalıdır. Süje, estetik obje'yi salt duyusal bir obje olarak kavramalıdır. «Sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın obje'si, birçok belirleme ve ilgilerin zengin bir tümlüğünü gösterir. Burada söz konusu olan bu çokluğun birliği, duyusal-somut olmaktan başka bir şey değildir. Daha en baştan bu, şunu dışarda bırakır: Soyutlamalar, kavramlar, yasalar, vb. sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın özel bir biçimi olamazlar.»[105] Buna göre, estetik obje, duyusal-somut bir obje olup, süje, böyle bir tavırla estetik obje'ye yöneldiğinde onu estetik olarak kavrayabilir.

Ama, bu duyusallık ve somutluğun bir başka sübjektiv nitelikle tamamlanması gerekir. Şöyle ki, bir tarihsel-toplumsal ve duyusal-somut obje'yi, biz herhangi bir obje gibi kavrayamayız. Başka türlü dendikte, estetik obje olmayan obje'leri de biz duyusal-somut olarak kavrayabiliriz. Bütün empirik-bireysel obje'lerle ilgili olan bilgilerimiz böyledir. O halde estetik obje'nin bu duyusal-somutluk niteliğine bir başka niteliğin daha katılması gerekir. Bu nitelik, estetik obje'den bizim haz duymamız, estetik obje'nin bize haz sağlaması niteliğidir. «Herhangi bir bitki ya da çiçek, tarihsel olarak uzun süre insan bütünlüğünün pratik ifadesi olmuş olabilir. O, bir çiçeği estetik hazzın obje'si yapabilen her şeye sahip olabilir. Renk ve biçimce güzel olabilir, kokuca hoş olabilir. Ama, o bir estetik hazzın gerçekten obje'si olursa —ister bu süs olarak yalın bir bakış, isterse sanat ve edebiyat anlatımının modeli olma ile olsun— ancak o zaman bir gerçek estetik obje olabilir.»[106] Buradan Marxist estetik'in estetik obje anlayışının sübjektivist bir niteliğinin bulunduğunu açık olarak görebiliriz. Buna göre, estetik obje, bu niteliğini kendinde, objektiv nitelikler arasında değil de, onu kavrayan süje'nin süje sfer'inde elde eder. Bir süje, bir obje'yi salt duyusal-somut bir obje olarak kavrar ve

ondan bir estetik haz duyarsa, ancak o zaman o obje bir estetik obje olabilir. İnsanın toplumsallığı ve tarihselliği varsayımından kalkan Marxizm, sanat olayını belirlerken bir sübjektivizme ulaşıyor. Ama, böyle bir sonuç, Marxist estetik'in özünden değil de, sanat olayının özünden ileri geliyor. Çünkü, sanat olayı, estetik obje, süje varlığı dikkate alınmadan hiçbir yaklaşımla tam olarak kavranamaz. Bir estetik obje, ancak bir estetik süje için bir estetik obje'dir, yoksa kendi başına bir varlık alanı olarak değil. Marxist estetik bu gerçeği doğru olarak görür ve değerlendirir, temel varsayımı ile çelişse ve ona ters düşse bile, bu gerçeği doğru olarak kabul eder, benimser. Marxist estetik için de estetik obje, insansal ve toplumsal bir ürün olan sanat yapıtları ile örtüşür. Sanat yapıtı ise tek tek sanat yapıtlarında somutluk kazanır, şiirde, romanda, hikâyede, resimde, heykelde, bir mimarlık yapısında ve bir müzikal kompositionda. Bütün bu tek tek sanat yapıtlarının bireysel bir varlığı vardır, böyle bir varlık olarak da o, öbür varlıklardan ayrılır. O halde, şimdi sormamız gereken şey şu oluyor: Böyle bir sanat yapıtının böyle bir yapıt olmasını, onun varlığım sağlayan özellik ve nitelikler nelerdir? Bu gibi nitelikleri araştırmak, sanat yapıtının varlığını araştırmak, onun ontolojisini yapmak anlamına gelir. O halde burada söz konusu olan sorun, Marxist açıdan da olsa, bir ontolojik sorundur. Başka türlü söylersek: Marxist estetik'e göre, bir sanat yapıtının varlığı nedir? Bir sanat yapıtını böyle bir yapıt kılan nitelikler nelerdir?

Marxist estetik'e göre, bu nitelikleri burada iki noktada toplamak istiyoruz: 1) Sanat yapıtının düzeni. 2) Sanat yapıtının sosyal-sınıfsal niteliği.

Şimdi bunları sırasıyla ele almak istiyoruz:

1) Sanat Yapıtının Düzeni

Sanat yapıtı, doğa gerçekliği içinde rastladığımız, taşlar, ağaçlar ve hayvanlar gibi, var olanlar arasında herhangi bir var olan değildir. Sanat varlıklarını, ya da sanat yapıtlarını insan, doğa varlıklarını önünde hazır bulduğu gibi hazır olarak bulmaz. Sanat yapıtı ya da sanat varlığı, özel bir etkinlik işidir. Bu etkinliğe sanat etkinliği, sanat yaratması dendiği gibi, bu yaratma işinde bulunan kişiye de, sanatçı adı verilir. Yaratma özel bir etkinliği gösterir, yaratma sıradan bir süje-obje ilişkisi değildir. «Sanat yaratması, 'sanat içeriği' olarak kurgulandıktan sonra, ancak, belli bir 'sanat biçimi' içine sokulabilir.»[107] Yaratma, bilgi olayında bulduğumuz herhangi bir süje-obje ilgisi türünden bir ilgi değildir. Böyle bir bilgi ilgisi, Marxizm için bir yansıtma olduğuna göre, sanat yaratması, yansıtmayı aşan bir etkinliktir. «İnsan,» diyordu Marx, «güzellik yasalarına göre biçim verir.»[108] Böyle bir etkinlikte insanı yöneten yeti, hayal gücünü kullanarak, duyusal gerçekliği değiştirerek, duyusal-somut gerçekliğin bir yansıtıcısı olmaktan kurtulur ve etkinliği de bir yaratma etkinliği olur.

Buna göre, sanat yapıtı, var olanlar arasında herhangi bir var olan

değil de, hayal gücünün nesneleri değiştirmesiyle sanatçı tarafından yaratılan, kendine özgü bir varlıktır. Sanat yapıtının bu kendine özgü varlığı nedir? Sanat yapıtının varlıkça nasıl bir yapısı vardır? Marxist teori açısından bu sorunları ele almak istiyoruz.

Sanat yapıtı, Marxist teori için de bir *düzeni* gösterir. Bir sanat yapıtı, sözgelimi bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, her şeyden önce bir düzen'dir. Her düzen, içine birbirinden farklı parçaları alır; düzen, bu parçaların çokluğuna, ama çoklukta birliğine dayanır (unitas in multitudine). Bundan ötürü her sanat yapıtında 'çokluğa dayalı bir birlik' söz konusudur. Bu anlayış, Marxist sanat felsefesi için de geçerlidir. Marxist sanat felsefesi için de: «Sanat yapıtı için sanatçının gelişigüzel rastlantıları sıralaması yeterli değildir. Sanatçının bu rastlantılara verdiği *düzen, belli* karakter ve *belli* durumlardan gelişen bir iç tutarlılık ve mantık, bütün bunlar bir yapıtın tüm sanatsal yapısında dile gelir. Bu iç mantık daha sonra yaşanabilsin diye, (gelişigüzel gerçeklikten alınmış değil de) sanatsal öyküde bütün bunlar canlı kılınır, sanat yapıtının bütün parçalarında figürlere ve durumlara karakter verme araçlarında objektiv olarak verilen şey yalnızca realitede hemen hemen doğrudan görünüşe çıkmayan zorunluluk ve rastlantı ilgilerinin gerçek diyalektik'idir. Onları bireysel bir alınyazısında, biricik bir durumda somut olarak görünür kılmak, doğrudan doğruya gerçekliğin salt algısal kavranması için gizli olan ilgileri kavranabilir kılmak, bütün bunlar, sanatsal hayal gücünün işidir.»[109] Marxizm için de, anlaşıldığı gibi, sanat yapıtı bir düzendir, doğrudan gerçekliğin kopyası olan olayların değil de, hayal gücünün gerçeklikten devşirdiği elemanları işlemesi, onlara yeni bir biçim vermesiyle kendine özgü bir içerik niteliği verdiği bir düzendir. Bu düzeni düzen kılan ilke de, yukardaki sözlerden açıkça anladığımız gibi, olayların örgüsündeki 'iç tutarlılık' ve 'iç mantık'tır. Buna göre, sanat yapıtı, gelişigüzel, rastlantılara dayalı olaylara değil, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır. Bundan ötürü, sanat yapıtını kavramak, görünüşten derinliğe, ön plandan arka plana gitmek anlamına gelir. «Bireysel, özel ve belirli toplumsal olayların birliği estetik olan bir belirleme ayrımını oluşturuyorsa, o zaman, olayların yüzeyinde kalır, onları empirik olarak görür ve algılarsak, bu karşıtların birliğinin bilgisini kavrama olanağımız kalmaz.»[110] Böyle bir karşıtlar birliğinin bilgisi nasıl elde edilebilir? Böyle bir bilgi karşıtların derinliğine inmekle elde edilebilir. «Bundan ötürü, toplumsal bilincin bütün ideolojik biçimlerinin genel ödevi, yüzeysel aracılığa başvurmadan görünen bireysel ve toplumsal durumun 'bireysel' ve 'genel anlam'ın karşıtlarını bilince yükseltmektir. Sanatça yansıtmanın (taklidin) özel görevi, bireysel ve toplumsal, tekil ve genel, rastlantısal ve zorunlu, öz ve görünüş, vb. gibi karşıtları, öyle *doğrudan doğruya* bir birlik içinde göstermek ki, sanki onlar realitede böyle imişler gibi. Bu birliği duyusal-somut biçimde tinsel olarak tekrarlamak için sanatça hayal gücüne gereksinme vardır.»[111]

Sanat yapıtı, sanatçının hayal gücünün aracılığı ile ulaşılmış bir yapıyı, karşıtların uzlaşmasından doğan bir bütün'ü, bir birliği gösterir. Böy-

le bir karşıtlar denkleşmesi, biliyoruz ki, daha Herakleitos'tan beri *uyum* (harmoni) olarak adlandırılır. Buna göre, her sanat yapıtında bir uyum bir harmoni dile gelir. Ama, sanat yapıtının harmonisi, yalnız yüzeysel bir karşıtlar dengesi değildir. «Şimdiye kadar söylenenlere göre, bir sanat yapıtının harmonisi, (bu, çokluğun salt biçimsel bir denkleşmesi olarak kavranamaz) objektiv, nesnel olarak temellenmiştir. Sanat, onu yaşamın içinden alır. Harmoni, seçilen obje'lere canlılık veren ve onların örgüsünü oluşturan insansal, toplumsal belli ilgiler çokluğunda nitelikçe farklı, hatta karşıt yanların birliğinin sanatça elde edilmiş bir örneğidir.»[112] Ancak, bu anlamda sanat yapıtı, biçimsel açıdan bir harmoniyi değil, tersine insansal-toplumsal temeli olan içeriksel bir olaylar uyumunu gösterir. Yukarda da işaret edildiği gibi, bu harmoni olayların mantıksal-objektiv bir örgüsüne dayanır.

Büyük sanat yapıtları, sağlam içeriksel bir uyuma ve tutarlılığa, bu anlamda sağlam bir mantığa dayalı yapıtlardır. Bu gibi yapıtlar, günlük, yüzeysel olayların daima arkasındaki büyük gerçekliğe dayanır, daima gündelik olanı aşar. Büyük sanat yapıtlarının zamana karşı direnmelerinin ve zamanca aşkın olmalarının nedeni de yine burada bulunur. «Sanat yapıtı, şimdiyi aştığı ölçüde, çağını temsil etme değeri kazanır. Çağına uyan Ben Johnson değil de, tersine, Shakespeare çağının temsilcisidir. Sanat ve gerçeklik arasındaki ilgi, çağını temsil etmede sivrileşir; bu temsil etmenin, Marx ve Lenin de bir çağını aşma kategorisi olduğunu pekâlâ biliyorlardı.»[113]

Şimdi şu sorulabilir: Sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlığı gösterir. Ama, nasıl olur da bir belli çağı temsil ettiği gibi, içinde yaratılmış olduğu zamanla koşullanmaz da o zamanın dışına çıkabilir? Bunun nedenini, sanat yapıtının özünde aramak gerekir. Sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlıktır, ama, onun bu bireysellik ve tekilliğinde bir genellik ve bir tümellik dile gelir. Sanat yapıtı, genelliği yansıtan bir tekilliktir. Lenin'e göre, bu, tekil olma ile genel olma arasındaki özsel ilgiden ileri gelir. «Her bireysel olan geneldir. Her genel olan da bireysel olanın bir parçası, bir yanı ya da özüdür. Bütün genel olan, bütün tek tek şeyleri sadece yaklaşık olarak kuşatır. Bütün tekil olan genel olanın içine tüm olarak da girmez.»[114] Ama, bunlar arasında, özel ile genel arasında bir özsel ilgi vardır. Sanat yapıtının bireyselliği ve tekilliği, bu ilgi içinde düşünülmelidir. Sanat yapıtı, bireysel-tekil bir varlıktır, ama, o insansal-toplumsal öze, bu özün genelliğine ve tümelliğine ışık tutar. Bundan ötürü, bir küçük şiirde, bir öyküde, bir küçük müzik parçasında ya da bir küçük resimde insana, topluma ve dünyaya ait bir öz dile gelir: İnsan böyledir, toplum böyledir ve dünya böyledir gibi, bir genel nitelik somutlaşır.

Sanat yapıtı, demek oluyor ki, genelliği ve tümelliği yansıtan bir bireysel varlıktır. Bu varlık, içine aldığı karşıtların birliğine ve harmonisine dayanır. Şimdi bu harmonik yapıya biraz daha yakından bakacak olursak, onda bu yapıyı oluşturan iki temel öğenin bulunduğunu görürüz. Sanat yapıtı bir yanıyla bir *biçim*dir, öbür yanıyla da bir *içerik* ve bir *öz*dür. Harmoni, temelde bir biçim ve bir öz sorununu içine alır. Bu, bütün

sanat felsefeleri için olduğu gibi, aynı şekilde Marxist sanat felsefesi için de böyledir. Ama, burada Marxist sanat teorisi ile öbür sanat teorileri arasında önemli bir ayrılık kendini gösterir. Çoğu sanat felsefeleri tinsel olanı, biçimi asıl sanatsal olan yan diye nitelendirirler. Buna karşılık, özü, içeriği, sanat etkinliğinin bir objektiv-nesnel malzemesi olarak düşünürler. Marxist sanat teorisine gelince, onun bütün bu anlayışları tersine çevirdiğini görüyoruz. Marxist teoriye göre, önemli olan biçim değil, *öz*dür. Çünkü, öz, insansal-toplumsal olandır. Marxist teoride öz'ün önemli bir değer taşımasının nedeni, onun bu insansal-toplumsal niteliğinden ileri gelir. Ama, yine de biçim, sanatı sanat yapan bir niteliktir. «Bununla birlikte, bütün dikkatimizi öz üzerinde toplayıp, biçim'e ikinci derecede bir yer vermemiz de aptallık olur. Sanat, biçim vermektir, bir yapıta ancak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rastgele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir biçim. Biçim'in yasalar ve kuralları insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir; bunların yardımıyla yaşantı ve elde edilen her türlü başarı bozulmayacak bir biçimde korunur. Bu yasalar, sanat için de, yaşam için de gereklidir.»[115] Estetik yönden Marxist teori de biçim'e, sanatı meydana getiren temel bir nitelik olarak ağırlık verir. Ancak, ne var ki, Marxsist teori, sanat yapıtına yalnız estetik yönden değil, ideolojik yönden de yaklaşmak ister. Böyle bir yaklaşım içinde, artık biçim ve öz'ün değerleri yer değiştirmiş olur. Şöyle ki, biçim, belli bir deyiş, çok çabuk kalıplaşabilir; buna karşılık öz, içerik, insan ve toplum sürekli değiştiğine göre, sürekli bir değişim ve dinamizm gösterir. Buradan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Biçim tutucudur, öz ise ilericidir. «Biçim belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Öz'ün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir. Öyleyse, yaptığımız bir yalınlaştırma bile olsa, biçim'i tutucu, öz'ü ise devrimci olarak tanımlayabiliriz.»[116] Bilindiği gibi, sürekli devrim, Marxizmin temel ilkesi olduğuna, eylem ve değişmeyi gösteren her hareketin Marxizm yanında olacağına göre, burada da Marxist teori bir devrimi gösteren öz'ü tutacak ve onun yanında olacaktır. «Sanat biçimleri bir kez yerleşip denendiler, kuşaktan kuşağa aktarılarak sözün tam anlamıyla 'kutsallaştırıldılar' mı, son derece tutucu bir nitelik kazanırlar. Başlangıçtaki büyüsel anlam, büyük ölçüde unutulsa bile, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar; bir zamanlar belli bir büyüleyici ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel-toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimleri bir yandan yıkarak, bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal öz'ün olması gerekir.»[117]

Şimdi, Marxist teorinin bu düşünceleri üzerinde iki noktadan durmak istiyoruz. Birincisi: Marxist teori genelde biçim dediği zaman, bireysel bir sanat yapıtının biçimini, onun deyişini değil de, bir çağın, bir sanat okulunun genel üslûbunu anlıyor. Grek, Roma, Gotik, Renaissance ve Barok, Neo-klasik, İmpressionizm ve Soyut gibi üslûpları anlıyor. Bunlar, gerçekten de güç kabul edilmiş, ama bir kez de kabul edildikten ve insan onlara alıştıktan ve onları bir kez benimsedikten sonra, onlardan

çok güç vazgeçebilmiştir. Bütün değişmelere karşın, onları yaşatmaya çalışmıştır. Öz, içerik ise, insan ve toplum ile birlikte sürekli olarak değişir. Buna göre: Bir yanda değişmeye karşı direnen bir biçim, bir üslûp var, öbür yanda da değişen, devinim içindeki öz, içerik var. Bu, genel Marxist teorideki diyalektiğin sanat alanına aktarılmasından başka bir şey değildir. İşte, bu diyalektik, Marxist teoride bulduğumuz ikinci karakteristik noktaya götürür bizi. Tarihin gelişimi, Marxizme göre, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşur. Maddesel-ekonomik temeli oluşturan üretim güçleri sürekli olarak değişir (thesis). Buna karşılık, üretim araçlarının mülkiyeti, ideolojik üstyapı bu değişmeye karşı direnir (antithesis). Sonunda üstyapıyı devrim ile değiştirerek maddesel altyapıya uygun bir ideolojik üstyapı kurulur (synthesis).

Sanat alanında da aynı diyalektik'i bulmak istiyor Marxist teori. Bir yanda sürekli olarak değişen, insansal-toplumsal olaylardan oluşan bir öz-içerik varlığı var: Sanatın altyapısı (thesis). Bir de bütün bu değişmelere karşı direnen genel bir biçim ve üslûp var (antithesis). Bu çelişkiden ise, ancak, öz'e uygun bir biçim yaratmakla kurtulur sanat (synthesis). Bütün sanat tarihinin gidişi de, Marxist anlayışa göre, diyalektik bir gidiş olacaktır. Nitekim, bunu Marxist estetikçi Fischer şöyle belirtmek istiyor: «Aslına bakılırsa, biçim'in tutucu yönsemesi ile öz'ün devrimci yönsemesi arasındaki diyalektik çelişme, insan toplumu için de söz konusuydu, üretim ilişkileriyle üretim güçleri arasında bir uyuşma olduğu zamanlarda yeni ve oldukça sağlam bir denge de kurulmuş oluyordu.»[118]

Sanat alanında, bu altyapının, diyalektik'in thesis'inin ne olduğunu sorduğumuzda, bunun insansal-toplumsal olaylardan oluşan bir dinamik yapı olduğunu görüyoruz. Ama, bu dinamik yapı, her şeyden önce toplumsal-sınıfsal bir nitelik taşır. Bu bakımdan, üslûp ve biçim değişmelerinin temelinde yatan etken, toplumsal etkendir. Bu toplumsal etken olmadan, sanat yapıtının varlığını kavramaya olanak yoktur. Çünkü, sanat yapıtının düzenini sağlayan ana etken, bu dinamik toplumsal etkendir.

2) Sanat Yapıtının Toplumsal-Sınıfsal Niteliği

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, tüm toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için: «Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.»[119] Marxist teoriye göre, sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak gereğindeyiz. Çünkü, sanatın gidişi, bir genel diyalektik'in özel bir yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. «Yalnız, sanata toplumbilimi uygulamazsak —sanatta, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak— gerçeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve 'estetizm'in düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslûp çözümlemesi, sanatta üslûbu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öğe olduğunu görme-

dikçe, ne kadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstersin yanılmaya mahkûmdur.»[120] Bu toplumsal altyapı, elbette son derece karmaşıktır. Ama, bütün bu karmaşıklık içinde sanat yapıtının altyapısında belirgin bir karakter çizgisi de vardır: Sanat yapıtının içinde yaratıldığı *sosyal sınıf*. Bütün tarihsel -toplumsal gelişme, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünüdür Marxizin için. «Şimdiye kadar bütün toplum tarihi bir sınıf kavgaları tarihi» olduğuna ve sanat etkinliği de bir toplumsal etkinlik olduğuna göre, bu etkinliğin de sınıf çatışmaları içinde yerini alması gerekir. Başka türlü söylersek, sanat fenomeninde, toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerini, yönsemelerini buluruz. «Egemen sınıfın düşünceleri her dönemde egemen düşüncelerdir, toplumun egemen *maddesel* gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen tinsel güçtür de. Maddesel üretim için araçlara sahip olan sınıf, bununla tinsel üretim araçlarına sahip olur. Egemen düşünceler, egemen maddesel ilişkilerin ideal ifadesinden başka bir şey değildir.»[121] Sanat da bir tinsel ürün olduğuna göre, onda da egemen sınıfın düşüncelerini buluruz.

Marx-Engels'in bu köktenci anlayışına karşı, günümüz Marxist sanat teoricisi daha ılımlı bir tavır alır. Sözgelimi, Fischer bunlardan biridir. «Her sanat yapıtında, üslûp özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin bir açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. Bir yazarın, sanatçının ya da bestecinin yapıtını yalnız o yapıtın 'ilerici' ya da 'gerici' oluşuna göre yargılamamaya bakmalıyız (çünkü, Lenin'in de Tolstoy çözümlemelerinde belirttiği gibi, bu iki özellik iç içe olabilir, — üstelik her yargılamada nitelik sorununu göz önünde tutmalıyız.)»[122] Fischer bu önerisiyle, yukardaki sert sınıfsal belirlemeye açık olarak karşı çıkıyor.

Yine çağdaş Marxist estetik'e göre, sanat yapıtında sınıfsal ilginin dışında daha insansal-toplumsal nitelikler de bulunur. İnsansal-toplumsal derken, yalnız sosyal sınıflara dayalı düşünceler ve yönsemeler değil, sınıfsal olanın dışında kalan, onu aşan değer ve nitelikler de anlaşılmalıdır. Sözgelimi, bunu Fischer yine şöyle belirlemek istiyor: «Değişik sınıflar, değişik toplum düzenleri kendi özelliklerini yaratırken, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna da yardım etmişlerdir. Özgürlük kavramı, belli bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri, amaçları ile koşullanmış da olsa, aynı zamanda evrensel kapsamlı bir düşünce olma eğilimindedir. İşte, bunun gibi sanat da zamanla koşullanmış bile olsa, insanlığın değişmeyen özelliklerini sürekli olarak yaşatır. Köleliğe dayanan bir toplumun yalın koşullarını yansıttıkları sürece, Homeros, Aiskhilos, Sophokles zamanla sınırlı eskimiş yazarlardır. Ama, o toplumda, insanın yüceliğini gördükleri, çatışma ve tutkularına bir sanat biçimi verdikleri, sınırsız yeteneklerine dikkatimizi çektikleri ölçüde de bugün yaşıyormuşçasına yenidir.»[123]

Görüldüğü gibi, günümüz Marxist sanat teoricisi, sanatın toplumsallığını artık yalın bir sınıf açısından görmek istemiyor. Böyle bir şey, bir yandan büyük ve karmaşık bir yapı olan toplumu, öbür yandan da bir sınıf sınırlaması içinde düşünülemeyecek kadar zengin bir psiko-sosyal

yaşamı olan insanı sınırlamak olurdu. Bu yönden, günümüz Marxist düşünürü sanatçıyı daha özgür olarak düşünüyor. Ama, ne var ki, bu özgürlüğün sınırları toplumun ondan yapmasını isteyeceği üretimle de sınırlanamaz ve sınırlanmamalı da. «Fakat, genellikle, uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın sanatçısı, kendisine birtakım konuların önerilmesini yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz... Verilen konuyu kendine özgü bir anlayış ile işleyen sanatçı, hem kişiliğini açıklar hem de toplumdaki yeni gelişmeleri çizmiş olurdu. Sanatçının yaşadığı çağın başlıca özelliklerini belirtmekte ve yeni gerçekleri açıklamaktaki başarısı kendi yaratıcılık değerinin bir ölçüsüydü.»[124] Ancak, sanata yöneltilen bu önerilerin niteliği ve niceliği sanatçının yaratma özgürlüğünü kısıtlayabilir de, kısıtlamayabilir de. Örneğin, sosyalist toplumların sanat birikimlerine baktığımızda, bu önerilerin gittikçe azaldığını ve sanatın daha özgür olma yolunda ilerlediğini görmekteyiz. Ama, sanat bu yönde ilerlerken, insansal-toplumsal niteliğini de yitirmiyor. Sanatın özü, insansal-toplumsallık olduğuna göre, sanatın bu niteliklerden yoksun olması sanat olma niteliğini yitirmesi anlamına gelir.

III. INFORMATION ESTETİK'İNDE OBJEKTİVİST TAVIR

Çağdaş estetik'te son beş-on yıldır kendini gösteren ve her geçen gün kendinden biraz daha söz ettiren bir estetik teorisi de, information estetik'idir. Genellikle information teorisi, matematikte geçen bir *olasılık* teorisidir. Bu olasılık, bireyler arasında ya da birey ile çevre arasında meydana gelen bir *'mesaj iletimi'*nde ortaya çıkan bir sorunu gösterir. Bir mesajın iletimi, iletimden ileri gelen birtakım bozulmalara, yabancı öğelerin etkisine uğradığında, kendiliğinden bir *'olasılık'* sorunu karşımıza çıkar. Bu sorun, mesajın iletilme olasılığının ne olduğu sorunudur. A'dan B'ye giden bir mesajın B tarafından kavranma olasılığı nedir? Ve bu olasılığın *ölçümü* nasıl olur?

Matematikteki bu olasılık sorunu, belki de asıl ait olduğu yeri estetik'te elde eder. Alman Max *Bense*'nin (1910-) Fransız Abraham A. *Moles*'in (1920-) birlikte estetik'e uyguladıkları bu olasılık teorisi, günümüzde henüz tutunma savaşı içinde bulunuyor. Şimdi, bu teorinin ana düşüncesi nedir? sorusunu ele almadan önce, information estetik'i ne üzerine bir estetik teorisidir? bunu sormamız gerekir. Max Bense, buna, «doğada, sanatta ve teknikte gerçekleşen *estetik durumların* bir teorisidir»[125] diye karşılık verir. Bu estetik durumlar, geleneksel estetik'in şimdiye kadar güzel, çirkin, çekici, yüce, hoş, vb. gibi nitelediği estetik deyimleri de içine alır. Ama, hemen işaret edelim ki, information estetik'inin estetik durumlar diye nitelediği konunun, adına bakarak psikolojik nitelikte olaylar olarak anlaşılmaması gerekir. Bu estetik durumlar, psikolojik olmadığı gibi, bunlar metafizik nitelikte de değildirler. Bu bakımdan, information estetik'i ne psikolojik bir estetik'tir ne de metafizik bir estetik'tir. Ama, information estetik'i, bir *bilimsel* estetik'tir, bir *matematik*, bir

teknolojik estetik'tir. Bu genel objektiv tavrıyla da information estetik'i bir *objektivist* estetik'tir.

Şimdi, bu teorinin bilimselliği ve teknolojik, objektivist tavrı nerden ileri geliyor? Bu soruya yanıt ararken, başta sorduğumuz 'bu teorinin ana düşüncesi nedir?' sorusunu da yanıtlamış olacağız.

O halde, information estetik'inin çıkış noktası nedir? Geleneksel anlayış içinde şu üç eleman söz konusu idi: Yaratıcı olarak sanatçı, yorumlayıcı olarak estetikçi ve sanat yapıtı ile estetik ilgi kuran publikum. Çağdaş teknoloji, topluma yeni boyutlar, yeni bir dinamizm ve bunlarla birlikte yeni sorunlar da getirir. Sanat yapıtları, artık belirli sayıda bir azınlığa değil de, tersine, bir yığına ulaşacaktır. Sanat yapıtında bulunan mesaj, buna göre, yığına nasıl iletilecektir? Bu sorular, eğitsel niteliğinin dışında, aynı zamanda bir *ölçme* sorununu, bir *matematik olasılık* sorununu da beraberinde getirmiş oluyor. Şöyle ki, sanat yapıtının mesajı alıcı yığına nasıl iletilecektir? Bu iletim bozulmadan hangi olasılıkla alıcıya ulaşacaktır? Böyle bir soru, bir matematik ölçme sorusudur. Bundan ötürü, information estetik'i, bu olasılığın hesabını yapmak amacı ve ana düşüncesi ile ortaya çıkar. Yani, sanat yapıtı ile alıcı süje, yığın, publikum arasındaki iletişim, komünikation ilgisini ölçmek amacı ile. «Bugün biz sanat ve toplumsal yığın arasındaki ilgi üzerine yeni bir öğretiye gereksinme duyuyoruz. Bu, information teorisinin gerçekleştireceği amaçtır.»[126] Bu ilgi nasıl doğuyor? Böyle bir soruya A. Moles iki türden eğilimli sanatçı olduğunu söyleyerek karşılık verir. Birinci türde olanlar, «sanatta bir komünikation görevi görürler. Bu eğilim, publikum'a, dinleyici ya da seyirci dediğimiz yığına bağlıdır: Müzik, dinlemek içindir, resim seyretmek içindir. Yapıtların publikum'a nasıl ulaşacağını sanatçı belirler. Publikum ne kadar büyükse, sanat da o kadar büyük olur. Bir yapıtın başarısı x saatinde seyircinin sayısına göre ölçülür. Bu, yığın sanatıdır.»[127] İkinci eğilim türü ise sanatçıyı, publikum'dan soyutlanmış olarak, ayrı olarak görür. Bu, Max Bense'nin 'Tanrılar estetik'i dediği şeydir.

Şimdi sorun, sanat ile yığın arasındaki bu bildirişim (information) ya da iletişim (komünikation) ilgisinde ortaya çıkıyor. Bir adım daha ilerleyerek, bu komünikation ilgisinin öğelerini görmeye çalışalım. Şimdi, bir yanda sanatçı var dedik. Sanatçı, ozan, ressam, müzikçi olmasına göre, birbirinden farklı yapıtlar ortaya koyar. Sanatçı bunu yaparken, sanatının türüne göre, birtakım dilsel, biçimsel işaretler kullanır. Daha doğrusu, örneğin sanatçı bir ozansa, kendi repertoire'ında bulunan sinyaller (burada sözcükler) arasında *kod* denen belli kurallara göre, seçim yaparak mesajını yapıtına koyar. Bunu da dil, figür, renk, vb. gibi belli bir iletim aracıyla yapar ki, buna *kanal* adı verilir. Sanatçı bunu yaparken, bu mesajı gönderirken, bunun bir alıcı tarafından alınacağını bilir. Buna göre, bu komünikation'un öbür yanında da bir alıcı bulunur, tek tek süje'ler ya da bunların oluşturduğu toplumsal yığın. Bu alıcının bu mesajı alabilmesi için, mesajın öğelerini kendi repertoire'ında tanıması, onların kendi repertoire'ında bulunması gerekir. Ayrıca, o, aynı işaret ve kod'lara sahip olmalıdır. Böyle bir uyum sağlandıktan sonra, alıcı, gelen me-

saj'ın öğelerini bir algı ya da bir biçim içinde düzenler. Ancak, alıcı ve verici arasında böyle kod, kanal ve repertoire ortaklığı bulunursa, bir komünikation ortaya çıkabilir.

Gönderilen mesaj, az ya da çok *komplex*'tir. Mesajların komplex olması, vericiden alıcıya gönderilen öğelerin az çok *yeniliğini* gösterir. Öğelerin oluşturduğu *küme*'nin komplex'liği, öğe parçacıklarının *olasılığı* ile ölçülür. Bu ise information denen şeydir. Söz konusu olan bu yeniliğin niceliği, kullanılan mesaj öğelerinin sayısı büyüdükçe, ona paralel olarak büyür.

Matematik olarak information, *input* kümesiyle (göndericinin önceden düzenlenmiş bir kod aracıyla bir mesajı göndermek için birisini içinden seçtiği mümkün öğelerin toplamı) ve *autput* kümesi (alıcının, içinden yalnız birini gözleyebildiği öğelerin toplamı) tarafından ifade edilir. Olasılık yasası, input kümesinin her (a) öğesi ve autput kümesinin her (b) öğesi için, eğer (a) gönderilirse (b) nin alınma olasılığını gösterir.

İnformation ya da komplex'lik, mesajın büyüklüğüne, işaretler repertoire'ının yapısına bağlıdır. Bu işaretler, repertoire'da eğitimin ve toplumsal çevrenin ürünü olarak doğarlar. Okur yazar olmayan bir insanın repertoire'ı ne kadar yoksulsa, aydın bir insanın repertoire'ı da o ölçüde zengin olur. Bu information içeriği ya da komplex'lik, Wiener ve Shannon' un buldukları şu formül ile ölçülür:

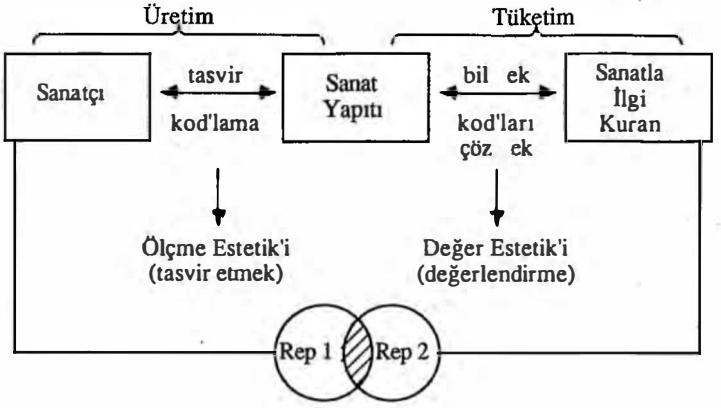
$$\text{Komplexlik} = \text{Information} = H = -N \sum_{i=1}^{n} Pi.\log_2 Pi$$

Bu formülde
- N mesajın öğelerinin sayısını
- n işaret tiplerinin, yani repertoire'ın kaplamım
- Pi işaret tiplerinin (repertoire) meydana geliş olasılığını gösterir.

İnformation estetik'i, information kavramını, *semantik* ve *estetik* olmak üzere ikiye böler. Eğer mesaj, mantıksal yapıda ve belli bir ereği içeriyorsa, o zaman bu mesaj semantik'tir. Böyle bir mesaj başkasına aktarılabilir ve başka bir dile de çevrilebilir. Buna karşılık, mesaj duygusal, içsel yaşantıları içeriyorsa, o zaman bu estetik nitelikte bir mesaj olur. Özellikle, bu ayırım, sanat yapıtlarının yapı çözümlemelerinde önemlidir. Örneğin: «Bir tiyatro parçasında içerik, eylem ve öykü semantik information'a girer, aynı şekilde gramatik yapılar ve mantıksal belirlemeler de. Oyuncuların oyunu, seslerin sıcaklığı, reginin ifade ve zenginliği de estetik information'a girer. Bu iki İnformation, maddi olarak birbirine bağlı olmakla beraber, onlar birbirlerinden bağımsız kurallara bağlıdırlar.» (Bkz. Max Bense, *Aesthetica)* Semantik information, insanın tinsel-kültürel varlığına yönelir, işaretlerin önbilgisine dayanır. Bu önbilgiye *redundanz* adı verilir. Bu sözcük, geleneksel banalite (olağanlık) karşılığıdır ve kolayca ölçülüp belirlenebilir. Estetik information ise kesin değildir, alıcı için çok özel ve değişkendir. Estetik information, bu niteliği ile redundanz'a, ön-

ceden bilinen bilgilere karşıttır. Sözgelişi, bir şiirin bize verdiği mesaj ile bir gazete yazısının mesajı böyle bir karşıtlığı gösterir. Şiirin mesajında dile gelen işaretlerin bizde daha önce bulunan kesin bir önbilgisi yoktur. O, original bir mesajdır, alıcıda meydana gelen işaret de, redundanz'm sahip olduğu sağlamlık ve kesinlikten yoksundur (Bkz. aynı eser).

Şimdi, bu estetik information'da verici ile alıcı arasındaki komünikation nasıl meydana gelir? Bunu Max Bense bir şema ile göstermek ister[127]:



Estetik Komünikation

İşte, yukardaki şemada, $Repertoire_1$ ve $Repertoire_2$nin kesişmesiyle meydana gelen 'alan', estetik alanında sanatçı ile seyirci arasındaki estetik komünikation'u gösteriyor. Yukarda verilmiş olan formül:

$$H = -N \sum_{i=1}^{n} Pi.\log_2 Pi$$

bu alanın matematik hesabını verecek olan formüldür.

Genel birkaç çizgi içinde açıklamaya çalıştığımız information estetik'i, görüldüğü gibi yaratıcı süje olan sanatçı ile alıcı süje, seyirci, vb. arasındaki komünikation'u matematik olarak ölçmek istiyor. Bunda ne derece başarılı olabiliyor? bu konuda herhangi bir şey söylemek için vakit henüz çok erken. Kuruluş süreci içinde bulunan information estetik'i, henüz varsayımlar aşamasını geçebilmiş değil. Ayrıca, ortada büyük ve ciddi bir ürün de yok. Bundan ötürü, bu teorinin değeri hakkında şimdiden bir şey söylemeyi doğru bulmuyoruz. Ancak, matematik ifadelerden ve özel terminolojiden soyulduğu zaman, bu teorinin bize özellikle bazı estetik görüşlerini anımsattığını burada işaret etmekle yetinmek istiyoruz.

IV. METÂ ESTETİK'İ VE ESTETİK OBJE ANLAYIŞI

1) Metâ Estetik'inin 'Obje' Bakımından Belirlenmesi

Wolfgang Fritz *Haug «Metâ Estetik'inin Kritik'i» (Kritik der Warenaesthetik,* 1975) adlı yapıtında metâ estetik'ini ele alırken kullandığı kavramların ve ortaya koyduğu fonktion çözümlemelerinin Marx'ın «*Kapital*» ine ve «*Politik Ekonomi'nin Kritik*»ine dayandığını söyler.[128] Haug'un bu yapıtında yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkar. Ancak, bu anlayışın temellerinin Marx'ta ve Marxist felsefede bulunduğu da Haug'un yukardaki sözlerinden anlaşılır. Bir anlayışın, bir teorinin Marx'a dayanması demek, ileri sürülen düşüncelerin ekonomik bir temelde geliştirilmesi demektir. İşte, 'metâ estetik'i de böyle bir ekonomik temel üzerinde gelişir.

Metâ estetik'in çıkış noktası, *ekonomik ilk durum*'dur. Bu ilk durumda, bir yanda belli bir metâ'a sahip olan bir insan, onun karşısında yine bir başka metâ'a sahip olan bir insan vardır. Onlar, karşılıklı olarak birbirlerinin metâına gereksinme ilgisi içindedirler. Bu gereksinme, onları metâlarını değiş tokuş etmeye götürür. Bu değiş tokuş ekonomik olayının meydana gelebilmesi için, belli bir koşulun yerine gelmesi gerekir. «Bir metâ'a sahip olan için bu metâ'ın lüzumlu olmaması gerekir. Yani, onu kullanmaya gereksinme duymaması gerekir. Buna karşılık ona sahip olmayanın da ona gereksinme duyması gerekir ki, bir değiş tokuş söz konusu olabilsin. Eğer böyle karşılıklı iki ilgi uygun düşerse, 'değiş tokuş' olanak kazanır ve her ikisi için de bir anlama sahip olur. Yani: Bir yandan sahip olmayanın gereksinmesi ile, öbür yandan sahip olanın gereksinme duymaması uyuşmalıdır.»[129] Ancak, böyle bir değiş tokuş olayını belirleyen, gereksinme ve gereksinme duymama etkenleridir. Bu etkenlerden birinin var olmaması halinde, bu en ilkel ekonomik olay meydana gelemeyecektir. Böyle bir durumda bir tek çözüm olanağı kendini gösterir: Değiş tokuşa aracılık edecek bir üçüncü elemanın araya girmesi. Bu üçüncü eleman, değiş tokuş aracı olarak *para*dır. «Paranın araya girmesi ile ilgi değişir. Paranın değiş tokuşa aracılık ettiği yerde, para yalnız değiş tokuşu satma ve satın alma gibi iki eyleme bölmekle kalmaz, aynı zamanda karşıt duruş noktalarını da birbirinden ayırır. Alıcı ihtiyacı olma noktasında, yani kullanma-değeri noktasında bulunur. Onun ereği, belirli kullanma değeridir. Bu değeri değiştirdiği araç ise, para biçimindeki değişim değeridir. Satıcı için aynı kullanma değeri, malının değişim değerini paraya çevirmede, o halde kendi malında içerilen değişim değerini para biçiminde ortaya çıkarmada sadece bir araçtır.»[130] Böylece, ekonomik gerçekliği oluşturan üç yapı elemanı ortaya çıkmış olur: Alıcı, satıcı ve bunlar arasındaki ekonomik ilgiyi oluşturan para.

Bu ilgi, gerçek bir gereksinmenin ve gerçek bir gereksinme duymanın ortaya çıktığı yerde, gerçek bir ilgi olarak sürer. Ancak, bu ilgi sürekli bir ilgi olarak korunamaz mı? Bu ilginin sürekli bir ilgi niteliği taşıması, gereksinmenin süreklilik taşımasına bağlıdır. Şimdi buradan, kendiliğinden şu soru doğar: Acaba bu gereksinme yapay olarak meydana getirilemez mi? Böylece de onun sürekliliği korunamaz mı? Bu, bir bakıma insanın

doğasında bulunan bir genel eğilimi ifade eder. Daha Marx bile bunu görmüş ve Haug'a göre «*Paris Elyazmaları*»nda *(Pariser Manuskripten)* bunu şöyle dile getirmiştir: «Her insan, diğer bir insanda, onu yeni bir bağımlılık içine sokmak ve yeni bir hazza bağlamak, böylece onu yeni bir ekonomik çöküntüye götürmek için yeni bir gereksinme yaratmayı düşünür.»[131] Şimdi bu gereksinme nasıl yaratılabilir? Diyebiliriz ki, bu soru, metâ estetik'inin dayandığı temel sorudur. Bu soruya ilkin bir başka sorunun eklenmesi gerekir: Metâ nedir? Metâ, gereksinme ya da kullanılma değeri taşıyan bir varlıktır. Ama, her metâ, varlığının yanında bir de görünüşe sahiptir. Sözgelişi, üzerinde yazı yazdığım şu masa, bir masa varlığı olarak belli bir değiş tokuş değeri (para) ile satın aldığım bir metâ'dır. Ancak, bu masa yalnız bir masa varlığından ibaret değildir, onun, duyularımla kavradığım bir de *görünüşü* vardır. Bu masayı satın alırken, onu yalnız kullanılma değerinin etkisiyle değil, böyle bir görünüşe sahip olduğu ve bu *görünüş de hoşuma gittiği* için satın almış bulunuyorum. Başka bir deyişle, onu *estetik* olarak kavradığım için satın almış bulunuyorum. O halde, buradan, her metâ'ın varlığından başka, duyarlığa dayalı bir yanı, bir estetik görünüşü olduğu ortaya çıkar. «Metâ'ın en geniş anlamında estetik yanı: Metâ'm duyusal görünüşü ve kullanılma değerine ilişkin anlamı nesneden ayrılmadır. Görünüş, satış eylemi için varlıktan daha önemlidir. Görünüşü (estetik) olmayan bir metâ satılmaz. Alım-satım sistemi içinde estetik görünüş de bağımsız bir satım fonktion'u olarak yer alır.»[132] İşte, metâ'm bu görünüşü, bu duyusallığı, bu estetik yanı, metâ estetik'inin içeriğini oluşturur. Metâ estetik'i, estetik kavramım genel olarak bu anlamda kullanır. «İlkin ben, onu (estetik kavramını) bilim diline girdiği biçimde, yani *cognitio sensitiva* (duyusal bilgi) anlamında kullanıyorum. Bunun dışında da doğası gereği iki anlamda: Kısmen sübjektiv duyarlılık, kısmen de duyusal obje anlamında.»[133] Buna göre, bir metâ, yalnız bir gereksinme varlığı değil, aynı zamanda duyusallığa dayanan bir bilgi obje'si, bir *görünüş*tür ve bu anlamda da *estetik* bir obje'dir. Metâ estetik'inin konusu da işte bu *estetik obje*'dir.

Her estetik obje, genel anlamında görünüştür ve duyarlığa dayanır. Buradan da, onun estetik etkisi meydana gelir: *Hoşlanma.* Böyle bir etkileme obje'sini de biz yalnız estetik olarak yaşamakla kalmaz, aynı zamanda bir *değer* ile dile getirir ve ona sözgelişi, *güzel* deriz. Metâ, buna göre, varlığının dışında bir görünüşü de taşıyorsa ve bu görünüş, onun varlığına ait bir görünüş oluyorsa, buradan metâ'm varlığında onun estetik oluşu, duyusallığı, yani *güzelliği* dile gelir. «Metâ güzelliği, insanlara seslendiği sürece, metâ'm duyusal bilgisi ve bu bilgiyi belirleyen duyusal ilgi etkinliğe katılır.»[134] Bu duyusal ilgi, salt seyretmeye dayanan, kontemplativ bir ilgi değildir. Bu ilginin, güzelliğin bir ekonomik temeli vardır ve bu temel metâ dediğimiz varlıktır. Bunu yukarda verilen örnek üzerinde söylersek: Yazı yazdığım masanın estetik görünüşü, yani güzelliği, salt, kontemplativ bir fenomen değildir. Masayı satın alırken elbette ki onun estetik görünüşünü, güzelliğini algılarım ve onu böyle bir görünüş değeri olarak beğenirim. Ama, bu masayı, yalnız estetik görünüşünden ötürü de-

ğil, aynı zamanda masa varlığından, yani kullanılma değerinden ötürü satın alırım. Ancak, ne var ki, onun estetik görünüşü, güzelliği ve hoşuma gitmesi, bu masayı almamda özendirici bir rol oynar. Çünkü, ben, bu estetik görünüşü nedeniyle, bir başka masayı değil de, bu masayı alırım.» «Metâ estetik'i ifadesinde iki belirleme ortaya çıkar: Bir yandan güzellik duyularda hoşa giden duyusal bir görünüş olmalı; öbür yandan da yine güzellik, değiş tokuş değerinin gerçekleşmesine hizmet etmeli ve bakanda sahip olma isteğini uyandırıp, onu satın almaya özendirmelidir.»[135] Bu estetik görünüş, bu güzellik, kendi başına bir görünüş ve güzellik değil, bir metâ'ın, bir malın ekonomik etkinlik içinde alıcı bulabilmesi için ve yalnız bu amaç için ortaya konan bir görünüş ve güzelliktir. Bu amacın yanısıra o elbette hoşa gitme ereğine sahip olacaktır. Ama, hoşa gitme burada bir temel erek değil de, yalnızca bir araçtır.

Bir metâ'ın bir kullanılma obje'si olabilmesi için, görünüşünün estetik bir görünüş değeri taşıması gerekir. Bu estetik görünüş, onun metâ olarak satılma olasılığını arttırır. Bunun için, metâ üretenler, metâ'ın estetik niteliğine de önem vermek gereğindedirler. Özellikle günümüzde bu, yeni bir bilim-sanat alanının doğmasını sağlamıştır: *Endüstri tasarımı.* Endüstri tasarımının konusu, metâ'a estetik biçim verilmesi, metâ'ın estetik olarak tasarımlanmasıdır. Sözgelişi, bir radyo aygıtı, fonktionel olduğu kadar dış görünüşü ile de hoşa gitmeli, estetik olmalıdır. Görünüşün hoşa gitmesi demek, görünüş, duyarlığa dayandığına göre, duyarlığa biçim verilmesi demektir. Bu biçim verme de giderek bir teknik, hatta bir teknoloji karakteri elde eder. Bu, duyarlığın teknolojisidir. Şimdi, bununla ne kastediliyor? «Duyarlığın teknolojisi ile insanlar üstünde bir egemenlik kurmak, insanların teknik olarak üretilen yapma görünüşler aracılığıyla büyülenmesi anlamını taşır. Bu egemenlik, o halde doğrudan doğruya değil de, bu estetik biçimleri, insan duyarlığının kavraması ile gerçekleşir.»[136] Ama, unutmamamız gereken nokta, burada söz konusu olan ve *metâ* dediğimiz varlığın herhangi bir varlık olmayıp, bir kullanılma obje'si olarak ekonomik anlamı olan bir varlık oluşudur. Bundan ötürü, böyle bir metâ'm görünüşünü özel bir felsefe disiplini inceleyebilir ve bu disiplinde *metâ estetik*'i olacaktır. «Metâ estetik'i kavramı, üretimin metâ biçimlerinden, değiş tokuş değeri ile fonktionel olarak belirlenen, nesnelere ait görünüşlerin ve bunlarla koşullu duyusal süje-obje ilgilerinin bir karmaşıklığını ifade eder.»[137] Buradan anlaşıldığı gibi, metâ estetik'inin içine aldığı konu, çok karmaşık bir yapıyı gösterir. Bir yandan bir üretim ürününü, öbür yandan bir değiş tokuş değerini ve bir nesnenin görünüşünü ve bu görünüşü belirleyen süje-obje ilgisini. Böyle karmaşık bir yapıya yaklaşmak elbette ki belli bazı güçlükleri beraberinde getirir. Bu güçlükler ise, ancak, yöntem sorunu çözümlenirse ortadan kaldırılabilir. Bu yöntem, her şeyden önce bir ekonomik yaklaşıma dayanır. Bunu, metâ estetik'inin başarısına inanan Haug bir cümle ile şöyle ifade eder: «Önüme koyduğum ödev şudur: Metâ estetik'inin görünüşlerini ekonomik olarak türetmek ve bunları bir sistem bütünlüğü içinde geliştirmek ve ortaya koymaktır.»[138] Böyle bir sistem, ekonomik temele dayalı bir sistem olacağı

gibi, sistemin örgüsü içine girecek olaylar da, ekonomik olarak temellendirilmiş olacaklardır.

Metâ estetik'i, duyarlığı ve duyusal bilgiyi (cognitio sensivita'yı) belli bir metâ alanında ele alırken, bunu bir anlamda ekonomik ve sosyolojik analiz doğrultusunda yapıyor. Haug'un kendisi de metâ estetik'inin görevini ve başarısını bu doğrultuda görüyor: «Metâ estetik'inin eleştirisi, duyarlığın ve kapitalizmde gereksinmelerin gelişmesinin alınyazısının sosyal analizine bir katkı sağlıyor»[139] derken, metâ estetik'inin neden bir eleştiri olduğunu da belirlemiş oluyor. Çünkü, burada, araştırılan fenomenler, Haug'a göre, yalnız kapitalist sisteme özgü olup, amaç, bu fenomenleri kapitalizmi eleştirmek amacıyla ortaya koymaktır.

2) Duyular ve Ekonomik Fonktion

'Metâ', yalın bir ekonomik eleman değil, aynı zamanda bir estetik fenomen'dir. Çünkü, metâ, bir yanıyla gereksinme karşılayan bir mal varlığıdır, ama, aynı zamanda bu mal varlığının gereksinmesini özendiren bir görünüştür, duyularda temellenen estetik bir görünüştür. Bundan ötürü, her metâ üretimi aynı zamanda onun *görünüşünün de üretimidir*. «Her metâ üretiminde iki şey üretilir: İlkin kullanılma değeri; ikinci ve özel olarak da kullanılma değerinin görünüşü.»[140] Daha önce de belirtildiği gibi, bir metâ'm kullanılma değeri, onun metâ olarak sahip olduğu varlığı ifade eder. Sözgelişi, yazı yazdığım şu yazı makinesi yazı yazma gibi bir kullanılma değerini içeren bir varlığı ifade eder. Bu makine, böyle bir kullanılma değerini yitirdiği, yani yazı yazmadığı an, yazı makinesi olmaktan çıkacağı gibi, buna dayalı olan alınıp satılma değerini de yitirecektir. Aynı makinenin duyularıma seslenen görünüşü de yine bir üretim ürünüdür. Buna göre, metâ üretimi, aynı zamanda duyarlık üretimidir. Ancak, duyarlık burada duyarlık amacı ile değil de, kullanılma değerini özendirmek amacıyla üretilir. «Duyusal olan, bu ilgi içinde bir ekonomik fonktion'un taşıyıcısı, ekonomik fonktionel bir büyülemenin süje ve obje'si olur. Görünüşe egemen olan, duyular aracılığıyla büyülenmiş insanlara egemen olur.»[141] İnsanlara duyusal olarak egemen olmak, aynı zamanda insanlara ekonomik olarak egemen olmak anlamına gelir. Çünkü, metâ, bir değiş tokuş değeridir ve böyle olmak zorundadır. «Metâ üretiminin amacı, kullanılma değerlerini böyle bir değer olarak üretmek değildir: Tersine, satım için üretmektir.»[142] 'Metâ', değiş tokuş değerine, paraya dönüşmesi gereken bir varlıktır. Bu dönüşüm içinde estetik görünüş, özendirici olmak gibi önemli bir rol oynar. Yani: «Metâ'ın estetik kullanılma değeri, para amacı için bir araç olur.»[143] Ama, bu araç olma insanın dışında, insana yabancı bir niteliği göstermez. Tersine, insan duyarlığında temellenip, insan yaşantısına katılır. Bu, daha metâ'ın satış için düzenlenmesi ile başlar. «Metâ'lar artık alışılagelmiş gruplar halinde düzenlenmemeli, tersine, içerikleri bakımından alıcının gereksinme amaçlarına, istekierine göre düzenlenmelidir. Alıcı ile metâ'ı karşı karşıya getirmemeli, metâ'ı alıcının yaşantıları içine sokmalıdır.»[144] Alıcı, gereksinme duyduğu metâ'ı,

kendi yaşantı dünyası içinde bulmalı. Metâ, onun için yalnız gereksinme duyduğu bir değer değil, aynı zamanda sevgiyle, özlemle, kısaca duygularıyla ilgi duyduğu bir estetik değer olmalıdır. Bu, tüm gündelik araç ve gereçler için olduğu gibi, insanın giyim, kuşam ve kullandığı eşyalar için de geçerlidir. «Çeşit çeşit süs, tekstil, koku ve boya, güzelliğin ve sevgi değerinin ifade aracı olarak ortaya çıkar. Böylece metâ, estetik dilini, insanların sevgisini elde etmede bulur. Sonra ilgi tersine dönerek, bu kez insanlar estetik ifadelerini metâ'da bulurlar.»[145] Her metâ'da estetik değer ve ekonomik değer birbirini tamamlar ve onlar tam bir uyum meydana getirirler. Ne var ki, giderek kullanılma değerinde estetik değer ağır basabilir. «Kullanma değerinin niteliksel ve niceliksel olarak ağırlığını yitirmesi, genellikle metâ'ın güzelleştirilmesi ile giderilir.»[146] Bundan ötürü, kullanılma değeri yönünden zayıf bir metâ, salt estetik değeri nedeniyle alıcı bulur. Estetik görünüş, kullanılma değerinin zayıflığını kapatabilir.

Görünüş değerinin ekonomik çekiciliğini gören üretici güçler elbette bundan yararlanmak isteyeceklerdi. Bu yararlanma iki yönde olur. Birincisi, yeni duyarlık biçimleri, yeni gereksinme tarzları yaratmak ve bu gereksinmeleri karşılamak amacıyla yeni üretim obje'leri meydana getirmek. Bu da, doğal olarak duyarlıkların sürekli yenilenmesini gerektirir. Böyle bir yenilenme, *'estetik yenilik'* adını alır. «Satıcılar, estetik yenilenmeyi değiştirilemez, büyüleyici bir alınyazısı olarak kavrarlar. Estetik yenilenmede 'metâ', görünüş içinde sanki kendiliğinden hareket ediyormuşçasına hareket eder ve duyu - duyuüstü şeyler olarak kendini gösterir. Burada metâ'ın derisine ve bedenine yansıyan şey, metâ'ın tekelci-kapitalist özellik içindeki fetiş karakteridir.»[147] Bunun için, estetik yenilenme bir *süreklilik* boyutu içinde meydana gelir. Her estetik yenilenme, yeni bir fetişi beraberinde getirir. Her fetiş yeni bir duyarlığı ifade eder. «Bu estetik yenilenme, *moda* sözcüğü ile ifade edilir. Ama, bu moda, değişik bir karakterde ortaya çıkar. Moda, bu arada tüm moda olur ve bu da tüm görünüş tablosunu çevreler.»[148]

Estetik yenilik, yalnız belirli bir görünüş alanındaki bir moda olayını değil de, tüm görünüş alanında meydana gelen kökten bir değişmeyi dile getirir. Bu değişme fenomenleri arasında sıkı bir ilgi bulunur. Sözgelişi, «*yeni* bir elbiseye renkçe uygun yeni çorap ve ayakkabı, uygun bir çanta, yeni bir makyaj katılır. Hatta moda, giyinmenin dışında, ev eşyasına kadar uzanır.»[149] Tüm insan yaşamında böyle kökten bir değişmeyi yapan nedir? Bu, yalnızca duyarlıkta meydana gelen değişmedir. Her şey, bu duyarlık değişmesinin, estetik yeniliğin ürünüdür, ama, tüm değişmeleri gerçekleştiren *üretim güçleri*dir. «Kravatlar, etekler, gömlekler, pantolonlar, ayakkabılar, möbleler, vb. metâ dünyasının yaratıcı doğasının bir parçası olarak görünürler. Estetikçe birbirinden farklı metâ kuşakları, havanın değişmesi gibi doğal olarak değişirler.»[150] Böyle bir değişmeyi gerçekleştiren üretici güçler, her kuşakta ideal bir müşteri, estetikçe yeniliğe açık ideal bir alıcıyı meydana getirmeyi amaçlar. Bunu günümüzde görmek istersek, bu ideal müşteriyi belli bir estetik karakter içinde saptayabiliriz. «Gençliğin fetişleştirilmesi ve genç olmanın zorlayıcı karakterinin neden-

lerinden biri, estetik yenilikte bulunur.»[151] Bu karakter içinde her şey gençlik açısından değerlendirilir, her şey genç olma yolunda, giyim, kuşam genç bir insan ideali için biçim kazanır. «Erkek giyimindeki estetik yenilik kampanyası bu ideal alıcıda başlamak gereğinde idi. Bu kampanya, elbiselerin, gömleklerin ve pantolonların yeni bir metâ kuşağının propagandasını yaparken, aynı zamanda bu ideal alıcının gençliğinin propagandasını yapar. Bir parça gençlik alt kültürü, estetik temeli oluşturur; bu temelden hareketle konfeksiyon endüstrisi, yeni bir metâ kuşağı aracılığıyla ekonomik bunalımı aşmak için doğar. Bununla aynı zamanda propagandasını yaptığı şey, standartlaşmış, yeni görünüş tablosunun parçası olarak gençliktir.»[152]

Bütün bunlar bir estetik dünya tablosunu oluştururlar. Ama, bu estetik tablonun alt planında metâ ile alıcı arasındaki ekonomik ilgi bulunur. Bunun için, estetik yenilik bir amaç değil, tersine, ekonomik ilginin gelişmesi için bir araçtır.

Üretici güçlerin, görünüş değerinin ekonomik alandaki çekiciliğini gören güçlerin bundan yararlanmak isteyeceklerini söylemiş ve bu yararlanmanın da iki yoldan olabileceğini belirtmiştik. Birinci yön, tüm yukarda açıklamaya çalıştığımız gibi, yeni duyarlık biçimleri yaratmak ve estetik yenilikleri gerçekleştirmekle oluyordu. İkinci yöne gelince, bu da yeni bir yaratma ile ilgilidir. Bu yöntemle, metâ ve alıcı arasındaki tüketim bağı kısaltılır. Bu yöntem bir teknik olarak da adlandırılabilir. «Bu köktenci teknik, yalnız bir ürünün maddesiyle ilgili olan kullanılma değerinde, bir kullanılma zamanını tüketim dünyasında kısaltmak ve metâ'ın yeniden aranmasını tekrarlatmak anlamına gelmez, bu teknik, aynı zamanda metâ'ın estetik'inde de başlar. Bir metâ'ın görünüşünün periyodik olarak yeniden sahneye konması, söz konusu metâ'ın tüketim alanında bulunan örneklerinin tüketim süresini kısaltır.»[153] Bu teknik, estetik yenilik olarak adlandırılır.

Görüldüğü gibi, metâ'ın görünüşü, estetik değeri, ekonomik temelde belli başarılara ulaşmak için araç olarak kullanılıyor. Bu yöntem, bu ekonomik amaçlara estetik yenilikten estetik yeniliğe geçmekle ulaşma olanağı sağlıyor.

Bütün bu yukarda söylediklerimiz, Haug'a göre, belli bir toplum yapısında kendini gösterir. Bu, kapitalist toplumdur. Kapitalist toplumda görünüş değeri, ekonomik değere ulaşmada bir araç olarak kullanılır. Başka bir deyişle: Kapitalist toplum, insan duyarlığını değiş tokuş değerine ulaşmada bir araç olarak kullanabilir. «Şunu söylemeliyiz ki, metâ estetik'inin insan duyarlığına biçim vermesi, insanların kapitalist toplumda sisteme uygun davranışlara götürülmesinden başka bir şey değildir.»[154]

Buna göre, metâ estetik'i tamamen kapitalist topluma özgü bir estetik'tir ve bu estetik'in amacı, üretici güçlerin daha çok ve daha hızlı kazanca ulaşmasıdır. «Metâ estetik'i alanında kapitalizmin gelişmesi doğa tarihi gibi kendini gösterir.»[155] Metâ estetik'i kapitalist sisteme özgü bir fenomen ise, kapitalist sisteme karşı yapılacak her eleştiri, dolaylı olarak metâ estetik'ini de hedef alacaktır. Ya da Haug'un yaptığı gibi, kapitalizmin eleştirisine metâ estetik'inin eleştirisinden kalkılarak gidilebilir. Haug'

un, kitabının adının «*Metâ Estetik'inin Eleştirisi*» olmasının nedeni de burada bulunur. Yine Haug'un şu sözleri de yukardaki sözlerinin ışığı altında asıl anlamına kavuşabilir. «Dünyaya ve bize egemen olan ve dünyayı ve bizi kullanan kapital dünyamıza el koymuştur. Büyük kapitallerin kazanç açlığı dünyayı metâ, özel araziler ve çöp yığınları birikintisine çevirmiştir. Tüm halkın yararına hiçbir etkin plan yoktur. Üretimin ve gelir dağılımının kapitalistçe belirlenmesi süresince, insan yararına olma adına lâyık bir yararın temelini oluşturduğu hiçbir planlama var olamaz.»[156] Buna göre, metâ estetik'ini yaratan kapitalist toplum, bunu sırf kazanç hırsı ile yapar. Kullandığımız araç, gereç, giyim kuşamımızdan makineler kadar uzanan tüm bu obje'ler birer metâ olarak anlaşılınca ve metâ'ın da amacı kazanç olarak belirlenince, buradan tüm toplumda kör bir kazanç kuralının egemen olacağı mantıksal olarak doğar. Kapitalizmin özünde böyle bir kural bulunur. «İnsanların gereksinme duyduğu, kullandığı şeyler, onların oturduğu ve içinde hareket ettikleri yerler, gereksinmelerini giderdikleri şeyler, onların yaşamlarını nasıl organize ettikleri, nasıl oturdukları, nasıl giyindikleri, nasıl kendilerini güzelleştirdikleri ve nasıl başkalarını güzel buldukları ve nasıl onları arzuladıkları: Tüm bu nesnelere, arazilere ve insanlara kapitalist yararlar egemen olur, onları sömürür ve onlara biçim verir. Kapitalizmin biricik dizayn'ı, biricik planı, kazanç için çabadır.»[157] Kullanılan tüm araç ve gereçlerin güzelliği, buna göre, duyarlığı kapitalizmin yapay olarak biçimlendirmesine dayanır. Kapitalist sistemin ortadan kalktığı bir toplumda metâ estetik'i de kendiliğinden ortadan kalkar. Bu, metâ estetik'inin eleştirisinin son sözüdür, diyebiliriz.

V. YAPISALCI (STRÜKTÜRALİST) ESTETİK VE OBJE ÇÖZÜMLEMESİ

1) Genelde Yapısalcılık

Yine son beş-on yıldır düşün alanında pek çok sözü edilen, savunulan, zaman zaman da eleştirilen bir kavram ve bu kavrama dayalı bir felsefe anlayışı ile karşılaşıyoruz. Bu kavram '*yapı*' (strüktür) kavramıdır ve buna dayalı felsefe anlayışı da *yapısalcılık*'tır (strüktüralizm). Yapısalcılık da, tıpkı öbür felsefe anlayışlarında olduğu gibi, ciddi felsefe içeriğinin yanında aynı zamanda bir moda anlayışını da beraberinde getirir. Bunun için ciddi yapısalcı düşünürlerin yanında, yapısalcılığı günün modası olarak anlayan snobist'lere de rastlarız. «Kimisi, tıpkı vaktiyle existentialist olduğu gibi, bugün de strüktüralist'tir.»[158] Hatta bir moda olarak yapısalcılığın kopardığı gürültü içinde bir felsefe anlayışı olarak yapısalcılığın sesinin zaman zaman kaybolduğunu da görüyoruz. Bu durum haklı olarak yapısalcılıktan kuşku duymaya kadar götürülebilir ve bu kuşku, acaba yapısalcılık tümden bir moda etkinliği olmasın? sorusunu akla getirebilir. «Ama, yapısalcılık elbette modadan daha fazla bir şeydir ve 'yapı' kavramı da bir slogan'dan daha fazla bir şeydir.»[159] Eğer yapısalcılık yalnız bir 'moda' olsaydı, onun üstünde bu kadar çok düşünmeye ve araştırma

yapmaya gerek kalmazdı. Oysa, son on yıldan beri yapısalcılık üstünde çok sayıda araştırma yapılmış ve yapılmaktadır. Ancak, yapısalcılığın bir düşünce eylemi olarak etkinliği onu doğal olarak bir moda etkinliğine dönüştürür. Elbette bir moda olan yapısalcılığı bir düşünce eylemi olan yapısalcılıktan ayırmak olanak dışıdır. Ama, zaman içinde moda yerini daima daha yeni modaya terkeder ve düşünce varlığı ise, bu değişmenin dışında kalır ve varlığını sürdürür.

Şimdi, yapısalcılık ilkin bir felsefe anlayışı, sonra da bir estetik teorisi olarak nedir ve estetik olarak ne getirmek ister? bunları ele almak istiyoruz.

Yapısalcılık, temelde Ferdinad de *Saussure*'ün (1857-1913) lingüistik araştırmalarına geri gider. Saussure'ün Cenevre Üniversitesi'nde verdiği lingüistik dersleri, öğrencilerinden Charles Bally ve Albert Lecheya'nın tuttuğu ders notları olarak ilk «*F. de Saussure, Cours de linguistique générale*» adı altında hocalarının ölümünden sonra 1916'da yayınlanır. Saussure'ün lingüistik'e bakış tarzı, daha sonra 'yapısalcı' anlayışın doğmasına neden olur. Saussure, dilbilimine ve dilbiliminin konusuna, o zamana kadarki yaklaşım tarzlarından çok değişik bir tarzda yaklaşır. O güne kadar, dil olgusu tarihsel bir olgu olarak ele alınıyor ve dilin öbür dillerle karşılaştırılması yapılıyordu. Ya da dil belli bir tarihsel dönem içindeki bir olgu olarak düşünülüyor ve o dil dışı araçlarla, sözgelimi, mantık ilkeleriyle açıklanmak isteniyordu. Dil olgusuna böyle bir yaklaşım yerine, Saussure, *dilin dil olarak ne olduğu?* sorusunu ortaya atarak, dili kendi başına bir varlık olarak ele almak, bir 'nesne' olarak düşünmek ister.»[160] Böyle bir düşünüş tarzı, yalnız lingüistik'te değil, aynı zamanda tüm tinsel bilimlerde bir devrim meydana getirir. Bu devrim, sosyal bilimlerin konusunu kavrama ve onları temellendirme ile ilgilidir. Bu, dil araştırmasında yeni bir yöntemdir. Bu yöntemin çıkış noktası 'dil nedir?' sorusunda bulunur. Bu soruya Saussure, dil, kendine özgü bir *gösterge sistemi*dir diye karşılık verir. Bu yanıt, dilin, ancak bir gösterge sistemi olarak bu sistemi oluşturan öğelerden oluştuğunu, buna göre de, dilin yalnız bu öğelerle açıklanabileceğini ifade ediyordu. Dil, bir göstergeler sistemi olarak, belli bir bilimin konusunu oluşturur. Bu bilim, *semioloji*'dir *(semeon* Grekçe gösterge demektir). Ancak, semioloji dili, onu meydana getiren öğelerin *synchronik* (eşzamanlı) bir sistemi olarak kavramalıdır, bugüne kadar yapılageldiği gibi, *diachronik* (zaman içinde oluşan) olgular olarak değil. Bu synchronik sistem göstergelerden oluşur, dedik. O halde, sorulması gereken temel soru, göstergenin ne olduğudur? Gösterge nedir? Böyle bir soruya ancak analitik bir yanıtla karşılık verilebilir. Her gösterge, bir *gösteren, ifade eden* öğe (le signifiant) ile, bir *ifade edilen, gösterilen* (le signifié, anlam, kavram, içerik, değer) öğesinden oluşur. Ancak, gerek gösteren, gerekse gösterilen psişik niteliktedir. Sözgelimi, masa dediğimiz zaman, 'masa' sözcük olarak bir dilsel işaret, bir göstergedir. Ama, bu masa sözcüğü ile biz, akustik bir fenomeni değil, tersine, bir 'masa anlamı'nı, 'masa kavramı'nı anlıyoruz. 'Masa sözcüğü' bir dilsel işaret olarak, göstergenin 'gösteren' öğesini, masa sözcüğünün dile getirdiği 'masa anlam'ı ise, 'gösterilen'i oluşturur. Böy-

le bir sistem olarak meydana gelen dile, artık ne tarihsel, ne sosyolojik ne psikolojik ne de fizyolojik bakımdan yaklaşılamaz. Böyle bir göstergeler sistemi olarak dile ancak onun böyle bir 'gösterge olma'sı bakımından yaklaşılabilir. Hatta, Saussure, daha da ileri giderek, tüm insan ve toplum yaşamında göstergelerin bir sistem oluşturduğunu ve bundan ötürü ilerde ergeç tüm bu insan bilimlerini içine alacak genel bir gösterge biliminin kurulacağını söyler ve böyle bir bilime de, *semioloji* adını verir.

Yapısalcılık, Saussure'ün bu düşüncelerinden kaynaklanır. Gerçi, Saussure, *'yapı'* (strüktür) sözcüğünü hiç kullanmamıştır, onun yerine, sistem, dizge sözcüğünü kullanmıştır. Ancak, gelecekteki bir semioloji için ortaya koyduğu özgün düşünceler, hem böyle bir bilimin kurulmasına hem de bu bilimde kaynağını elde edecek olan yapısalcılığa hazırlık değeri taşırlar. 'Yapısalcılık' sözcüğü ile karşılaşabilmek için ise, ancak Rus formalizm'ini beklemek gerekecektir. 1920'lerden önce Moskova'da doğan bu lingüistik anlayışı Saussure'ün etkisi ile ortaya çıkıyordu. Cenevre Üniversitesi'nde Saussure'ün bir öğrencisi olan *Kardensky*, 1917'de Rusya'ya döner ve hocası Saussure'ün lingüistik teorisini Moskova'da tanıtır ve 'gerçek bir Saussure dalgasının' (vraie vaque saussurienne) doğmasına neden olur.[161] Ne var ki, Rus formalizm'ini yalnız Saussure'e bağlamak da pek doğru olmaz. Çünkü, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başları felsefi düşünce yönünden çok zengindir. Bu felsefi düşüncenin 'organisation', 'sistem', 'form', 'Gestalt' gibi çok etkili kavramları vardır. Yine *Spranger*'in 'yaşam biçimleri' (Lebensformen), *Dilthey*'in 'ilk biçim'i (Urform), *Husserl*'in 'öz biçimleri' (Wesensformen), M. *Scheler*'in 'duygu biçimleri' (Gefühloformen) ve E. *Cassirer*'in 'sembolik biçimleri' (Symbolische Formen) böyle bir etki öğesini oluştururlar. Bu arada Husserl'in *«Descartes'ça Düşünceler» (Cartesianische Meditationen)* adlı yapıtının 1920'lerden sonra Petersburg ve Moskova'da Husserl'i bile şaşırtacak derecede ilgi görmesi, aynı şekilde Rus formalizm'i üzerinde etkili olmuştur, diyebiliriz. Şimdi haklı olarak şunu sorabiliriz: Yukarda işaret edilen kavramlardan herhangi biri, bugün 'yapı' (strüktür) kavramı yerine rahatça konamaz mı? Elbette rahatça konabilir.

Sklovskij, Tynjanove, Eichenbaum ve *Jakopson* gibi düşünürlerin oluşturduğu Rus formalizm'inin, yapısalcılık açısından önemli bir fonktionları olmuştur. Şöyle ki, Rus formalistleri, Saussure'ün lingüistik savını ilk olarak edebiyata uygulamışlardır.[162] Edebiyatı, pozitivist bir açıdan, sözgelişi, yazarın biyografisi, ruh hali ya da çevresiyle açıklamak yerine, edebiyatı edebiyat yapıtı, biçimin sağladığı bir formel organisation olarak anlamışlardır. Edebiyat yapıtı, böyle bir anlayış için yalnız *metin*'den (text) ibaret olacaktır, metni aşan, metnin dışında bir şey değil. Bundan ötürü, Rus formalistlerinin çalışmaları, özellikle metin çözümlemelerine dayanacaktır. Ancak, bu formalist düşünürlerden biri, Sklovskij daha sonraları yaptıkları bu çalışmaları şöyle değerlendirecektir: «Bu çalışmalar, hiçbir zaman edebiyat yapıtlarının bir anatomisi değildir, tersine, yalnızca bir ameliyat tutanağıdır.»[163] Böyle bir anatomi ise, daha sonraları *Çek formalistleri* tarafından gerçekleştirilecektir.

Rus formalistleri içinde en etkilisi olan Roman Jakopson, 1920'de Prag'a kültür ataşesi olarak gider. Prag'da *Muthesius* ve Graf *Trubetskoy* ile birlikte *Prag Çevresi* (Cercle de Praque)'ni oluştururlar. Bu çevre içinde lingüistik, yeni bir gelişmeyi gerçekleştirir ve yeni bir ad elde eder. Bu ad, *phonoloji*'dir. Ve «phonoloji, yeni yapı (strüktür) düşüncesine bilimsel yönden en güvenilir yeri sağlar.»[164]

Ancak, Çek Çevresi, bir adım daha atarak, semiolojiyi edebiyat teorisinin dışına çıkarır ve onu *tarihsel fenomenler* alanına götürür. «Çek yapısalcılığı, yapı teorisinde iki belirli öğeyle çalışır; bunlar, gösteren (sistem, fonktion) ve göstergelerdir (elemanlar).»[165] Çek yapısalcılığı için, göstergenin fonktionalitesi ön planda gelir. Çünkü, her gösterge belli bir fonktiona sahiptir.

Çek formalizmi, yapısalcılık olarak asıl gelişmesine 1950'li ve 1960'lı yıllardan sonra Çekoslovakya dışında, Fransa'da ulaşır. Sözgelimi, *Piaget* psikolojide, *Lacan* psikanalizde, *Althusser* felsefede, *Barthes* edebiyat biliminde ve *Lévi Strauss* da etnolojide yapısalcılığı uygularlar. Bu uygulamalar içinde en etkilisi, hiç kuşkusuz Lévi Strauss'un akrabalık fenomenini semiolojik yönden incelemesidir. Akrabalık, bireyler ve sosyal gruplar arasındaki bir ilişkiyi gösterir. Bu ilişki, biyolojik temele dayalı ve bundan ötürü de biyolojik olarak temellendirilebilir bir olgu mudur? Lévi Strauss, bu ilişkinin *kültürel* bir ilişki olduğunu ve bunun için de ancak semiolojik açıdan açıklanabileceğini öne sürer. Sözgelişi, yakın akraba (anne, baba, kardeş) evliliklerinin tüm toplumlarda yasaklanmasının nedeni, Strauss'a göre, bu semiolojik temele dayanır. Çünkü, Lévi Strauss'a göre, «akrabalık ilişkileri 'bir tür bir dil' olarak görülmelidir, onlar, 'eylemler ve işlemler' bütünü ile kişiler ve gruplar arasında belirli bir iletişim tipini sağlamak için belirlenmişlerdir.»[166] Bu iletişimin öğesi *kadın*dır, tıpkı o grubun sözcükleri gibi. Sözcükler gibi kadınlar da birer iletişim aracıdır. Yakınlarla (anne, baba, kardeş) evlilik bunun için bir toplumsal yasaklamadan önce, bir iletişim *sunu*sudur. Bu iletişimde bizim sunumuzu, bir başkasının bize sunusu karşılar. Örneğin, kızımızı bir başkasına sunarız, ama bir başkası da kendi kızını bizim ailemize sunar. Lévi Strauss'a göre, bu iletişimde toplumsallık ve kültür başlamış olur. Doğrudan kültüre giden yol, yalnız iletişimde olanak kazanır. «Kanca akraba olan kadın, içgüdülerin tatmini için en yakınımız olarak bize sunulan bir obje değil de, tersine, bir iletişim obje'si olarak anlaşılmalıdır. O, toplum dediğimiz bu ikinci dereceden ilgiler sistemi için bir *gösterge* olur. Toplumsal yaşam, göstergelerin bir iletişimidir, en geniş anlamında dil gibi.»[167]

Şimdi, yapısalcılığa ilişkin olarak çizmeye çalıştığımız bu genel tabloda yapısalcılığın genel estetik anlayışını görmeye çalışalım. Lingüistik'ten doğmuş bir teori olarak yapısalcılığın ilk estetik uygulamalarını da dilsel bir sanatta, edebiyatta gerçekleştireceği doğaldır. Gerçekte de bu böyle olmuş ve yapısalcılık bir edebiyat teorisi niteliğini elde etmiştir. Buradan doğan estetik de yine bir edebiyat estetik'i olacaktır. Ancak, yapısalcı estetik, temelde bir edebiyat estetik'i olsa bile, belli bir estetik anlayışı ortaya koyacaktır. Bu estetik anlayışı nedir? Bunun hareket ettiği ilkeler

ve kavramlar nelerdir? Bu sorulara en doyurucu yanıtı, sanıyoruz ki, yapısalcılığı, onun estetik kaynağında ele almada bulabiliriz. Bu kaynak, Çek formalizmini estetik açıdan temellendiren Jan *Mukarovsky* estetik'idir. Bunun için, biz de burada yapısalcı estetik'i Mukarovsky estetik'i temelinde ele almak istiyoruz.

2) Yapısalcı Estetik

Mukarovsky estetik'i, özellikle Mukarovsky'nin kitaplarının öbür Avrupa dillerine 1960'lı yıllarda başlayan çevirileriyle ancak günümüzde güncellik kazanabilmiştir. Bu kitaplar arasında özellikle «*Estetik'ten Bölümler*» (*Kapitel aus der Aesthetik*, 1966), ve «*Yapısalcı Estetik ve Poetik Üstüne İncelemeler*» (*Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik*, 1974) adlı yapıtları gösterebiliriz. Batı, bu çevirilerle Mukarovsky'yi yeniden keşfetmiştir, diyebiliriz. Yapısalcı estetik'i belirlemeye çalışırken, biz de bu iki ana yapıta dayanacağız.

Mukarovsky'nin de çıkış noktası semioloji'dir. Ona göre, semioloji, geliştirilmesi gereken bir temel bilimdir. «Göstergebilim (Saussure'e göre, semioloji, Bühler'e göre, sematoloji) tüm genişliği içinde ele alınmalıdır; çağdaş lingüistik'in (örneğin, Prag okulunun, yani Prag lingüistik çevresinin) araştırmaları, semantik alanını, nasıl genişletmiş ve bu açıdan dil sisteminin ve hatta ses sisteminin tüm öğelerini nasıl ele almışsa, aynı şekilde lingüistik semantik'in bütün bilgileri de tüm öbür gösterge alanlarına uygulanmalı ve onların özel niteliklerine göre belirlenmelidir.»[168] Semioloji, yalnız dar bir alan ile sınırlı olmamalı, tersine, *gösterge*'nin söz konusu olduğu her alana yaygınlaştırılmalıdır. Gösterge, geniş bir alanla ilgili olduğuna göre, bir gösterge bilimi olan semioloji de tümel bir karakter elde edecektir. «Hatta bir bilimler grubu da vardır ve bu, özellikle gösterge sorunlarıyla ilgilenir (aynı şekilde gösterge sorunlarıyla hısım olan yapı ve değer sorunlarıyla da; örneğin, sanat yapıtının aynı zamanda gösterge, yapı ve değer olması gibi): Tinsel bilimler (sciences morales) denen bu bilimler, az ya da çok açık gösterge niteliğine sahip olan bir konuyla uğraşırlar.»[169] Bunlarda gösterge karakteri söz konusu olduğuna göre, onların sorunları da temel bir bilim olan gösterge biliminin yönetimi altında incelenmelidir. Başka türlü söylersek, onların tümel bir bilim olan semioloji'ye bağlanması gerekir.

Tinsel ya da sosyal bilimlerin semioloji'ye bağlanması gerekirken, acaba sanatta durum ne olacaktır? Sanatı inceleyen şanat tarihi ve sanat felsefesinin sanat olayına yaklaşımı nasıl olacaktır? Bu sorulara temelde bir karşılık aranması gerekir. Böyle bir karşılık ise, sanatın ne olduğu sorusuna dayanır. O halde, çıkış noktası, *sanat nedir?* sorusu olmalıdır. Böyle bir soruya Mukarovsky'nin vereceği yanıt şöyle olacaktır: Sanat, dil gibidir. Dilin bir göstergeler sistemi olduğu düşünülürse, dile benzeyen sanatın da bir göstergeler sistemi olacağı anlaşılır. «Bir gösterge olarak sanat yapıtını ele aldığımızda, dil ile sanat arasındaki benzerliğe tekrar döneceğiz.»[170] Sanatın dile benzemesi, her ikisinin de temelde birer gösterge olmasından ileri gelir. Saussure'ün dili bir gösterge olarak anlama-

sıyla, genelde dile yaklaşma tarzı da kökten değişmiştir. Daha önceleri psikolojik ya da fizyolojik bakış açılarından görülmek istenen dil, Saussure ile birlikte kendi autonom-yasal düzenine kavuşmuş oluyordu. Bu düzeni belirleyen ise, *gösterge sistemi*dir. Şimdi, aynı autonom sistem düşüncesi, tinsel ya da sosyal bilimlere ve bu arada sanat felsefesine ve sanat tarihine uygulandığında, aynı bakış tarzının sanatta da geçerli olması gerekir. Buna göre, sanata da ancak onun autonom bir gösterge olması, yani yalnızca semiolojik açıdan yaklaşılabilir. Bunun dışında ne psikolojik ne de fizyolojik açıdan. «Sanat yapıtının bir gösterge karakteri vardır. O, ne yaratıcısının bireysel bilinç durumu ne de bir sanat yapıtım algılayan bir süje'nin bilinci ne de maddi yapıt diye adlandırdığımız şey ile özdeşleştirilebilir.»[171] Ama, sanat yapıtı bir maddi varlığa ve bu maddi varlığı meydana getiren bir sanatçı bilincine ve aynı zamanda sanat yapıtı dediğimiz varlığı algılayan bir bilince dayanmaz mı? Bu, Mukarovsky için de böyledir. «Sanat yapıtı, estetik obje olarak vardır ve estetik obje'nin yeri de tüm toplum bilincidir. Duyularla algılanabilir olan maddi yapıt, bu maddi olmayan obje karşısında yalnız bir dışsal sembol'dür. Maddi yapıtı meydana getiren bireysel bilinç durumları, estetik obje'yi ancak hepsinde ortak olarak bulunan şeyde temsil ederler.»[172] Oysa, bugüne kadar genelde sanat yapıtı, bir yandan ruh durumları, öbür yandan da maddi varlığı yönünden açıklanmak istenmiştir. Sanat teorisine bu eğilim egemen olmuştur. Oysa, sanat teorisinin bu iki eğilimin dışında bir yaklaşımla sanatı kavraması gerekir. «Sanat yapıtı ne yaratıcısının ruh durumu, ne de onu algılayan süje'de doğurduğu ruh durumu ile özdeşleştirilebilir, psikolojik estetik'in yapmayı istediği gibi.»[173] Sanat yapıtı, onu yaratan ya da algılayan süje'nin ruh hallerine indirgenemez. Sanat yapıtı, bunların dışında özgün bir varlığa sahiptir. Bu varlık acaba sanat yapıtının maddi varlığı olmasın? «Ama, sanat yapıtı, onun maddi varlığına da indirgenemez, çünkü maddi bir yapıt zaman ve mekân içinde var olduğuna göre, görünüşü ve iç yapısı ile tümüyle değişebilir. Örneğin, bir edebiyat yapıtının birbirini izleyen çevirileri karşılaştırılırsa, bu, kolayca görülebilir. Maddi yapıt, burada bir dışsal simge (Saussure'ün deyimi ile, signifiant, gösteren) değerindedir.»[174] Sanat yapıtının gösterge niteliği, onun farklı öğelerin bir kompositum'u olmasında temellenir. Bu kompositum'u analiz edersek, şu öğeleri elde edebiliriz: «Her sanat yapıtı bir *autonom gösterge* olup, şu öğelerden oluşur: 1. Bir duyusal simge anlamına sahip olan 'maddi yapıt'tan. 2. Kollektiv (ortak) bilinçte kökleşen ve anlamın yerini alan estetik obje'den. 3. Gösterilen şey ile ilgiden. Bu ilgi özel, farklı bir varlığı işaret etmez, tersine, belirli bir çevrenin toplumsal fenomenlerinin tüm bağlamını işaret eder.»[175] Bu öğeler iki ana öğeye indirgenebilir. Bir gösterge olarak sanat yapıtı, bir gösteren öğeye bir de gösterilen öğeye dayanır.

Gösteren öğe, yukarda da işaret etmiş olduğumuz gibi, duyusal olan, maddi olan şeydir ve bu, bir dışsal simgedir (signifiant). Dil söz konusu ise, konuşulan sözcükler ya da öbür sanatsal gösterge biçimleri söz konusu olduğunda, bir resimde boyalar, heykelde taş, tahta, vb. gibi müzikte

sesler, bunlar hep birer «gösteren»dir, dışsal bir simge'dir. Ne var ki, dışsal simgenin dile getirdiği, onun dışsal olmayan bir karşılığı vardır. Burada önemli olan bu karşılığın ne olduğudur. Mukarovsky'nin dili ile söylersek: «Genel tanıma göre, gösterge, bir duyusal gerçekliktir ve bu duyusal gerçeklik, onun meydana getirmesi gereken bir başka gerçeklik ile ilgilidir. Biz, o zaman şöyle bir soru sormak zorundayız: Bu başka gerçeklik, sanat yapıtının, empirik gerçekliğin yerine koyduğu gerçeklik hangi gerçekliktir?»[176] Bir edebiyat yapıtını, sözgelişi bir şiiri, bir romanı düşünelim. Bir yapıt olarak, bir roman sözcüklerden meydana gelir. Ancak, bir şiirin, bir romanın sözcükleri belli ruh durumlarını, belli olayları anlatır. Bu olaylar, gerçek olaylar değildir, ama, sanat onları gerçek olaylarmış gibi anlatır, onları empirik, yaşanan bir gerçekliğin yerine koyar. Bir sanat yapıtının anlamı, bu 'gösteren' ile 'gösterilen'in ilgisinden oluşan 'gösterge'ye dayanır. Her gösterge'de bir duyusal, dışsal simge ile onun ifade ettiği bir 'gerçeklik', bir 'anlam' varlığı vardır. İşte, Mukarovsky'nin 'nasıl bir gerçeklik?' diye sorduğu varlık, bu anlam varlığıdır. Bütün bu çerçeve içinde sanat yapıtı, dile benzer ve dil gibi semiolojik bir fenomeni ifade eder. «Bu noktada biz yeniden yukarda işaret edilen sanat ve dil arasındaki analojiye dönüyoruz. Dilsel dışlaştırma gibi, sanat yapıtı da aynı şekilde iki yan arasında aracılık etmek üzere belirlenmiştir. Dilde bu, 'konuşan' ve 'dinleyen' arasında, sanat yapıtında ise 'sanatçı' ile 'sanatı kavrayan' kişi arasında meydana gelir.»[177] Anlam varlığı nasıl bir dilin sözcüklerini anlayan bir süje'ye gereksinme duyuyorsa, sanat yapıtı da, kendisi ile bir anlam ilgisi içine girebilecek bir süje'ye gereksinme duyar. Ancak, bu süje varlığı bireysel bir bilinci değil de, kollektiv bir bilinci gösterir. Bu bilinç, dışsal bir simge olan 'gösteren'i (signifiant), 'gösterilen' olarak (signifie) karşılar; «gösterilen'e kollektiv bilinçte bir anlam (şimdiye kadar bu anlama *estetik obje* deniyordu) karşılık olur. Bu anlam, belirli bir sosyal grubun üyelerinde maddi yapıtla meydana getirilen, onların ortak olarak sahip oldukları sübjektiv bilinç durumları ile belirlenir.»[178] Buna göre, gösteren'in, dışsal simgenin meydana getirdiği kollektiv bilinç durumu, sanat yapıtının anlamını oluşturur. Bu anlam varlığı, gösterge'nin 'gösterilen' öğesi, yani *estetik obje*'dir. Mukarovsky'ye göre, estetik obje, yalın bir süje korrelatı değildir, tersine, bir gösterge olan sanat yapıtında dışsal bir simge olan 'gösteren'in gösterdiği şey'dir, kollektiv bilinçte 'gösterilen'dir. Bunu daha güzel söylersek, bir sanat yapıtı, sözgelişi, bir roman, bir resim, bir müzik parçası bir estetik obje değildir, tersine, bir maddi yapı, bir dışsal simge olarak sanat yapıtının belli bir toplumun ortak bilincini taşıyan bireysel bilinçlerde oluşturduğu *anlam*'dır. Bu anlam varlığı, aynı zamanda bir değer varlığıdır. Sanatın semiolojik anlamı bu noktada bulunur. Bunun için: «Sanatın semiolojik karakterinden şu çıkar: Sanat yapıtı, daha önce onun bilgisel değeri, yani sosyal görünüşlerin her zamanki kontex'i ile ilgisinin ne olduğu çözümlenmeden önce hiçbir yerde tarihsel ya da sosyolojik bir belge olarak kullanılamaz.»[179] Bu kontex, semiolojik anlamı ifade eder, ama, aynı zamanda belli bir tarihselliği de. Her tarihsel dönem, kendine özgü bir semiolojik anlamı içe-

rir. «Bunun için sanat, herhangi bir toplumsal fenomenden daha çok, belli bir 'dönem'i niteleyebilir ve temsil edebilir. Bunun için de, uzun zaman sanat tarihi en geniş anlamda kültür tarihi ile karıştırılmıştır ve tersine de genel tarih, kendi dönemlerinin sınır işaretlerini isteyerek sanat tarihinin değişim noktalarından almıştır.»[180] Ancak, buradan, sanat fenomeninin salt toplumsal bir fenomen olduğu da çıkarılmamalıdır. «Eğer biz, sanat yapıtının toplumsal görünüşlerin bağlamını amaçladığını söylüyorsak, o zaman, bu, onun bu bağlam içinde, bu bağlamın doğrudan bir işareti ya da edilgen bir yansısı olacak tarzda zorunlu olarak eridiği anlamına da gelmez. Her gösterge gibi, sanat yapıtı da gösterdiği şey ile doğrudan doğruya simgesel ya da başka tarzda dolaylı bir ilgiye sahiptir ve onun içinde erimeksizin o nesneyi gösterir.»[181] Sanat yapıtının gösterdiği şeyin, empirik bir gerçeklik olması zorunlu değildir. Hatta gösterilen şeyin, gerçeklik yönünden varlığı da önemli değildir. «Bir sanat yapıtının maddesinden, onun belgesel bir doğruluğu (autantik'liği) istenemez, eğer biz, onu sanatsal bir biçim olarak değerlendiriyorsak. Bu, gösterilen şeyler (o halde gerçeklik-fiktion arasındaki basamaklar) sanat yapıtı için önemsizdir. Onlar, sanat yapıtının yapısını oluşturan etkenler olarak etkide bulunurlar.»[182] Önemli olan, 'gösterilen'in gerçeklik derecesi değil, onunla kurulan ilgidir. Bu ilgi, sanat yapıtının sistemini, yapısını oluşturur. Bu sistem ve yapı, tek bir sanat yapıtında belli özellikte ortaya çıksa bile, aslında tüm sanatlar için tümel bir geçerliğe sahiptir. Çünkü: «Sanatın dayandığı temel, hiçbir yolda bireysel sanat yapıtı değildir, tersine, sanat alışkanlıklarının ve normlarının bütünüdür, birey üstü, ve toplumsal karakter taşıyan sanatsal yapı'dır. Bireysel sanat yapıtının bu birey üstü yapıya ilgisi, tıpkı bireysel bir dil ifadesinin dil sistemi karşısındaki tavrına benzer; bu dil sistemi, aynı şekilde ortak toplumsal bir varlık olup, konuşulan dilin ötelerine kadar uzanır.»[183] Bireysel bir dilin yapısında, tüm dilin yapısını kavrarız. Bu, tıpkı vaktiyle fenomenoloji felsefesinin, fenomenolojik estetik'in önerdiği yönteme benzer: Tek bir bireysel obje'de varlığın özünü, tek bir sanat yapıtında, örneğin, bir tragedyada tragedyanın özünü kavramak gibi (Bkz. Fenomenolojik Estetik bölümü). Bu benzerlik, bir bakıma, fenomenolojinin yapısalcılık üstündeki etkisini gösterir.

Sanat yapıtı, bir 'gösterge'dir dedik, bu da bizi 'gösterilen şey'e götürdü. Burada da 'estetik obje' ile karşılaştık ve onu belirlemeye çalıştık. Şimdi, sanat yapıtının yine bu 'gösterge' niteliğine dönmek ve ona biraz daha yaklaşmak istiyoruz. Sanat yapıtı bir gösterge'dir, ama, o bir gösterge olarak nedir? Böyle bir soruya, artık sadece, 'gösteren' ile 'gösterilen' arasındaki bir ilgidir, o bir yapıdır diye yanıt vermek, doyurucu olmaktan çok uzaktır. Bu yanıtın doyurucu olabilmesi için, bu ilginin, bu yapının çözümlenmesi gerekir. Mukarovsky, bu ilgiyi, bu yapıyı, kısaca bu gösterge'yi *fonktionel* bakımdan ele alarak temellendirmek ister. Mukarovsky'nin semiolojiye kattığı bu *fonktionalizm*, Prag formalist okulunun bir özelliği olarak görülebilir.

Mukarovsky'ye göre, bir gösterge olarak sanat yapıtı aynı zamanda bir fonktion varlığıdır. Bu fonktion, hem göstergenin autonom bir göster-

ge olma fonktionudur, hem de bir *iletişim* (kommunikation) fonktionudur. Bunları başka bir deyimle söylersek: Sanat yapıtı, hem bir autonom göstergedir, hem de bir iletişimsel göstergedir. Şimdi, sanat yapıtının autonom bir gösterge olması ne demektir? «Her sanat yapıtı, bir autonom göstergedir ve bu autonom gösterge şunlardan oluşur: 1) Bir duyusal simge anlamına gelen bir maddi yapıttan. 2) Kollektiv bilinçte kökleşen ve bir anlamı içeren 'estetik obje'den. 3) Gösterilen şey ile ilgiden; bu ilgi, farklı, özel bir varlığı işaret etmez, tersine, belli bir çevrenin toplumsal olaylarının tüm bağlamını (bilim, felsefe, din, politika, iktisat, vb. gibi) işaret eder.»[184] Autonom gösterge, semiolojik bir varlık olan sanat yapıtını ne yalnızca bir maddi varlık, bir resmi, örneğin ne yalnız boya ve keten bezi, bir heykeli ne yalnız taş, odun ve metal olarak, ne de yalnızca sanat yapıtını kavrayan bir kollektiv bilinç ile oluşturduğu bir 'estetik obje' olarak değil, aynı zamanda belli bir toplumun oluşturduğu felsefi, bilimsel ve kültürel düşünme ve duyma, dünya görüşü ve yaşam biçimlerini de ifade eder. Bir tarihsel dönem içinde meydana gelen sanat yapıtı, o dönemin tüm düşünme, duyma ve yaşam biçimlerini gösterir. Sanat yapıtı, işte bu anlamda autonom bir göstergedir. Sanat yapıtının, bu toplumsal olgularla bir bağlamsal fonktionu vardır.

Ancak, Mukarovsky'ye göre, sanat yapıtının fonktionu yalnız bundan ibaret değildir. «Autonom bir gösterge olma fonktionunun yanında sanat yapıtının bir başka fonktionu daha vardır: Bu, iletişimsel (kommunikativ) ya da bildirişimsel fonktion'dur. Böylece, bir şiir yalnız sanat yapıtı olarak değil, aynı zamanda bir ruh durumunu, bir düşünceyi, bir duyguyu, vb. ifade eden *'sözcük'* olarak da etki yapar. Kimi sanatlarda bu iletişimsel fonktion çok açıktır (şiir, resim, plastik) ve kimi sanatlarda açık değildir (dans), kimi sanatlarda ise çok belirsizdir (müzik, mimarlık) gibi.»[185] Bir sanat yapıtının gösterge karakteri, bu iki fonktion içinde ortaya çıkar. Şöyle ki, sanat yapıtı belli bir toplumun kültürünün bir parçasıdır. Buna göre de, her sanat yapıtı, içinde doğduğu kültürü kendi varlığı içinde *gösterir*, onunla bir bağlam içinde bulunur. Bu, bir sanat yapıtının bir sanat yapıtı olarak gerçekleştirdiği bir fonktiondur.

Ama, aynı zamanda autonom bir fonktion'u olan her sanat yapıtı, içinde bulunduğu topluma, bir şey anlatmak, bir şey söylemek ister, onun bir mesajı vardır. Bu da, bir gösterge olarak sanat yapıtının iletişimsel fonktionunu gösterir. «Bundan ötürü, sanat yapıtının iki semiolojik anlamı vardır, bir autonom ve bir de iletişimsel (kommunikativ) anlamı. Bu ikincisi, her şeyden önce bir maddesi olan sanatlarda vardır. Bu sanatlar, autonom ve kommunikativ (iletişimsel) gösterge fonktionlarının diyalektik bir autonomisini gösterir. Düzyazı tarihi bunun tipik bir örneğini oluşturur.»[186] Sanatın, onu taşıyan maddi temel, estetik obje ve toplumun kültürel varlığı ile ilgisi, onun autonom fonktionunu oluşturur, ama, bunların dışında, yapıtın ayrıca bir konusu, bir içeriği varsa, o zaman yapıt bir iletişimsel (kommünikativ) fonktiona da sahip olur. Buna örnek olarak Mukarovsky, düzyazıyı gösterir. Düzyazının tarihi, bu autonom ve iletişimsel gösterge karşıtlığını ifade eder. Kimi zaman bir öykü ve romanda, onun autonom

fonktionu, sanat yapıtı olarak sanat yapıtı fonktionu ağır basar, kimi zaman da anlatmak istediği konu, getirdiği yorum ve mesaj ağır basar. Zaman zaman onların bu karşıtlığı olanca sertliği ile ortaya çıksa bile, konusu olan sanatlarda bu iki fonktion daima vardır. «Bir konusu olan sanatlarda birlikte var olan bu autonom ve kommunikativ fonktion'lar, bu sanatların gelişmelerinin temel diyalektik antinomilerinden (çatışkılarından) birini yaratırlar. Onların gösterdiği bu ikilem, gelişme süresince realite ile olan ilgilerinin rakkas hareketlerinde geçerlik kazanır.»[187] Onlar, gerçeğe kimi zaman yaklaşır, kimi zaman uzaklaşırlar. Buradan, natüralist ya da antinatüralist sanatlar gibi sanatlar doğar. Bu, semiolojik ifade ile söylersek, bir gösterge olan sanat yapıtında 'gösteren' ile 'gösterilen' arasındaki ilgiyi ortaya koyar. Ama, bu ilgi, bir türden değil, farklı türlerden oluşan bir ilgidir. «Gösterilen şey ile olan bu ilginin modifikation'ları (değişmeleri) sanat yapıtı için hiç de önemsiz değildir. Bu modifikation'lar, sanat yapıtının yapısal etkenleri olarak etki yaparlar. Bir yapıtın yapısı için, konusunun 'gerçek' mi, 'kurgusal' mı, yoksa ikisi arasında gidip gelen bir biçimde mi kavrandığı büyük önem taşır.»[188] Çünkü, bu kavrayış biçimleri, bir 'gösterge' olan sanat yapıtının yapısal düzenini, sanat yapıtının sistem'ini belirler. Bu anlamda onlar, yapısal bir etken değeri taşırlar.

Sanatlar, Mukarovsky'ye göre, kommunikativ (iletişimsel) fonktiona sahip olup olmadıklarına göre, iki gruba ayrılırlar. Biri, müzik, mimarlık ve dans gibi bir iletişimsel fonktiondan yoksun olan sanatlar, öbürü de edebiyat, resim ve heykel gibi bir iletişimsel fonktionu olan sanatlar. İletişimsel öğeye sahip olan bu sanatlar, yukarda da işaret edildiği gibi, konusu olan, içerikli sanatlardır. «Maddesi (konusu, içeriği) olan, sanatlar, bir ikinci semiolojik fonktiona sahiptirler: Kommunikativ (iletişimsel) ve bildirişimsel fonktiona. Burada duyusal simge doğal olarak aynı kalır; anlam yine tümüyle estetik obje tarafından taşınır.»[189] Ancak, bunun yanısıra bir başka fonktion, iletişimsel fonktion işe karışınca, realite ile (bu fonktion'a kadar uzanabilir) bir bildirişim ilgisi içine girer. Örneğin, bir öykünün anlattığı bir olay, bir resmin (resmin tarzına göre) anlattığı bir insan ya da olaylar, vb. Sanat yapıtının bu olaylarla kurduğu ilgi, içeriği olan sanatlara özgü bir durumdur.

Ancak, tüm sanatlar iletişimsel sanatlardan ibaret değildir. Yukarda işaret edildiği gibi, iletişimsel olmayanlar müzik ve mimari ve danstır. Müziğin anlattığı, bildirdiği bir içeriği yoktur (program müziğini belki bunun dışında bırakabiliriz). Mimarinin, örneğin bir yapının kendi varlığının dışında bildirdiği bir içerik yoktur. Mukarovsky, bu sanatların iletişimsel fonktionunun olmadığını söylüyor. Ama o, temelde her sanatın açık ya da kapalı böyle bir iletişimsel ilgisinin olduğunu da öne sürer. «Sanat yapıtının gösterge karakteri, bugünkü sanat teorisinin zorunlu bir koşuludur; müzik, görünüşte o derece 'biçimsel' bir sanat olan müzik bile, bundan kaçınamaz. Müzik yapıtının anlamı sorununa, eğer müziğin sosyal etkisi ortaya konmuyorsa ve ele alınmıyorsa, yaklaşılamaz.»[190] Mukarovsky'nin burada söz açtığı 'sosyal etki', müziğin iletişimsel fonktionudur. Ama, bu

fonktion nasıl belirlenebilir? Bu, çözümlenmesi güç bir sorun olup, Mukarovsky bu sorunu bir yana bırakmayı yeğliyor. «Müzik ve mimaride bildirişimsel öğenin gizli varlığı ya da tümden yokluğu gibi güç bir sorunu (her ne kadar biz burada, müzik ve mimaride çok küçük küçük bölümlenmiş bir iletişimsel öğe görmeye eğilimli isek de, bu yönden müzikal melodi ile bildirişimsel gücü apaçık olan lingüistik «makamla okuma» arasında bir karşılaştırma yapılsın) bir yana itiyoruz.»[191] Ancak, iletişimsel öğeye müziğin sahip olması ya da olmaması, müzik dediğimiz sanat yapıtının gösterge karakterinde herhangi bir değişiklik meydana getirmez. Ayrıca, sözgelişi, resmi iletişimsel fonktiona sahip bir sanat olarak gösteren Mukarovsky, non-figürativ resim tarzı karşısında ne yapacaktır? Bir Kandinsky'nin, bir Mondrian'ın ve bir Malewitsch'in yapıtlarında çizgi ve rengin dışında ne vardır? Onların belli bir içeriğinin olduğunu söyleyebilir miyiz? Mukarovsky'ye göre, pekâlâ onların iletişimsel fonktionundan söz açabiliriz. «Gerçekte,»diyor Mukarovsky, «sanat yapıtının her tamamlayıcı öğesi —en biçimselleri de dahil— konudan (içerikten) bağımsız olan, kendine özgü iletişimsel bir değere sahiptir. Sözgelişi, bir resmin renkleri ve çizgileri 'bir şey' ifade ederler, onlarda herhangi bir içerik olmadığı halde (Kandinsky'nin 'mutlak resmi'ne, ya da belli sürrealist ressamların yapıtlarına bakınız).»[192] Hatta, Mukarovsky daha da ileri giderek şöyle der: «Ciddi bir biçimde ele alınırsa, tüm sanat yapıtının yapısı, anlam olarak etki yapar ve hatta iletişimsel anlam olarak. Yapıtın içeriği yalnızca bu anlamın bir kristalleşme noktası rolünü oynar ve bu anlam, bu kristalleşme noktası olmazsa, belirsiz kalır.»[193]

Buradan anlaşıldığı gibi, Mukarovsky, tüm sanat yapıtını yalnız autonom değil, aynı zamanda iletişimsel (kommunikativ) bir gösterge olarak görür. Sanat yapıtı, bir gösterge olarak bu iki fonktion ile karakterize edilir. Mukarovsky'nin sanat yapıtında özü gereği kabul edilen autonom gösterge olma niteliğine ısrarla iletişimsel bir niteliği katması, sanıyoruz ki, çok daha sonra kurulacak olan *information* estetik'ini etkileyecektir. Kaldı ki, çağdaş yapısalcı (strüktüralist) teoriler de yine sanat yapıtının gösterge niteliğini vurgularken, onların arka planında Mukarovsky'nin bu düşünceleri yer almaktadır.

Mukarovsky'ye göre, sanat yapıtı üstünde semiolojik bir çalışma, sanat yapıtının çözümlenmesi bakımından bir zorunluluğu gösterir. «Özet olarak söylemek gerekirse: Bir sanat yapıtının yapısının incelenmesi, eğer onun semiolojik niteliği yeterince araştırılmamışsa, eksik kalacaktır. Semiolojik bir yaklaşım olmadan, sanat teorisi daima sanat yapıtını ya salt bir biçimsel konstruktion ya da salt bir taklit olarak görmek gibi bir günah işler; bu taklit, yazarın ruhsal ve fizyolojik durumlarının taklidi olduğu gibi, yapıtın ifade ettiği farklı bir gerçekliğin, ya da içinde yaşanan çevrenin ideolojik, ekonomik, sosyal ve kültürel durumunun taklidi olabilir.»[194] Oysa, sanatın semiolojik ya da günümüzün terimi ile söylersek, yapısalcı açıdan ele alınması ile sanat yapıtı, tüm bu tek yanlı yaklaşımlardan kurtulmuş ve *yapısal* bir çözüme kavuşmuş olur.

VI. ALIMLAMA (RECEPTION) ESTETİK'İ VE OBJE ANLAYIŞI

Son birkaç yıldır estetik teorisi alanında geçerlik kazanan ve adı sık sık duyulan *alımlama* (reception) estetik'i, Konstanz Üniversitesi'nde doğduğu için, *Konstanz Okulu* olarak da adlandırılır. Bu okulun kurucuları arasında Rainer *Warning*, Wolfgang *Iser* ve Hans Robert *Jauss* gibi estetikçileri sayabiliriz. Konstanz Estetik Okulu'nun ya da 'alımlama' estetik'inin ele aldığı sorun, sanat yapıtı ile onu kavrayan, onunla ilgi kuran süje, yani sanat yapıtının tarzına göre, okuyucu, seyirci ya da dinleyici dediğimiz süje arasındaki ilgidir. Gerçi, estetik süje araştırmasının bir bilim olarak psikolojinin kurulmasıyla birlikte başladığını ve bu alanda geçen yüzyıldan beri büyük bir birikimin ortaya konduğunu, kitabımızın Birinci Bölüm'ünde ayrıntılarıyla sergilemiş bulunuyoruz. Ancak, ne var ki, alımlama estetik'inin estetik süje araştırması psikolojik estetik araştırmalarıyla örtüşmediği gibi, onun paralelinde de değildir. Bunun için o, 'estetik süje' dejimini de kullanmaz ve bunun yerine, psikolojik bir etkinin dışında bulunan, bu yönden tarafsız bir kavram olan *'adressat'* deyimini kullanır (adressat sözcüğü, Latince alıcı anlamına gelir). Estetik süje kavramında, bir sanat yapıtı ile estetik bir ilgi içine girmiş olan ve psişik fenomenleri yaşayan bir yaşantı varlığı söz konusudur. Alımlama estetik'inde ise, araştırma obje'si, estetik süje ve onun psişik yaşantıları değildir, tersine, sanat yapıtı ile ilgi kuran, onu kavrayan ve onu alımlayan arasında meydana gelen hareketlerdir, «sanat yapıtı ve alımlayıcı arasında meydana gelen hareketlerin koşulları, modaliteleri (tarzları) ve sonuçlarıdır.»[195] Bir sanat yapıtı, bir 'alımlayıcı' tarafından hangi koşullarda kavranır, bu kavramanın tarzları ve bu kavramadan doğan sonuçlar nelerdir? Alımlama estetik'inin araştırdığı ana sorunlar bunlardır.

Böyle bir belirleme, alımlama estetik'inin araştırdığı obje'nin tamamen psikolojinin dışında bulunduğunu, aynı zamanda onun geleneksel estetik araştırmalarından da belirgin çizgilerle ayrıldığını gösterir. Geleneksel estetik araştırmaları, daha çok sanat yapıtı, yani üretim ürünü ile ilgi kuruyorlardı. Bu ürünün kavranması, 'alımlanması' ile doğrudan bir ilgi içinde bulunmuyorlardı. Oysa, alımlama estetik'i, sanat ürününün kavranmasına, 'alımlanma'sına yöneliyor. «Bir sanat yapıtının etkinliğine ve onun alımlanması'na duyduğu ilgi ile 'alımlama estetik'i, 'üretim (produktion) estetik'inin ve bu ürünü betimlemeye dayanan estetik'in geleneksel biçimlerini aşıyordu.»[196]

Alımlama estetik'inin estetik'e getirdiği bu anlayış, özgün bir anlayış olup, bu anlayış açısından alımlama estetik'i günümüzün öbür bazı estetik anlayışlarıyla belli bir uzlaşmazlığa bile düşer. «Örneğin, Theodor Adorno'nun sanat ve toplum ilgisini ana konu olarak alan *«Estetik Teori» (Aesthetische Theorie)* adlı kitabı bile bu ilgiyi 'alımlama' alanında değil de, üretim alanında araştırmak ister.»[197] Aynı tutumu W. Benjamin'de de görürüz. «W. Benjamin'e göre de, bir şiir okuyucu için, bir resim seyirci için, bir senfoni de dinleyici için meydana getirilmez.»[198] Sanat yapıtının, onu kavrayan, onu alımlayan süje ile ilgi dışında tutulmak istenmesinin

nedeni nedir? Bunun nedeni, klasik estetik'in temel tutumunda bulunur. «Günümüzde bile alımlayıcının görevinin ve başarısının değerini küçümseme, klasik estetik'in ve onun güzel'in autonomisi hakkındaki anlayışının bir mirasıdır.»[199] Ancak, Warning'in bu düşüncelerine biz, bir noktayı daha katmak istiyoruz. 20. yüzyılın ilk on yıllarından beri gelişen felsefe ve estetik teorileri, prensipte psikologizme bir tepkiyi beraberinde getirir. Eğer çağdaş estetik'te de süje ve süje'nin alımlaması estetik ilginin dışında bırakılıyorsa, bunun nedeni, çağın anti-psikologist temel tutumunda bulunur.

Alımlama estetik'i, gerçi özgün bir estetik'tir ve bu anlamda klasik -geleneksel estetik'lerden kesin çizgilerle ayrılır. Ama, onu yine de belli bir çağdaş estetik ile ilgi içinde düşünmek gerekir. Bu, özellikle *semiolojik* ya da *yapısalcı* estetik'tir. «Yapısalcılıkta ve özellikle de semiotik'te, bilimsel-teorik örneklere bakmak akla gelebilir; bu örnekler, öbürlerinden çok daha kesin olarak klasik sanat kavramını sorun yaparlar ve böylece de arka planlarında üretim estetik'ine karşı alımlama estetik'ini destekler görünürler.»[200] Semiotik, sözgelişi, dili bir 'gösterge' olarak ele alırken, dili yalnız bir verbal (sözcül) sistem olarak değil, aynı zamanda 'gösteren' ve 'gösterilen' ilgisi çerçevesinde kişi ve toplum bilinci içinde varlık kazanan bir sistem olarak görür. Her göstergenin 'gösterilen' öğesi, böyle bir bilinci dile getirir. «Semantik, mesaj'ın 'gönderici'sinin yanında her zaman 'alımlayıcı'sını da öngören bir ana model ile çalışır. Gerçekten de, alımlama estetik'i, tarihsel açıdan semiotik olarak temellendirilmiş bir sanat kavramına dayanır ve onun üzerinde gelişir. Ve alımlama estetik'i, başlangıcını oluşturan Prag yapısalcılığından beri, semiotik'in gerçekleştirdiği başdöndürücü gelişmenin hiç de gerisinde kalmaz.»[201] Ancak, semioloji, Prag yapısalcılık anlayışıyla alımlama estetik'i için bir kaynak oluşturur, yoksa alımlama estetik'i tümüyle ona geri götürülemez. Çünkü, alımlama estetik'i, her şeyden önce bir edebiyat, bir text (metin) teorisidir.

Çağdaş felsefede Prag semiolojisinin yanında R. Ingarden'ın *edebiyat ontolojisi* ve Gadamer'in *hermeneutik*'i de alımlama estetik'i üzerinde etkili olurlar. Bu etki, özellikle alımlama estetik'inin dayandığı iki temel kavram yönünden kendini gösterir. Bu kavramlar *somutlaştırma* (konkretisation) ve *yeniden kurma* (rekonstruktion) kavramlarıdır. Şimdi, bu etkileme çerçevesinde ilkin Prag semioloji okulunun geliştirdiği düşünceleri, sonra Gadamer'in hermeneutik'inin (yorum bilgisinin) ve Ingarden'ın edebiyat ontolojisinin alımlama estetik'ine katkılarını görmek istiyoruz.

1) Prag Semioloji Okulunun Katkısı

Bundan önceki bölümde, Prag semioloji okulunu ve Mukarovsky'nin yapısalcı estetik'ini ele almış bulunuyoruz. Bunun için burada sadece alımlama estetik'i bakımından karakteristik bir-iki noktayı işaret etmekle yetineceğiz.

Alımlama estetik'inin doğuşunda Prag yapısalcılığının etkili olduğunu alımlama estetik'inin temsilcileri de söylerler. Örneğin, R. Warning bu et-

kiden söz açarken şöyle der: «Prag yapısalcılığının etkileri ki, bunlardan biri *alımlama estetik*'idir.»[202] Prag yapısalcılığının alımlama estetik'i üzerindeki etkisini iki düşünürü ele alarak göstermek istiyoruz. Bunlardan biri, Mukarovsky, öbürü de *Vodicka*'dır.

Mukarovsky'ye göre, sanat yapıtı, örneğin bir edebiyat yapıtı, bir 'gösterge'dir, ama bir 'estetik gösterge'dir. Bu estetik gösterge nasıl belirlenebilir? «Mukarovsky, estetik göstergeyi bir yandan Saussure'ün lingüistik göstergeyi belirleme örneğine göre, yani signifiant ve signifie (gösteren ve gösterilen) arasındaki alışılmış ilgi olarak tanımlar. Signifiant'ı (göstereni) maddi-yapay bir şey karşılar, signifie'yi de, estetik-obje. Estetik göstergenin lingüistik göstergeden farkı, estetik göstergede bu ilginin açık ve seçik bir anlama gelemeyeceğidir. Yani, estetik gösterge, ilkin gösterenin maddesinde kendini obje'leştirmesiyle görünebilir bir belirlilik olmaktan çıkar ve bunun sonucu olarak da belirsiz bir gerçekliği gösterir.[203] Alımlama estetik'i için, Mukarovsky'de önemli olan, onun estetik obje'yi temellendirmesidir. Çünkü, estetik obje, alımlayanın bir gösterge olan sanat yapıtına katılmasıyla meydana gelir. «Gösterge», Saussure, onu signifiant (gösteren) ve signifie (gösterilen) arasındaki alışılmış belirli bir düzen olarak tanımlar, estetik göstergede, bu dilsel alışkanlık içinde verilmemiştir, tersine, o, dil dışı alışkanlıklara dayanır ve alımlayıcı sanat yapıtına bunlarla yaklaşır. «Mukoravsky'de bu, şu anlama gelir: 'Sanat yapıtının nesnelerle ilgisinin belirsizliği', o halde şöyle giderilir: Algılayan sanat yapıtına hiçbir yoldan kısmen yanıt vermez, tersine, dünya ve gerçeklik karşısındaki duruşunun bütün durumlarıyla yanıt verir.»[204] Bunu biraz daha açıklamak gerekirse, dilde, insanın kullandığı sözcüklerin, onları karşılayan belirli bir nesne ile belirli bir ilgisi vardır. Örneğin, kitap dediğimiz zaman, kitap sözcüğünü gerçeklikte belli bir nesne karşılar ve bunlar arasında belli bir ilgi vardır, semiolojik dille söylenirse, gösteren ile gösterilen arasındaki ilgi. Yine bir gösterge olan sanat yapıtında gösteren ile gösterilen öğeler arasındaki ilgi açık ve belirli bir ilgi değildir. Ancak, sanat yapıtı, onu alımlayan bireyin kültürel durumuna ve dünya görüşüne göre ondan bir yanıt alır. Bu yanıtla, sanat yapıtının belli bir realite, bir nesne ile olan ilgisinin belirsizliği ortadan kalkmış olur. Sanat yapıtı ile nesneler arasındaki belirsizliğin ortadan kalktığı bir durum, yalnız sanat yapıtı dediğimiz gösterge için geçerlidir. Yalnız sanat yapıtı ile ilgide, alımlayan süje kendini bu derece verir. Böyle bir kendini verme, yine kendine özgü bir obje'yi meydana getirir. Bu kendine özgü obje, *estetik obje*'dir. Estetik obje, estetik bir bildirişimi dile getirir ve estetik bildirişimin ortaya çıktığı yerde, gündelik, pragmatik bildirişim ortadan kalkar. «Mukarovsky, diyalektik olarak şunu demek ister: Pragmatik bildirişimin yadsınması, estetik fonktion'un yalnız bir yanını oluşturur. Estetik fonktion'un öbür yanını ise, alımlayıcının kurguladığı estetik bildirişim, estetik obje oluşturur. Mukarovsky, bunu (estetik obje'yi) maddi sanat obje'sinin, onu kavrayan süje'nin bilincindeki yansısı ve onun karşılığı olarak tanımlar.»[205] Buna göre de, sanat yapıtı, bir gösterge olarak ancak onu alımlayanın tüm bilinç ve tinsel etkinliği ile bir maddi varlık olan gösteren'e katılma-

sıyla meydana gelmiş olur. Sanat yapıtı, bunun için bir yanıyla bir maddi, yapay varlıktır, ama öbür yanıyla bir estetik obje'dir, kurgusal bir varlıktır. Alımlayanın bu kurgusal etkinliğiyle, ancak, sanat yapıtı bir gösterge olarak somutluk (konkretisation) kazanır.

Vodicka da, Mukarovsky'nin genel tavrı içinde soruna eğilir. Hatta, Warning'e göre, Vodicka'nın anlayışı için Mukarovsky'nin estetik obje'yi semiolojik olarak belirlemesi çok iyi bilinmelidir. Daha önce işaret edildiği gibi, Mukarovsky, dilsel sanat yapıtını bir gösterge sistemi olarak kavrıyordu, ama, estetik fonktionu olan bir gösterge sistemi. Vodicka da, sanat yapıtını (o da, özellikle edebiyat yapıtını göz önünde bulundurur) aynı gösterge sistemi içinde düşünür. Böyle bir sistem, aynı zamanda alımlama estetik'inin araştırma konusunu oluşturur. Ne var ki, böyle bir araştırma disiplinini Vodicka doğrudan doğruya edebiyat tarihine bağlar. «Vodicka, '*Edebiyat Tarihi ve Problemleri*' adlı yapıtında, alımlama araştırması ve değerlendirmesini edebiyat tarihinin bir yan disiplini olarak ister; ve bu isteği de, Mukarovsky'nin tanımları anlamında sanat yapıtının gösterge karakteri ile temellendirir.»[206] Buna göre, edebiyat semiolojisi ile alımlama estetik'i bir noktada denkleşmiş oluyor. Çünkü, edebiyat semiolojisinin yaptığı şey, aslında alımlama estetik'inin yapmak istediği şey oluyor. Bu da *estetik gösterge*'den başka bir şey değildir. Alımlama araştırmasının obje'si, estetik gösterge'dir; ve alımlama estetik'inin ana görevi, edebiyat somutlaşmalarının (konkretisation) tarihsel sırası içine girmiş olan edebiyat kurallarının yeniden kurulmasından (rekonstruktion) ibarettir.»[207] Buradan da anlaşıldığı gibi, edebiyat semiolojisi, bir edebiyat yapıtının birer gösterge olarak somutlaşmalarını saptamak ve ayrıca da bu somutlaştırmaları tarihsel bir sıra içinde belirleyen kuralları yeniden tespit etmek ister. Edebiyat semiolojisi bunu yaptığında, artık, yalnız bir edebiyat semiolojisi olmakla kalmaz, aynı zamanda bir edebiyat alımlama estetik'i olur. Bu alımlama estetik'i, edebiyat somutlaşmalarını ele alacaktır. Ancak, «kişisel okuyucu ereği bakımından mümkün olan tüm somutlaştırmalar, bilgimizin ereği olamazlar, tersine, bir yapıtın yapısı ile çağa bağlı edebiyat kurallarının değer yapısı ve yapısının nasıl karşılaştıklarını gösteren somutlaşmalar bilgimizin ereği olabilirler.»[208] Burada somutlaşmaların anlamı açık olarak ortaya çıkıyor. Somutlaşan şeyler nelerdir? Somutlaşan şeyler, «tarihsel olarak yeni estetik obje'lerdir.»[209] Görüldüğü gibi, Vodicka'nın somutlaşma dediği şey, Mukarovsky'nin 'estetik obje' dediği şeyle örtüşür. Sanat yapıtının somutlaşması sanat yapıtının yapısı ile onun dışındaki bir bilinç, bir kollektiv bilinç arasında bir alımlama ilgisinin kurulmasıdır. Bunun sonunda, bir gösterge olan sanat yapıtı, Vodicka'nın '*bağlam*' (kontext) dediği bir lingüistik kategoride aynı zamanda bir yorum sistemi olur.

Burada, Vodicka yeni bir kavram geliştirir. Bu, *eleştiri* kavramıdır. «Eleştiri kavramının işe sokulması, Vodicka'nın alımlama tarihine özgü edebiyat görüşü için merkezi bir değere sahiptir. Eleştirici, edebiyatın kamu görüşünün savunucusudur. Eleştirici, yapıtı kollektiv bilinç ile bütünleştirir ve onu salt bir toplumsal olgu anlamında estetik obje haline

getirir.»[210] Buna göre, eleştiricinin yalnız sanatsal-estetik değil, aynı zamanda toplumsal bir görevi de vardır; bu, yapıtın toplumsal bilinçte özümlenmesini sağlamaktır.

Mukarovsky ve Vodicka, bu düşünceleri ve geliştirdikleri kavram sistemi ile alımlama estetik'inin oluşmasına belirli bir katkıda bulunurlar.

2) Roman Ingarden Ontolojisinin Katkısı

Roman Ingarden'ın da alımlama estetik'ine katkısı bulunduğunu ya da daha güzel söylersek, alımlama estetik'inin oluşum süreci içinde R. Ingarden'm da belirli bir yeri bulunduğunu biliyoruz. Bu yer, her şeyden önce, edebiyat eleştirisi ile ilgilidir.

R. Ingarden'da alımlama estetik'i için iki temel kavram olan *'somutlaştırmak* (Konkretisation) ve *yeniden kurmak* (Reorganisation) kavramlarıyla karşılaşırız. «R. Ingarden, alımlama estetik'ini 'somutlaştırma' kavramı ile tevarüs eder; ama, günümüzde somutlaştırma deyince anlaşılan ve tartışılan şeyle, onu özdeşleştirmeyi de reddeder. Kuşkusuz, Ingarden, edebiyat yapıtının yapısı ile onun okunması ve temsil edilmesi tarzındaki somutlaştırmalarını birbirinden ayırır. Ancak, bu ayırma iki teori alanının yapısına değil de, tersine bir fenomenolojik mahiyet (öz) algısı ile ilgili iki tutumun analizine götürür.»[211] Gerek somutlaştırma, gerekse yeniden kurma kavramları, Ingarden'ın sanat yapıtının (burada, edebiyat yapıtının) varlığını kavrayışı ile ilgili içinde belirlenir. Ingarden, bunu bir *ontik tabakalar teorisi* ile temellendirmek ister (Bkz. İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul 1983). Bu tabakalar teorisini kısaca işaret etmek istersek: Bu teori, dört ontik tabakadan oluşur: 1) Dilsel ses yapıları tabakası; 2) Anlam birlikleri tabakası; 3) Şematik görüşler tabakası; 4) Betimlenen nesneler tabakası ya da metafizik tabakası. Bu dört tabakadan oluşan bir edebiyat yapıtı, bu dört tabakanın poliphonik bir harmonisini, ontik yapısını meydana getirir.

Ancak, böyle poliphonik bir yapı olarak oluşan bir edebiyat yapıtında tümüyle her şey belirlenmiş değildir. Özellikle, betimlenen nesneler tabakası ve görüşler tabakasında yer yer belirsizlikler kendini gösterir. Bir edebiyat text'inde her şey tüm ayrıntılarıyla belirlenemez. Şimdi, bu belirsizlikler nasıl giderilebilir? Bu soruya Ingarden, bu belirsizlikleri okuyucunun ortadan kaldırabileceği şeklinde yanıt verir. «Edebiyat yapıtının nesnelerle ilgili tabakalarında ortaya çıkan belirsiz yerlerin varlığı her şeyden önce iki farklı tarzda okumaya izin verir: Kimi zaman okuyucu tüm belirsiz yerleri oldukları gibi görür ve yapıtı, kendi karakteristik yapısı içinde kavrayabilmek için, onları oldukları gibi bırakır. Ama, anlaşıldığı gibi, biz bir edebiyat yapıtını tümüyle başka tarzda okuruz ve bir dereceye kadar belirsiz yerleri görmeden geçeriz, pek çoğunu da istemeyerek belirlilikle doldururuz, bu hakkı bize text vermese bile... Bunu da, ya text'in etkisiyle ya da doğal bir eğilim ile yaparız.»[212] Böyle bir tutum içinde, okuyucu, yani süje, edebiyat yapıtının tamamlanmasına katkıda bulunur, başka türlü söylersek, yapıt ancak onu okuyan, 'alımlayan' süje'nin

katkısı ile varlığını gerçekleştirmiş olur. Böyle bir gerçekleştirme, özel deyimi ile, bir *somutlaştırma*dır. «Okuyucu, belli bir dereceye kadar 'satırlar arasında' okur ve istemese bile, text içinde belirsiz kalmış betimlenen nesnelerin bazısını tamamlar. Bu tamamlayıcı belirlemeye ben, betimlenen nesnelerin 'somutlaştırılması' (konkretisation) adını veriyorum.»[213] Nesnelerle ilgili bu somutlaştırma, doğrudan doğruya süje'nin etkinliği, yaratıcı etkinliği ile olanak kazanır. Buna göre de, sanat yapıtının varlığı, yetkinliği, ancak onunla ilgi kuran okuyucu dediğimiz süje'nin yaratıcı alımlamasıyla meydana gelebilir. «Somutlaştırmada, okuyucunun kendine özgü, yaratıcı etkinliği dile gelir. Okuyucu, kendi girişimi ve hayal gücü ile çeşitli belirsiz yerleri, birtakım düşünce ve görüşlerle 'doldurur'; bu düşünce ve görüşler, birçok mümkün ve uygun olanlar arasından seçilir. Genelde bu 'seçme', okuyucunun bilinçli ve maksatlı bir amacı olmaksızın gerçekleşir.»[214]

Ancak, ne var ki, bu somutlaştırmanın meydana gelebilmesi için, ilkin, süje, sanat yapıtı ile ilgi içine girdiğinde, süje'nin bir duygusal sarsılma geçirmesi gerekir. Bu duygusal sarsılmaya A. Ingarden, 'başlangıç heyecanı' (Ursprungsemotion) adını verir. «Ingarden için özel bir estetik yaşantı, intentional obje'lerin genel niteliği içinde temellendirilemez, tersine, bunun için bir meydana getirici şeye gereksinme vardır; bu meydana getirici şey, fenomenolojik mahiyet (öz) algısını ortaya çıkaran şeydir, yani sanat yapıtının metafizik niteliklerini. Bu metafizik nitelikleri okuyucuda meydana getiren şeye, Ingarden, başlangıç heyecanı, heyecan özdeşleyimi adını verir ki, bu daha fazla çözümlenemez.»[215] Bu, daha fazla çözümlenemeyen ilk heyecan, tüm somutlaştırma ve yeniden kurma süreçlerinin başlangıç noktasını oluşturur.

Buradan anlaşıldığı gibi, bir sanat yapıtını nesneler tabakası yönünden tamamlayan alımlayıcı süje'dir. Süje'nin bu katkısı, alımlama estetik'i için bir temel nitelik değerini taşır.

Şimdi, buradan kendiliğinden bir sorun ortaya çıkar: Sanat (ya da burada olduğu gibi, edebiyat) yapıtının tamamlanmasını okuyucu dediğimiz süje gerçekleştiriyor. Ancak, süje'ler farklı olduklarına göre, süje'nin yapıta katkısı da farklı olacak ve bunun sonucu olarak da yapıt, okuyucu ile her ilgi içinde daima farklı farklı tamamlanacaktır. Bu, Ingarden için de böyledir. «Bunun her bir durumda nasıl olduğu, hem yapıtın kendi özelliklerine, hem okuyucuya, hem de okuyucunun içinde bulunduğu tutuma bağlıdır. Bunun sonucu olarak da, aynı yapıtın farklı 'somutlaştırılmaları' arasında önemli farklılıklar olabilir, hatta bu somutlaştırmalar aynı okuyucunun farklı okumalarında da ortaya çıkabilir.»[216]

Görüldüğü gibi, R. Ingarden'da somutlaştırma etkinliği ile okuyucu, doğrudan doğruya yapıtın yetkinliğe ulaştırılması sürecine katılarak etkinliği ve hayal gücü ile sanat yapıtının yaratılmasına katkıda bulunmuş oluyor. Böyle bir okuyucu etkinliğinin olmadığı durumlarda bir yapıt bir eksiklikler varlığı olarak kalır.

R. Ingarden'da 'alımlayan süje'nin 'somutlaştırma' etkinliğinin yanında 'yeniden kurma' (Rekonstruktion)etkinliğinin de önemli bir yeri vardır.

Hatta, ikincisinin birincisini tamamladığını, yani 'yeniden kurma'nın, 'somutlaştırma'ya dayandığını da söyleyebiliriz. Somutlaştırma, okuyucunun özellikle nesnelerin betimlendiği tabakada karşılaştığı boşlukları doldurması, eksiklikleri tamamlama etkinliğini dile getirir. Ancak, okuyucunun görevi, yalnız bu eylemi gerçekleştirmekten ibaret değildir. Bunun dışında, ona bağlı olarak okuyucu bir başka tabakada bir başka etkinlik görevini daha üstlenir. Bu tabaka, 'görüşler' tabakası olup, okuyucunun yeni etkinliği de bir 'duyusal-görüsel' etkinliktir. 'Görüşler' tabakası, nesnelerin, olayların verilme biçimini, bir edebiyat yapıtının olaylarla ilgili örgüsünü ifade eder. Sanatçının, örneğin bir romancının anlattığı nesneleri, olayları bize verilen bir 'görüş açısından' değerlendiririz. Bunun için görüş tabakası, olaylara, varlığa, kısacası dünyaya bir bakış tarzını gösterir ve bu bakış tarzı da yapıtta 'biçim' olarak kendini gösterir. Bunun için: «Görüş tabakası, edebiyat yapıtında çok önemli bir rol oynar, özellikle somutlaşmaları içinde onun estetik değerinin saptanması söz konusu ise. Bunun sonucu olarak, edebiyat-sanat yapıtının estetik olarak kavranmasında, okuma süreci sırasında 'görüşler'in aktüelleştiği tarz büyük bir önem taşır.»[217] Örneğin, bir romanı okurken, bize belli bir açı, belli bir görme tarzı içinde verilmiş bulunan nesneleri kavrarız. Ancak, buradaki kavrama, doğrudan bir duyusal kavrama, bir algılama değil de, dil aracılığıyla dolaylı bir kavramadır. Ama, biz, bir edebiyat yapıtında bize verilen nesneleri hep böyle dolaylı olarak mı kavrarız? Onları doğrudan algılamak olanak dışı olduğuna göre, bundan başka bir yol olmayacak mıdır? «Görüşler, bir yapıtın okunması sırasında okuyucu için aktüelleşirler; ve bu yoldan onlar, yapıtın varlığına ait olacaklarsa, o zaman, okuyucu algılamaya benzer bir fonktionu gerçekleştirmek gereğindedir, çünkü, yapıtta olaylar yoluyla betimlenen nesneler genel olarak gerçekte algılanamazlar. Bu basit olgu şu düşünceyi akla getirir: Salt edebiyat betimlemesi, artık edebiyat yolundan —sahne ve filmde dahil— değil de, bir başka yoldan, hiç olmazsa sanki algılanır kılmabilir.»[218] Buna göre, bir romanı okurken, dilsel anlatımların bize belli bir tarz ve biçimde verdiği olayları *sanki algılıyormuş* gibi kavrarız. Bir bakıma, düşünsel bir alanda bize verilen olaylar ve nesneler bununla bir başka, sanki duyusal bir alana aktarılmış olur. «Bu nesneler, yalnız salt düşünsel anlatımsal ve gösterimsel (signitiv) olarak ifade edilmeyip, tersine, onların herhangi bir şey gibi görünüşe çıkarılması gerekiyorsa, o zaman bu, okuma sırasında canlı bir tasarımla sağlanabilir. Bu ise şu anlama gelir: Okuyucu, canlı tasarım malzemesi içinde duyusal-görüsel görüşleri yaratıcı olarak yaşar ve böylece de betimlenen nesneleri, duyusal görünüşler ve tasarımsal görünüşler haline getirir.»[219] Böylece dilsel, tasarımsal bir tabaka, görüşler tabakası, algıya benzer bir alımlama etkinliğiyle görüsel bir varlık düzeyine dönüşmüş olur. Böyle bir dönüşüm içinde de, nesnelerle dolaylı bir ilginin yerini, algıya benzer, sanki görüsel-duyusal bir ilgi alır ve nesneler, artık, örneğin bir roman dünyası içinde değil, sanki gerçek bir yaşantı dünyasında imişler gibi aktüelleşirler. İşte böyle bir süje etkinliğine R. Ingarden, *'yeniden kurma'* (Rekonstruktion) adını verir. «Okuyucu, yapıtın biçimini (Gestalt) somutlaş-

tırmada yeniden kurmaya ve onu görüsel olarak kavramaya çalışırken, görüşlerin aktüelleştirilmesinde hiçbir yolda keyfi davranamaz. Çünkü, edebiyat-sanat yapıtında salt belirli şeyler ve insanlar dilsel araçlarla intentional olarak tasarlanmazlar, tersine, kendilerine uygun olarak seçilen görüşler içinde okuyucuya görünürler. Ve okuyucunun fonktionu, sanat yapıtından doğan etki ve buyruklara uymaktan ve gelişigüzel değil de, yapıtın belirlediği görüşlerle kendini aktüelleştirmeden ibaret olur.»[220]

Bu belirlemelere göre, edebiyat-sanat yapıtında dilsel-tasarımsal olarak belli bir görme tarzı içinde verilen olaylar, okuyucu dediğimiz süje tarafından görüsel bir kavramaya dönüştürüldüğünde, daha önce somutlaştırma ile yetkinleştirilmiş olan sanat yapıtı, bu kez görüsel bir düzeyde yeniden meydana getiriliyor. Ama, aslında burada meydana getirilen yalnız nesneler değil, onların verilmiş oldukları tarzdır, görüşlerdir. Somutlaştırmada tasarımsal olan yapıt, bu kez yeniden meydana getirmede görüsel bir nitelik elde eder. Ayrıca, bu görüsellik, bir başka etkinlikle de tamamlanmış olur: Hayal gücü etkinliği. «Okuyucu, hayal gücüne uygun, görüsel bir material içinde aktüelleşen bu görünüşleri yaşamakla, bu görüşlere uyan, betimlenen nesneyi, görüsel, niteliksel özellikler kılığına sokar; onları belli bir derecede 'hayal gücünde' görür; böylece de, okuyucu, nesnelerle sanki doğrudan bir ilgi içine girmeye başlar. Salt olarak yaşanılan bu görüşler, okumada rol oynarlar ve yapıtın estetik olarak kavranması ve yapıtın 'somutlaştırılması' sürecinde elde ettiği son biçimi etkilemiş olurlar.»[221]

Görüldüğü gibi, okuyucu, yapıtın somutlaştırılmasında elde ettiği bütünleşmeyi, ancak, yapıtın bütününe egemen olan görme ve kavrama tarzına bağlı kalarak onu görüsel ve kendi hayal gücüne göre 'yeniden meydana getirebilir'. Şu halde, 'yeniden meydana getirme', süje için keyfi bir etkinlik değil, tersine, yapıtın 'buyrukları' çerçevesinde meydana getirilen sübjektiv bir etkinliktir. «Görüşlerin okuyucuya büyük bir etkileme gücüyle zorla verildiği yapıtlar, 'görüşler'in daha idealistçe belirlendiği ve okuyucuyu zorlamadan betimlenen nesnelerle ilgi içine sokulduğu yapıtlara oranla, 'görüşler tabakası' yönünden çok daha sadakatle 'yeniden meydana getirirler. Duyusal deneyimin çeşitli alanlarına ait hazır tutulan görüşlerin görüsel elemanlarca çok zengin olan yapıtları ise, okuyucu, görüşlerin çokluğuna uyamayacağından, yanlış olarak yeniden meydana getirirler.»[222] Bu durumda, sanat yapıtı bu derece belirlenmiş olduğuna göre, süje'nin yapıta yaklaşımında bir özgürlük olmayacak mıdır? O zaman 'alımlama estetik'inin anlamı ne olacaktır? Bu güçlük karşısında R. Ingarden ancak şöyle söyleyebilir: «Okuyucu, hiç kuşkusuz burada yapıtla hiçbir zaman tümüyle sıkı sıkıya bağlı değildir. Eğer okuyucu, kendini tüm özgürleştirirse, o zaman yapıtta betimlenen dünyanın 'hangi görüşler'le görülebileceği konusuna karşı ilgisizleşir. Ancak, o zaman onun yapıttan sapması hemen hemen kesinleşir ve yapıtın yetkin bir kavranışından da artık söz açılamaz.»[223] Burada, genelde, söz konusu olan, yapıtın *objektiv* olarak değerlendirilmesidir. Eğer süje, tüm özgürlüğü içinde yapıtı yeniden meydana getirecekse, bu, sürekli olarak süje'lere göre değişeceğinden, o zaman

zorunlu olarak bir sübjektivizme ve septisizme düşmüş oluruz. R. Ingarden'ın tüm çabası, 'alımlama estetik'i içinde de olsa, estetik değeri bir sübjektivizme ve bir septisizme karşı korumaktır.

3) Gadamer ve Hermeneutik'in Katkısı

Günümüzde geçerliği her gün biraz daha artan hermeneutik, başta sahip olduğu metodolojik anlamından giderek uzaklaşmakta ve bir temel felsefe anlayışı niteliğini elde etmektedir. *Hermeneutik* sözcüğü, başlangıçta yorum, bilimsel-felsefi metinlerin (text) yorumu anlamına gelir. Bu anlamda da Aristoteles'e kadar geri gider. Yine bu anlamda Renaissance'ın hümanizma hareketinde, Antik metinlerin yorumu olarak kullanılır. Ancak, geçen yüzyılda W. Dilthey, hermeneutik'i, tinsel bilimlerin yöntemi, 'anlama' yöntemi olarak belirledikten sonra hermeneutik giderek yeni bir anlam niteliği kazanmaya başlar: Heidegger'de olduğu gibi, bu, insan varlığını anlamak olarak temellendirilir. Bir Heidegger öğrencisi olan *Gadamer* ise, onu günümüzde temel bir felsefe haline getirmeyi başarır.

Böyle bir temel felsefe disiplini, diyebiliriz ki, hermeneutik'in tarihsel anlamlarını, sözgelişi, metin yorumlama, tinsel-tarihsel bilimlerin yöntemi, anlama yöntemi olma ve son olarak insan varlığının anlamını kavrama gibi anlamları da dışarda bırakmaz. Bu geniş açıdan bakınca, hermeneutik bir metin teorisini, bir tarih-kültür felsefesini ve bir insan felsefesini içine almaktadır. Ama, tüm bu farklı düşün alanlarını hermeneutik'te birleştiren ve onlara bir birlik sağlayan ise, *anlam* kavramıdır.

Gadamer, böyle bir tümel felsefe olarak kavradığı hermeneutik'in yapıtaşlarını yalnız anlama'da değil, onun yanısıra, Romantizm döneminde ortaya atılmış başka öğelerde de bulur. «Hermeneutik problem, orada şu şekilde öğelere ayrılır: Bir subtilitas intelligendi (anlama); bir subtilitas explicandi (yorumlama) ve sonra bunlara Pietizm'de bir üçüncü öğe daha katılır: Subtilitas applicandi (uygulama). Bu üç öğe, anlamanın, gerçekleşme tarzlarını oluştururlar. Bu üçü de, kullanılan bir yöntem olmaktan çok, bir ince yeti, ruhun özel bir inceliğini işleyen bir yeti olarak belirleniyor.»[224] Hermeneutik bir sorunun olduğu yerde, bu üç öğenin sistematik bir bütün oluşturması gerekir. Çünkü, onlar her hermeneutik sorununda birbirlerini tamamlarlar. Sözgelişi: «Yorumlama, anlamaya sonradan katılan, arasıra ona katılan bir eylem değildir. Tersine, anlamak daima yorumlama demektir ve yorumlama da bundan ötürü anlamanın açık bir biçimini gösterir. Bu görüş çerçevesinde yorumlayan dil ve kavramsallık, aynı şekilde anlamanın bir içyapı elemanı olarak bilinir ve böylece genelde dil problemi, tesadüfi bir kenar sorunu olmaktan çıkarak, felsefenin merkezine yerleşir.»[225] Anlama, beraberinde yorumlamayı getirir. Bundan ötürü, tarihi, insanı ve insan tininin dışlaşmaları olarak varlık kazanan sanat yapıtlarını anlamak, zorunlu olarak aynı zamanda onları yorumlamak demektir. Bir anlam bilimi olarak anlaşılan hermeneutik, bundan ötürü aynı zamanda bir 'yorumlama teorisi' ya da bilimi olur. Ancak, hermeneutik'in bir yorumlama teorisi olması, onun dar anlamda bir yöntem olarak kavranması

ile aynı anlama gelmez. Çünkü, yöntem, bir özün, kendisi ile değil, ona yaklaşım biçimiyle ilgilidir. Oysa hermeneutik'te söz konusu olan, bir özün kavranması, onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Bunun için, hermeneutik, bir özün, bu öz bir insanın özü olabileceği gibi, bu özün dışlaştığı bir kültür varlığı, bir sanat yapıtı da olabilir. Bundan ötürü, her kültür varlığı, örneğin bir sanat yapıtı bir anlamı içerir, çünkü bu kültür varlığı bir anlamla aynı şey demek olan bir özün dışlaşmasıdır. Bu nedenledir ki, hermeneutik için her kültür varlığı, en basit bir metin (text) bile bir anlam varlığına sahiptir. Hermeneutik, ödev olarak aldığı sözgelişi, bu metin yorumlarında daima onun anlam varlığını *anlamaya* çalışır. Gadamer'e göre: «Tanrısal iradenin, kehanet dilini bilen tercümanı, bu yolda ilk örnektir.»[226] Buna göre, bir metnin anlaşılması ve yorumlanması, yalın bir filolojik etkinlik olmayıp, onun iç dünyasında sakladığı derin özün, anlamın kavranması demektir. Gadamer'in yukardaki ifadesine dayanarak, bu etkinliğin peygamberce bir etkinlik olduğunu söyleyebiliriz. Bundan ötürü Gadamer, felsefi hermeneutik için bir yandan teolojiyi, öbür yandan da hukuku örnek gösterir. «Bunun için hukuksal ve teolojik hermeneutik hakiki örnek oluştururlar. Yasa iradesinin yorumlanması, Tanrısal bildirilerin yorumlanması gibi.»[227] Çünkü, her ikisinde de bir istemin (iradenin), bir özün *anlaşılması* söz konusudur.

Buradan anlaşıldığı gibi, hermeneutik, metin yorumuna dayanan bir filolojik çalışma yöntemi değil, bir metnin içinde sakladığı özün, istemin anlaşılması anlamında felsefi bir etkinliktir.

Şimdi, felsefi etkinlik anlamındaki bu 'anlama' nedir? bunu açıklamaya çalışalım. Anlamanın ne olduğunu anlamak için, ilkin anlamanın obje'sinin ne olduğunu belirlemek gerekir. Anlamanın obje'si, yukarda söylediklerimize dayanarak '*öz*'dür diye yanıt verebiliriz. «Anlamanın parçadan bütüne ve bütünden parçaya doğru gidişi bir metodolojik hareket değildir, tersine o anlamanın ontolojik bir yapı elemanını ifade eder.»[228] Çünkü, anlama, anlaşılması istenen varlığa, öze yabancı bir etkinlik değildir. Anlaşılması istenen varlık, nasıl tinsel-tarihsel bir varlıksa, onu kavramak isteyen 'anlama' etkinliği de aynı şekilde tarihsel-tinsel bir varlığı gösterir. Çünkü, o da tinsel-tarihsel bir varlığa ait olan bir etkinliktir. «O halde, Gadamer için anlamanın tarihselliği bilim tarihiyle ilgili değildir, tersine varlık tarihi ile ilgilidir ve bu ilgi, ona göre, doğrudan doğruya hermeneutik'in temel problemine götürür.»[229] Anlamanın yöneldiği varlık ile anlamanın kendisi aynı özdendir, her ikisi de tarihseldir, tinseldir. Bundan ötürü, tarihsel-tinsel bir varlığa yönelen anlama, böyle bir yönelme içinde aynı zamanda kendini de kavrar. «Gadamer'in anlamanın tarihselliği ile ilgili formülü, bunun için şimdiye kadar ifade edildiği gibi, yalnız tinsel-bilimsel araştırmaların obje alanına yönelmez, her şeyden önce de, anlayanın kendisine, tarihselliğine yönelir.»[230] Bu anlamda, anlamak, bir nesnede kendini anlamak demek olacaktır. Bunun anlamı ise, Gadamer'e göre, bir ortak anlama katılmaktır. «Öbür yandan bu 'anlam', bu 'nesne' sözgelişi, bilimsel bir analizin obje'si olamaz, çünkü, bunun için bir yönteme, bir teoriye, bir bilimsel metâ-dile gereksinme vardır. O halde, geriye bir çıkış

yolu kalıyor: Bu 'nesnede kendini anlama'nın sistem önerisini tarihe aktarmak, buna göre de, bir açıklayıcı tarih felsefesine çağrıda bulunmak.»[231] Burada söz konusu olan tarih felsefesi, daha açık bir anlamda kültür felsefesidir. Sözgelişi, bir edebiyat metnini anlamak, bu edebiyat metninde kendi tarihselliğini anlamak ve bunun sonucu olarak da tarihi anlamak demek olur.

Şimdi, bu tarihi anlamanın ne olduğunu biraz daha yakından görelim. Bunun için de insanın içinde yaşadığı 'durum'un ne olduğunu soralım. İnsan, zamanın belli bir 'durumu' içinde yaşar, bu, 'şimdi' dediğimiz, aktüel bir yaşantı zamanıdır. 'Şimdi', sonlu olan, sınırları olan bir durumu gösterir. Ancak, sınırları olan bir 'durum' nedir? «Biz, 'durum' kavramını, onun görme olanaklarını sınırlayan bir duruş yerini tasvir etmekle belirliyoruz. 'Durum' kavramına bundan ötürü *'ufuk'* kavramı da katılır.»[232] 'Ufuk' kavramının durum kavramına katılmasıyla durum kavramı daha bir somutluk elde eder. Buna göre, durum, bir görme ve bir kavrama etkinliğini ifade eder, ama, bu, zamanca belirlenmiş bir görme ve kavrama ufku demektir. «Ufuk, belirli bir noktadan görünebilir olan her şeyi çevreleyen ve kavrayan bir görme çevresidir. Düşünen bilince uygulandığında, biz ufuk darlığından, mümkün ufuk genişliğinden, yeni ufukların elde edilmeyişinden söz açarız.»[233] Ufkun genişlemesi, yeni ufuklar elde edilmesi, şimdi'nin bir bilinç genişliğine kavuşması demektir. Bunu daha iyi söylersek, bilincin, kendini bir tarihsel bilinç olarak kavraması demektir. Bilincin tarihsel bir bilinç olması, bilincin tarihsel bir ufuk kazanması ile aynı anlama gelir. Bunun için, ufuk'tan söz açarken şöyle deriz: «Ufku olmayan kimse, yeterince geniş görmeyen ve bundan ötürü ona yakın bulunan şeyleri büyüten bir insandır. Geniş ufku olan insan ise, yakınında bulunan şeyleri abartmayan, tersine, onların ötesini görebilen insandır. Ufku olan kimse, yakınlığına ya da uzaklığına, büyüklüğüne ya da küçüklüğüne göre, bu ufuk içinde bulunan şeylerin anlamını doğru olarak değerlendirmesini bilir.»[234] Ufkun genişlemesi, tarihsel bilincin gelişmesi, insanın içinde bulunduğu şimdi'yi genişletmesi, şimdi'nin tarihsel zamana yayılması, şimdi ile tarihsel zaman arasında bir örtüşme anlamına gelir. Bunu belki şöyle de dile getirebiliriz: Yaşanan şimdi'nin ufku, yaşanmış bir tarihsel ufuk ile bütünleşir. Böyle bir süreç, 'anlamak' dediğimiz süreci oluşturur. Anlamak, bu anlamda insanın, içinde yaşadığı şimdi bilincini tarihe aktarması, tarihin içine yerleştirmesidir. «Burada, birbirinden farklı iki ufuk mu vardır? Biri, 'anlayan', insanın içinde yaşadığı ufuk, öbürü de, 'anlayanın' kendini içine yerleştirdiği tarihsel ufuk.»[235] Gerçi, teorik bakımdan soruna bakılırsa, böyle bir durumdan söz açılabilir. Ancak, yaşam içinde 'şimdi' bilincini tarihsellik bilincinden ayıramayız. «Nasıl bir birey öbür bireylerle tinsel bir beraberlik içinde bulunduğu için, hiçbir zaman bir birey değilse, bunun gibi, bir kültürü içine alması gereken kapalı bir ufuk da bir soyutlamadır. Hiçbir zaman belli bir yere bağlı olmama ve bunun için de hiçbir zaman kapalı bir ufka sahip olmama, insan varlığının tarihsel hareketliliğini oluşturur.»[236] Buna göre, şimdi'yi, tüm zamanın akışından çıkarıp bir ufuk olarak soyutlayamayız. Şimdi'ler sü-

rekli olarak birbirine eklendiği gibi, şimdi ufku da sürekli olarak öbür ufuklara eklenir. Buradan da, ufukların hareketliliği doğar. «Ufuk, daha çok içinde hareket ettiğimiz ve bizimle birlikte hareket eden bir şeydir. Ufuklar, hareket edene göre değişirler.»[237] Bu, yalnız 'şimdi' ufku için geçerli değildir, aynı zamanda geçmiş ufuklar için de geçerlidir. «Böylece kendisinden tüm insan yaşamının doğduğu ve gelenek biçiminde var olan geçmiş ufku da sürekli olarak hareket içindedir.»[238] Buradan, ufukların bölünmüşlüğünün bir ufuklar bütünlüğüne ulaştığı sonucu doğar. Başka türlü söylersek, ufuk, gerek şimdi, gerekse geçmiş ufuk olarak birbirinden belirli sınırlarla ayrılmış değildir. «Şimdi ufku, o halde geçmiş olmaksızın oluşamazdı. Kazanılacak tarihsel ufuklar gibi kendi başına bir şimdi ufku da olamaz.»[239] Buna göre, şimdi'yi anlamak, şimdi'yi tarih içine yerleştirmek, ya da şimdi'nin tarihsel ufuk içinde eritilmesi olacaktır. Böyle bir eritilme de ancak gelenekle olanak kazanır. «Anlamak, sözde kendi başına var olan ufukların eritilmesi olgusudur. Geleneğin egemenliğinde bu eritilmeler meydana gelir. Böyle bir erime içinde eski ve yeni birbirini ortadan kaldırmaksızın, daima yeniden canlı bir geçerlik içinde gelişirler.»[240] Bu canlı geçerlik, gelenekte somutluk kazanır. Gelenek, tarihsellik bilincinin bir süreklilik biçimidir. Bu açıdan bakınca, 'şimdi', geçmişi değil, geçmiş, tarih bilinci şimdi'yi belirler. «Eğer tarih bilincimiz, tarihsel ufuk içine kendini yerleştirirse, o zaman bu, bizim kendi dünyamızla hiçbir ilgisi olmayan yabancı dünyalara kaçmak anlamına gelmez, tersine, onlar yeni, büyük, içinden hareketli bir ufuk oluştururlar; bu ufuk, şimdi'nin sınırlarının dışına çıkarak kendi bilincimizin tarihsel derinliğini kuşatır. Hakikatte ise, biricik bir ufuk vardır ve bu da, tarihsel bilincin içine aldığı her şeyi içine alır.»[241] Bu, bir bakıma yaşadığımız geçmiştir, yaşadığımız tarihtir.

İçinde bulunduğumuz şimdi'yi geçmişe aktarmak, bilincimizi geçmiş içine yerleştirmek ve orada eritmemiz, bir psikolojik kavramla söylersek, acaba bir özdeşleyim (Einfühlung) değil midir? Yine özdeşleyime dayanan böyle bir süreç, tarihin psikolojik olarak kavranması anlamına gelmez mi? Böyle bir nitelendirmeyi Gadamer kesin olarak reddedecektir. «Geçmişe böyle bir kendini yerleştirme, bir bireyin bir başka bireyi ne özdeşleyimidir ne de bir başka bireyin ölçütlerine bağımlı olmadır, tersine kendini böylece geçmişe yerleştirme, daha yüksek bir genelliğe yükselmeyi ifade eder. Bu genellik, yalnız kendi parçalanmışlığımızı değil, diğerinin parçalanmışlığını da aşar. Ufuk, burada kendini gösterir, çünkü, anlayanın sahip olması gereken üstün bir dünya görüşünü ifade eder.»[242] Böyle bir dünya görüşüne ulaşma etkinliği bir psikolojik süreci değil, bir felsefi süreci gösterir. Bu felsefi süreç de, her şeyden önce tarih felsefesi içinde yer alır.

Tarih felsefesi, gelenekler içinde somutlaşan bir tarih bilincini anlamaya çalışır. Bir geleneği anlamak, buna göre, bir tarih ufku ister. Burada söz konusu olan, kendimizi bir tarihsel duruma yerleştirmekle bu ufku elde etmek değildir. «Böyle bir duruma kendimizi yerleştirmek için daha önce bir ufka sahip olmamız gerekir.»[243] Bu ufuk, tüm ufukları kucaklayan bir *tarihsel bilinç* ya da bir *dünya görüşü*dür.

Şimdi bu dünya görüşü açısından bakınca, tüm insan yapıp etmelerinin, insanın ortaya koyduğu ürünlerin ve insan başarılarının bir tinsel -tarihsel ufuk ve tinsel-tarihsel bir bilinç içinde yer aldıkları görülür. Kültürün oluşumu, bu anlamda tarihsel bilincin oluşumu ile örtüşür. Tarihsel bilinç, bizim tarihi anlamamız demek olduğuna göre, tüm tek tek kültür fenomenleri yine bir tarihsel olgu ve bir kültür fenomeni olan sanat yapıtları da ancak böyle bir 'anlama'nın obje'si olduklarında tarih bilincinin korrelatı olurlar. Sanat yapıtlarının tarihsel bir varlığı olduğuna göre, biz onlara ancak 'anlamak' ile yaklaşabiliriz. Onları anlamakla, tarihsel bilincin bütünlüğü içinde onları kavrayabiliriz.

Bu söylediklerimizi 'alımlama estetik'i açısından değerlendirmek istersek, şöyle diyebiliriz: Sanat yapıtları, onları ancak 'anlayan' bir bilinç için bir varlığa sahiptirler. Onlar, bir 'anlama obje'si' olan varlığı, bir tarihsel varlığı ifade eder. Bir sanat yapıtını, örneğin bir edebiyat metnini anlamak, içinde bulunduğumuz tarihsel durumu, metnin tarihsel durumu içine yerleştirmek ve onda eritmektir. Bu anlamda onların 'anlam' ve 'estetik değer'ini somutluğa kavuşturabiliriz. Bir metnin somutluğa kavuşturulması demek, onun yorumlanması demektir. Bundan ötürü, çağdaş hermeneutik, Romantik çağda bulduğu 'anlama' ve 'yorumlama' kavramlarını Pietizm'in 'uygulama' kavramı ile birleştirerek edebiyat yapıtlarına uygulamak ister. Bu anlamda, edebiyat metnini inceleyen araştırıcı, ilkin onu tarihsel bilinci içinde 'anlayacak'tır (subtilitas intelligendi); ama, onu anlamak, metni şimdi içinde yaşanan duruma uygulamak (subtilitas applicandi), yani, onu tarihsel bilincin içinde kavramak anlamına gelir. Ancak, bu zaman: «Yorumcu ile metnin içinde yer aldığı farklı zamanlar birleştirilebilir ve anlam yabancılaşması aşılmış olur.»[244] Böyle bir tavır içinde bir edebiyat metnine yaklaşmak, artık yeni bir sözcükle ancak dile getirilebilir: *Yorumlamak* (subtilitas explicandi). Böyle bir işlevi uygulayan da yeni bir ad alır: Yorumcu. Bir edebiyat metni, ancak, bu üçlü işlevle kavranabilir. Bu işlevler, doğrudan doğruya edebiyat metnine yaklaşan süje'ye ait etkinliklerdir. Bu işlevlerin yerine getirilmediği yerde, sanat yapıtları, edebiyat metinleri anlamlarına kavuşamazlar.

Bu düşünceler, hermeneutik'in olduğu kadar, 'alımlama estetik'inin de ileri sürdüğü düşüncelerdir.

4) Umberto Eco ve 'Açık Sanat Yapıtı' Anlayışının Katkısı

Alımlama estetik'inin oluşumunda, bize göre, Umberto *Eco*'nun *'açık sanat yapıtı'* anlayışının belli bir katkısı düşünülmelidir. Son yıllarda İtalyan düşününün önde gelen kişilerinden biri olan Umberto *Eco*'nun sanat felsefesinin çıkış noktasını 'sanat yapıtı' oluşturur. Eco, sanat yapıtını yeni bir açıdan, bir bakıma 'alımlama' açısından temellendirmek ister. Buna göre, Eco için sorun kendiliğinden sanat yapıtı nedir? sorusu olacaktır. Eco, ilkin bu soruya çok yalın bir karşılık verir: «Bir yandan sanat yapıtı bir obje'dir.»[245] Ancak, sanat yapıtının bir obje olduğunu söylemek, onu belirlemek için yeterli değildir. Bunun bir başka soru, sanat yapıtı

nasıl bir obje'dir? sorusu ile tamamlanması gerekir. Eco'ya göre, sanat yapıtı, «sanatçının iletişimsel (kommunikativ) etkilerin örgüsünü, olanakça her tüketicinin başta sanatçı tarafından imgelendiği biçimde anlayabileceği tarzda organize ettiği bir obje'dir. Bu anlamda sanatçı, kendi içine kapalı bir biçim üretir ve ister ki, bu biçim meydana getirdiği gibi anlaşılsın ve ondan haz duyulsun.»[246] Böyle bir sanat yapıtı anlayışına göre, sanat yapıtı, sanatçının ona yerleştirdiği izlenimler, duygular ile *kapalı* bir bütünlüktür. Onunla her ilgi kuran süje, bu kapalı sistem içindeki elemanlarla ilgi içine girer, aynı duyguları, aynı hoşlanmayı duyar. Böyle bir anlayışa göre, sanat yapıtı ile ilgi içine giren bir süje'nin ona katabileceği herhangi bir eleman yoktur, bunun aksini düşünmek, sanat yapıtına, onun özüne yabancı bir elemanın sokulması anlamına gelir. Şu halde, sanatta *yorum* olmayacaktır.

Ancak, sanat yapıtını böyle bir kapalı sistem olarak düşünmek, onun canlılığını, dinamizmini ortadan kaldırmak demek olduğu gibi, onu kavramak isteyen süje'yi de, sadece tekrarlayıcı, yaratıcılıktan yoksun, edilgen bir varlık olarak düşünmek anlamına gelir. Ama, estetik ilgi içinde süje'nin böyle edilgin bir varlık olmadığını biliyoruz. «Öbür yandan sanat yapıtı ile ilgi kuran her süje, (yapıtın) sağladığı uyarıların örgüsüne bir tepkiyi, onların ilgilerini anlamada somut bir existential durumu beraberinde getirir; belirli biçimde koşullandırılmış bir duyarlığı, belli bir eğitimi, beğeni yönlerini, eğilimleri ve kişisel önyargıları. Öyle ki, sanat yapıtının yaratıldığındaki biçimini anlamak, belli bireysel bir perspektive göre mümkün olur.»[247] Buna göre, bir sanat yapıtını, onu kavrayan süje'lerin ilgisi dışında, sanatçının onu yarattığı biçimde düşünmek olanak dışıdır. Süje'ler, nitelikçe birbirlerinden farklı ve farklı perspektivlere sahip olduklarına göre, her bir süje'nin aynı sanat yapıtı ile yaşantısı farklı olacak, yani aynı sanat yapıtı, farklı süje'lere göre farklı biçimler alacaktır. «İşte bu anlamda bir sanat yapıtı, dengeli bir organizmanın yetkinliği içinde tamamlanmış ve kapalı bir biçimdir. Ama, aynı zamanda *açık* bir biçimdir, bin türlü yorumlanabilir ve onun tekrarlanması olanaksız olan 'bir defalığı' da bundan etkilenmez.»[248] Tüm bu değişik süje'lerin değişik ilgileri içinde bir sanat yapıtı ne ise, o olarak kalır. Ancak, o, süje'ler tarafından her kavramışında yeni bir biçim elde eder. Çünkü: «Her alımlama böyle bir yorumlamadır ve bir gerçekleştirmedir; çünkü, her alımlamada yapıt, özgün bir perspektiv içinde yeniden canlanır.»[249]

Buradan şöyle bir durum ortaya çıkar: Sanat yapıtı, gerçi organik bir bütündür, ama, bu bütün, kendisi ile ilgi kuran her süje'ye göre farklı bir biçim alır. Sanat yapıtının kavranmasında, kavrayan süje'nin katkısı, Eco'ya göre, daha Platon'dan beri bilinir. «Bir sanat yapıtının alımlanmasında sübjektiv payın önemi eskiler tarafından da biliniyordu. Sözgelişi, Platon Sophistes'te ressamların orantıları objektiv olarak tekrarlamadıklarını, tersine biçimleri, bakana göre göründükleri görüş açısından resmettiklerini söyler.»[250] Ancak, ne var ki, sanat yapıtı ile onu kavrayan süje arasındaki böyle bir alımlama ilgisi her zaman benimsenmiş değildir. Hatta, Eco'ya göre, bu ilgiyi değerlendirme, bir bakıma çağlara göre değişmektedir.

Şöyle ki, Barok dönemine kadar Batı sanat anlayışı, sanat yapıtını kapalı bir sistem olarak kavrar. Ancak, Renaissance'tan sonra gelişen pozitiv doğa bilimlerinin beraberinde getirdikleri mekanist evren tablosu, sanat yapıtlarını da artık kapalı bir sistem olarak düşünmekten kurtarır ve sanat yapıtları böylece yeni bir kategori, hareket kategorisi içinde düşünülürler ve sanat yapıtları bu kategori içinde canlılık kazanırlar. Bu hareket kategorisi, özellikle çağdaş sanat kavrayışında etkili olur. Bunun ürünü olarak da *modern sanat* doğar. Modern sanatın harekete dayanması, sanat yapıtını süje'nin özgürce yorumlaması anlamına gelir. Eco'ya göre, fizik dünya tablosunda *Einstein*'ın relativite görüşünün meydana getirdiği büyük değişim, bu yeni hareket anlayışının nedenini oluşturur. Klasik sanat, sanat yapıtını kapalı, organik bir sistem olarak anladığı halde, modern sanat, sanat yapıtını 'açık' bir biçim olarak görür. Bunu müzik üzerinde örneklemek istersek: «Klasik bir müzik yapıtı —bir Bach füg'ü, Aida ya da Sacre du Printemps— müzikal realitenin bir bütünü idi; bu müzikal elemanları besteci, alışılmış işaretler içine aktarır ve bu işaretler de, icracıya, bestecinin imgelediği biçimi ana çizgileriyle yalnız tekrarlamaya izin verirdi. Böylece de besteci, müzikal elemanları kesin ve kapalı bir biçim içinde organize eder ve dinleyiciye sunardı.»[251] Bu, Eco'ya göre, klasik sanatın genelde anladığı biçim anlayışıdır. Modern sanat ise, bunun karşıtı olan 'açık biçim' anlayışına sahiptir. Bunu yine müzik örneği üzerinde gösterirsek: «Yeni müzik yapıtları ise, kapalı ve kesin bir bildiriden, kesin olarak organize olmuş bir biçimden meydana gelmezler, tersine, onlar, yorumcunun girişimlerine göre pek çok organisation biçimleri meydana getirme olanağı verirler. Yeni müzik yapıtları, sonuç olarak verilen tek bir yönde icra edilen ve kavranmak istenen kapalı sanat yapıtları olarak ortaya çıkmazlar, tersine, yorumcunun icra ettiği anda yalnız onun tarafından tamamlanan 'açık' sanat yapıtları olarak ortaya çıkarlar.»[252]

Müzik alanındaki bu durum, öbür sant alanlarında da, figürativ sanat ve edebiyat sanatı alanlarında da böyledir. Özellikle modern edebiyat sanatında bu, çok açık olarak böyledir. Günümüz edebiyatında bir simge (sembol) dilinin kullanılmasının nedeni de, onun 'açık biçim'e dayanmasında bulunur. «Bu anlamda modern edebiyatın büyük bir bölümü, belirsizliğin ifadesi olarak simge kullanmaya dayanır; bu belirsizlik ifadesi, yeni tepkiler ve yeni yorumlar için daima açık kalır. Kafka'nın yapıtları, 'açık sanat' yapıtı için per exelence birer örnek teşkil ederler: Dava, Saray, Bekleme, Hüküm, Hastalık, Değişme, İskence, bu yapıtlar, sözcüklerin doğrudan doğruya sahip oldukları anlamda anlaşılmaması gereken durumlardır.»[253] Onlar, sınırsız yorumlara açık durumlardır. Bu anlamda onlar, 'açık sanat' yapıtlarıdır.

Ancak, nasıl klasik edebiyat yapıtlarını, yani 'kapalı' biçime dayalı edebiyat yapıtlarını teorik yönden inceleyen poetika'lar doğmuşsa, 'açık sanat yapıtı'nı teorik açıdan temellendirecek poetika'lar da olmalıdır. Bu poetika'ların Eco'ya göre, bir tek hedefi olmalıdır: «Açık sanatın poetika'sı yorumcuda 'bilinçli özgürlük' etkinliğini meydana getirmeye çabalamalı, onu, bitip tükenmeyen ilgilerin etkin bir merkezi olarak belirlemeli, yo-

rumun bu bitip tükenmeyen ilgiler arasında yorumcu kendi biçimini meydana getirmeye ve bunu yaparken de, yorumlanan sanat yapıtının organisation'unu oluşturan hiçbir kesin biçim tarafından *zorunlulukla* belirlenmemelidir.»[254] Açık sanat yapıtı kesin sınırlılığın ötesinde özgür bir biçim alanı olacağı gibi, yorumcu da sübjektivliğin ve bireyselliğin özgürlüğü içinde, bu açık sanat yapıtını yorumlayacaktır. Bundan ötürü, her yorum, bir özgür etkinlik ifadesi olacaktır. Ancak, bu ifade bir 'gösteren' ile bir 'gösterilen' arasındaki ilgi anlamına gelir. Bu ilgiyi ise, semiotik incelediğine göre, burada da konu semiotik'in araştırma alanına kaymış olur. Bunun için, bu ilgiyi sanat yapıtında araştırmak bir semiotik araştırması olacaktır.

5) Alımlama (Reception) Estetik'inin Ana Düşünceleri

Alımlama estetik'i, her şeyden önce, yeni bir edebiyat teorisidir ve alımlama estetik'inin tüm çabası, edebiyat yapıtını açıklamak ve aydınlatmaya çalışmaktır. Bu nedenle, onun tüm düşünme etkinliğinin obje'sini edebiyat yapıtı oluşturur. Böyle bir edebiyat teorisinin alımlama estetik'i içindeki yerini *Jauss*'un, *Konstanz* Okulu çerçevesi içindeki çalışmaları oluşturur.

Jauss'a göre, edebiyat olayı karşısında bugüne kadar başlıca iki yaklaşım saptayabiliriz. Biri, Marxist yaklaşım, öbürü de formalist yaklaşım. Her iki anlayışın da ortak bir yönü vardır: Onlar, edebiyat olgusunu belli bir açıdan ele alırlar. Onlar için edebiyat yapıtı ilkin bir üretimdir ya da bir betimlemedir (tasvir). Ama, bunun dışında başka bir şey değildir. «Marxist ve formalist estetik okullarının yöntemleri, *edebiyat olgusunu* bir üretim ve bir betimleme estetik'inin kapalı çevresi içinde kavrarlar. Okuyucu, dinleyici ve seyirci, kısaca publik etkisi her iki edebiyat teorisinde çok sınırlı bir rol oynar.»[255] Oysa, alımlama estetik'ine göre, bir sanat yapıtı, bir edebiyat yapıtı, onunla estetik bir ilgi kuracak olan bir halk için, bir süje varlığı için vardır. Burada edebiyat söz konusu olduğuna göre, okuyucu etkisi ön planda gelmelidir. Oysa: «Her iki yöntem de, estetik için olduğu gibi, tarihsel bilgi için de vazgeçilemez bir rolü olan okuyucuyu edebiyat yapıtını ilk sırada belirleyen *alıcı* olarak dikkate almazlar. Oysa, yeni bir yapıt üzerine yargı veren eleştirmen de, daha önceki bir yapıtın pozitiv ya da negativ kuralları karşısında kendi yapıtını tasarlayan yazar da, bir edebiyat yapıtını gelenek içindeki yerine oturtan ve onu tarihsel açıdan açıklayan edebiyat tarihçisi de ilkin okuyucudurlar.»[256] Gerek Marxist teori, gerekse formalist teori için, okuyucu edebiyat olgusunun dışındadır. Marxist teori, edebiyat olgusuna üretim açısından, formalist teori de edebiyat yapıtının nitelikleri açısından yaklaşır. «Marxizmin Ortodoks estetik'i okuyucuyu tıpkı yazarı ele aldığı gibi ele alır: Okuyucunun sosyal durumunu sorar, sınıflara ya da onu bölünmüş bir toplumun tabakalaşması içinde bulmak ister. Formalist okul da, okuyucuya, algıla-

yan bir süje, metnin buyruklarına göre biçim farklılıkları ya da yöntem açıklamaları yapabilen bir süje olarak gereksinme duyar.»[256]a

Öte yandan formalist teorinin süje'yi, okuyucuyu hesaba katmaması, buna paralel bir açıdan olur. «Formalist okul, okuyucudan bir filologun teorik anlayışını bekler; bu filolog, sanat üzerinde sahip olduğu bilgisiyle yapıtın biçim farklılıkları üzerine düşünebilir, tıpkı Marxist okulun bunun tersine okuyucunun spontan deneyini tarihsel materyalizmin bilimsel ilgisi ile eşit tutması gibi, bu tarihsel materyalizm, edebiyat yapıtında üstyapı ile altyapı arasındaki ilgileri ortaya koymak ister.»[257]

Görüldüğü gibi, her iki teori de okuyucuya edebiyat olgusunu incelerken değerini vermemekte ve onu bu olgu içinde sahip olduğu yere oturtamamaktadır. Oysa, okuyucunun bir edebiyat olgusu içinde kenarda köşede değil, başköşede bir yeri vardır. Bunun için, çağdaş edebiyat teorisi, edebiyat olgusunu açıklarken okuyucuya dayanmak, ona oynaması zorunlu olan rolü vermek durumundadır. «Edebiyat teorisinin güncel çağrısını ben şurada görüyorum: Marxist ve formalist yöntemlerin çekişmesinde edebiyat tarihinin ortada kalmış problemlerine yeniden yönelmede. Benim deneyimim, edebiyat ve tarih, tarihsel ve estetik bilgi arasındaki uçurum arasında köprü kurmak için, her iki okulun durup kalmış oldukları sınırdan işe başlayabilir.»[258] Bu sınır, okuyucu sınırıdır ve her iki okul arasında kurulacak köprü de ancak okuyucu incelemesi ile gerçekleştirilebilir. Bu da edebiyat yapıtının *yorumu* ile olur. Çünkü: «Bir metnin yorumlayıcı alımlanması daima bir estetik algının şu deneyim bütünlüğünü koşul olarak öne sürer; farklı okuyucuların ya da okuyucu tabakalarının sübjektivliği ya da yorumlaması ve beğenisi gerçekten anlamlı olarak sorulabilir, ama, daha önce anlamanın hangi süje dışı ufku metnin etkisini belirliyor? bu açıklanırsa.»[259] Böyle bir soru ise, hiçbir zaman bir metnin anlamının tarihi ile aynı anlama gelmez. «Alımlama estetik'i teorisi, edebiyat yapıtının anlam ve biçimini, onun anlamının tarihsel gelişimi içinde kavranmasına izin veremez. O, gerçi bireysel bir yapıtı 'edebiyat (tarihi) sırası' içindeki yerine oturtmayı ister ve bunu da edebiyatın deneyim bütünlüğü içindeki tarihsel yerini ve anlamını da bilmek, öğrenmek için ister. 'Yapıtların alımlama tarihinden edebiyatın olgusal tarihine atılan adımda, bu, bir süreç olarak kendini gösterir; bu süreç içinde okuyucunun ve eleştiricinin edilgen alımlaması, yazarın etkin alımlamasında yeni bir üretime değişir ya da bu süreç içinde daha sonraki yapıt daha önceki yapıtın geride bıraktığı formel ve moral sorunları çözebilir ve yeniden yeni problemler ortaya çıkarabilirler.»[260] Buna göre, alımlama, edilgin bir anlama olayı değil, tersine, yapıtları ortaya çıkaran, çözümleyen ve yeniden ortaya çıkan sorunları etkin bir anlama olgusudur.

Ancak, tüm bu süreç, belli koşullar bütünlüğü içinde ortaya çıkar. Öyle ki, ilkin yapıt ortaya konmalıdır. Bunun için bir yazarın olması gerekir. Üçüncü olarak, yapıtı anlayacak bir okuyucu ya da alımlayıcı olmalıdır. Bu üç öğenin ortak etkinliği ile edebiyat olgusu meydana gelir. «Yazar, yapıt ve okuyucunun oluşturduğu üçgende okuyucu, salt tepkilerin edilgen bir parçası, bir zinciri değildir, tersine, o, bir tarih oluşturan

enerji'dir. Edebiyat yapıtının tarihsel yaşamı, okuyucunun etkin katılımı olmaksızın düşünülemez. Çünkü, ancak onun katılımı ile yapıt, bir sürekliliğin değişen deneyim ufku içine girer; bu süreklilik içinde yapıtın basit alımlanması kritik bir alımlamaya, edilgin alımlama etkin bir alımlamaya, bilinen estetik kurallar yeni kurallara dönüşür ve bunları aşan bir üretim gerçekleşir.»[261] Okuyucu, bu üçgenin üçüncü elemanı olan süje, artık yalnız bir psişik olayı yaşayan yalın bir süje değildir. Böyle bir süje olsaydı, o tümüyle psikolojinin obje'si olur ve bunun doğal bir sonucu olarak da tüm edebiyat olgusu yalnız psikolojik açıdan değerlendirilebilirdi. Alımlama estetik'i, okuyucuyu psikolojik bir açıdan görmez ve sürekli olarak böyle bir görmeden de kaçar. «Okuyucunun edebiyat deneyiminin analizi, eğer bu analiz bir yapıtın alımlama ve etkisini beklentilerin objektivleşmiş ilgi sistemi içinde tasvir ederse, o zaman ürkütücü psikologizmden kaçılabilir.»[262] Okuyucu, basit bir algı varlığı değil, algı varlığının dışında bir beklentiler varlığıdır. Bu beklentiler, daha okuyucu yapıtla karşılaşmadan önce bir ufuk meydana getirirler. Okuyucu, yapıta ilkin böyle bir ufukla yaklaşır. Yapıtla ilgi, bu ufkun genişlemesi demektir. Okuyucuyu, alımlayan okuyucuyu çözümlemek, bunun için okuyucunun yapıta yaklaştığı ufukları tanımak anlamına gelir.

Şimdi şunu sormakla araştırmamızı sürdürmek istiyoruz: Bir edebiyat yapıtı ile nasıl karşılaşırız? Başka bir deyişle, bir edebiyat yapıtına, bir okuyucu olarak nasıl yaklaşırız? Böyle bir soruya verilecek en yalın karşılık, bu yaklaşımın okuyucu dediğimiz süje'lere göre değiştiği tarzında olacaktır. Çünkü, her okuyucu kendine özgü karakterolojik ve sosyal bir varlık olarak bir yapıta belli bir 'beklenti' ile yaklaşır. Dönem kültürü, insan olarak sahip olunan psişik nitelikler bu beklentileri belirler, yani bu belirlemeler içindeki insan, bir yapıta yaklaşırken, onunla ilgi içine girerken, o yapıttan bir şey bekler, onda belli bir ufuk görmek ister. Bu beklenti ile yapıt arasında bir bağ kurulmuş olur. Böyle bir yaklaşıma Jauss, *'beklenti ufku'* adını verir. Hemen belirtelim ki, 'beklenti ufku' yapıta yaklaşmada ilk ufuktur, ama, bundan ötürü de o keyfi, psişik bir olay olarak görülmemelidir. «Bir metnin ahmlanmasında ortaya çıkan psişik olay, estetik deneyimin ilk ufkunda hiçbir yolda sübjektiv izlenimlerin keyfi bir süreci değildir. Tersine, o, yönetilen algı süreci içinde belirli buyrukların bir gerçekleşmesidir; bu algı süreci, onu meydana getiren etkenlere ve çözümleyen işaretlere göre kavranabilir ve metin, lingüistik açıdan ele alınmakla da tasvir edilebilir.»[263] Beklenti ufku, süje dediğimiz okuyucunun sahip olduğu bir ufuktur, ama, bunun temelleri okuyucunun süje sfer'inde değil, metnin sfer'inde ve onun yapısında bulunur. Yapıta böyle bir yaklaşımda, okuyucu ile metin arasında bir *code* (kot) ilgisi doğar, bu da bir information'u dile getirir. Bundan ötürü, beklenti ufku, okuyucu süje'sini, onun psişik sfer'ini aşar ve metin dediğimiz obje ile bir ilgi içine girer. «Yapıtta kotlaşan beklenti ufku değişmezdir. O, yapıt dediğimiz sistem'in bir parçasıdır.»[264] Beklenti ufku, okuyucu ile yapıt arasında kurulan bir köprüdür. Ama, okuyucu ile yapıt arasındaki ilgi, tümüyle bu beklenti ufkundan oluşmuş değildir. Gerçi, beklenti ufku, bizi yalnız be-

lirli bir metne ve onun iç varlığına götürmekle kalmaz, aynı zamanda kültür tarihi açısından da belli bir görevi üstlenir. «Edebiyat olgusu, ilk olarak güncel ve daha sonraki okuyucunun edebiyat deneyiminin beklenti ufkunda, eleştirmen ve yazara da aracılık eder.»[265] Edebiyat tarihini kendi tarihi içinde kavramak ve tasvir etmek olanağı, bunun için bu beklenti ufku içinde verilir. Bunu kavramak ve yorumlamak, beklenti ufkunun objektivleşmesi demek olur ki, bu da bir kültür sürecini oluşturur.

Ancak, beklenti ufku, bir yapıtın kavranmasında zorunlu, ama, yeterli bir kategori değildir. Bu kategori, yapıtla olan ilgi ilerledikçe, yeni ufuk değişmeleri ortaya koyar. Bir yapıtın estetik ya da sanat değeri, bu yeni ufukların oluşması içinde kendini gösterir. Bunu bir başka deyişle söylersek, yapıt ile beklenti arasında her zaman bir örtüşme olamaz, beklenti ile metin arasında bir uygunluk meydana gelmeyebilir, hatta bir mesafe meydana gelebilir. Bu durum, yapıtın sanat değerini belirlemede önemli bir gösterge olabilir. «Beklenti ufku ve yapıt, şimdiye kadarki estetik deneyimimizde bilinen şeyle yeni yapıtın alımlanmasınm istediği ufuk değişmesi arasındaki uzaklık, alımlama estetik'i bakımından bir edebiyat yapıtının sanat karakterini belirler. Bu mesafenin, uzaklığın daraldığı, alımlayan bilincin bilinmeyen bir deneyim ufkuna dönüşmesi istenmediği ölçüde, yapıt, 'duyusal' ya da bir eğlence sanatına dönüşür.»[266] Buna göre, beklenti ufku, yapıtın sahip olduğu estetik olanaklar ölçüsünde değişir. Yapıtın derinliği, iç mekânı, beklenti ufkunun değişmesini gerektirir. Sözgelişi, bir hafif müzik, beklenti ufku ile uyum içinde olan bir sanatı gösterir. «Hoş vakit geçirme sanatı, alımlama estetik'i açısından şöyle nitelendirilebilir: O, hiçbir ufuk değişmesine gereksinme duymaz, geçerli olan bir beğeni anlayışının ortaya koyduğu beklentileri, alışılmış güzel'in reprodüktion'una karşı duyulan isteği tatmin etmekle, bilinen duyumları onaylamakla gerçekleştirir.»[267] Ciddi, büyük yapıtlara gelince, durumun tamamen değiştiğini görürüz. Bunlar, klasikleşmiş yapıtlardır. Bu klasik yapıtlar, değişmez bir ufuk içinde değişmez bir sanat değeri gösterirler. Ama, bu noktada klasik yapıtlar için de tehlike başlamış olur. Çünkü: «Onların doğal olarak kabul edilen güzel biçimi ve görünüşte sorunsuz olan 'ölümsüz anlamı', klasik sanatı, alımlama estetik'i bakımından eleştirisiz kabul edilen ve zevk alınabilir olan 'tat alma' (kulinarisch) sanatı ile tehlikeli bir yakınlığa götürür; öyle ki, onların sanat karakterini tekrar görebilmek için, özel bir çabaya gereksinme duyulur.»[268] Buradan şu çıkar ki, sanat yapıtı, yaşayan bir varlık olmalıdır. Onun yaşayan bir varlık olması, onun sürekli olarak değişen ufukların obje'si olması anlamına gelir. Her beklenti ufku, yapıtı yeni bir kavrama ve yapıt üzerinde yeni bir yorum olduğuna göre, hiçbir yapıta, anlamı tamamlanmış, tarihsel süreci sona ermiş diye bakılamaz. Çünkü, sürekli değişen ufukların obje'si olması, yapıtın tarihselliği demektir. Tarihselliğin belli sınırları olamaz, tarihsel bir varlık, sürekli değişim, oluşum içinde bulunur. Burada edebiyat metni söz konusu olduğuna göre, o da her gün yeniden yorumlanan bir yapıt olacaktır. Bu açıdan, bir sanat yapıtını tarihselliğin dışına koyamayız. Hatta, denebilir ki, bir yapıtın değeri, beklenti ufuklarının değişimiyle oluşur.

«Bir edebiyat yapıtının meydana geldiği tarihsel an'da ilk okuyucularının aşıldığı, hayal kırıklığı yarattığı ya da reddedildiği tarz ve biçim, onun estetik değerinin belirlenmesi için apaçık bir kriterium'dur.»[269] Bunun doğal bir sonucu olarak, bu ufuk değişimleri içinde, meydana geldiği günlerde olumlu olarak değerlendirilmemiş ya da çok üstün olarak değerlendirilmiş yapıtların sonraki dönemlerin beklenti ufukları için nasıl değer değişikliğine uğradığını bize sanat tarihi sayısız örneklerle gösterir. Buna göre, axiolojik bakımdan bir dogmatizme düşmek istemiyorsak, hiçbir beklenti ufkunu değişmez olarak kabul etmemeliyiz. Böyle bir öneri, yapıtların tarihselliğinden doğan bir relativizmi de beraberinde getirir. «Edebiyat olgusu, politik olgudan farklı olarak kendisi için değişmez, hep var olan ve gelecek kuşakların da kaçamayacakları sonuçlara sahip değildir. Edebiyat yapıtı etkilemeyi sürdürür; ve bu etkileme süreci içinde, geçmişteki yapıtı yeniden özümleyen okuyucular ve onu öykünen, değerini abartan ya da reddeden yazarlar bulunabilir.»[270] Edebiyat olgusu, tarihsel bir olgu olarak süreklilik içinde vardır. Buna göre, edebiyat tarihi de yapıtların bitmiş, kapanmış bir etkileme sürecini değil de, yapıtların *sürekli* etkilemesini gösterir. «Edebiyat tarihi, bir estetik alımlama ve üretim sürecidir; bu süreç, edebiyat metinlerini alımlayan okuyucu, düşünen, eleştiren ve sanat yapıtı üreten yazar tarafından gerçekleştirilebilir. Kavranamaz ölçüde büyük bir toplama ulaşan edebiyat olguları, alışılmış, eski edebiyat tarihlerinde tortulaştığı gibi, bu sürecin salt bir tortusudur, bir araya getirilmiş ve sınıflara bölünmüş bir geçmiştir ve bunun için de bir tarih değildir, tersine, yalancı tarihtir.»[271] Tarih, sürekli bir oluş olduğuna göre, edebiyat olgusu da böyle sürekli bir oluşu, yeniden ve yeniden alımlanmayı ve yorumlanmayı ve sürekli ufuk değişmelerini gösterir. Bundan ötürü, alımlama estetik'ine dayanan edebiyat tarihi farklı bir anlayışı beraberinde getirir. «Alımlama estetik'ine dayanan edebiyat tarihinin değeri, edebiyat tarihinin estetik deneyimle geçmişin sürekli bütünleştirilmesine ne ölçüde etkin olarak katılabileceğine bağlıdır. Bu, bir yandan pozitivist edebiyat tarihinin objektivizmi karşısında, gelenekle gelen edebiyat kurallarını yıkmak şart değilse de, onları kritik bir gözden geçirmeyi talep eder.»[272] Bunun için değişen tarih anlayışımıza uygun olarak edebiyat tarihi anlayışımızı yenilemek zorundayız. Bu yenileme içinde, artık edebiyat tarihi, yaşamını yitirmiş yapıtların bir birikim yeri olmaktan çıkacaktır. Çünkü, artık, edebiyat tarihi, tarihsel süreci 'alımlama teorisi'nin canlı süreci içinde kavramaya yönelecektir. «Tek bir yapıtın alımlanması anından edebiyat tarihine giden yol, şu amaca yönelir: Yapıtların tarihsel sonucunu, bizim için edebiyatın önemli bir bağlamını, şimdiki deneyimizin bir ön tarihi olarak aydınlatacak biçimde görmeye ve tasvir etmeye.»[273] Buna göre, edebiyatın tarihselliğinde geçmiş, şimdi ve gelecek diye bir ayırma olamaz. Çünkü, her yapıt, yeni beklenti ufuklarında daima yenidir ve daima yenilenir. Hiçbir yapıtı ölümsüz bir değerle değerlendiremeyiz. Dün belirli bir ufuk içinde verilmiş olan bir değer yargısı, bugün yeni bir ufuk içinde yeni bir değer yargısına dönüşecektir. Edebiyat tarihinin yenilenmesi, bu anlamda anlaşılmalıdır, dogmatizmden kurtulma anlamında. «Ede-

biyat tarihinin yenilenmesi, tarihsel objektivizmin önyargılarını yıkmayı, üretim ve tasvir etme estetik'ini bir alımlama ve etkileme estetik'i içinde temellendirmeyi talep eder. Edebiyatın tarihselliği, daha sonra üretilen 'edebiyat olguları'nın bir bağlamına dayanmaz da, edebiyat yapıtının okuyucu ile daha önceki deneyimine dayanır.»[274] Çünkü, alımlama estetik'i ile yenileşen edebiyat tarihi, artık objektiv edebiyat olgularından değil, bu olguların okuyucu tarafından ahmlanmalarından oluşacaktır. Buna göre de, edebiyat tarihi, edebiyat yapıtlarının bir alımlama tarihi olacaktır.

VII. FRANKFURT OKULUNDA OBJEKTİVİST TAVIR

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar içinde Avrupa'da karşılaştığımız en etkili felsefe ve estetik anlayışlarından biri hiç kuşkusuz, *Adorno*, *Markuse* ve *Habermas*'ın öncülük ettikleri, Frankfurt Üniversitesi'nde kurulduğu için, 'Frankfurt Okulu' adı verilen felsefe ve estetik anlayışıdır. Uzun süre, dünya gençliğinin devrim heyecanlarını karşılayan Marxist kökenli bu anlayış, asıl etkinlik alanını sanat felsefesinde bulur. Özgün bir sanat anlayışı geliştiren Frankfurt Okulu'nun en etkili düşünceleri, bize göre, Adorno tarafından temsil edilir. Bunun için Frankfurt Okulu'nun objektivist tavrına dokunurken, doğrudan doğruya Adorno'nun düşüncelerine değinmek ve bu düşünceleri kendi sistematik'i içinde birkaç ana çizgi içinde ortaya koymak istiyoruz.»[275]

İlkin, Frankfurt Okulu'nun sanat felsefesine ilgi duymasının nedeni nedir? Frankfurt Okulu neden sanat felsefesine böyle bir ilgi duyar? «Frankfurt Okulu'nun estetik teoriye ilgi duyması, kendini politik ilgiler üzerine düşünmek olarak anlaması yönünden bazı güçlükler gösteren çağdaş felsefe için bir belirtidir. Bu, hiç olmazsa Almanya için böyledir. Sanat, burjuva bireyinin sığınağı olarak yorumlanır.»[276] Sanatın bir sığınak olarak anlaşılmasının anlamı, sanatın içinde doğmuş olduğu toplumun belirlenmesini gerektirir. Söz konusu toplumun ana niteliği, onun bir burjuva toplumu olmasıdır. Burjuva toplumu ise, Marx'tan beri bilindiği gibi, bozuk düzen, yanlış bir toplumdur. O halde sanatı, içinde doğmuş olduğu bu yanlış toplum açısından değerlendirmek gerekir. Burjuva toplumu, doğrulardan yoksun, kötü ve yanlış bir toplum olduğuna göre, sanatın böyle bir toplum içindeki yeri ne olacaktır? Adorno'ya göre, bu yer, bir *sığınak* olacaktır. «Ama, bu sığınak, burjuva toplumunun kötü şimdi'si içinde doğruluk (hakikat) olarak var kalan en son yer diye anlaşılır. Sanatı böyle bir belirleme, sanatın felsefe için politik bir teori olma fonktion'unu oluşturur.»[277] Burjuva toplumu, sağlıksızdır, doğruluktan yoksun ve yanlış bir toplumdur. Burjuva toplumunun bu niteliği, onun bir görünüş özelliği değil, ama, bir yapı karakteridir. Böyle bir yapı içinde yer alan her eleman ve her fenomen bu yapısal çarpıklığa ve yanlışlığa da katılır. Ancak, burada şu sorulabilir: Burjuva toplumunda tüm bu yanlışlıklar ve bozukluklar içinde acaba düzen ve doğruluk açısından bir dayanak noktası bulunamaz mı? «Bütün, yanlış olduğuna göre, — bu yanlış içinde batıp kalmamak için, bu yanlış içinde öyle bir yer aranmalıdır ki, bu yer yanlışa il-

kece bağımlı olmasın ve çevresinin yanlış olmasına karşın, hakikat (doğruluk) savında bulunabilsin.»[278] Yanlışlar dünyasında yer almasına karşın, yanlışlığa katılmayan, ilkece ona karşı duran ve doğruluk savıyla ortaya çıkan, bir tutamak noktası arayan Frankfurt Okulu, burjuva toplumu içinde bu yeri bulur. Bu yer, *sanatın alanı*dır. «Sanatta Adorno ve Markuse aranan yeri bulurlar. Bu yer, ilkin 'yanlış içinde doğruluk'u kendi içinde saklar; ikinci olarak, bu yanlışı aşmak olanağına sahiptir; böylece sanat, daha iyi bir geleceğin model'i olur.»[279]

Şimdi, neden içinde yaşanan toplum, yanlışın ve bölünmüşlüğün egemen olduğu bir toplumdur? Bu soru, Adorno'ya göre, ancak Marxist bir açıdan yanıtlanabilir. Çünkü, Adorno'ya göre, toplumun bölünmüşlüğü, Marxist anlamında *burjuva* süje'sinin kendi üretimine ters düşmesinden ileri gelir ve bu bir uzlaşmazlığı ifade eder. Bu uzlaşmazlık sürdükçe, toplumda yanlışlık ve bölünmüşlük de sürecektir. İnsan, ancak, bu bölünmüşlüğü ortadan kaldırmak gereksinimi de duymaktadır. Bölünmüşlüğün ve yanlışın ortadan kaldırıldığı bir toplum, bütünselleşmiş, doğruluğa (hakikate) kavuşmuş bir toplum olur. Şimdi burada kendiliğinden bir soru doğmaktadır: Böyle bir bütünselleşmenin, böyle bir doğruluğun örneği var mıdır ve varsa nerede bulunur? Adorno'nun buna vereceği yanıt çok kısa ve kesindir: Bu örnek vardır ve bu örnek *sanatta* bulunur. Bundan ötürü sanat, yanlışlıklar ve bölünmüşlükler ortasında bir sığınma yeridir, bütünselliğin ve doğruluğun ülkesidir. Burjuva toplumunun kurtuluşu da, yine bu sanat ülkesinin örnek alınması ile olanak kazanabilir. «Sanat, mümkün, gerçek barışın (bütünleşmenin) örnek ve aracıdır. Barış (bütünleşme), Marxist anlamında burjuva süje'sinin, kendini emeğinin içinde ortava koyabilmesi ve bu üretim dünyasında üretimini kendine mal edebilme olarak anlaşılmalıdır.»[280] Doğal olarak böyle bir anlayış, toplumla sanat arasındaki ilgiyi yeni bir açıdan görmeye götürecektir. Bunun için, Platon ve Aristoteles'ten beri gelen *yansıtma* (mimesis) teorisi ve buna dayalı natüralist anlayışlar yeni bir açıdan değerlendirilmelidir. Tüm bu teori ve anlayışların ortak noktası, sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması olayıdır. Oysa, şimdi Adorno'nun anlayışı ile birlikte bu görüş temelden sarsılıyor. Çünkü, toplumsal gerçeklik, yetkinlikten yoksun, yanlış ve çarpık bir gerçekliktir. Bu durumda, toplumsal gerçekliğin sanat için bir *örnek* oluşturamayacağı açıktır. Örnek olma değeri, toplumda değil, sanatta bulunur. Sanat, artık toplumsal gerçekliği anlatmayacak, onu yansıtmaya çalışmayacak, tersine, toplum gerçeği için örnek oluşturacak, ona yol gösterecek. «Buradan, yansıtma öğretisinin tersine çevrilmesi olayı doğar. Platon'da sanatın gerçekliği yansıtmasına karşılık — bu gerçeklik yanlış olduğuna ve toplumsal doğruluğu içermediğine göre, ancak sanattan mümkün gerçeklik için ufuk açması istenir.»[281] Sanat, toplum gerçekliğini yansıtmayacak, ama, toplum gerçekliğinin yetkin bir gerçeklik olması, yani yanlışlıktan ve çarpıklıktan kurtulması için kılavuzluk edecektir. Çünkü, sanat, burjuva sanatının sahip olmadığı bir düzeni ve doğruluğu içerir. Bu düzen ve doğruluk yönünde sanat topluma düzen ve biçim verecektir. Ancak, bu nasıl olacaktır? «Bununla da, yanlış olarak belirlen-

miş olan toplumdan, buna karşın nasıl oluyor da doğruluk doğabiliyor? sorunu ortaya çıkar. Gerçekliğin yanlışlığı, toplumsal gerçeklikte onu oluşturan öğelerin bir durumunu ifade eder. O, öğelerin yanlış bir düzenlenmesinin sonucudur. Buna karşılık, sanat yapıtının ütopik başkalığı, onun doğruluğu, öğelerin doğru düzenlenmesini ifade eder.»[282] Buna göre, toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar. Toplumsal gerçeklik, özellikle burada burjuva toplumu düşünülüyor, öğelerin yanlış ve çarpık bir yapılaşmasını gösterdiği halde, sanat yapıtı, öğelerin doğru ve düzenli bir yapılaşmasını gösterir. Bu açıdan bakınca, sanat yapıtı, toplumsal gerçekliğin bir *karşıtı* olarak ortaya çıkar. «Sanat yapıtı, burjuva yaşamının negationu'dur... Bununla da sanat, içinde doğmuş olduğu toplumsal gerçekliğe karşı bir protesto yükseltebilir. Burjuva toplumu, artık kendi negationu'nu proletaria biçiminde üretmez de sanat olarak üretir. Ve kendi kucağında bir karşı kültürü meydana getirir.»[283] Sanat böyle bir karşı kültür olarak içinde doğduğu burjuva toplumunda belli niteliklerle belirlenmiş ve sınırlanmış bir alan, bir '*getto*' oluşturur. Sanatın bu sınırlanmışlığı, onun yanlış ve çarpık bir burjuva toplum gerçekliği içinde kaybolup gitmemesini sağlar. Çünkü, sanat doğru ve düzenli bir toplum gerçekliğinin *güvencesi*dir. «Sanatın bu sınırlanmışlığı, burjuva gerçekliği içinde batmış, kaybolmuş olan doğruluğu kurtarır. Sanat, içinde doğmuş olduğu topluma yönelir ve yanlış gerçekliğe karşı doğruluğu ifade eder... Sanat, kültürün getto alanında hareket eder ve prensipçe toplumsal eylemden uzak kalır.»[284] Sanat, toplumsal gerçekliği değiştiren bir eylem değildir. Sanat, toplum gerçekliği içinde sınırlı bir bölgede gerçek değerlere sahip bir örnek alandır. Burada belli bir gerçekliğin ortaya çıktığını görüyoruz. Toplum bir yandan yanlış bir gerçekliktir, ama öbür yandan bu yanlış gerçeklik içinde sanat doğruluğu gösteren sınırlı bir alandır, bir getto'dur. Şimdi, sanatın toplumla ve doğruluğun yanlış ile ilgisi ne olacaktır? «Eğer burjuva toplumu yanlış ise, o zaman toplumdaki bu yanlışlığı aşabilmek için, prensipçe bunun dışında bulunan bir etken aranmalıdır. Bu etkenin de sanatta verilmiş olması gerekir. Bu, sanatın toplumsal yanlışa boyun eğmemesi anlamına da gelir. Ancak, tartışmasız sanat, toplum içinde doğar... Ne var ki, akıl, toplumsal baskıyı sürdürdüğü halde, sanat yapıtı, baskıya dayanmayan bir toplumsal düzen ufkunu açmak ve onu açık tutmak gereğindedir.»[285] Ancak, sanatın yanlış toplum gerçeğine yeni ufuk açması, doğrudan doğruya bir eylem ile topluma müdahale anlamına gelmez. Çünkü, Adorno'ya göre, sanatın varlık alanı toplumsal gerçekliğin tümüyle dışındadır. «Adorno, sanat yapıtını, toplumsal gerçekliğin dışında bulunan bir başka şey olarak belirler. Bununla da, sanatın toplum gerçeğine doğrudan müdahalesi korunmuş olur. Bu anlayış, Adorno'ya model düşüncesini sanatta örnekleme olanağını verir. Sanat yapıtı, mümkün uzlaşımların modelidir.»[286]

Sanatın, toplumsal gerçekliğin üstünde bulunmasının nedeni, sanatın gerçeklik dışı, yani bir *görünüş* olmasında temellenir. Toplum bir gerçeklik olarak, çarpıklığı, yanlışlığı içerir. Çünkü, onda emek ile ürün arasında bir çelişme, bir karşıtlık, bir uzlaşmazlık söz konusudur. Oysa, sanat bir

'görünüş' olarak bu karşıtlıktan, bu ikilikten uzaktır. Buna göre, sanat ve toplum bir ikiliği gösterir. «Toplumsal gerçeklik ve sanatın bir 'görünüş' olması ikiliği, Adorno'da sanat yapıtının temel belirlemesi olur. Sanat yapıtı, görünüş olarak meydana geliş koşullarını aşmalıdır ve toplumsal yanlış'tan kaçabilmelidir. Böylece de, sanat yapıtı, uzlaşmaz toplumsal gerçeklik için bir uzlaşım ufku olur.»[287]

Görüldüğü gibi, Adorno'da sanat yapıtı, estetik obje, gerçeklik koşullarının ve kategorilerinin dışında bir 'örnek' görünüş varlığıdır. Ama, bu görünüş, bir çelişki gibi görünse bile, doğruluğa sahiptir, gerçekliğin sahip olmadığı bir *doğruluğa.*

Üçüncü Bölüm

Estetik Değer Çözümlemesi

AXİOLOJİK ESTETİK

Estetik gerçekliği çözümlerken, ilkin Birinci Bölüm'de bu gerçekliği estetik obje dediğimiz varlıkla ilgi içinde sübjektiv bir olay, ruhsal bir yaşantı olarak ele aldık. Sonra, İkinci Bölüm'de, aynı estetik gerçekliği estetik obje dediğimiz varlığa, özellikle burada sanatsal varlığa dayatarak inceledik. Çünkü, her estetik yaşantı zorunlu olarak bir estetik obje ile ilgilidir. Ama, estetik gerçeklik, yalnız bu süje ve obje öğelerinden meydana gelmez. Bu gerçekliğin zorunlu öğelerinden biri de, *estetik değer*' dir. Biz, estetik süje olarak bir estetik obje ile yalnız ilgi kurmakla kalmaz, bu obje'ye bir değer de yükleriz, ona güzel deriz, yüce deriz, tragik deriz, ya da komik deriz. Bütün bunlar bizim obje'lere yüklediğimiz yüklemler olup, bunlar birer estetik değeri ifade eder. Buna göre, estetik gerçekliği ele alan bir araştırmanın bu estetik değerleri de ele alması gerekir. Bunun için çalışmamızın bu bölümünü, estetik değer incelemesine ayırıyoruz.

I. GENELLİKLE DEĞER VE ESTETİK DEĞER

İnsan bir nesneler evreni içinde yaşar, bu nesnelerle çeşitli ilgiler içinde bulunur. Bu ilgilerin en başında, nesneleri tanıma ve onları bilme ilgisi gelir. Üzerinde yazı yazdığım şu masayı bilirim, okuduğum şu kitabı bilirim, şu sokağı, şu evi, şu ağacı, şu yıldızı, şu gökyüzünü bilirim. Bütün bu bilgileri bana sağlayan bir bilince sahibim. Bu bilinç, nesnelere yönelir, onları algılar, onları bir bilinç korrelat'ı ya da bir obje durumuna yükseltir. Bir bilinç ya da bir süje ile bir obje arasında kurulmuş olan böyle bir ilgiye *bilgi* adı verilir. İnsan, bilinç sahibi bir varlık, bir süje olarak bilen bir varlıktır.

İnsan yalnız bilen bir varlık değildir, bu bilgisinin nesnelere, gerçeğe uyup uymadığını soran bir varlıktır da. Bilgim, bilgisi olduğu nesneye uygun mudur? 'Şu masadır' diyorum, bu, bir bilgiyi dile getirir. Acaba zihnimdeki masa tasavvuru masa dediğim bu nesneye uygun mudur? Bunlar arasında bir uyum var mıdır? Eğer zihnimdeki masa tasavvuru benim dı-

şımdaki gerçek masaya uygunsa, o zaman böyle bir bilgiye doğru bilgi denir. Doğruluk (hakikat), bizim obje'ye yüklediğimiz bir değerdir, bir bilgisel-mantıksal değerdir.

Öbür yandan, insan yalnız bilen bir varlık değil, belli nesnelere gereksinme duyan, seçenekler karşısında karar veren, seçim yapan, kimi şeylerden hoşlanan, haz duyan bir varlıktır da. Susayan bir insan için su, yalnız bilgisel bir obje olan bir nesne değildir, aynı zamanda bir gereksinme obje'sidir de. Bu anlamda o, *yararlı* bir obje'dir, bir *değer*'dir. Yine insan seçenekler arasında seçim yapabilen bir varlıktır. Örneğin, içgüdüler ve akıl seçenekleri karşısında, akılsal yönde seçim yapan bir istem (irade) varlığı olarak insan, bir *ahlâksal* değeri ortaya koyar. Bu ahlâksal değer *'iyi'* değeridir.

İnsan, nesnelerle ilgisinde onlardan hoşlanır, onlardan haz duyar, dedik. Böyle haz duyan bir varlık olarak insan, bu hoşlandığı, haz duyduğu şeylere bir değer yükler ve onlara 'hoş', 'güzel' ya da 'yüce' der.

Görüldüğü gibi, bütün bu değerler, bilgi değeri 'doğruluk', pratik-ekonomik değer 'yararlı', ahlâksal değer 'iyi' ve estetik değer 'hoş', 'güzel' ve 'yüce' doğada, nesneler dünyasında bulunmazlar. Doğada ne yararlı, ne doğru, ne iyi, ne de güzel değeri vardır. Doğa, bütün değerlerin dışında salt bir gerçeklik varlığıdır. Doğaya bu değerleri yükleyen insandır. Doğayı yararlı, doğru, iyi ve güzel yapan insandır. İnsan, yaşadığımız evrene erekler koyar, değer nitelikleri katar ve böylece evreni yararlı, doğru, iyi ve güzel bir evren yapmakla insansallaştırır. Böyle insansallaştırılan bir evren, bir değerler evreni olmuş olur.

Bu değerler evreninde estetik değerler, güzel, yüce, trajik, komik, vb. önemli bir yer tutarlar. Değerler evreninde estetik değerler, özgün ve bağımsız değerler olarak öbür değerler karşısında yer alırlar. Şimdi, estetik değerlerin bu özgünlüğünün temelleri nelerdir? Estetik değerler, ahlâksal değerden (iyi), bilgi değerinden (doğru), ekonomik değerden (yararlı) hangi özelliklerle ayrılır? bunlar üzerinde durmak istiyoruz.

1) İyi ve Güzel

İlkin hemen şunu belirtmeliyiz ki, bu değerler, estetik, bir felsefe disiplini olarak kurulduktan sonra, ancak onların birbirleri karşısında sınırları saptanmak istenmiştir. Bunu da özellikle Kant yapmak istemiştir. Kant'a kadar bu değerler, özellikle iyi, güzel ve doğru değerleri arasında bir özdeşlik düşünülmüş, klasik idealist felsefe bunları aynı töze bağlayarak açıklamak istemiştir. Sözgelimi, daha *Xenophon*'un «*Sokrates Anıları*» adlı yapıtında güzel ile 'maksada uygunluk', 'iyi' kavramları arasında içten bir ilgi kurulur: Güzel iyi olduğu gibi, iyi de güzel'dir: *Kalokagathia.* (Bkz. İ. Tunalı, *Grek Estetik'i).* Yine aynı düşünceyi Platon'un 'Büyük Hippias. diyaloğunda buluruz. Bu diyaloğun ele aldığı konu: *'Ti esti to kalon?'* (Güzel nedir?) sorusudur. Sofist *Hippias* tarafından türlü güzellik tanımları yapılıp, bunlar Sokrates tarafından çürütüldükten sonra yeni bir güzellik tanımı aranır. Acaba, güzel *kullanışlı* (kresimon) ve *yararlı*

(ofelimon) olmasın? (Platon, *Büyük Hippias*, 295 st.) Şimdi güzel kullanışlı ve yararlı diye tanımlanınca ,bunun zorunlu sonuçları ne olabilir? Yararlı iyi bir şey olduğuna göre, güzel, iyi'nin nedeni olmalıdır. Neden ve etki ise, hiçbir zaman aynı değildir, tıpkı baba ile oğul gibi. Buna göre, güzel iyi olamayacak, iyi de güzel olamayacaktır. Böyle bir şey ise, Platon'a göre saçmadır, çünkü, güzel ile iyi aynıdır (kalokagathia).

Güzel ile iyi'nin aynılığı bütün Grek düşünmesi için geçerliğini korumuştur. Grek düşünmesinin böyle bir kavrama ulaşması ve bunu savunmasının amacı, güzel ve soylu bir ruh uyumu ve ahlâklılık idealinden doğmaktadır. Bu, eski Grek eğitiminin (paideia) ulaşmak istediği insan idealidir.

Yüzyıllar boyunca düşünme sahnesinden kaybolan bu 'güzel-iyi' (kalokagathia) kavramı ve ideali, bir gün hümanist bir çağda yine canlanır ve insan, yine bu ideal yönünde tüm bir insan olarak eğitilmek istenir. Sözgelişi, İngiliz düşünürü *Shaftesbury* (1671-1713), harmonik insan karakterini, bu Antik *kalokagathia* kavramında bulur. Yine aynı yüzyılın Alman ozan-düşünürü Friedrich *Schiller* için de güzel, kalokagathia anlamında ahlâksal olanın simgesi olarak anlaşılır. Bu anlamda güzel, iyi, ahlâklılık (akıl) ile duyarlığı (duyguyu) kendisinde uyumlu (harmonik) olarak birleştiren *güzel-ruh* (schöne Seele) kavramında dile gelir. Fr. Schiller'in, güzelliğin 'iki dünyanın yurttaşı' olduğu düşüncesi de yine bu ilgi içinde anlaşılmalıdır. Bunlardan biri, duyusallık, öbürü de akıldır. Güzellik bir yanıyla duyusallığa dayanır, öbür yanıyla da ahlâkın, iyi'nin kaynağı olan akla dayanır. Bundan ötürü, güzel, yalnız güzel olmayıp, aynı zamanda iyi'dir de. Bunu Fr. Schiller: «Güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür» sözüyle anlatmak ister. Burada görünüş duyusallığı, özgürlük ise aklı ve iyi-yi ifade eder.

Güzel'in iyi ile olan bu ontik ilgisi, estetik ya da sanatın ahlâk ile olan içten ilgisini dile getirmek ister. İnsan, oldum olası güzel'de ya da pratikte sanat'ta ahlâksal bir nitelik ve temel bulmak istemiş ve bugün de istemektedir. Ama, güzel'in bu ahlâksallığı sanat'ı dar ve hoşgörüsüz bir moralizme bağlamak anlamına da gelmemelidir. O zaman sanat bir ahlâk sözcülüğü durumuna indirgenmiş olur. Bundan ötürü, vaktiyle Aristoteles, «tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan kurtarmaktır» derken, örtük bile olsa, herhalde güzelliğin bu ahlâksallığını gözönünde bulundurmuş olsa gerek. Güzellik, bizi gündelik yaşamın acı ve katılıklarından, kuşku ve beklemelerinden, korku ve umutsuzluklarından kurtarır, ruhumuza huzur ve rahatlık verir. Bu ruhsal huzur ve rahatlık, tüm ahlâkın daima varmayı amaçladığı bir erektir. Bunu yalnız antik ahlâk felsefesinde ve estetik'inde değil, 18. yüzyıl ahlâk felsefesinde ve estetik'inde de buluyoruz. Burada, özellikle Shaftesbury ve Kant'ın bu konudaki düşüncelerine değinmek istiyoruz.

Bir antik pathos, bir *Pythagoras* ve bir Platon ruhu ile düşünen ve evrene bakan Shaftesbury'nin felsefesi, doğal olarak estetik bir nitelik taşır. Bu felsefenin ekseninde, tıpkı vaktiyle Platon'un felsefesinde olduğu gibi, güzel, iyi ve doğru kavramları bulunur. Ayrıca, Pythagoras'tan gelen

harmoni (uyum) kavramının da bunlara katılmasıyla, Shaftesbury'nin estetik ve harmonik felsefe sistemi, estetik evren kavrayışı ortaya çıkar. Güzel, iyi ve doğru kavramları ve bunların bir sistem içinde temellendirilmesinde bir ilke olarak etkili olan harmoni (uyum) kavramı, Shaftesbury felsefesini bir yandan Antikiteye bağlarken, öbür yandan da onu gelecekteki idealist felsefeler ve estetik'lere bağlar, örneğin, bir Kant, bir Fr. Schiller, bir Schelling ve bir Hegel estetik'lerine. Bu açıdan bakınca, Shaftesbury, geçmiş ve gelecek estetik'leri birbirine bağlayan sağlam bir köprü görevi görür.

Shaftesbury'nin çıkış noktası, güzel'in doğruluk ve iyi ile olan ilgisidir. O, tıpkı modern bir Platon gibi şöyle der: «Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlâksal doğruluktur. Nasıl doğru ölçüler uyum (harmoni) ve müziğin güzelliğini yaratırlarsa, doğru, bir yüzü, doğru orantılar da bir mimari yapıtı güzel kılarlar.»[288] Ancak, doğruluk olan güzelliğin ne olduğunu anlamak için, bu dürüstlüğün ne olduğunu bilmek gerekir. Doğruluk (hakikat) nedir? Shaftesbury'ye göre, doğruluk iki nitelik içinde anlaşılmalıdır: İlkin ontolojik anlamında, sonra da ahlâksal anlamında. Ontolojik anlamda doğruluk, varlığın, evrenin yapısını, yapı yasasını, Shaftesbury'nin deyimi ile, iç sayılarını ifade eder. İşte, 'güzel doğruluktur' derken, Shaftesbury, evrenin bu harmonik ve yasal yapısını, onun iç sayılarını anlamaktadır.

Öbür anlamında doğruluk (hakikat), ahlâksal bir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda doğruluk, erdem ve iyi ile aynı anlama gelmektedir. Bu anlamda 'güzel doğruluktur' derken, güzel'in erdem ve iyi ile belli bir ilgi içine sokulmak istendiği kolayca anlaşılır. Gerçekten de, Shaftesbury, bunu yukarda söylendiği gibi dile getirir: «Dünyada en doğal olan güzellik, dürüstlük ve ahlâksal doğruluktur.» Dürüstlük ve ahlâksal doğruluk dediği şey, erdem ve iyi'dir. Shaftesbury'nin yukardaki sözünü bu kavramlara aktarıp söylersek: «Güzellik, erdem ve iyi'dir.» Bu düşünce, tümüyle Antik ve Platoncu bir söz olan *kalokagathia* anlamına gelir: Güzel iyi'dir, iyi de güzel'dir.

Burada kalokagathia, evrenin uyumlu (harmonik) bir evren olmasının temel bir ilkesi olarak anlaşılıyor. Shaftesbury'ye göre, nerede orantı ve düzen varsa, orada güzellik vardır. Ama güzelliğin olduğu yerde de erdem ve iyi vardır. Varlığın tümüyle (burada kolayca Leibniz'i anımsıyoruz) uyumlu ve güzel bir varlık olmasından ötürü, aynı varlık iyi bir varlıktır. Bu varlık, yalnız dışsal-fizik varlık değil, aynı zamanda ruhsal varlıktır da. Çünkü, ruhsal varlıkta da orantı ve uyum vardır, bundan ötürü, ruhsal varlık da iyi ve ahlâksal bir varlıktır. Shaftesbury'ye göre, böyle güzel-iyi bir ruha sahip olmak, tıpkı Antikite anlayışında ve Platon'da olduğu gibi, tüm insan mutluluğunun kaynağıdır. İnsanın ereği mutluluğa ulaşmaksa, bunun anlamı, insan ruhunda 'iyi-güzel'i (kalokagathia) yaratmaktır.

Bu düşünceleri ile Shaftesbury, bir yandan «güzel, ahlâksal iyi'nin simgesidir» diyen Kant'ı etkiler, öbür yandan da ahlâksal değerlerle estetik değerler arasında ilgi kurmak isteyen bütün Kant sonrası estetik'ini dolaylı olarak etkiler.

Şimdi aynı sorun, güzel'in iyi ile olan ilgisi açısından *Kant*'a değinmek istiyoruz. Kant'a göre, genel olarak varlık bir yanıyla doğaya, öbür yanıyla akla dayanır. Doğa, zorunluluğun egemen olduğu bir varlıktır (ordo naturalis). Akıl varlığı (ordo moralis, ordo humanus) ise, özgürlüğün varlığıdır. Şimdi, acaba, bu iki karşıt dünyayı birleştiren, bizi zorunluluk dünyasından çıkarıp, özgürlük dünyasına götüren bir başka dünya olamaz mı? Kant'a göre, bu dünya vardır ve Kant bu dünyayı duyguda, dolaylı olarak da güzel'de bulur. Kant, güzel'i salt estetik bir kavram olarak belirlemek ister, bunu temellendirirken de güzel'i, hoş'tan, doğru'dan, iyi'den ayırır. Ama, bütün bu değerlerden ayrı tutulan güzel, ne doğa, ne de yalnız özgürlük alanına girer, onda hem doğa vardır hem de özgürlük niteliği vardır. Acaba, güzel, özgürlükten bir şeyler içeren bir değer olarak ahlâksal iyiye benzetilemez mi (analogi)? Güzel, ahlâksal-iyi ile bütün ayrılıklarına karşın, belli bir ilgi içine sokulamaz mı? Kant'a göre bu olabilir. Ancak bu, daha yukarı bir açıdan bakılarak yapılabilir. Şöyle ki, Kant'a göre, kavramlarımızın realitesini göstermek için, onların görüler ile ilgisi gösterilmelidir. Eğer burada zihin kavramları söz konusu ise, o zaman bunların görülerdeki (duyulardaki) karşılığına *şemata*'lar denir. Eğer salt akıl kavramları söz konusu ise, o zaman durum biraz başkadır. Çünkü aklın salt kavramları, yani aklın ide'leri, özgürlük, dünya, Tanrı, vb. gibi, duyulardan gelmedikleri için, bunlar duyularla, görülerle ilgi içine sokulamazlar. O halde, burada bir şematizmden de söz açılamaz, zihin kavramlarında olduğu gibi. Ancak, burada elimizde bir tek olanak var: Analogi'ler, benzetmeler yapmak. Bu akıl ide'leri ile aralarında benzerlikler bulduğumuz fenomenlere *semboller* denir. Güzel dediğimiz bir şey benzer olduğu bir akıl ide'sinin sembolü olamaz mı? Olabilir. Bu ide, ahlâksal iyi dediğimiz ide'dir. O halde güzel, ahlâksal iyi'nin bir sembolüdür. Acaba, Kant'ı buna götüren benzerlikler nelerdir? Bu analogileri (benzerlikleri) Kant şöyle saptamak ister:

1) Hem güzel hem de ahlâksal iyi hoşa gider. Yalnız şu farkla ki, güzel'den duyulan hoşlanma salt seyretmeden duyulan bir hoşlanmadır, buna karşılık, iyi'den duyulan hoşlanma kavrama dayalı bir hoşlanmadır.

2) Güzel, hiçbir ilgi olmadan hoşa gider. Ahlâksal iyi ise, iyi kavramı ile ilgiye dayalı bir hoşlanmadır.

3) Güzel'de söz konusu olan özgürlük, hayal gücünün zihin yasalarıyla uygunluğu olarak düşünülür. Ahlâksal iyi'de ise istem (irade) özgürlüğü, istemin kendi kendisi ile olan özgürlüğü olarak anlaşılır.

4) Güzel hakkında yargı vermenin sübjektiv ilkesi, genel kavramlara dayanmaksızın, beğeni yargısının herkes için genel-geçer olarak düşünülmesidir. Ahlâksal iyi'nin objektiv ilkesi ise, onun kavramlara dayanarak genel-geçer olmasıdır.

İşte, bu analogilere dayanarak biz, doğa ve sanatın güzel obje'lerini, ahlâksal yargıların temelinde bulunuyormuş gibi görünen adlarla adlandırırız: Görkemli ağaç, ya da yapı, suçsuz (masum), mütevazi renk, vb. gibi. Bu yolla de beğeni, duyu uyarımından ahlâksal ilgilere geçişi sağlamış oluyor. Buna göre de, güzel, duyusal doğadan özgür ahlâk dünyasına,

iyi'nin dünyasına bizi geçirmiş oluyor. Bu anlamda güzel, ahlâksal iyi'nin duyulur dünyadaki sembolü olur.[289]

Görüldüğü gibi, güzel ve iyi değerleri arasında insan düşüncesi, Antikite'den beri kimi zaman sağlam ilgiler düşünmüş, kimi zaman da estetik ve ethik'in autonomi'leri uğruna onları çok kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmaya çalışmıştır. Bu çalışma ve çabada önemli olan, güzel'in iyi'den ve estetik'in ethik'ten olan bağımsızlığının korunması düşüncesidir. Çünkü, çoğu bağnaz ve hoşgörüsüz ahlâk anlayışları için güzel'in ve dolaylı olarak da sanatın ahlâka tam bir bağımlılığı olmalıdır, hatta bunlara göre, sanata düşen görev, ahlâkın kurallarını yaymak ve onların geçerliğini arttırmak olmalıdır. Bu tür bir anlayış karşısında güzel, tüm autonomisi'ni yitiriyor ve sanat da yalnızca ahlâkın bir sözcüsü oluyor. Böyle bir moralizme ve böyle bağnaz bir ahlâk anlayışına karşı güzel'in ve sanatın autonomisi ve bağımsızlığı uğruna elbette savaşılır ve savaşmak gerekir. Böyle bir savaş yalnız güzel'in ve estetik'in bağımsızlığı uğruna değil, bir değer absolutizmine (ahlâksal değerin mutlak olarak egemen kılınmasına) karşı da değil, aynı zamanda bir değer pluralizmi uğruna yapılmış olur. Çünkü, insanın tinsel zenginliği, kültür ve insanın insansallığı ancak bir değerler pluralizmi ile olanak kazanır.

Ama, bütün bunlara karşın, güzel ile iyi'nin, estetik ile ethik'in yüzyıllardır düşünülen beraberliği de yine varlığını sürdürür. Çünkü, bu beraberliğin temeli, insan varlığında, insan ruhunda bulunur. Bunun için, kalokagathia anlamındaki bu iyi ile güzel'in beraberliği, yalnız geçmiş yüzyıllarda değil, günümüzde de geçerliğini sürdürür. Çünkü, güzel değeri ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin sürekliliği, bizim obje dünyasına bakışımızı değiştirir, obje'ler üzerine verdiğimiz yargıları bir beğeni yargısı haline yükseltir. Bütün bu ilgiler içinde, ruhumuz biçim ve düzen kazanır. Böyle biçim ve düzen kazanmış bir ruh, elbette bu biçim ve düzene yalnız estetik varlık sınırları içinde değil, aynı zamanda ruhun bütünlüğü içinde de sahip olacaktır. Ruhun bu bütünlüğü içine ahlâk varlığı da girer. Fr. Schiller'in vaktiyle 'güzel-ruh' dediği şey işte böyle bir varlıktır. Bu ruh, yalnız estetik bir biçimi değil, ahlâksal bir biçimi de gösterir. Bundan ötürü, güzel yönünden estetik bir biçim ve düzen kazanmış bir insanın, ahlâksal eylemler yönünden de belli bir biçim ve düzen kazanması gerekir. Çünkü, güzel değeri ve estetik bakımdan biçim ve düzen elde etmiş bir ruh, artık yetkinliğe, insansallığa ulaşmış olur. Yetkin bir ruhtan ise yalnız estetik eylem bakımından değil, tüm eylemler bakımından bir yetkinlik beklenir, haydi haydi ahlâksal eylemler bakımından. Bunun için biz, bugün de bir estetik değer olan güzel ile bir ethik değer olan iyi'nin autonomi'lerine saygılı olmakla beraber, onların arasındaki ontik, insansal ilgiyi de görüyor ve hümanizma (insansallık) adına bu ilginin savunmasını yapıyoruz.

2) Doğruluk (Hakikat) ve Güzel

Doğruluk (hakikat) ve güzel kavramları arasında, tıpkı iyi ve güzel kavramları arasında olduğu gibi, daima bir ilgi görülmüş ve aynı şekilde zaman zaman onlar birlikte düşünülmüş ve birlikte kavranmışlardır. Ama, ne var ki, burada doğruluk dendiği zaman, bilgisel-mantıksal bir değer (Latincesi ile, veritas, Fransızcası ile, verité) değil de, metafizik bir doğruluk (Grekçesi ile, aletheia) anlaşılmalıdır. Bilgisel-mantıksal doğruluk, önermelerimizin gerçekliğe uygunluğunu dile getirdiği halde, metafizik doğruluk (aletheia) varlığın özünü kavrama gibi metafizik bir anlama gelir. Aşağı yukarı bütün idealist filozoflar, bu metafizik doğruluk ile yine metafizik-estetik bir değer olarak düşündükleri güzellik arasında ontik bir ilgi kurmuşlardır. Sözgelişi, Platon, *Şölen* (Symposion) diyalogunda, mutlak güzelliği, kendiliğinden güzelliği (auto to kalon) varlığın özü (ontos on) olarak, eidos olarak kavrar. Platon'a göre, ontos on, eidos, varlığın aynı zamanda doğruluğudur (hakikatıdır). Böyle metafizik bir güzellik, aynı zamanda doğruluktur. Çünkü güzellikte, varlığın özü (eidos) görünüşe çıkmakta ve kavranmaktadır. İşte bu doğruluktur (hakikat). Aristoteles de *Poetika* adlı yapıtında, «şiirin tarihe göre daha felsefi olduğunu» söylerken, örtük olarak şiir ile felsefe, dolaylı olarak da güzellik ile felsefenin konusu olan doğruluk arasında bir ilgi kurmaktadır. Aynı şeyi *Plotinos*'ta (M.S. 205-270) da görmekteyiz. Bir'in, Tanrı'nm bir türümü olan evrende her biçim, Bir'den bir ışımayı gösterir. Böyle bir ışıma güzellik olduğu kadar da doğruluktur (Bkz. İ. Tunah, *Grek Estetik'i).*

Hegel de güzellik ile doğruluk arasında içten bir uyum bulur. Hegel'e göre: «Güzellik, ide'nin bir görünüşüdür. Ama, ide, doğruluk ile ilgilidir ve var olan her şey ide'nin varlığı olması bakımından bir doğruluğa sahiptir.» O halde, yine bir var olan olan güzel'in de doğrulukla ilgili olması gerekir. Bu, Hegel için de böyledir. «Biz, güzelliğin ide olduğunu söylüyoruz; o zaman, güzellik ve doğruluk bir yandan aynı şeylerdir, yani güzel olan aynı zamanda doğrudur da.»[290]

Aynı anlayışı günümüz felsefesinde ve estetik'inde de buluyoruz. Sözgelişi, Martin *Heidegger*, güzellik ile doğruluk arasında çok sıkı bağlılık bulan düşünürlerden biridir. M. Heidegger'e göre, güzellik, varlığın bir tür ışıklanışı, aydınlanmasıdır; bu da doğruluktan başka bir şey değildir. «Doğruluk,» diyor Heidegger, «var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer *doğruluk, sanat* yapıtı içine girerse, o zaman *güzellik* olarak görünür. Güzellik, doğruluğun sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüştür.»[291] Bu anlamda güzellik, doğruluğun var oluş türlerinden biridir. «Güzellik, doğruluğun var oluş çeşitlerinden biridir.»[292] demekle Heidegger, Platon'dan beri gelen doğruluk-güzellik özdeşliği anlayışını metafizik temelde günümüzde de sürdürüyor.

Kısaca, işaret ettiğimiz bu anlayışlar, güzel ile doğruluğu metafizik bir düzeyde özdeşleştiriyorlar. Ama, burada kastedilen güzellik, estetik alanının çok dışına çıktığı gibi, yine burada kastedilen doğruluk da, bu-

gün doğruluk deyince anlaşılan bilgisel-mantıksal doğruluğun çok ötesindedir. Her iki kavram da, metafizik olarak düşünülüp kavranmaktadır. Şimdi, bu iki kavramı bugünkü dar sınırlar içine sokup, güzelliği autonom bir estetik kavram, doğruluğu da yine autonom bir bilgisel-mantıksal kavram olarak anladığımızda, bunlar arasında acaba yine böyle bir ilgi düşünülebilir mi? Ya da bunlar arasında böyle bir ilgiden söz açılabilir mi? Böyle bir soruya tarihsel açıdan bir karşılık arayacak olursak, karşımıza ilkin örneğin, A. Baumgarten çıkar. Daha önce de işaret etmiş olduğumuz gibi, Baumgarten bir gnoseologia inferior (aşağı bilgi teorisi) olarak anladığı estetik'i, bir *scientia cognitionis sensitivae* (duyusal bilginin bilimi) olarak tanımlar. Buna göre de, estetik, açık ve seçik olmayan bir bilginin, duyu bilgisinin bilimi olur. Açıklık-seçiklik, rationel, mantıksal bilginin nitelikleri olup, estetik bilgi bunlardan yoksundur. Mantıksal bilginin yetkinliği *doğruluk* olarak belirlenir; duyusal bilginin de bir bilgi olarak yetkinliği olmalıdır. Bu yetkinlik de yine doğruluktur, ama bu doğruluk duyusal (estetik) bilgi alanında artık *güzellik* adını alır. Güzellik ile doğruluk aynı şey olduğu gibi, estetik de mantığın 'küçük kız kardeşi' olur. Buna göre, güzel'in, mantıksal anlamındaki doğruluk ile içten bir ilgisi vardır.

Buna karşılık, güzel'in doğrulukla hiçbir ilgisi olmadığını savunan düşünürler de vardır. Güzel ile doğruluğun ilgisizliği üzerinde ısrarla duranların en başında belki de Kant gelir. Kant, güzel'i belirlerken, güzel'in en önemli niteliklerinden birini, onun kavrama dayanmamasında bulur. «Güzel,» diyor Kant, «genel bir hazzın obje'si olarak tasavvur edilen bir şey olarak kavrama dayanmayan şeydir.»[293] Estetik olarak hoşumuza giden, estetik olarak haz duyduğumuz bir şey, örneğin adını ve kavramını bilmediğim bir ağaç ya da bir çiçek, böyle bir şey olarak hoşuma gider, ondan estetik bir haz duyarım. Güzel'in benim süje'mle doğrudan bir ilgisi vardır, benim hoşlanmam ya da hoşlanmamam ile. Kavram ise, bir bilgisel-mantıksal yapı olup, zihinle, soyutlamalar yaparak bilgi meydana getiren zihinle ilgilidir. Buna göre, güzel'in bir bilgisel-mantıksal değer olan doğrulukla hiçbir ilgisi olamaz.

Bir bilgisel-mantıksal değer olan doğruluk, bilgi yetimiz olan zihin ile ilgilidir. Bilgi elde etmek, soyutlamalar, genellemeler yapmakla olur. Bu yolda zihin, bir kavramlar dünyası oluşturur. Buna karşılık güzellik, duyularla ve bireysel olan ile ilgilidir. Bahçe içindeki şu eski köşkü seyrediyor, ondan estetik bir haz duyuyorum. Bu köşkün objektiv bilgisinden ve kavramından değil, bireysel bir obje olan şu karşımdaki köşkten bu estetik hazzı alıyorum ve ona güzel diyorum. Örneğin, duvarda asılı duran Sami Yetik'in şu peyzajından bireysel bir obje olarak haz duyuyor ve onu güzel olarak değerlendiriyorum. Okuduğum Sevgi Soysal'ın «*Yenişehirde Bir Öğle Vakti*» adlı bireysel yapıttan estetik haz duyuyorum. Bütün bunlardan şu sonuç çıkıyor: Doğruluklar, zihinsel-soyut ve kavramsal değerlerdir. Güzel ise, duyusaldır, bireysel obje'lerle ilgilidir. Buna göre, güzel ayrı bir değerdir, doğru ayrı bir değerdir, bunların birbiri ile hiçbir ilgisi yoktur. Bu, Kant'ın ulaştığı bir sonuçtur.

Buna karşılık günümüzde güzellik ile doğruluk arasında ilgiler kur-

mak istendiğini görüyoruz. Özellikle gerçekçi (realist) sanat teorilerinin alt düzeyinde güzellik ve doğruluğun özdeşliği düşüncesi ortak bir temel olarak bulunur. Bu gerçekçi sanat teorilerinin varsayımı, sanat yapıtının gerçekliğe uymasıdır, başka türlü dendikte, sanat yapıtı gerçekliği yansıtmalıdır. Platon'dan, Aristoteles'ten kalkarak günümüze kadar gelen, bütün gerçekçi sanat teorilerini belirleyen bir temel sanat ilkesi vardır: *Yansıtma* (mimesis-taklit-öykünme) ilkesi. Daha sonra ele alacağımız bu ilkeye göre, her sanat etkinliği gerçekliğin bir öykünmesidir. Ama, kimi zaman bu mimesis ilkesinin doğru, kimi zaman da yanlış olarak anlaşıldığını görüyoruz. Sanatın, geleneksel sanatlar söz konusu olduğunda, bir yapıt ortaya koyarken, güzel bir obje yaratırken, doğadan, doğa biçimlerinden ya da toplumsal gerçeklerden kalktığı doğrudur. Ama, bu sanat yapıtının biçimiyle gerçeklik biçimlerinin, sanat güzelliği ile doğa güzelliklerinin aynı olduğu anlamına gelmediği gibi, sanatın gerçekliğe uyduğu ve böylece de doğruluk değerini yapıtta gerçekleştirdiği anlamına da gelmez. Hiçbir zaman sanat biçimleri ile doğa (gerçeklik) biçimleri ve sanat güzelliği ile doğa güzelliği aynı değildir. Aynı şekilde, doğadan, gerçeklikten kalkan bir sanatın ortaya koyduğu güzellik, doğaya benzediği için doğruluk ile özdeş tutulamaz. Böyle olmuş olsa idi, gerçeğe en çok uyan fotoğraf sanatının en üstün bir sanat, fotoğraf güzelliğinin de, gerçekliği en çok yansıttığı için ve en çok doğruluk değeri taşıdığı için, en yetkin bir güzellik olması gerekirdi. Oysa, sanatça ve estetik değer açısından, bir fotoğraf yapıtı ile bir ressamın yaptığı bir resmin estetik değeri karşılaştırılamaz.

Gerçi, sık sık sanat yapıtının doğruluğundan (hakikat) söz açıldığını duyuyoruz. Ama, burada söz konusu olan doğruluk, bilgisel-mantıksal anlamında bir doğruluk değildir, estetik obje'nin gerçekliğe uygun olması anlamında değildir. Bu doğruluk, daha önce açıklamaya çalıştığımız gibi, ya metafizik anlamındadır (aletheia), Platon'dan Heidegger'e kadar pek çok düşünürde karşılaştığımız bir anlayıştır, ya da bu doğruluk sanat yapıtının organik bütünlüğü, kendi içinde tutarlılığı anlamındadır. Bu, son anlamda güzel olan bir sanat yapıtının doğruluğu da söz konusu olabilir, ama, bu güzellik hiçbir yolda bilgisel-mantıksal bir doğruluk olarak anlaşılamaz.

3) Yararlı ve Güzel

Xenophon '*Sokrates Anıları*' adlı yapıtında Sokrates ile Aristippos arasında geçen bir konuşmayı aktararak şöyle der: «Sokrates: Kısacası, güzel ve iyi aynı ilgi içinde ereğini doğru olarak gerçekleştiren şeydir. Aristippos: O halde, bir çöp sepeti güzel bir şey midir? Sokrates: Eğer yapacağı iş için maksada uygunsa, bu böyledir. Eğer altın bir kalkan yapacağı iş için maksada uygun değilse, çirkindir. Aristippos: Bununla sen aynı obje'nin aynı zamanda hem güzel hem de çirkin olabileceğini mi söylüyorsun? Sokrates: Şüphesiz ve aynı zamanda da iyi ve kötü olabileceğini. Çünkü, çoğu açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür. Ateş için iyi olan, açlık için kötüdür. Yine koşu için 'güzel' olan, güreş için çirkindir. Çünkü,

bir şeye elverişli olan her şey iyi ve güzeldir, bir şeye elverişli olmayan her şey de kötü ve çirkindir.»[294] Görüldüğü gibi, Sokrates burada güzel'i yararlı ve elverişli olmak ile açıklıyor. Yine daha önce göstermiş olduğumuş gibi, Platon da *B. Hippias* diyalogunda güzel'i kullanışlı (kresimon) ve yararlı olma (ofelimon) ile tanımlama denemesine girişiyor. Bütün bunlar, daha Antikite'den beri güzel'in yararlı ile ilgi içine sokulduğunu ve güzel'i tanımlamada yararlı olmanın bir öğe olarak kullanıldığım gösteriyor. Yararlı olmanın böyle bir öğe olarak düşünülmesinin nedeni, yararlı olmanın aynı zamanda iyi olmasıdır. İyi ile güzel, Antikite için özce bir aynılığı gösterdiğine göre, mantıksal olarak yararlı olan aynı zamanda güzel, güzel de iyi olduğu gibi aynı zamanda yararlı olacaktır.

Ama, ne var ki, 18. yüzyılda Kant, güzel'in iyi ile olan bu özdeşlik bağını koparıp atınca, güzel'in iyi'nin yanısıra yararlı ile olan ilgisi de koparılmış olur. Kant, yararlı olmayı, bir obje'nin varlığına duyulan ilgiye bağlar. Su, yararlı bir obje'dir, çünkü yaşamamız için suyun varlığı zorunludur. Bir araba yararlıdır, çünkü bir yerden bir yere gidişte varlığı zorunludur. Oysa, Kant'a göre, güzel, bir obje'nin varlığı ile değil, onun tasavvuru ile ilgilidir. Kant'a göre, bir obje'nin varlığı ile her ilgi, zorunlu olarak estetik ilgiyi ortadan kaldırır ve söz konusu olan obje, güzel olsa bile, onun güzelliğini bozar. Buna bir iki örnek verirsek: Güzel bulduğum bir çocuğun oğlum olmasını istemem, ya da seyrettiğim güzel bir kadın portresi karşısında erotik bir duygu duymam, vb. gibi.

Kant'ın güzel'i iyi'den ve yararlı'dan böyle kesin olarak ayırma çabası, özellikle 19. yüzyılda sanki genel-geçer bir önerme gibi benimsenmiştir. Bir sebze bahçesine bir parkın yeğ tutulması, hemen hemen pek çok ozan ve düşünür için ortak bir slogan olmuştur. Bunun temel nedeni, bize göre, romantizmin egemen olduğu bir çağda *homo economicus* olan insanın hor görülmesi olayıdır. İnsan, sanki bütün doğallıktan ve toplumsallıktan soyutlanır ve salt bir «*homo aestheticus*» olarak düşünülür. Böyle bir insan, teorik olarak düşünülebilir, ama, böyle bir insanın realitesi olamaz. Böyle bir insan için bir parkın da insan için yararlı olduğu düşünülemeyeceği gibi; bir sebze bahçesinin de düzenli bir bahçe olduğunda güzel bir bahçe olabileceği düşünülemezdi. Böyle bir düşüncenin estetik'te kendini gösterebilmesi için büyük endüstrinin kurulmasını beklemek gerekecekti. Teknolojinin doğuşu, insanın çevresini, insan ile nesneler dünyası arasındaki ilgiyi, hatta insanın düşünme kategorilerini değiştirir. Teknoloji ile birlikte, insan ve çevresi birden yeni bir dünyaya değişmiş olur. İnsanın, tekniğe sahip, *ergo*'su (iş, enerji) olan bir varlık olarak evrene bakış tarzı, dünya görüşü, genellikle değer ve estetik değer (güzellik) anlayışı değişir. İnsanın elinde şimdi büyük bir güç vardır: *Teknik*. Teknik'in bir ereği vardır, bu da, iş yapma, işe yaramadır. Sözgelişi, bir buzdolabı soğutmalı, bir otomobil hareket etmeli ve taşımalıdır. Bu erek, tek bir otomobilin ereği değil, bütün otomobillerin ortak ereğidir. Bu ereği gerçekleştirmek için, fabrikalar kurulur ve bunlar kesintisiz üretim yaparlar. Teknik, bu fonktionel ereği ile özgün bir araç ve gereçler dünyası yaratır. Ama, bu araç ve gereçler insana yabancı, insansal olandan uzak mı ola-

caklardır? Onların insana yabancı olması bir yerde teknik'in insana karşıt olması anlamına gelir. Ama, insan kendine yabancılaşmış, kendine karşıt bir dünyada mutlu bir yaşam yaşayabilir mi? Vaktiyle Karl Marx, bunu kapitalist toplumların özünden doğan bir durum olarak görmüş ve üretim araçlarının toplumsallaştırılmasıyla bu yabancılaşmanın ortadan kalkacağını sanmıştı (Bkz. İ. Tunalı, *Marxist Estetik).* Oysa, aradan geçen zaman bunun doğru olmadığını göstermiştir. Çünkü, sosyalist ülkelerde de bugün aynı sorunun güncel bir sorun olduğunu görüyoruz. Teknolojinin yarattığı bu yabancılaşma sorununun nedeni daha derinde bulunmaktadır. Bu sorunun çözümünde insana düşen görev, bu teknik çevreyi insansallaştırmasıdır. İnsanın teknik çevreyi, araçlar ve gereçler dünyasını insansallaştırması, tekniğe tin'i sokması ve onlara tinsel-estetik biçimler vermesi, kısaca, teknik dünyayı güzelleştirmesi, yararlı ve güzel değerlerini *bütünleştirmeye* çalışmasıdır. İşte, bu amaç doğrultusunda Almanya'da 1919 yılında Weimar'da Walter *Gropius*'un başkanlığında *Bauhaus Enstitüsü* kurulur. Bu, sanat akademisi ile sanat okulu sentezinden oluşan yeni bir kurumdur. Bauhaus adını bu yeni, özgün enstitüye veren Gropius, Enstitüsü'nün amacını şöyle belirtir: «Biz, her şeyin tek bir biçim içinde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz —mimarlık, heykel ve resim—; bu tek biçim, milyonlarca el işçisinin (zanaatçının) elleri ile göğe yükselecek, yeni, gelecek olan bir inancın simgesi olacak.»[295] Bu anlayış, zanaat ve güzel sanatları, teknik'i ve sanat'ı, yararlı'yı ve güzel'i bütünleştirmeye yönelik yeni, çağdaş bir anlayıştı. Bauhaus'tan kalkan ve kaynaklanan bu anlayış, kısa bir süre içinde klasik estetik kurallarını sarsmaya, bunların yerine yeni bir estetik getirmeye yetti, diyebiliriz.

Güzel ve yararlı kavramlarının bütünlüğünden kalkan bu yeni estetik, özellikle *ergonomi*'nin ve *endüstri tasarımı*'nın kuruluşu ile, sanatı müze ve galerilerin tutsaklığından kurtarıp, insanın günlük yaşamına, insanın oturduğu kentin sokaklarına ve evinin içine sokmuştur. Bütün bu çağdaş anlayışlar için artık, bir insan yaratışı olan sanat, soyut estetik bir düzeyde değil, insanın yaşam dünyası içinde vardır. Sözgelişi, bir iskemle yalnız yararlı değil, aynı zamanda güzel olacaktır. Bir masa, bir lâmba yalnız yararlı değil, aynı zamanda güzel olacaktır. Çağdaş endüstri tasarımı, güzelliği *transcendent* (aşkın) bir dünyadan, insana, insan dünyasına indirmiştir. Bu yeni değer anlayışının ilkesi, insan yaşamında yeri olan her nesnenin güzelleştirilmesi ilkesidir. Ne var ki, güzellik burada değer ve anlamından herhangi bir şey yitirmiyor, tersine, her bir pratik, fonktionel nesne güzelleşmekle hem estetik hem de insansal bir nitelik elde ediyor. Başka bir deyişle: Güzellik, burada bir yandan evrenselleşiyor, öbür yandan da değerler skala'smda merkezi bir yer alıyor.

II. METAFİZİK GÜZELLİK ANLAYIŞI

Güzel üzerine yukarda yapmış olduğumuz belirlemeler, güzel değerinin iyi, doğru ve yararlı gibi değerlerle ne kadar iç içe olduğunu göstermiş

bulunuyor. Nitekim, gündelik dilde güzel bir eylem, güzel bir iş, güzel bir kanıt ve güzel bir ameliyat, vb. derken, güzel'i hoş, iyi, doğru ve yararlı değerleri ile bol bol karıştırmış oluyoruz. Ama, bütün bu karıştırmaların dışında, güzel değerinin özgün ve özel bir anlamı da vardır. Bu anlamda güzel, estetikçe değerli olan şeyle aynı anlama gelir. Güzel bir manzara, güzel bir tablo, güzel bir şiir, güzel bir oyun gibi ifadeler, söz konusu obje'lerin, manzaranın, tablonun, şiirin, oyunun estetik yönden değerli olduğunu bildirir. Estetik'in bir ana kavramı olan güzel, estetik sınırları içinde de çeşitli anlamlarda anlaşılır ve farklı biçimlerde tanımlanır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, çeşitli estetik görüşlere göre çeşitli güzellik anlayışları ve güzellik tanımları doğar. Bunun için, güzel ve güzellik, bir tek tanımla açıklanamayacak bir değer kavramıdır. Güzel'in ve güzelliğin kavranmasında ve belirlenmesinde tutulacak yol, *tarihsel-sistematik* bir yol olmalıdır.

Bu yolda karşımıza ilkin felsefi-metafizik güzellik anlayışı çıkar. Felsefi-metafizik güzellik anlayışı, güzel dediğimiz değeri, herhangi bir felsefe obje'si gibi *düşünsel* bir obje olarak kavrar ve öyle temellendirmek ister. Bunu yaparken çoğu kez de, güzelliğin bağlı olduğu estetik obje bir yana bırakılır ve güzellik, ideal bir varlık olarak düşünülür. Böyle spekulativ-transcendental güzellik anlayışı, temelde bir *güzellik metafizik*'i olarak belirlenir.

Öbür yandan aynı felsefi estetik, güzel değerini estetik obje'ye ve onun ontik yapısına bağlı bir obje olarak anlar ve onu böyle bir obje olarak temellendirmek ister. Buradan da, özellikle günümüzde ana çizgilerini bulan ontolojik güzellik anlayışı doğar.

Şimdi felsefi güzellik anlayışını ilkin metafizik ve sonra da ontolojik bakımdan ele almak istiyoruz.

Metafizik güzellik anlayışı nedir?

Metafizik, güzelliği, güzel'in kendini gösterdiği doğa ve sanatın dışında bir töz (substans) ya da bir öz (essentia) olarak düşünür. Doğada karşılaştığımız güzel obje'ler, örneğin güzel bir ağaç, güzel bir çocuk, güzel bir manzara, vb. ya da sanat yapıtları, örneğin güzel bir şiir, güzel bir resim ve güzel bir müzik, bütün bunlar metafizik güzellik anlayışına göre, güzel'in kendisi değil, güzel'in bireysel görünüşleridir. Bu görünüşlerin güzelliğini kavrayabilmek için, 'güzel'in kendisi'ni, öz güzelliği tanımak gerekir. 'Güzel'in kendisi ise, duyusal olarak değil, ancak düşünsel olarak kavranabilir. 'Güzel'in kendisi'ni kavramak için tutulacak yol, tek tek güzel obje'leri algılamak değil, tersine onu bir 'idea' olarak düşünmektir. Böyle bir düşünme empirik olarak kavranan güzel şeylerin dışına (trancendent) çıktığı için, böyle bir düşünme özü gereği *spekulativ* (gerçeği aşan) bir düşünme olacağı gibi, aynı zamanda *konstruktiv* (kurgusal) olacaktır.

Bu özellik ve nitelikleriyle güzellik metafizik'i iki bin beş yüz yıldır insan düşünmesine, felsefeye eşlik etmiştir. Bu düşünce sürecinin başına Platon'u koyarsak, bu süreç bütün çağları aşarak günümüze kadar ulaşmıştır, diyebiliriz. Bu güzellik metafizik'i belli bir soru ile başlar: *«Ti esti to kalon?»* (Güzel nedir?) Vaktiyle Platon'un sorduğu bu soru, günümüz

için de canlılığını korur. Elbette bu soruya Platon'dan beri türlü türlü yanıtlar verilmiştir. Önemli olan yanıtların çeşitliliği değil, «güzel nedir?» sorusunun özünü aynen korumasıdır. Bunun nedeni, estetik'in dışında, metafizikte aranmalıdır. Çünkü, «ti esti to kalon?» sorusu salt bir metafizik sorusudur.

Bu metafizik sorunun düşünme tarihinde bir süreci vardır. Bu süreç, Platon ile başlar, Plotinos'u geçer, oradan yeni çağın metafizik-estetik sistemlerinde, *Schelling*, *Hegel* ve *Vischer*'de tepe noktasına ulaştıktan sonra günümüze, Heidegger'e kadar uzanır. Şimdi, güzelliğin bu felsefe sürecini görmek istiyoruz.

1) Antik Metafizik'te Güzel Sorunu

Güzellik metafiziğinin ilk Platon ile başladığını söyleyebiliriz. Platon öncesi felsefe için *güzel nedir?* (ti esti to kalon?) sorusu düşünülemez. O dönem felsefesinin, felsefenin bu alanıyla uğraştığını söyleyemeyiz. Antikite'de bu soruyu temel bir felsefe sorusu olarak ilk kez Platon sorabilmiştir. Yalnız, Platon yaşadığı birkaç düşünce dönemi içinde, bu soruyu birbirinden farklı biçimlerde çözümlemiştir. Çünkü, «güzellik sorusu» Platon'a bütün yaşamı boyunca eşlik eden bir ana soru olmuştur. Ve o yaşadığı her düşünce döneminde bu soruyu yeni baştan ele almış, onunla hesaplaşmış ve onu her seferinde yeniden yorumlamıştır. Platon felsefesi için güzel (tokalon), sübstansiel bir şeydir ve güzelliğin böyle sübstansiel bir şey olarak anlaşılması, Platon'un felsefe sisteminin de genel olarak bir estetik karaktere bürünmesini sağlamıştır.

Platon felsefesi üç aşamada gelişir: Bunlar, Sokratik dönem, mantıksal-kavramlar dönemi, ikincisi, ontolojik dönem, son dönem de yaşlılık dönemidir. Bu üç dönemin her birinde Platon'un güzel'i yorumlaması, idea'nın genel gelişmesine uyarak değişir. Bunun için, Sokratik dönemdeki güzel yorumlaması ile, idea'lar metafizik'inin kurulmuş olduğu dönemdeki güzel yorumlaması ve Pythagorasçılığın etkili olduğu yaşlılık dönemindeki güzel yorumlaması birbirinden farklıdır. Buna göre sorulacak ilk soru şu biçimde karşımıza çıkar: Güzel, Platon'da kavram olarak nasıl belirlenir? Bu soruyu *Büyük Hippias* diyaloğunu ele alarak yanıtlayalım. «Güzel nedir?» sorusunu kendine araştırma konusu olarak alan ve güzel'i bir kavram halinde tanımlama denemesine girişen ilk yapıt budur. Bu diyalogda, Sokrates ile sofist Hippias, güzel'in ne olduğu sorusu üzerinde tartışırlar. Sokrates sorusunu şöyle formüle eder: «Benim sorum, güzel'in ne olduğuna, onun kavramına, bütün tek tek güzel şeylerin güzelliklerini, ona katılmakla aldıkları şeye yönelir.» Buradan kalkan *Büyük Hippias* diyaloğu, güzel'in ne olduğunu belirlemek, güzel'in tanımını yaparak, güzel'in kavramını elde etmek ister. Güzelliğin, uygunluk, kullanışlı ve faydalı, haz gibi kavramlarla ilişkisi üzerinde durduktan sonra, *Büyük Hippias* diyaloğu da, Sokratik diyaloglarin ortak kaderine uyarak, belli bir sonuca ulaşmadan son bulur. «Güzel, güçtür,» der Platon. İlk kez bu diyalogda güzel, başlı başına bir obje olarak alınıp işlenir. Güzel'i felsefe obje'si olarak ilk ele alan ve onu sistematik bir biçimde geliştiren Platon'dur. Bu

diyalogda, ayrıca, güzellik bakımından bir düalite ile karşılaşıyoruz; bu ikilik, kendiliğinden güzel ve tek tek güzel şeylerin gösterdiği ikiliktir. Bir yanda bir güzel idea'sı, kavramı, öte yanda tek tek güzel olan şeyler var. Buradan iki estetik görüşün imkânı doğar. Güzelliğin kendisine dayanan bir mutlak güzellik estetik'i veya metafizik'i, öte yandan da tek tek güzel şeylerden kalkan bir relativist güzellik felsefesi. Sözü geçen diyalog, bu düalist estetik'in tohumlarını da içinde saklıyor.

Bir başka nokta da Platon'un güzel ve iyi kavramları arasında bulduğu aynılıkta saptanabilir. Yalnız Platon değil, bütün Grek düşünmesi iyi ve güzel arasında özce bir uygunluk bulur. Güzel ve iyi aynıdır (kalo-kagathia). Kalo-kagathia düşüncesi daha önce görmüş olduğumuz gibi, bütün Platon sonrası felsefesinden geçerek, özellikle, 18. yüzyıl estetik'ine etki yapar; bu bir yandan Shaftesbury, öte yandan Goethe üzerine olur.

Platon'un düşüncesinin ikinci aşamasında güzel'in kendiliğinden güzel, substans olarak kavranışı ile karşılaşıyoruz. Platon olgunluk çağında güzel'i daha derinden kavramaya çalışır. *Şölen* diyaloğunda güzelliği kavrama yolu olarak Eros öne sürülür. Eros ise, güzel olana kavuşmak, onda doğurmaya, yaratmaya, varabilmektir. Güzel olanda yaratmaya ulaşabilmek isteği, aynı zamanda ölümsüzlüğe karşı duyulan derin existentiel istekle aynı şeydir. Ölümsüzlüğe ulaşmak, insan için iki yoldan mümkündür; biri beden yolu, diğeri ruhsal yol. Platon'u, tümel ve öz güzelliğine götüren yol, güzel bedenlerden kalkıyor, buradan güzel bir hayat yaşamaya, ruh ve erdem güzelliğine yükseliyor, oradan da güzel bilgiye geçerek sonunda kendi başına güzelliğe, öz güzelliğine, mutlak güzelliğe erişiyor. Mutlak güzel veya öz güzelliği bütün güzelliklerin tepe noktasında bulunur. O, yalnız güzel değil, aynı zamanda hakiki varlıktır. Bütün varlığın odak noktasındadır ve bütün varlığı aydınlatır; çünkü varlığın ereği iyi ve güzel olmaktır. Platon'un en sonunda vardığı Tanrısal, ideal bir güzellik anlayışıdır.

Bu mutlak güzellik veya öz güzelliği, mekân ve zaman sınırlamasının ötesinde bulunduğuna göre, onun bir cevher (ousia) olması gerekir. Salt güzellik, hakikatte ousia'dan başka bir şey değildir. O, bütün yetkinlikleri kuşatır ve Eros akt'ının en son ereğidir. Eros'un ereği olan bu salt, mutlak güzellik (auto to kalon) aynı zamanda, yaşamın da ereğidir; çünkü, bu salt güzelliğe erişmiş olan kişi, ölümsüzlüğe ve mutluluğa da ermiş olur.

Platon'un Sokratik döneminde sadece tanımını yapmakla kavramını elde etmek istediği güzellik burada, yani olgunluk çağında ontolojik bir özellik kazanır, bir töz (cevher, ousia) olur. «Auto to kalon», gerçi, yine bir idea'dır, ama artık bu idea, lojik bir kavram olmaktan çıkmış, ontolojik bir töz olmuştur. Platon sonunda güzel'i Tanrı ile ilgi içine koyar. Güzel, artık bir estetik değer değil, bütün varlıkla, var olanlarla ilgili bir temel varlık, bir ousia'dır. Güzel, bütün var olanları belirler; buna karşılık, bütün var olanlar, bu mutlak güzellik'e karşı bir existentiel sevgi içindedirler. Olgunluk çağında Platon güzellik'i, gençlik çağında olduğu gibi, yalnız estetik bir kavram olarak değil, ontolojik bir temel varlık, bütün varlık dünyaları ile ilgili bir sübstans (ousia) olarak belirliyor.

Eros salt güzelliğe yöneldiğinde ve bu güzellik de bütün mekân ve zaman dışı bir substans, varlığın özü olduğuna göre, böylece Eros ile varlığın özüne ulaşmış olan kişi, aynı zamanda hakikate, varlığın hakikatine (aletheia) de ulaşmış olacaktır. Kendi başına güzel'in bir töz, bir substans olarak anlaşılmasının temelinde, onun aynı zamanda hakikat olarak kavranmış olduğu görüşü de yer alır. Salt güzelliği Eros ile kavrayan kişi, aynı zamanda kendi başına iyi'yi de ve bundan ötürü hakikat'ı da kavrayacaktır. Çünkü, iyi ve güzel aynıdır; hakikat de varlığın gizlilikten kurtulması anlamına gelir. Nesnelerin özüne, cevherine götüren Eros, asıl ereğine filozofta erişiyor; çünkü filozof, auto to kalon'u kavrayan, bununla yalnız öz güzelliği değil, aynı zamanda varlığın hakikatını da kavrayan kişidir.

Platon'un son dönemi Pythagorasçılığm etkisi altında kaldığı ve matematik kavramlara özel bir önem verdiği dönemdir. Güzel'i matematik olarak belirlemeye girişen Platon, yaşlılık çağında geçirdiği değişiklik ile, idea'lar öğretisinin ontolojik yanını ortadan kaldırır. Sonunda büsbütün kaybolan bu ontolojik yanın yerini bir lojik-matematik yan almaya başlar. Platon, Pythagorasçılığm etki çevresine girdiği çağda, gerek kosmos'u gerekse kosmos içindeki varlıkları bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İdea'lar kosmos'u bir aritmetik kosmos halini ahr. Artık ne idea ne de idea'dan pay alma formların güzelliğini açıklamada zorunlu bir düşünüş şekli olarak kullanılıyor. Formların güzelliği tamamen formel-geometrik olarak anlaşılıyor. Güzel olan, diyor Platon, salt geometrik formlardır. Yoksa, bu formların çevirmiş oldukları içerik değil. Form güzelliği sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellik olup, bu, düzeni (taxis, ordo) ifade eder. İşte bu düzen harmonidir. Bu geometrik formların güzelliği, mekân ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve mekânca aşkındır.

Form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir. Form güzelliği daha çok bir nesneyi güzel kılan ilkedir. Formlar, böyle bir ilke olarak nesne üstü tözlerdir. Güzellik, Platon'da son aşamada, orantıdan, doğru orandan başka bir şey değildir (ordo ve taxis).[296]

Plotinos metafiziği bir panteismdir. Böyle bir panteismi bir mistik yaşam görüşünün, bir mistik moralin ve bir mistik estetik'in izleyeceği açıktır. Plotinos, güzellik anlayışını şöyle açıklar: «Güzel, görmenin bütün alanında, işitmenin alanında, kelimelerin birbirine katılmasında ve bütün müzikte vardır; eğer duyu alanının dışına çıkarsak, güzel işler, güzel eylemler, haller, bilimler ve nihayet güzel erdemler de vardır; ve acaba bütün bunların da üzerinde güzel bir şey var mıdır? Bu araştırılmalıdır.» Plotinos devamla şöyle diyor: «Belli şeyler özlerinden ötürü güzel olmayıp, pay alma nedeni ile güzeldirler, bedenler gibi; diğer bazı şeyler kendi başına güzeldirler, erdemin özü gereğince güzel olması gibi.» (Bkz. İ. Tunah, *Grek Estetik'i)*

Plotinos, daha baştan iki tür güzelliği birbirinden ayırıyor: Biri öz bakımından, özü gereğince güzel olmamakla beraber, güzel görünen şeyler ki, bunlar, çoğunlukla duyulur şeylerdir. Diğeri ise öz, mahiyet bakımından güzel. Bu düalite, Platon'da karşılaşmış olduğumuz, «pros ti kalon» (göreli güzel) ve «auto to kalon» (güzel'in kendisi) düalitesinden başka bir şey

değildir. Plotinos, Platon'dan gelen, duyulur şeylerde, doğal varlıklarda orantının, simetrinin güzelliği sağladığı görüşüne karşı çıkar ve bunu jarça-bütün ilgisi temellendirmesine dayanarak çürütmeye uğraşır. Plotinos'a göre, simetri, orantı, proportion güzelliği belirlemede yeterli değildir. Bu, hem doğa varlığı için doğrudur, hem de nous (akıl) ve ruh varlığı için doğrudur. Güzellik aşamalarının ilk basamağı olan doğal güzellikte, güzel'i belirleyen, orantı ve simetrinin dışında yeni bir faktör aranmalıdır. Bu faktör nedir?

Doğal şeyi, nesneyi güzel kılan ve onu, ona bakan ruh ile akraba kılan ilke, morphedir, şekildir, salt formdur. Güzelliğin ölçüsü, belirleyicisi, şimdi bu salt form, morphe oluyor. Bu morphe, individüel bir ilke olmayıp, evreni yaratmış olan üniversal, tümel bir ilkedir. Plotinos estetik'inin güzel anlayışı bir üniversal-formel prensibe dayanır. Nesneleri güzelleştiren bu ilkedir; çünkü, ruh ile bu nesneler arasında benzerlik kuran faktör budur. Plotinos'a göre, güzel, obje'nin kavram ve formdan pay almasıdır. Çirkin ise, formun ve idea'nın hâkim olamadığı şeydir. Güzel, idea'dan, formdan pay almış olan şeydir. Güzel, Tanrısal akıldan pay almaktır. İdea, yani form duyulur dünyaya, ateş ve renk aracıyla giriyor, karanlığa, yani maddeye hâkim oluyor ve duyulur dünyanın cisimler dünyasının güzelliğini sağlıyor. Dünyayı, duyulur nesneler dünyasını güzelleştiren şey o halde idea'dır. Nesneler üzerinde idea'nın yansımasını gördüğümüz için, onları güzel buluruz.

İdea, duyulur dünyada yalnız ışık ve renk halinde ışımıyor, aynı zamanda duyulur dünyada bir form ilkesi olarak da etkide bulunuyor ve cisimler dünyasının güzelliğini sağlıyor. Ruh, idea, örneğine göre karanlık olan hyle'ye (madde) form verir ve hyle'nin form kazanması ise onun ışıklanışı anlamına gelir. Form kazanmış olan hyle'de formel bakımdan bir değişme meydana gelir, güzelleşir. Cisimler dünyasının güzelliği görünüşte çoklukta birliğe dayanır, aslında ise, idea'ya, idea'nın sağladığı düzene dayanır. Güzellik, şekil veren idea'nın ifadesidir, bu ifade de, ya çoklukta birlik ya da yalınlık halinde görünür. Duyulur dünyanın güzelliği üç kategori içinde kendini gösteriyor: a) Rengin güzelliği: Renkte, karanlık dünya olarak madde, ışık aracı ile aşılmış bulunuyor. b) Formun güzelliği ki, burada formdan yoksun olan madde, form almaya zorlanmıştır. Bu formun ilkesi de çoklukta birliktir. c) Üçüncü kategori olan ton (ses) güzelliği, Plotinos'a göre, nous'un (akıl) doğrudan doğruya kendini ifade etmesidir. Eğer tonlar, ideal bir bilgiyi gösteren sayılarla ölçülebilir ve buna göre de idea'ların ifadesi ise, bu tonlar güzel olabilir.

Duyu üstü dünyanın güzelliğine gelince, bu dünya, ruhun dünyasıdır. Ruh, maddeye karşıt olan şey demektir. Bir'e daha yakın olan şeyin güzelliğine gelince, kuşkusuz bu güzellik, cisimler dünyasında bulmuş olduğumuz güzellikten daha üstün ve yüksek bir güzellik olacaktır. Güzel'i hakiki varlık, ontos on yapan temel neden, Bir'dir, İyi'dir. Güzel'in asıl vatanı, Bir'in ilk emanation'u (türüm) olan nous alanıdır. Ruh, ancak yukarıya, ona çabalamakla bu hakiki varlığa, güzel'e erişebilir. Yukarı olan, Tanrı mutlak ve güzel olan şeydir. Ruhun amacı, O'na yönelmek ve O'nunla kavuşmaktır. O'nu seyretme içinde ruh, O'nunla benzerlik elde eder. Mad-

deden, bedenden kurtulur ve aynı zamanda hakiki güzelliği de görmüş olur. Hakiki varlık, yani güzellik, ancak «başka bir çehre» ile görülebilir. Böyle bir çehrenin meydana gelmesi, maddeden ve karanlıktan uzaklaşmaya, kendi ruhuna geri dönmeye bağlıdır.

Plotinos estetik'i, özellikle de güzellik teorisi, Platon ve Aristoteles koordinatları tarafından belirlenir ve o koordinatlar altında gelişir. Platon'da karşılaştığımız «auto to kalon» ve «pros ti kala» gibi iki ayrı güzellik anlayışı, Plotinos'ta da devam eder: Şöyle ki, bir yanda beden güzelliği (cisimlerin güzelliği) öte yanda ruh güzelliği. Plotinos, «pros ti kala» yı belirlerken simetri ve proporsiyonu reddeder. Bunu yaparken de Aristoteles'in form, morphe, eidos anlayışına dayanır. Plotinos'a göre, güzelliği belirleyen simetri değildir, simetri de dahil, bütün normları belirleyen idea'dır, forma'dır.

İşte, Plotinos'un güzellik anlayışı, Platon ve Aristoteles'in etkisi altında biçim kazanır, sonra da bu etkiye mistik bir nefes katılır. Güzellik, beden güzelliğinden başlayarak, ruh, nous ve Tanrı güzelliği katma doğru yükselen bir çizgi gösterir. Her bir katın güzelliği daima bir arınma ile ötekinden ayrılır. Nous'un güzelliği ruhun güzelliğinden daha fazla arınmış olması ile, ruhun güzelliği beden güzelliğinden yine daha fazla arınmış olması ile ayrılır. Arınma, *katharsis* güzelliğin en temel kriteriumudur. Buna göre de, güzel ile erdem aynı şeydir. Form, idea her şeyi güzelleştiren ve aynı zamanda iyi kılan, bununla da var kılan substantiel prensiptir. Varlık, güzel ve iyi o halde aynıdır. Bu elemanlar mistik bir pathos içinde birleşmişlerdir.

Platon, güzel'i, ontolojik, substansiel olarak kavrıyordu. Plotinos ise, Tanrısal, mistik ve moral olarak kavrıyor. Bu kavrayış içinde güzel, estetik anlamında henüz ortaya çıkmıyor, tersine varlığın özü, ousia'sı olarak belirleniyor. Böyle bir mistik güzellik anlayışının temelinde monoteist dinlerin, özellikle de Hıristiyanlığın pathosu bulunmaktadır.[297]

2) Alman İdealizminde Güzel Sorunu

Modern estetik'te tüm estetik sorunları ve bu arada güzel sorununu beğeni yargısına bağlayıp, bunu da nicelik, nitelik, ilgi, modalite gibi mantıksal açıdan inceleyen Kant, genellikle. bir sübjektivist-psikolojik tavır almıştı. Ama, Kant estetik'i, beğeni yargısının a priori'liği, genelliği gibi sorunları ele almakla psikolojik sınırların dışına çıkarak metafizik bir nitelik ve eğilim göstermesine karşın, yine de anti-metafizik bir düzeyde kalmıştı. Kant sonrası felsefesi ise, bir yandan ünlü ozan Friedrich Schiller'in Kant estetik'ini yine bir Kantçı olarak bir metafizik estetik'e, öbür yandan özellikle Fichte, Schelling ve Hegel gibi düşünürlerin de Kant felsefesini Alman idealizmi adı verilen bir metafizik'e, Kant estetik'ini de yine bir metafizik estetik'e ve güzellik metafizik'ine götürdüklerini görüyoruz. Şimd bu Kant sonirası metafzik'te güzellik'in ne şekilde yorumlandığını görmeye çalışacağız.

a) Friedrich Schiller'in Güzellik Anlayışı

Bir Kantçı olarak estetik düşünme yaşamına giren Schiller, ilkin «*Dağınık Görüşler*» *(Die zerstreuten Betrachtungen)* adlı yazısında tıpkı Kant gibi, güzel'i, güzel'e yakın kavramlardan ayırmak ister. Bu yakın kavramları Schiller, hoş, iyi ve yüce'de bulur. Bu kavramları güzel'den ayırırken: «Hoş sanata lâyık değildir, iyi sanatın ereği değildir, çünkü sanatın ereği hazdır. Ve iyi, ister pratik isterse teorik olsun, duyu aracı olamaz. Hoş, yalnız duyuların hoşuna gider, iyi yalnız aklın hoşuna gider. Güzel ise, duyusal hoşlanma için bir araçtır ve bu yönden iyi'den ayrılır. Ama, biçimi nedeniyle aklın da hoşuna gider, bu yolda hoştan da ayrılmış olur. O halde: İyi, yalnız akla uygun biçimi ile hoşa gider. Güzel, akla benzeyen biçimi ile hoşa gider. Hoşun ise biçimi yoktur, yalnız maddedir. İyi düşünülür, güzel seyredilir, hoş ise duyularla duyulur» diyerek, Kant'ın bu konuda söylediklerini başka sözcüklerle dile getirmiş oluyor. Buna göre de, güzel, hoş ile iyi'nin, duyularla aklın bir sentezi olmuş oluyor.

Ama, bu noktadan sonra Fr. Schiller'in giderek Kant'tan ayrıldığını görürüz. Kant için salt teorik bir kavram olan güzel'in, Schiller için insanın gelişmesi, insanın kültürce biçim kazanması ve insanın insansallaşması için çok önemli bir eğitsel görevi yüklendiğini görürüz. Bunu Schiller en önemli felsefe yapıtı olan «*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*» adlı yapıtında ele alır. Yapıtın özü, 18. Mektup'ta dile gelir: İnsan, tıpkı Kant'ta olduğu gibi, iki yana ayrılır. Bu yanlardan biri, duyusal yan, öbürü de akıl yanıdır. Duyusal yan maddeye bağlıdır, akıl ise biçime. Güzellik, bu iki yanın harmonisinden ortaya çıkar. Güzellik, teorik olarak 'güzellik duygusu'dur, pratik olarak insanın estetikçe biçim kazanmasıdır. Erek, duyu ile aklı güzel'de birleştirmektir. Başka türlü dendikte, güzellik, aklın (özgürlüğün) görünüşte (duyularda)ortaya çıkmasıdır. *(Die Schönheit ist die Freiheit in der Erscheinung).* İnsanın bu iki yanına iki içtepi karşılıktır. Doğa (duyu) yanına duyusal-madde içtepisi, akıl yanına biçim içtepisi. Bu iki içtepi, ait oldukları doğa ve aklın birbirine karşıt olması gibi karşıttırlar, hatta böyle karşıt iki kuvvettirler. Ne var ki, insan varlığı yalnız bu iki kuvvetin egemenliği altında olsaydı, bu iki içtepinin karşıt kuvvetlerinin sürekli bir çatışma alanı olurdu. Ama, insan varlığını böyle bir çatışma alanı olmaktan, böyle bir düzensizlikten kurtaran, onun sahip olduğu bir üçüncü içtepidir: *Oyun içtepisi.* Oyun içtepisi, öbür iki içtepiyi kendi içinde kuşatır. Şöyle ki, duyu içtepisi yaşama yönelir, biçim içtepisi biçime, akla yönelir, oyun içtepisi ise, her iki içtepinin obje'lerini birleştirerek *canlı biçime* yönelir. İşte, bu *canlı biçim* ise, yeni bir ad alır: *Güzellik.* Buna göre, oyun içtepisinin obje'si güzellik'tir ve güzellik de canlı biçimdir. Güzellik, ne yalnız duyusaldır ne de yalnız akılsaldır, tersine güzellik, duyu ve aklın bir uyumudur (harmoni). Yukarda işaret ettiğimiz Schiller'in «güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür» sözü bu anlamda anlaşılmalıdır. Güzellik, insanın ve insan eğitiminin, tıpkı eski Greklerde paideia kavramında olduğu gibi, biricik ereğidir. Çünkü, güzellik'te, tek başlarına insanı egemenliği altına almak isteyen madde içtepisi ve biçim içtepisi bir uyum içinde birleşirler, her iki-

sinin zorlayıcı gücü oyun içtepisinin özgürlüğünde ortadan kalkar. Böyle bir insan, artık *estetik* bir insandır. Estetik insan, oynayan insandır ve biricik oynayan varlıktır, özgür bir varlıktır.

Bu düşünceleriyle Schiller, çıkış noktasını oluşturan Kant ahlâkını ve Kant estetik'ini çok aşmış oluyor. Kant'ta güzel, insanı zorunluluk dünyası olan duyu dünyasından alıp, özgürlük dünyası olan akıl-ahlâk dünyasına geçiren bir aracı idi. Çünkü, güzel, hem duyusal hem de akılsaldır. Oysa, Schiller'e göre, özgürlük aklın, ahlâkın dünyasında değil (Schiller için akıl-ahlâk dünyasında da zorlayıcı kuvvet vardır, oyun içtepisinin obje'si olan güzellik'te bulunur. Güzellik, canlı biçim olarak bize ne moral ne de düşünsel olarak herhangi bir şey sağlamaz, ama, ancak «güzellik'te biz sonsuzluğa ulaşabiliriz.»

a) Schelling'in Güzellik Anlayışı

Schelling (1775-1854), Alman idealizminin *Fichte*'den sonra ikinci büyük düşünürüdür. İdealizm'i bir 'identite felsefesi' haline dönüştürür. Schelling, «*Transsendal İdealizm Sistemi*» *(System des transcendalen Idealismus)* adlı temel yapıtında, bilgi nedir? sorusundan hareket eder. Buna, bilgi «süje ile obje'nin uygunluğudur» diye yanıt verir. Bilgimizin süje'sini ben ya da intelligens, obje yanını ise, doğa oluşturur. Süje ve obje, ben ve doğa, birbirine taban tabana karşıttır. Ben, bilinç varlığıdır, doğa ise bilinç olmayan varlıktır. Bilgide, süje ve obje, bilinç ve doğa bir identite içinde bulunur. Ancak, bu identite'de, süje-obje öğelerinden hangisinin önce geldiği sorulacak olursa: 1) Ya obje'nin önce geldiği ve süje'nin obje'ye sonradan katıldığı kabul edilir. O zaman obje'den, doğa'dan kalkarak ben'e, bilinç'e varılır. Bu süreci bir bilgi araştırır, bu bilgiye *doğa felsefesi* adı verilir. 2) Ya da süje'nin önce geldiği ve obje'nin ona sonradan katıldığı kabul edilir. O zaman da, obje, süje'den, doğa ben'den, intelligens'ten nasıl meydana gelir? sorusu ortaya çıkar. Bu soruyu da yine bir felsefe inceler. Bu felsefe, *transcendental felsefe* adını alır.

Schelling estetik'inin ve dolaylı olarak da bu estetik'in güzellik kavrayışının kaynağı, bu transcendental felsefe'de bulunur. Şöyle ki, süje, bilinç hem kendim hem de obje, bilinç olmayan, kendim olmayan olarak bir tasavvur ya da bir görüyü (Anschauung) dışlaştırır. Süje ve obje'yi, ben'i ve ben olmayan'ı içine alan böyle bir görü, *estetik* görüsüdür. Bu görünün ürünü de, sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı, buna göre, süje ve obje'yi, ben'i ve ben olmayan'ı, bilinci ve bilinç olmayan'ı içine alır. O halde, sanat yapıtı, hem ben hem de ben olmayan'dır, hem bilinç hem de bilinç olmayan'dır, hem özgür hem de zorunludur. Sanat yapıtı, bütün bu karşıtların ortadan kalktığı bir *uyumdur* (harmoni). Böyle uyumlu bir varlığı, sanat yapıtını ancak bir deha meydana getirebilir.

Bu uyum, bu harmoni, aynı zamanda dışlaşmış bir ifadedir, «hareketsizliğin ve büyüklüğün» bir ifadesidir. Bu ifade, '*güzellik*'tir. Bu anlamda, güzellik, karşıthğm ortadan kalktığı bir uyumu gösterir.

Bütün bu süreç, bu eylem ve güzellik, sanat felsefesinin konusunu

oluşturur. Bu estetik süreç, sübjektiv ve objektiv eylemlerin bir birliğini gösterir. Bundan ötürü, en yüksek bilgi (felsefe), sanat selsefesidir, felsefenin doruk noktasında da, süje-obje, bilinç-bilinç olmayan karşıtlığının ortadan kalktığı *güzellik* bulunur (Bkz. *Die Philosophie der Kunst).*

c) Hegel'in Güzellik Anlayışı

Kant'a dayalı olarak gelişen idealist estetik, tepe noktasına *Hegel* (1770-1831) estetik'inde ulaşır. Daha ileri gidip, Platon'dan kalkan güzellik felsefesinin çağlar geçerek Hegel'de doruğa eriştiğini söyleyebiliriz. Hegel estetik'inde, tıpkı Hegel felsefesinde olduğu gibi, Hegel'e kadar gelen bütün estetik'ler düğümlenir ve Hegel'den sonra gelen estetik'ler de bu düğümün bir açılışıdır.

Hegel estetik'i ve güzellik felsefesi, doğal olarak onun felsefesinden kaynaklanır. Bunun için ilkin kısaca, bir iki çizgi ile Hegel felsefesine değinmek istiyoruz. Hegel felsefesinin çıkış noktası, *mutlak kavramı* ya da *tin* (Geist) kavramıdır. Mutlak, kavram, ide ya da tin, dinamik bir varlıktır ve bu dinamizm bir diyalektik süreç içinde somutlaşır. Felsefenin konusu, ide'nin, kavramın, tinin bu gelişmesini incelemektir. Kavram, ide, tin kendi başına gerçeklikten yoksun bir olanaklar varlığıdır. Tin, kendi bilincine ulaşabilmek için gerçeklik kazanmak ister ve bunun için kendi dışına çıkar, kendini dışlaştırır. Kendi kendine bir *thesis* olan kavram, ide, tin kendi dışına çıkmakla kendi özüne *karşıt*, kendine *yabancı* bir varlık olur: Doğa varlığı. İde'nin, tinin özüne yabancı olan bu varlık, ide'nin diyalektik gelişmesinde *anti-thesis* adımını oluşturur. Doğayı inceleyen felsefe de doğa felsefesi adını alır.

Doğada kendini gerçekleştirirken, kendi özüne yabancı, kendine karşıt bir varlık olan ide, tin, gelişmesinin üçüncü basamağında kendine geri döner, ama, bu kez gerçeklik kazanmış olarak. Bu basamak da tinin diyalektik gelişmesinin *synthesis* basamağını oluşturur. İde'nin, tinin bu kendi özüne dönüşü üç aşama içinde olur:

1) *Sübjektiv tin:* Bu, bireysel tin olup, bunu antropoloji, fenomenoloji ve psikoloji inceler.

2) *Objektiv tin:* Bu, özgür istem'in (irade) objektivleşmesini gösterir. a) Özgür istemin objektiv gerçeklik olarak ürünü *hukuk*'tur. b) Kendi üzerine katlanıp düşünen istem *moralite* (ahlâk) olarak ortaya çıkar. Burada istem, vicdan olarak kendini belirler. c) *Ahlâklılık.* Burada süje, ahlâksal olan şey ile, aile, burjuva toplumu ve devlet ile bir olma bilincine varır. Devlette objektiv ahlâk en yetkin biçimde gerçekleşir. Devlet, mutlak ahlâklılığı, mutlak doğruluğu (hakikat) ve mutlak özgürlüğü, Hegel'in deyimi ile, devlet yeryüzünde Tanrısallığı ifade eder.

3) *Mutlak tin:* Sübjektiv ve objektiv tinlerin bir sentezi olup, onda tin kendi kendinin tam bilincine varır. Bu da yine üç aşamada olur: 1) Tinin kendi özünü özgürce seyretmesi ile *sanat* doğar. 2) Tinin kendi özünü simgelerle kavramasıyla *din* doğar. 3) Tinin kendi özünü kavramsal-düşünsel olarak kavramasıyla *felsefe* doğar. Felsefe, tinin en üstün gelişme basa-

mağıdır. Bütün bu tin sistemini araştıran felsefe de, tin felsefesi adını alır (Bkz. İ. Tunalı, *Marxist Estetik).*

Görüldüğü gibi, sanat, mutlak tinin kendine dönüşü içinde ilk basamağı oluşturur. Sanatı ve sanat ile ilgili fenomenleri, bu arada güzelliği inceleyecek bir felsefe olan *estetik*'in konusu, mutlak tin'dir, kendini özgürce seyrederek kavrayan tin'dir. Böyle bir estetik de tinsel bir felsefe olacaktır. Böyle bir estetik'i Hegel, «*Estetik Dersleri*» *(Vorlesungen über die Aesthetik)* adlı yapıtında temellendirir. Bu yapıtın ana düşüncesi ve çıkış noktası, 'estetik, *sanat güzelliğinin bilimi*'dir düşüncesidir. Doğa güzelliği bu tanımın ve bu belirlemenin dışında kalır. Çünkü, yalnız «sanat güzelliği tinden doğmuştur ve bu bakımdan da sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür.» Tin ürünleri doğa ürünlerinden üstün olduğuna göre, bir tin ürünü olan sanat güzelliği de doğa güzelliğinden üstün olacaktır. Hegel'e göre, estetik'in konusu, sanat güzelliği olarak belirlenince, buradan bir güçlük doğar: Sanat güzelliği ya da güzel sanat bilimsel bir araştırmaya değer mi? Çünkü, Hegel'e göre, sanat en ilkellerin ürünlerinden en yüce tapınaklara kadar uzanır ve yaşamın dışında kalır. Sonra, sanat ve güzellik, görünüş ile ilgilidir ve bu görünüş de ciddiliğe karşıt olan bir aldanma olmasın? Hegel'e göre, güzellik ve sanat, bir aldanma ve bir aldatma değil, yalnızca bir görünüştür. Yine Hegel'e göre, sanat güzelliği duyusallığa ve hayal gücüne dayanır. Bilimin konusu ise, soyut, düşünsel obje'lerdir. Nasıl olur da sanat güzelliği gibi hiçbir düşünsel yanı olmayan bir obje alanı bilimsel bir araştırmanın konusu olabilir?

Hegel, bu her iki eleştiriyi temelden çürütmek ister. Sanat güzelliği bir görünüştür, ama bu bir özün (essentia), bir tözün (substans) görünüşüdür. Bu görünüş, yaşam ve dünyanın keyfîlik ve rastlantılarının tinselleştirilmesiyle bir realite kazanması anlamına gelir. Bunun için, felsefenin, estetik'in incelediği sanat güzelliği bir aldatma değil, tinsel bir gerçekliktir, tinin duyularda kendini dışlaştırmasıdır. Sanat ve sanat güzelliği, bir bilimsel araştırmaya değdiği gibi, böyle tinsel bir gerçekliğin bilimsel olarak incelenmesi de aslında gereklidir.

İşte, Hegel'in «*Vorlesungen über die Aesthetik*» adlı yapıtı, böyle bir bilimsel araştırmayı görev olarak üzerine alır. Bu görevi yerine getirirken Hegel, yapıtının I. cildinin 1. bölümünde, 'sanat güzelliğini ve ideal'i araştırır. 2. bölümünde, bu ideal'in sanat güzelliğinin özel biçimleri içindeki gelişmesini ele alır. Şimdi, güzelliğin belirlenmesi bakımından Hegel bunları nasıl yapıyor? kısaca buna değinmek istiyoruz.

Hegel, yapıtının ilk bölümünde 'güzel' kavramını belirlemek ister, dedik. Güzel nedir? «Güzel» Hegel'e göre, «ide»dir. İde ise, kavramın içine aldığı öğelerle objektivlik ve gerçeklik elde eder. Örneğin, insan kavramı, duyusal-akılsal, bedensel-ruhsal öğeleriyle bir totalite olarak objektiv ve geneldir. İşte, bu totalite (bütünlük) *ide*'dir. «İde, böyle bir bütün'dür, bu bütünlüklerin sürekli bir uyumudur. Böylece ide, doğruluk ve tüm doğruluktur (hakikat). Bütün var olanlar, ide'nin varlığı olmaları bakımından doğrudurlar. Çünkü, yalnız ide gerçektir. Bir nesnenin ya da bir görünüşün doğru (hakikat) olması, onun içsel ya da dışsal olarak varlığa sahip ol-

ması, genellikle gerçeklik olmasıyla değil de, bu gerçekliğin kavrama uymasıyla olur. Ancak, bundan sonra varlık doğruluğa ve gerçekliğe sahip olabilir.» Yine Hegel'e göre, bu hakikat sözgelişi, bir varlığın benim tasavvurlarıma uyması gibi *sübjektiv* bir anlamda anlaşılmamalı, tersine, ben'in ya da dışsal bir obje'nin, bir eylemin, bir olay ve durumun kendi gerçekliği içinde kavramı kendisinin gerçekleştirmesi gibi, *objektiv* bir anlamda anlaşılmalı. Kavram ile gerçeklik arasında böyle bir özdeşlik olursa, herhangi bir şey genelliktir, eğer böyle bir özdeşlik olmazsa, o zaman o var olan yalnız bir görünüş olur, onda kavramın bütünlüğü yerine, onun yalnız bir parçası objektivleşir.

Şimdi sorabiliriz: Güzellik nedir? Buna Hegel, hiç duraksamadan: «Güzellik, ide'dir» diye karşılık verir. Bundan çıkan sonuç da şu olacaktır: «Eğer güzellik ide'dir diyorsak, o zaman güzellik ve hakikat bir ve aynı şey olacaktır. Güzel, kendiliğinden doğru olacaktır.» Ama, doğrulukla aynı şey olan güzelliğe daha yakından bakınca, Hegel'e göre, onun doğruluktan ayrıldığı da görülür. Şöyle ki: «İde, ide olarak kendi başına ve genel prensip açısından düşünülürse, ide doğrudur (hakikat). Duyusal ve dışsal varlığı değil de, bu duyusal ve dışsal varlıkta *genel ide* düşünülürse. Ama, ide dışsal olarak da gerçekleştirilmelidir, doğal ve tinsel objektivlik olarak bir varlık elde etmelidir... İmdi doğru, böyle dışsal bir varlıkta bilince doğrudan doğruya verilmekle ve kavramın dışsal görünüşü ile doğrudan doğruya bir birlik içinde bulunmakla, ide, artık yalnız doğru değil, aynı zamanda *güzel*'dir.»[298] Buradan Hegel bütün idealist güzellik teorileri için geçerliği olan bir tümel güzellik tanımına ulaşır: «Güzel, ide'nin duyusal görünüşüdür.» Güzellik, bu tanıma göre, ide ile görünüşün bir birliğini, bir uyumunu gösterir. Bundan ötürü, kendi başına doğruluğu kavramaya alışmış ve bunda yetkin olan zihin, güzelliği kavrayamaz, çünkü, güzelliğin sahip olduğu birliği kavrayacağı yerde, onu parçalayabilir. Buna göre de, zihin daima sonluda, tek yanlıda ve doğru olmayan'da kalır. Güzel ise, kendi içinde sonsuz ve özgürdür. Bu güzel, güzel ide'sinin gerçekliği, sanatın ideali olarak kendini gösterir.

Ancak bu güzellik ide'si de bir totalite'yi (bütünlüğü) gösterir. Bu bütünlüğün gerçekleşmesi, sanatın *özel biçimlerini* oluşturur. Hegel, bu özel sanat biçimlerini üçe ayırır:

1) *Sembolik* sanat biçimi. Burada ide, kendine özgü olan ifadeyi henüz arama içindedir. Çünkü, henüz kendi içinde soyut ve belirsizdir, bunun için de kendine özgü görünüşten yoksun olup, burada doğa, madde ide'ye egemendir. Sembolik biçim en iyi mimarlıkta kendini gösterir.

2) *Klasik* sanat biçimi. Bu sanat biçiminde ide, kavramca soyutluktan, belirsizlikten kurtulur. Tin burada kendini özgür bir süje olarak kavrar, burada ide ile görünüş arasında tam bir uyum meydana gelir. Heykel sanatında bu en iyi biçimde görünür.

3) *Romantik* sanat biçimi. İde, burada kendini mutlak tin olarak kavrar ve bundan ötürü de dış dünyada, maddede, duyusal olanda kendine uygun bir görünüş ve ifade bulamaz. Tin, ide maddeye egemen olur. İde

ve görünüş arasında klasik sanatta bulduğumuz uyum tümüyle bozulur. Bu da resim ve müzikte en iyi görünür. Edebiyat ise, bu üç biçimi de varlığında birleştirir ve bundan ötürü en üstün sanat olur.

Bu sınıflamadan anlaşılacağı gibi, güzel ide'si, gerçi bu üç sanat biçiminde de gerçekleşir, ama, güzel ide'si asıl gerçekliğini, ide ile görünüş arasındaki uyumun yetkinleştiği klasik sanat biçiminde elde eder. Buradan da, Hegel'e göre, en yetkin güzelliğin klasik güzellik olduğunu söyleyebiliriz.»[299]

d)—Theodor Vischer'in Güzellik Anlayışı

Genellikle hocası Hegel'den hareket eden Th. *Vischer* (1807-1887), «estetik'i güzel'in bilimi» diye tanımlarken, estetik'i daha çok sanat felsefesi anlamında anlayan Hegel'den ayrılmış olur. Yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi, Hegel, tinden doğmadığı için, doğa güzelliğini estetik'in dışında bırakıyor ve tinden doğan sanat güzelliğini estetik'in ana konusu olarak alıyordu. Oysa, Th. Vischer'in güzellik tanımı doğa güzelliğini de içerir.

Th. Vischer, estetik'i 'güzel'in bilimi' olarak anlar dedik. O halde, burada ilk sorulacak soru kendiliğinden ortaya çıkar: Güzel nedir? Bu soruya Vischer, Hegel yönünde karşılık bulmak ister: Güzel, bir tin etkinliğinin ürünüdür. Bu tin etkinliği üç biçim içinde dışlaşır, bunlar, din, sanat ve felsefe'dir. Değer yönünden bu üç dışlaşma biçimi arasında hiçbir ayrılık yoktur, üçü de eşdeğer olup, bunlardan her birinin temelinde bir doğruluk (hakikat) bulunur. Dinin temelinde bulunan doğruluk duyu-üstü duyum, sanatta güzel algısı, felsefede de mantıksal düşünme.

Bu tanıma göre, bu üç biçim içinde ve bu arada sanatta dışlaşan şey *tin*'dir, ide'dir. «Güzel, ide'nin görünüşe çıkmasıdır.»[300] İde ise, tıpkı Hegel'de olduğu gibi, kavram ile kavramın gerçekliğinin düşünsel birliğidir. Bu birliğin, yani ide'nin ilk aldığı biçim görü'dür (Anschauung). İde'nin ilk dışlaşma biçimi olan görü, aynı zamanda *güzel*'dir. Bu tanımı başka türlü söylersek: Güzel, görüde (duyularda) dışlaşan ve biçim kazanan ide'dir. Güzel, ide ile onun görüsel biçiminden oluşur ve daima bunlar arasındaki bir uyumu (harmoniyi) gösterir. Bu uyum, güzel için vazgeçilemez bir koşuldur. İde ile görünüş ya da görüsel biçim arasında böyle bir uyum yoksa, o zaman meydana gelen şey güzel değil, çirkindir. Çirkinde de ya ide görünüşe egemen olur ya da görünüş ide'ye. Birinci durumda *komik* doğar, ikinci durumda *yüce* doğar.

Th. Vischer, güzel'i üç yönden ele alır. Birincisi metafizik yönden, ikincisi tek yanlı varlığı bakımından, üçüncüsü de, sübjektiv-objektiv varlığı yönünden. Metafizik yönden, içine aldığı öğelerce ya yalın olan ya da çatışma bulunan güzel. Yalın güzel, ide ile görünüş arasında tam bir uyumun bulunduğu güzel'dir. Çatışma bulunan güzel ise, yüce ve komiktir. Tek yanlı varlığı içinde güzel yine ikiye ayrılır: Objektiv varlığı olan güzel, yani doğa güzelliği. Sübjektiv varlığı olan güzel, hayal gücünün güzelliği. Doğa güzelliği de yine kendi içinde, inorganik doğanın, organik doğanın ve insanın güzelliği gibi bölümlere ayrılır. İnorganik doğada güzel'i belirleyen kate-

goriler ışık ve renktir, düzen, simetri ve harmonidir. İnsan güzelliği ise, biçim, yaş, kuşak (generation) gibi genel biçimlere, ulus, kültür gibi özel biçimlere ve tarihsel ilgiler, İlkçağın, Ortaçağın ve Yeniçağın güzellik biçimleri gibi bireysel biçimlere ayrılır.

Güzel'in sübjektiv (hayal gücü) varlığına gelince, bu da ikiye ayrılır: Genel olarak hayal gücü ve hayal gücü tarihi. İlkçağın objektiv hayal gücü ideali, Ortaçağın sübjektiv-romantik hayal gücü ideali ve son olarak da, Modern çağın objektiv-sübjektiv hayal gücü ideallerinin birleşik biçimi.

Güzel'in sübjektiv-objektiv varlığına gelince, bu da sanattır. Sanatta, doğanın objektiv güzelliği ile hayal gücünün sübjektiv güzelliği birleşir.

3) Çağdaş Metafizik'te 'Güzel' Sorunu

Çağdaş felsefe ve çağdaş estetik için de, 'güzel' yine canlı bir metafizik sorun niteliği taşır. Bu metafizik nitelik belki de en açık bir biçimde existentializm'de (varoluşçuluk) ve özellikle de Martin Heidegger'de gün ışığına çıkar. Şimdi, 'güzel' sorununu biz de M. Heidegger'de ele alarak çağdaş felsefede güzel sorununu incelemeye geçmek istiyoruz. O halde, ilkin M. Heidegger için güzel nedir? Heidegger'e göre «güzellik, varlığın aydınlanmasıdır, doğruluktur (hakikat).» Doğruluk da artık burada mantıksal anlamında değil (veritas), metafizik anlamında (aletheia) anlaşılmalıdır. Heidegger'e göre, Batı felsefesinde bozulma ve yozlaşma, eski Greklerin doğruluk (hakikat) kavramının Latinceye mantıksal anlamındaki doğruluk (veritas) sözcüğü ile çevrilmesi ile başlar. Böylece de, metafizik anlamındaki doğruluk mantıksal bir doğruluk haline gelince, felsefe, derinliğini, kaynağını yitirmiş olur. Bunun için doğruluk, Heidegger'de bu aletheia anlamında anlaşılmalıdır. «Doğruluk,» diyor Heidegger, «var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Doğruluk, varlığın doğruluğudur. Güzellik, bu doğruluğun yanında ortaya çıkmaz. Eğer doğruluk bir yapıt içine girerse görünür. Görünen şey, doğruluğun yapıt içindeki bu varlığı olarak *güzellik*'tir» (Holzwege). Tıpkı Hegel'de, Vischer'de olduğu gibi, Heidegger'de de güzellik ile doğruluk aynı şeydir, onun deyimi ile, «güzellik, doğruluğa katılır.» Böylece güzel, doğruluğun ortaya çıkışından pay alır. Güzel, göreli olarak hoşlanmadan ve bu hoşlanmanın obje'sinden sayılamaz. Güzel, biçime dayanır, şundan ötürü biçime dayanır, çünkü biçim, bir zaman var olanın varlıklığı olarak varlıktan ışıklanmıştı» (Holzwege). Bu ifadeleri, Heidegger bir iki özel kavramla daha somutlaştırmak ister. Aydınlanmamış varlık, ona göre topraktır, aydınlanmış, biçim kazanmış, doğruluk ve güzellik elde etmiş varlık dünyadır. Bu iki yeni kavramla aynı süreci dile getirirsek: Varlığın aydınlanması, 'toprak'm 'dünya' haline dönüşmesini ifade eder. Bu dönüşüm, toprağın dünya haline gelmesi, aydınlanması ise sanat ile olur, sanat bu aydınlanmadan pay alır. Bu da, aslında sanatın doğruluğu dile getirmesi demektir. Gizli oln varlık, bu yolla aydınlanır. Böyle aydınlanan şey, sanat yapıtında görünüşe çıkar. Sanat yapıtında aydınlanan, kendini gösteren şey de güzel'dir. «Güzellik, doğruluğun bir süreç biçimidir» (Holzwege).

Görüldüğü gibi, Heidegger'de güzellik, tıpkı Platon'da olduğu gibi, varlığın özüne ait bir nitelik, varlığın özünün dışlaşması (doğruluk-aletheia) olarak anlaşılıyor.

Böyle bir metafizik güzellik anlayışını, Heidegger'den etkilenmiş başka düşünürlerde de görmekteyiz. Sözgelişi, K. *Riezler* ve E. *Landmann*'da, Th. *Haecker*'de. Şimdi kısaca onların güzellik anlayışlarına değinmek istiyoruz.

K. Riezler de 'doğruluk'tan hareket eder. Onun için de doğruluk, bir mantıksal biçimi, yargıların biçimsel doğruluğunu değil, tersine varlığın 'içeriğini' ifade eder (Traktat vom Schönen). Bu içerik ise, diyalektik bir yapıyı gösterir, parçalarından önce gelen bir bütün'ü gösterir. Bu bütün'ü tanımak, onun öğelerini çözümlemek demektir. Bu ise, Riezler'e göre, doğruluktan başka bir şey değildir. «Doğruluğu olmak bu bütüne sahip olmak demektir.» Buna göre, doğruluk varlığın bir niteliğidir. Doğruluk, varlığın diyalektik bir bütünlüğü olup, doğruluğu dile getirir ve görünüşlerin arkasında onların ilkece gerilimi olarak bulunur. Doğruluk, Bir'in düzenini gösterir. Ama, bütün gözler görünüş dünyasını geçip bu bütünü, düzeni göremezler. Bunu ancak sanatçı gözü görebilir. Bundan ötürü, doğruluk, bu bütünün öğeleri arasında bulunur ve bu doğruluk güzellik'tir. Doğruluk ve güzellik aynı şeydir. Sanat, güzelliğe yönelir, aslında ise doğruluğa yönelir. Sanatın görevi, varlığın gizli olan yapısını aydınlığa çıkarmak, onu görünüşe ulaştırmaktır. Bu da, hem doğruluk hem de güzellik'tir.

E. Landmann da, Riezler gibi, güzellik ile doğruluk arasında belli bir ilgi düşünür. E. Landmann da doğruluk deyince ne soyut ide'leri düşünür ne de mantıksal doğrulukları. Onun doğruluk anlayışı da varlık anlayışı ile ilgilidir. O halde varlık nedir? Varlık, bizi her yanımızdan çevreleyen gerçeklik (realite) demektir. Bu gerçeklik doğadır, maddesel dünyadan başlayıp ruhsal, tinsel dünyaya kadar uzanan doğadır. E. Landmann'a göre, bu gerçekliği, bu varlık dünyasını tanımak doğruluğu kavramak anlamına gelir. Doğruluk, gerçekliğin dile getirdiği şeydir (Die Lehre vom Schönen). Gerçeklikle aynı şey olan bu doğruluk, aynı zamanda güzellik'tir. Sanatın ulaşmak istediği şey gerçekliktir, doğruluktur, ama aynı zamanda güzellik'tir. Bu doğruluk, dünyanın dışında değil, gerçeklikte bulunur. «Sanatın aradığı doğruluk, güzellik içine öykülünen doğadır, nesnelerin ilk örnekleridir, bizim güzellik olarak seyrettiğimiz, arzulanan, değişmeyen norm'dur. Bundan ötürü, güzelliği arayan biri, ona doğruluk üzerinden geçerek ulaşacaktır.» (Die Lehre vom Schönen).

Bu türden bir metafizik güzellik anlayışını Th. Haecker'de daha mistik bir nitelikte buluyoruz. Haecker'e göre, varlık ve doğruluk dünyası bir Tanrı dünyasıdır, görünüş dünyasının arkasında bulunan, Meryem, İsa ve Kutsal Ruh'un üçleme dünyasıdır. Doğruluk, bu üçleme dünyasını tanımak anlamına gelir. Doğru olan şey, bu Tanrısal düzene katılan şeydir (Schönheit). Bu anlamda doğruluk, güzellik'tir. «Tanrısal düzende temellenen güzellik, Tanrısal dünyanın düzenini ifade eden doğruluktur. Güzellik, gerçek

insan olarak çarmıha gerilen 'ebedi yaratılmamış logos'tan pay almak demektir.»

Görüldüğü gibi, çağımız felsefesi ve estetik'inde de güzelliği metafizik olarak temellendirme girişimlerini buluyoruz. Bunun nedeni, güzelliğin, Platon'un anlamında 'güç bir sorun' *(B. Hippias)* ve bunun için de metafizik bir sorun olduğu düşüncesinde bulunur. Bu, günümüz için böyle olduğu gibi, gelecek için de böyle olacak ve güzellik metafizikleri bir yandan yıkılırken öbür yandan yeniden kurulacaklardır sanırız.

III. ONTOLOJİK GÜZELLİK ANLAYIŞI

Estetik değer, oldum olası estetik için bir merkezî problem olarak görülmüş ve üzerinde düşünülmüştür. Ne var ki, modern ontolojiye gelinceye kadar bu problem kâh metafizik, modern psikoloji kurulduktan sonra da kâh psikolojik olarak ele alınmış ve değer problemi bu yolda çözümlenmek istenmiştir. Örneğin, daha Platon, bu konuyla uğraşmış ve güzelliği bir ide olarak tanımlamıştı.[301] Daha sonra bu görüş, çeşitli değişmelere uğrayarak sürüp gider. Örneğin, günümüzde de metafizik teori geçerliğini sürdürür. Modern psikoloji, buna karşılık estetik değeri bir psikolojik obje olarak anlar. Örneğin, Theodor Lipps, estetik değeri özdeşleyim (Einfühlung) fenomenine bağlayarak açıklar. Buna göre estetik değer, sübjektiv, yani süje'ye bağlı bir değerdir. «Yalnız bu özdeşleyim var olduğu sürece, biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür hayatımı yaşayarak onlardan haz duymamdır. Ama, bunu yapamadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş, bir zora yenilmiş duyduğum zaman, bu biçim çirkindir.»[302] Böyle bir görüş, salt psikolojik bir görüştür, nasıl ki, yukardaki «güzel ide'dir» diyen görüş de, salt metafizik bir görüştür. Estetik değer anlayışları, çoğu bu iki extrem yönde gelişmişlerdir. Ne var ki, bu iki düşünüş yönü de, estetik değerin karşımıza çıktığı yerde değil de, daha çok soyut bir alanda onu araştırmak istiyor. Böyle bir araştırma tarzı, obje'nin kendini değil de, obje hakkındaki bir düşünce ve tasavvuru ifade ediyor. Metafizik estetik, estetik değer hakkında bir varsayımda bulunuyor ve sonra bu varsayımdan deduktiv olarak bir estetik değer felsefesi geliştiriyor. Buna karşılık, psikolojik ve psikologist estetikler, süje'ye ait bir akt'ı obje'ye bir *değer yüklemi* olarak yüklüyor. Oysa, «güzel, bu (obje ile) bütün bir ilgi içinde ne ben'dir ne ben'in etkinliğidir, tersine, güzel sadece *obje*' dir.»[303] Ama, gerek metafizik estetik gerekse psikologist estetik, güzel'in obje'de, estetik obje'de temellendiğini görmediler.

Estetik değer, güzel dediğimiz şey, obje'dir, yani estetik değerin taşıyıcısı obje'dir. Ancak, bu ne çeşitten bir obje'dir? Onun bir obje olarak var olanlar arasında, var olanlar düzeninde belli bir yeri vardır, ama, değer dediğimiz var olan, herhangi bir var olan değildir. «Güzel'in ülkesi, real dünyanın yanında bir dünya değildir. Doğa, insan, arzu edilmeyen komik ve tragik yanlarıyla yaşam, bilgi obje'si olabilen her şey, estetik algının ve hazzın obje'si de olabilir. Ama, onda, estetik algının kavradığı

şey ile bilginin kavradığı şey aynı şey değildir. Bir coğrafi manzara, estetik olarak kavranan manzara değildir.»[304] Estetik değer şu halde, bir real obje ile aynı şey değildir. Onun ne tarzda bir var olan olduğu, estetik değerin en yetkin bir şekilde kendini gösterdiği *sanat yapıtı*nda belirlenebilir. Çünkü, güzel dediğimiz değer, bir objektivation ile ilgilidir. Güzel'in ne olduğu, objektivation'un ontik tabakaları çözümlenmekle belirlenebilir. Objektivation'un ne olduğunu bundan önce belirlemiş ve tanımış bulunuyoruz. Objektivation, objektivleşmiş tinsel varlıktır, böyle bir varlık, real varlık ile, bilgi obje'si ile bir ontolojik karşıtlık içinde bulunur. Bunun için, bir coğrafi manzara in-estetik'tir, çünkü o, bir real varlığı gösterir. Böyle bir real varlık olarak da, «o, kendi başına vardır, onu seyreden biri olmaksızın da vardır.»[305] Bunun nedeni, objektivation'un heterojen iki varlık alanından meydana gelmiş olmasında temellenir. Daha önce de belirlenmiş olduğu gibi, bu alanlardan biri real yapı, öbürü de irreal yapıdır. Şimdi, estetik değeri yalnızca real varlık alanına geri götürebilir miyiz? Böyle bir durumda estetik obje ile real obje'nin özdeşleştirilmesi gibi bir sonuca ulaşırız. Buna göre de, artık bir coğrafi manzara estetik bir obje olur. Öte yandan estetik değer acaba yalnız arka yapıya indirgenebilir mi? Yani, anlam ve ide varlığına? Böyle bir indirgemeyi, Platon'dan beri birçok idealist denemiştir. Nitekim, güzel ide'dir, tanımı, estetik değeri arka plan temeli üzerinde belirleme çalışmasını gösterir. Çünkü, bu tanımda, real varlık alanı, hiç işe karıştırılmıyor. «Estetik değerin, obje'nin özellikle irreal arka yapısına dayanması hiçbir yolda olamaz. Bu böyle olsaydı, o zaman estetik değeri real ön yapı olmadan da görünüşe çıkarmak mümkün olurdu.»[306] Buradan şu sonuca ulaşılır: Estetik değer, estetik obje'nin, objektivleşmiş tinsel varlığın ontik yapısının bütünüyle ilgilidir. Ve estetik değer, ancak bu ontik yapının ontolojik analiziyle belirlenebilir. Böyle bir ontolojik analize başvurmadan yapılacak estetik değer belirlemeleri, ontik temelden yoksun kalacaktır. Bunu başka türlü söylersek, estetik değer teorisine açılan yol, zorunlu olarak sanat ontolojisi temelinden kalkacaktır. Çünkü, estetik değerin taşıyıcısı, estetik obje'dir, sanat yapıtıdır; bunu yapı bakımından araştıran ontoloji, sanat ontolojisidir. Buna göre, sanat ontolojisi, estetik alanında ontolojik bir önceliğe sahiptir. Güzellik teorisi, sanat ontolojisinin yaptığı varlık analizine ve bu analizin sonuçlarına dayanır. «Estetik değer karakteri, güzel olma ve bunun gösterdiği ayrılıklar, hiç de az olmayarak obje'nin yapısına dayanır; estetik değer karakteri, en iyi bir şekilde obje yapısı ve yalnız obje yapısı üzerinden değer analizine götürebilir.»[307] Buradan doğal olarak estetik obje'nin yapı analizinin estetik için sahip olduğu önem açık olarak belirir. «Obje'nin yapı analizi, estetik'in temel bir ödevi olur; hem daha sonraki akt problemi hem de değer problemi ile ilgili en önemli bilgiler ilk planda yapı analizinde bulunur.»[308]

Demek oluyor ki, estetik değer problemi, doğrudan doğruya estetik obje'nin *ontolojik* analizi ile gün ışığına çıkarılabilir. Çünkü, estetik değer, estetik obje'nin ontik yapısında temellenir. Buna göre, estetik değerin ontik temelleri vardır ve ilk araştırılması gerekli olan şey de, bu ontik te-

mellerdir. Bu, yalnız modern ontolojiyi kuran Nicolai Hartmann için böyle değildir, ontolojik temelden hareket eden bütün estetikçiler için de böyledir. Şimdi buna bir örnek olmak üzere, ilkin Max Bense'nin ve Roman Ingarden'ın değer anlayışına kısaca değineceğiz ve sonra bunların karşısına Nicolai Hartmann'ın değer anlayışını koyacağız.

1) Estetik Değerin Realite'ye Katılma Olarak Belirlenmesi

Max Bense'ye göre, estetik obje de bir var olandır, ama daha önce görmüş olduğumuz gibi, herhangi bir var olan değil de, özel çeşitten bir var olandır. Örneğin, o, real varlık tarzında bir var olan değildir. Real varlık, maddi, fizik varlıktır. «Fizik dünya, real olarak buradadır. Estetik dünya, real olarak burada var değildir; o, *yeni bir varlık modus*'u gösterir; ve kelimenin gerçek anlamında estetik bir varlık analizi gösterir ve bu analizin sonucu da sanat yapıtlarıdır.»[309] Estetik dünya, fizik dünyadan, ontolojik bakımdan farklıdır. Fizik dünya, gerçektir, realdir, buna karşılık sanat yapıtı bu anlamda bir gerçeklik değildir. Seyrettiğimiz bir tabloda, dinlediğimiz bir müzik parçasında bir realite aramayız, onda başka bir değer ararız, yani o şiir ya da tablonun *güzel* olup olmdığını sorarız, onlarda güzellik değerini ararız. Güzellik dediğimiz değer ise, gerçeklik değildir. «Güzellik, gerçekliği aşar.»[310] Yani, güzellikle gerçeklik birbiriyle örtüşmez; güzellik, real varlık, gerçeklik yönünden *transcendent*'tir, aşkındır. «Güzel, sanat yapıtının gerçekliği aşması bakımından transcendent'tir. Ama, bu transcendence, ne ethik ne de dinsel bir transcendence'tir, tersine, o, özellikle estetik bir akt'tır. Transcendence, realiteden bir kurtuluşu ifade etmez, sanat yapıtının maddi, duyusal halinin ortadan kaldırılmasını değil, tersine, transcendence, estetik anlamında, sanat yapıtının gerçeklikten bir şey içerdiğini ifade eder.[311] Sanat yapıtı gerçekliği aşar; gerçeklik kategorisine dayanarak, biz, sanat yapıtını açıklayamayız, sanat yapıtının güzelliği, onun gerçekliği anlamına gelmez.

Buradan güzellikle gerçeklik arasında belli bir ilginin olduğunu görürüz. «Güzelliğin gerçekle olan ilgisi temelli bir ilgidir. Bu ilginin kaybı, sanat yapıtının ortadan kalkmasını ifade eder.»[312] Güzellik, bir yandan gerçekliği aşıyor, öbür yandan da yine gerçekliğe dayanıyor. Buna göre, şimdi öyle bir kavram bulmalıdır ki, bu durumu tam olarak gün ışığına çıkarabilsin. Böyle uygun bir kavramı, Max Bense, daha önce üzerinde durmuş olduğumuz *Realiteye katılma* (Mitrealitaet) kategorisinde bulur. Realiteye katılma kavramı, bu duruma ışık tutabiliyor. Çünkü, bu kategori altında tam bir gerçeklik anlaşılmıyor, tersine, realiteyle belirli bir ilgi korunmuş oluyor. Realiteye katılma, bu yönden uygun olarak bulunmuş bir kavramdır.

Doğada, real varlıkta gerçeklik söz konusu olduğu halde, sanatta güzellik, yani realiteye katılmak söz konusudur. «Güzellik dediğimiz estetik kavram, varlık teorisi yönünden ontolojik bir kavram olan realiteye katılma kavramı ile belirlenir. Güzel'in tanımı ve çözümü, buna göre, eninde sonunda realiteye katılmanın araştırılmasına varır.»[313] Realiteye katılma

kategorisinin ne olduğunu biliyoruz. Modal kategorileri ele alırken bunun üzerinde durmuştuk. Realiteye katılma sanat yapıtını belirleyen bir modal kategoridir. Bu kategori ile güzellik eşanlamlı iki kavramdır, yani güzellik, realiteye katılma kategorisinin synonimasıdır. «Güzellik deyimi, —ilkin, estetik olumluluğu dile getirdiğimiz bütün nitelikleri kavrayan bir kavramdır— sanat yapıtlarının varlığının özel bir halini kavrayan bir *modalite* olarak etkiler (tıpkı klasik mekanikte realite deyiminin fizik ayrımları kuşatarak karakterize etmesi gibi).»[314]

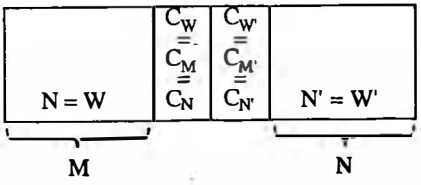
Burada, sanat yapıtı ile doğa arasında belirli bir paralelizm kendini gösteriyor. Sanat, doğa ile aynı düzeyde değildir, doğaya göre *aşkındır* (transcendent). Böyle olduğuna göre, onları belirleyen kategoriler de kendiliğinden başka olacaktır. «Nasıl gerçeklik doğanın varlık modus'unu ifade ediyorsa, güzellik de sanat yapıtlarının önemli bir modalitesidir. Güzellik, realiteye katılma dediğimiz ontolojik kavramı ifade etmek için estetik'in hazır olarak bulduğu bir terimdir.»[315] Gerek güzellik ve gerekse realiteye katılma aynı anlama gelir. Güzellik demek, realiteye katılma demektir, realiteye katılma demek, güzellik demektir.

Şimdi buradan hareket ederek, güzellik dediğimiz değeri çözümlemeye geçebiliriz. Anımsayacağımız gibi, daha önce bu iki modalite arasında bir karşılaştırma yaparken, şöyle bir sonuca ulaşmıştık: Realiteye katılma dediğimiz estetik modalite, realite modus'undan daha zayıftır: W→Cw. Şimdi bu ilgiden güzelliğin belirlenmesine geçebiliriz. Max Bense, bunun belirlenmesinde Oscar *Becker*'in temel figüründen hareket eder. Bu temel figüre göre, real varlık, realiteye katılma kategorisi ile tamamlanır. Ve Oscar Becker, böyle bir varsayımdan hareketle şöyle bir tablo elde eder:



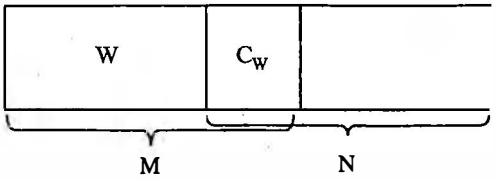
N Zorunluluk	N' Zorunluluğun negat'ı
W Realite, gerçeklik	W' Realitenin negat'ı
M İmkân	M' İmkânın negat'ı

Sonra bunlara realiteye katılma (Cw), imkâna katılma (Cp) ve zorunluluğa katılma (Cn) kategorilerinin katılmasıyla şöyle bir tablo ortaya çıkar:

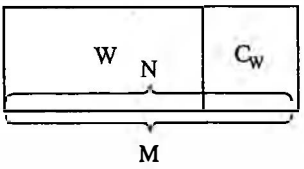


Şimdi buradan hareket ederek Max Bense güzelliği modal kategorial olarak belirlemek ister. Ne var ki Max Bense, bu modal ilgi içinden üç

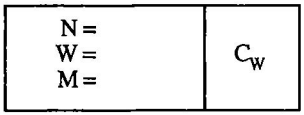
güzellik imkânı türetir. Bunlar sırasıyla, *sanat yapıtı güzelliği, teknik güzelliği* ve *doğa güzelliği*dir. İlkin sanat yapıtının güzelliğini ele alalım. «Sanat güzelliği, onda realiteye katılma kategorisinin *tesadüf* karakteriyle ortaya çıkmasıyla karakterize edilir. Tesadüf, aynı zamanda, imkânı ve zorunlu olmayışı ifade eder. Buna göre, yukardaki tablomuzdan, zorunlu olmayış ve imkân alanının realiteye katılma alanı üzerine yayıldığı kabul edilirse, sanat güzelliğinin modal ifadesi için bir figür elde edilir.»[316]



Bundan sonra teknik güzellik gelir. «Onda doğrudan doğruya zorunluluk, realiteyi kaplar.»[317] Buradan da teknik güzelliği karakterize eden şöyle bir tablo meydana gelir:



Doğa güzelliği için de Max Bense şöyle bir figür elde eder:



Sonra buradan Max Bense bu ifadeleri *Boole*'ün formül diline dökerek aşağıdaki gibi denklemler elde eder:

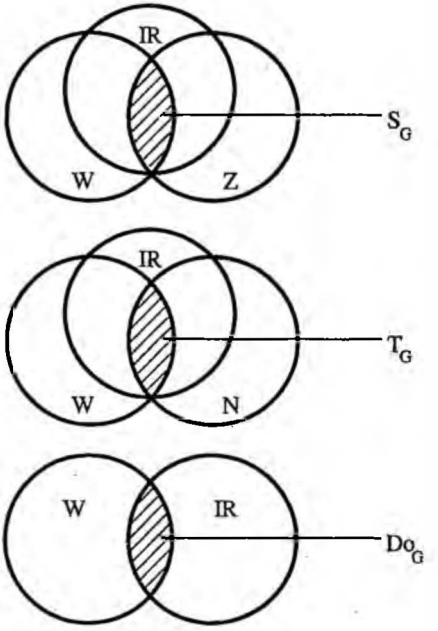
Sanat güzelliği	(S_g)	:	S_g	$= (W + C_w N').\ M$
Teknik güzelliği	(T_g)	:	T_g	$= (W + C_w N).\ M$
Doğa güzelliği	(Do_g)	:	Do_g	$= (W + C_w)$

Şimdi bu formülleri açıklamak istersek şöyle diyebiliriz: Sanat güzelliğinde söz konusu olan şey, realite ve realiteye katılmadır. Ama, buna tesadüf ve imkân da katılıyor. Çünkü, sanat yapıtı, mümkün ve tesadüfi bir yaratmaya dayanır, onda bir zorunluluk söz konusu olamaz. Çünkü, sanat güzelliği, yaratma ile ilgilidir. Teknik güzelliğe gelince: Bunda yine realite ile, realiteye katılma temeldir. Ayrıca, buna bir de imkân katılır. Çünkü, teknik yapıtlar olmuş olan, doğal obje'ler gibi, insanın dışında olan

bir şeyi değil de, insanın *yaptığı* bir şeyi ifade ederler. Bu bakımdan onda bir imkân söz konusudur. Fakat, bununla da teknik güzellik belirlenmiş olmaz. Teknik yapıtlar, örneğin bir saat, bir otomobil, bir buzdolabı, vb. bir endüstri ürününü gösterirler. Onlar bir fabrikationu ve bir endüstri produktion'unu ifade eder. Fakat, böyle bir teknik ürün, aynı zamanda *zorunluluğu* da gösterir. Çünkü, bir teknik yapıt, bir makine de, parçaların zorunlu bir bütününü gösterir. Bozulan bir makine, aynı zorunluluk ilkesine dayanarak mühendis tarafından tamir edilir. Teknik yapıt, teknik güzelliği, sanat güzelliğinden farklı olarak zorunluluğu içine alıyor.

Doğa güzelliğine gelince: Burada, ilk planda bir *gerçeklik* ile karşılaşıyoruz. Ama, eğer doğa güzelliğinde sadece realite söz konusu olsaydı, o zaman onda güzelliğin söz konusu olmaması gerekirdi, çünkü, güzelliğin aynı zamanda realiteye katılma olduğunu biliyoruz. Buna göre, doğa güzelliğinde gerçekliğin yanı sıra, gerçekliğe katılmanın da bulunması gerekir.

Şimdi, yukardaki açıklamalarımızın ışığı altında, Max Bense'nin formüllerini daha basitleştirip şu formülleri ve figürleri elde edebiliriz:



$S_g = W.IR.Z$

W Gerçeklik, realite
IR Irrealite
Z Tesadüf

$T_g = W.IR.N$

W Gerçeklik, realite
IR Irrealite
N Zorunluluk

$Do_g = W.IR$

W Gerçeklik, realite
IR Irrealite

Sanıyoruz ki, Max Bense'nin düşünceleri bu figür ve formüllerde daha bir açıklık elde ediyor.

2) Estetik Değerin Mutlak Bir Değer Olarak Kavranması

Roman Ingarden de, çok derinden olmasa bile yine de değer problemi ile ilgilenir. Ama, estetik değeri ele alışı ve yorumlayışı ilk bakışta para-

doxal bir özellik gösterir. Roman Ingarden, iki değeri birbirinden ayırmakla işe başlar; bunlar, *sanat değeri* ve *estetik değer*dir. Bu ayırmayı şöyle temellendirmek ister: «Sanat değerleri, sanat yapıtında ortaya çıkar, ikinciler ise, somut olarak ilkin estetik obje'de. Birinciler, tamamen özel bir anlamda *relativ*dir, öbürleri ise yine özel bir anlamda *mutlak* değerlerdir.»[318] Burada, bu değerlerin çok özel olarak birbirlerinden ayırdedilmek istendiğini görüyoruz; bu ayırma, birinci türden değerlere relativlik, ikinci türden değerlere mutlaklık yüklemekle yapılmak isteniyor. Fakat, bunların göreliliğini ve mutlaklığını anlamak için, ilkin onların ne olduğunu bilmemiz gerekir. Örneğin, sanat değeri nedir, nasıl bir değerdir? Roman Ingarden'e göre, «bir sanat yapıtının sanat değeri, —sanat kültürüne ve sanat yapıtım kavrama yetisine sahip olan ve sanat yapıtını seyreden bir süje var olduğunda— estetik obje'de uygun estetik değerle yüklü nitelikleri ve estetik değer niteliklerini aktüelleştirmek için araç olan sanat yapıtı elemanlarında içerilir. Sanat değeri, belli bir erek için bir araç değeri olduğu için relativ'dir Sanat yapıtına o, yalnız estetik obje'de aktüelleşen değer ile ilgili olarak yüklenir.»[319] Buradan anladığımıza göre, Roman Ingarden'ın sanat dediği şey, bir sanat yapıtında seyirci bakımından söz konusu olan ve sanat yapıtına bu yönden yüklenen, ona yorulan, atfedilen şeydir. Daha geniş bir anlamda bunu düşünürsek, sanat yapıtı için temelli olmayan, onun özüne ait olmayan bir değerdir, seyircinin hoşuna gitme ereği için bir araç olan hoş değeri gibi. Bunu daha iyi anlamak için estetik değerin ne olduğunu sormalıyız. «Estetik değer, buna karşılık, estetik değer niteliklerinin bir çokluğunda temellenir ve bir erek için bir araç olmaması anlamında da *mutlak* bir değerdir. Örneğin, estetik değer, insanların hoşuna gitmek ereğine hizmet etmez... Estetik değer, aynı zamanda, estetik obje'de *içerilmesi* bakımından mutlaktır; çünkü, o, obje' de ortaya çıkan estetik değer nitelikleriyle çözülmez bir bağla bağlıdır.»[320] Yine buradan, bu karmaşık ifadeden, estetik değerin doğrudan doğruya *estetik obje'nin ontik yapısı* ile ilgili bir değer olduğunu anlıyoruz. Ama, bununla beraber, bu iki değerin ne olduğu hakkında henüz belirli bir bilgi edinemiyoruz. Böyle bir bilgi edinebilmek için, Roman Ingarden'dan bir iki cümle daha alıp üzerinde durmak gerekiyor. «Estetik değer, özel sentetik kalitativ bir elemandır, ya da estetik obje'ye yapışık özel değer kalitelerinin seçkin bir çokluğudur. Alışıldığı gibi, *güzellik* denen bir şey genellikle estetik değerlerin özel bir halidir.»[321] Buradan, artık, Roman Ingarden'ın estetik değer deyince ne anladığını oldukça belirli olarak anlıyoruz. Bu değeri özel olarak *güzellik* diye adlandırabiliriz. Güzellik değeri, buna göre, onu seyredene bağlı olmayan bir değerdir. Ve bu anlamda da, bir mutlaklığa sahiptir. Çünkü, güzellik ya da estetik değer, estetik obje'nin ontik yapısında temellenir, varlığını kendinden, yani bu temelden alır. Ve varhğını, bu temelin dışında başka bir varlığa borçlu değildir. «Genel olarak estetik değer (ve özel olarak güzellik), hoşlanmadan tamamiyle farklıdır. Hoşlanma, seyirci tarafından gerçekleştirilen bir yaşantıdır ve seyircide meydana gelir. Estetik değer ise, bir estetik obje'de, bu obje'nin özel bir niteliği olarak ortaya çıkan şeydir.»[322] Buna karşılık, sa-

nat değeri, bir başka aracı varlığına dayandığına göre, relativ olacaktır. Estetik değer, başka bir varlığa ihtiyaç göstermediği için *mutlak*tır ve bu anlamda mutlak olan bu değer, özellikle *güzellik*tir de. Buna karşılık sanat değeri, seyreden süje'nin varlığına ihtiyaç duyar ve bunun sonucu olarak da relativ'dir. Böyle relativ bir değere *hoş değeri* denebilir.

Roman Ingarden'm karmaşık ifadeler içinde anlatmak istediği şey, tâ Kant'tan beri yapılagelmiş olan *hoş* ve *güzel* değerlerini birbirinden ayırmadır. Bu ayırmanın dayandığı temel, yine ontik bütünlüktür. Güzellik, bir ontik bütünlüğe dayanır, hoş ise dayanmaz.

3) Estetik Değerin Bir Görünüş Değeri Olarak Temellendirilmesi

Şimdi, Nicolai Hartmann'ın estetik değeri temellendirmesine geçiyoruz. Nicolai Hartmann için de estetik değer, estetik obje'nin yapısında temellenir; buna göre bir estetik değer teorisinin de, kendiliğinden bu yapıya dayanması, estetik obje analizi ile işe başlaması gerekir. Doğal olarak Nicolai Hartmann da böyle yapar. O da estetik obje'nin ontik yapısından hareket eder. Bildiğimiz gibi, bu yapı bir irrealite ve bir realite alanından ibaret olup, bu, tinsel varlığın bir objektivation'unu gösterir. Şimdi, estetik değer, bu objektivation içinde ortaya çıkar. Bunun için estetik değer, bir obje oluş ile ilgilidir. «Estetik değer, obje olarak obje değeridir.»[323] Bunun anlamı ise şudur: Estetik değer, var olan bir şey ile ilgili değildir, yani real bir var olan ile. Real olan şey, onu algılayan süje'den, ben'den bağımsız olan bir şeyi ifade eder. Çünkü, «real olan varlık, kendi başına vardır.»[324] Bu anlamda, estetik obje dediğimiz varlığın real yapısı, onu seyreden, kavrayan süje'den bağımsızdır; o, kendi başına vardır. Acaba, estetik değer, böyle kendi başına var olan bir şeye mi dayanır, onunla ilgili bir değer midir? Buna hayır demek gerekir. Çünkü, «estetik değer, doğrudan doğruya real olan ya da kendi başına var olan bir şeyin değeri değildir, nesne değerleri (Güterwerte), vital değerler ve ahlâk değerleri gibi.»[325] Estetik değer, kendi başına var olan, real bir varlığı olan bir var olan ile ilgili değildir. Buna karşılık onun irrealite ile ilgisi acaba nedir? Estetik değer, irreal varlıkla da doğrudan doğruya ilgili değildir. Çünkü, irrealite, real bir yapıda ancak kavranır, böyle bir real varlığa dayanmadan irreal bir var olan kavranamaz. İrreal varlığın özelliği, onun *görünen bir irrealite* dünyası olmasıdır. Bu irrealite dünyası, ancak objektivleştiği zaman görünebilir ve kavranabilir. Şimdi, buradan kendiliğinden şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Estetik değer, ne yalnız real varlıkla ilgilidir ne de yalnız irreal varlıkla ilgilidir. Buna göre, acaba bu iki varlık arasındaki ilgi ile ilgili olmasın? Bu iki varlık arasında tek bir ilgi biçimi vardır, bu da *görünme*'dir. İrrealite alanı, arka yapı, ön yapıda, real yapıda görünüşe ulaşır. Bu, tersine çevrilemeyen bir ilgidir. Daima idealite, real yapıda *görünür*, real yapı tarafından taşınır. İşte, estetik değerin dayandığı temel, bu görünüş temelidir. «Estetik değer, *görünüş* değeridir. İçerik bakımından o daima ön yapı ve arka yapıyı kuşatır ve ne birinden ne de öbüründen estetik değer koparılıp alınamaz.»[326] Estetik değerin bağlı oldu-

ğu fenomenin görünüş olarak belirlenmesi önemlidir. Çünkü, görünüş bir gerçekleşme, bir realisation değildir. Gerçekleşme, belli bir anlamda görünüş ile bir karşıtlık ilgisi içindedir. Her sanat yapıtında daima böyle bir görünme, görünüşe çıkma söz konusudur. Örneğin, bir portre yapan bir ressam, burada bir gerçekleştirme eylemi içinde değildir. Gerçekleştirme, realisation demek, onu var kılmak, ona realite sağlamak demektir. Oysa, yapılan bir portre hiçbir zaman bir realite değildir; onun bir realitesi vardır, ama bu, onun portre olarak realitesi değildir. Portrenin portre olarak realitesi doğadadır. Sanatçının yaptığı şey, doğadaki varlığa tuval üzerinde biçim vermek, yani keten bezi üzerinde onu yorumlamak, onu, düşünce ve karakter özelliği ile görünür kılmaktır. Tuval üzerinde gördüğümüz figür, bunun için gerçek değil, ama görünüş halinde bulunan bir var olandır. Böyle görünen bir şey, bir realite değil, ama, bir real varlığın tuval üzerindeki görünüşüdür. Böyle bir var olan, kendi başına bir var olan değil de, onu sadece algılayan bir süje için bir var olandır. Estetik değer, bunun için kendi başına var olan bir şeyin değeri değil, «tersine, yalnız görünüş içinde var olan bir şeyin değeridir, buna göre, yalnız bizim için var olan bir şeyin değeridir; aynı zamanda şöyle de denebilir: Estetik obje, salt obje varlığı olarak bir obje varlığının değeridir.»[327]

Demek oluyor ki, estetik değer, bir görünüş değeri ve bir obje varlığı değeridir. Ancak, yukardaki sözlerden çıkan anlama göre, bu görünüş, bu objektivleşme, bağımsız, kendi başına var olan bir şey değildir. Tersine, o, onu seyreden, onu estetik olarak kavrayan bir süje için vardır. Buna göre, estetik değerin, süje ile belli bir ilgisinin olması gerekmez mi? Yani, estetik değer süje ile ilgili bir değer değil midir? Nicolai Hartmann, bunu kesin olarak reddeder. Estetik değer, «ne akt değeridir (ister algı, ister haz olsun) ne de var olan bir şey olarak var olan bir şeyin değeridir, tersine *obje olarak obje değeri*dir. Bunun için, estetik değer, gerçeklikten bağımsızdır ve görünen şeyin gerçekleşmesinden de.»[328] Estetik değer dediğimiz obje'nin bilgi obje'sinden olan kesin ayrılığı da yine bu noktada açık olarak belirir. «Estetik değer, bizim için obje olmaya dayanır. Bilgi objesi, yalnız *per accidens* (tesadüfen) 'obje'dir; o, ancak, bilen bir süje sayesinde bir obje olur. Buna karşılık estetik değer, essantiel olarak yalnız obje'dir, bunun için estetik değerler, obje değeri olarak obje değeridirler, salt 'obje' olma değeridirler.»[329] Böyle bir obje, estetik değerin dayandığı en temel bir obje, en yetkin bir obje, şüphesiz, *sanat yapıtı*dır. «Bütün sanat değerleri sadece obje'ye bağlıdırlar ve akt'a değil. Sanat, sanat olarak 'güzel' değildir, sanatın sağladığı haz da güzel değildir, tersine *yalnız sanat yapıtı güzel*dir.»[330]

Burada yeni bir kavramla karşılaşıyoruz, bu kavram, *güzel* ya da *güzellik* kavramıdır. Sanat yapıtının estetik değeri, onun güzelliğini ifade eder. Değerli bir şiir demek, güzel bir şiir demektir. Estetik değer (olumlu bir anlamda) ve güzellik, sanat yapıtında örtüşürler. Şimdi, o halde estetik değer, yani artık güzellik anlamında ve güzellik olarak estetik değer nedir? Kısacası güzellik nedir? Şimdi, güzelliği bir estetik değer kategorisi olarak ele almak istiyoruz. Güzellik, oldum olası estetikçileri uğraş-

tırmış, estetik'in en temel problemlerinden biridir. Hatta diyebiliriz ki, estetik'in en merkezi problemlerinden biridir. Bunu, estetik'e verilmiş olan bazı adlar da doğrular: *Kalligone, kalliologie* (güzellik teorisi ve güzellik bilimi) gibi. Ama, ontolojik temelden hareket eden bir teori, yani estetik teorisi için, artık güzellik, böyle bütün çalışmaların etrafında dönüp durduğu bir problem değildir. Çünkü, ontolojik temelden hareket eden bir görüş için, estetik varlık alanında araştırılması gerekli asıl problem, estetik obje'nin ontik yapısıdır. Estetik değer ve güzellik, bu ontik yapının ontolojik analizi sonunda ortaya çıkar.

Güzelliği ele alan teoriler, çoğu metafizik karakterdeki teoriler olmuştur. Bunları tâ Platon'dan beri tanıyoruz. Ama, bütün bu teorilerin Platon'dan günümüze gelinceye kadar ortak bir yanı var: Onlar, güzellik deyince, mutlak, soyut bir şey düşünürler. Onlar, güzel deyince genel ve tümel bir tanımdan, bir varsayımdan hareket ederler, sonra bu varsayımdan *deduktion* yoluyla çeşitli güzellik alanlarına ve bu arada sanat dünyasına inerler. *Plotinos*'ta, *Schelling* ve *Hegel*'de olduğu gibi. Modern ontolojinin tavrı, böyle deduktiv bir tavır değildir, tersine, ontolojik ya da fenomenolojiktir. «Şimdi artık burada bir spekulativ güzellik metafizik'i söz konusu değildir; tersine, böyle iddialı olmayan, ama uygulanması çok daha güç olan güzel'in fenomenolojisidir.»[331] Böyle bir fenomenoloji, artık bir ontolojidir. Onu metafizik estetikçilerin görüşlerinden ayıran kesin ayrım, güzellik ontolojisinin soyut bir ide'ye bağlanmayıp, sanat yapıtının somut varlığına dayanması ve orada güzellik dediğimiz değeri temellendirmek istemesinde bulunur. Bunu, Nicolai Hartmann şöyle belirtiyor: «Güzellik olan ide değildir, tersine 'görünme'dir; ve eğer güzel ide'nin görünüşü ise, o zaman o ide'nin kendisi değildir.»[332] Buradan, güzelliğin *duyulur* olduğu sonucu çıkar. «İde'nin kendisi duyulur olmadığına ve duyulur bir şeyde *göründüğüne* göre, obje, iki bölümlü olmalıdır; obje, buna göre ön yapı olarak bir duyulur nesne yapısı ile arka yapı olarak bir ide'den ibaret olmalıdır.»[333] Böylece, estetik obje'de ve estetik değerde bulduğumuz heterojen iki varlık alanı ile yine karşı karşıyayız. İde, yani görünen idealite ile duyulur realite. Ama, güzellik ne yalnız realiteye ne de yalnız idealiteye aittir. «Güzel, güzel olarak ne yalnız arka plandadır, ne de yalnız ön plandadır, tersine yalnız ikisinde birden bulunur.»[334]

Ne var ki, bu iki varlığın tespiti, güzellik için hiç de yeterli değildir. Onların arasında belli bir ilginin kurulması gerekir. Bu ilgi, *görünüş* ilgisidir. Arka yapının bütün varlık tabakalarıyla irrealite'nin, realite ile, ön yapı ile görünüş ilgisi. «Bunlar arasında egemen olan ilgi, varlık bakımından heterojen olan iki varlığın arasındaki biricik bağlılık, daima irreal bir içeriğin açık olarak görünüşü, —ya da yine aynı şey olan, bir real yapının böyle bir içerik için saydamlığı—, sanatça güzel olan şeydir, estetikçe değerli olan obje'dir.»[335] Ama, buradan kendiliğinden şöyle bir soru doğabilir: Doğada da yine güzel obje'ler görüyoruz, ya da bazı doğal obje'leri güzel buluyoruz. Öte yandan bir de sanatta, sanat yapıtlarında güzellikler buluyoruz ve onlarda güzelliklerden söz açıyoruz. Bunlar arasında nasıl bir ilinti, ya da ayrılık bulunabilir? Buna karşı kısaca şöyle diyebiliriz:

Gerek gerçekte, doğada karşılaştığımız obje'lerde, gerekse sanat yapıtlarında güzellikler buluyoruz ve onları güzel değeri ile yargılıyoruz. Ama, ne var ki, bunlar arasında belli bir ayrılığın olduğunu da görüyoruz. Bu ayrılık şuna dayanır: Doğa obje'leri biz olsak da olmasak da vardırlar, buna karşılık «sanat yapıtları» bir objektivationu, bir objektivleşmiş tinsel varlığı gösterirler. Hegel'in deyimi ile, «onlar, tinsel varlıktan doğarlar.» Bu bakımdan doğa düzeninin üstündedirler, doğayı aşıp, onun dışına çıkmışlardır. Onların tinsel varlıktan doğmaları, irrealite alanının, tinsel alanın derinliğini gösterir. Bir doğa obje'si hiçbir zaman bir sanat yapıtıyla, güzellik yönünden karşılaştırılamaz. Çünkü, doğa bu bakımdan yetkin değildir. «Güzel'de bir yetkinlik görünüşe ulaşır; bu yetkinlik, başka yerde, realitede bulunmaz. Bu yetkinlik, onu kavrayabileceğimiz, duyarlığı izleyen fantazimizle kavrayabileceğimiz bir şekilde görünüşe ulaşmalıdır.»[336] Bunun nedeni, tinsel varlıktan doğan bir ürünün, biçime sahip olmasından ileri gelir. Doğada eksik olan şey, görünüş ilgisinin yetkinliğidir. Doğada salt biçim olmadığı için, doğal obje'lerde yetkin bir tabakalar arası ilgi de yoktur. Çünkü, doğada tinsel varlık diye somut bir varlık yoktur. Bunun için, asıl güzellik doğada değil, sanatta bulunur. Bunu belki de en güzel Benedotte Croce anlatır: Eğilip bacaklarımızın arasından doğaya ters olarak baktığımız zaman, doğa birden güzelleşir, der Benedotte Croce. Çünkü, böyle bir görünüş içinde doğa bir fantazi obje'si olur, ona hayal karışır, hatta, anlam karışır. Bu anlamda doğa, ters görüldüğünde bir biçim, irreal bir biçim ve bir içerik elde eder ve bunun sonucu olarak güzelleşir. Onun dışında, en güzel bulduğumuz bir doğa parçası bile, sanat yapıtıyla karşılaştırılamaz. Salt ve yetkin güzellik, ancak sanat yapıtında söz konusu olabilir. Böyle bir sanat yapıtında, «bakışımız, herbiri kendinden sonra geleni 'görünür' kılan birtakım tabakalar arasından geçer ve içerikçe özel bir biçim alır; bu biçim, görünüş'ü meydana getirir ve bundan başka bir sanat yapıtının zenginliğini oluşturan bir çokluğu oyun oynarcasına birleştirir. Çünkü, büyük güzellik, derin olan güzelliktir.»[337] Böyle bir güzellik ise, ancak, tinsel varlıktan doğan bir obje'de söz konusu olabilir.

Güzelliği, görünen bir idealitenin bir real varlıkta görünmesi olarak belirledik. Ama, şimdi şöyle sorabiliriz: Acaba, güzelliğin belli bir yasası var mıdır? Yahut da, genel olarak böyle bir yasadan söz açabilir miyiz? Nicolai Hartmann'a göre, böyle bir yasayı bilebilecek bir yetiye sahip değiliz. «Güzel'in yasaları hakkında özel bir bilincimiz yoktur. Güzelliğin yasalarının bilincimiz için bilinemez ve yalnız bütünüyle örtük bir arka yapının sırrı olarak kalacağı, onların özünde bulunan bir şeydir.»[338] Buna karşılık diyebileceğimiz şey, yalnız güzelliğin, varlık yapısı içinde ortaya çıktığı mekanizmadır. Ama, bunu belirleyen ilkeleri bilmiyoruz. Çünkü, «bu özel güzellik yasası, hiçbir felsefi analizle bilinemez.»[339] Böyle bir şey hakkında düşünceler ortaya atmak, metafizik bir şey olur. Ama, ontoloji, böyle bir tavırdan uzak olan bir görüşü gösterir. Ontolojinin bilebileceği şey, güzel dediğimiz somut fenomendir. Yoksa, insan bilgisinin imkân sınırlarını zorlayarak spekülativ-metafizik birtakım tanımlar ve kuramlar

ortaya atmak ve böylece de güzelliğin ilke ve yasalarını bulmaya çalışmak değil.

Şimdi, güzelliği, estetik değeri, daha somut olarak kavramak için, onu başka bir iki değerle karşılaştırmak istiyoruz. İlkin estetik değerin doğruluk (hakikat) ile ilgisini ele alalım. Daha önce gördüğümüz gibi, oldum olası estetik değerle hakikat arasında bağlantılar kurulmak istenmiştir. Bu, özellikle idealist filozoflarda alışılan ve beklenen bir şey olmuştur. Daha Antikite'de bile bunu bulmak mümkündür. Örneğin, Platon 'güzelliği ide'dir diye tanımlarken, bu tanım aynı zamanda hakikatın tanımını da içermektedir; çünkü, hakikat da ide'dir. Hakikatle güzelliği özdeş olarak kabul etmek, günümüze kadar yaşamış ve hatta günümüzde bile etkili olan bir görüştür. Örneğin, geçen yüzyılda Hegel de şöyle söylüyordu: «Güzellik ide'dir ve bir bakıma güzellik ile hakikat özdeştir.» Bu tamamen Platon'un görüşünü yansıtan bir tanımdır. Ama, Hegel, güzelliği sadece böyle bir tanımla belirlemekle yetinmiyor. Güzellik, gerçi bir hakikattır, ama bir bakıma bir hakikattır. Başka bir bakıma hakikat değildir. «Fakat, daha yakından bakıldığında; hakikat, güzel'den ayrılır. İde, kendi başına ve genel prensip yönünden alındığında ya da böyle düşünüldüğünde hakikattır. Ama, ide, dışsal olarak da kendini gerçekleştirebilir. Böyle bir şey olarak hakikat, aynı zamanda bir dışsal varlık da kazanır. Ancak, hakikat, bilincimiz için doğrudan doğruya böyle bir dışsal varlıkta ortaya çıktığında ve ide, doğrudan doğruya dış görünüşü ile bir birlik halinde kaldığında, ide artık yalnız hakikat değil, aynı zamanda güzellik olarak belirlenir. Böylece, güzel, ide'nin duyusal görünşüdür.» Ama, prensip yönünden, bunlar arasında, yani hakikat ve güzellik arasında bir öz farkı yoktur, çünkü her ikisi de ide'ye dayanır, ne var ki, güzellik, ide'nin *görünüş* haline gelmesidir.

Günümüz existentialist filozoflarından Martin Heidegger'de de aynı eğilimi görmek mümkündür. Ona göre, «güzellik, varlığın gizlilikten kurtulması, gün ışığına çıkmasıdır. Bu da hakikatten başka bir şey değildir.» Görüldüğü gibi, burada güzellik, bir metafizik içerik elde ediyor. Aşağı yukarı bütün idealist düşünürlerde, güzelliği ve hakikatı aynı metafizik temele oturtma meylini buluyoruz. Bunun sonucu olarak da, hem güzellik hem de hakikat aynı kaynakla besleniyor ve aynı ışıkla ışıklanıyor.

Oysa, Nicolai Hartmann'da ve modern ontolojide böyle bir eğilim görmüyoruz. Modern ontoloji, her çeşit metafiziğe, yani hem «yukardan» hem de «aşağıdan» metafiziğe karşıdır. Bu, estetik değer probleminde de kendini gösterir. Elbet modern ontoloji de, güzelliği ontolojik olarak ele alır. Ama, metafizik olarak değil. Estetik değeri ide'ye bağlamaz, tersine, onu, estetik obje'nin somut yapısı içinde, ontik olarak temellendirir. Estetik obje'nin somut yapısında, estetik değer, bir *görünüş* ilgisi olarak belirlenir. Şimdi, haklı olarak sorabiliriz: Böyle bir görünüş, hakikat ile özdeş olan bir şey midir? Hatta, böyle bir ilginin hakikat ile belli bir bağıntısı olabilir mi?

Bu soruya karşılık vermeden önce, ilkin Nicolai Hartmann hakikat deyince ne anlıyor? bir iki cümle ile buna işaret edelim. Hakikat, her şeyden

önce, bir bilgi değeridir ve bunun için de bilgi teorisi ile derinden ilgilidir. Ama, ilkin o halde bilgi nedir? — Bilgi, Nicolai Hartmann'a göre de, bir süje ile bir obje'nin ilgisini, bağlılığını gösterir. Gerek süje, gerekse obje birer var olandır. Ama, kendi başına birer var olandır. Ve bilgi ilgisi içinde, bu iki kendi başına var olan karşı karşıya gelir. Süje dediğimiz var olan, bu ilgi içinde obje dediğimiz var olanı kavrar. «Obje, bu kavrama içinde süje'nin dışında bulunan bir şeydir. Süje, o halde, kendi kendini terketmeden (kendi dışına çıkmadan - transcendieren) obje'yi kavrayamaz.»[340] Bu bilme ilgisi ve olayı içinde süje'nin bilincinde, kavradığı obje'nin bir tasavvuru meydana gelir. Ama, bu tasavvur, obje'yle özdeş olan bir şey değildir. Tersine, «süje'nin bilincindeki bu tasavvur, obje'nin sadece *representation*'udur; bu tasavvur uygun olduğu gibi, uygun olmayabilir de.»[341] İşte, hakikat dediğimiz fenomen burada ortaya çıkar. Acaba bu tasavvur, obje'sine uygun bir tasavvur mudur? Yoksa, uygun bir tasavvur değil midir? Yani, bu representation *doğru* bir representation mudur? Yoksa doğru olmayan bir representation mudur? Eğer tasavvur obje'sine uygunsa, representation doğru ise, meydana gelen değer *hakikat*tır, bunun aksi ise, hatayı gösterir. «Bilinçteki tasavvurun obje ile olan uygunluğu var olmadığı sürece, bilgi hakikat değildir. Gerçek bilgi, yalnız *hakikatı içeren* bilgidir.»[342]

Görüldüğü gibi, hakikat bilgiyle ilgilidir; ve bu da, var olanlar arasındaki bir *uygunluk* ilgisini gösterir. Oysa, estetik değerde böyle kendi başına var olan iki varlık arasındaki ilgi söz konusu olamaz. Tersine, estetik değerde dile gelen şey, bir objektivation'dur; ve bu da bizim için var olan, süje'nin onu kavramasıyla varlık kazanan bir şeydir. Onun bu tümelliği, birey üstü oluşunda temellenir. Oysa, estetik değer, *bireysel* bir değer olup, belli bir sanat yapıtı ile doğrudan doğruya ilgilidir.

Şimdi estetik değeri ethik değerle yine genel birkaç çizgi içinde karşılaştıralım. Ethik değer de estetik değerden yine aynı şekilde ayrılmaktadır. Ethik değerde de, hakikat değerinde bulduğumuz durum vardır. «Ethik değerler de kendi başına vardılar.»[343] Ama, bununla beraber, ethik değerlerin relativ olduğu öne sürüldüğüne göre, bu relativite o zaman nasıl temellendirilebilir? Hatta modern ontoloji de, bir ethik değer relativizminden söz açar. Ama, bu «'değer relativizm'i anlamında değil de, tersine, sadece *ilgili olma* anlamında anlaşılmalıdır.»[344] Burada, Nicolai Hartmann, ilgili olma' deyince, ethik değer ile ethik değerleri taşıyan kişi arasındaki ilgiyi anlar. «Ethik değerler, bir defa, bu değerlerin taşıyıcısı olan kişiye göre relativ'dir. Özgür olan, isteyen, bilen, eylemde bulunan, erekler koyabilen ve bunları gerçekleştirebilen, değerlerle temas edebilen bir kişi yalnız ahlâkî davranışta bulunabilir; ahlâkî değerler obje olarak bir kişi ile ilgilidir; çünkü, her ahlâkî değer, bir tavır alma değeridir, tavır ise, her defa birine karşı alınan bir tavırdır. Ahlâkî değer, iki yönden şu halde, kişi ile ilgilidir: Aktiv süje ve pasiv obje olarak.»[345] Ama, Nicolai Hartmann'ın ısrarla üzerinde durduğu nokta, burada bir değer relativizmi değil de, değerin kişi ile ilgisidir. Çünkü, değer relativizmine gidildiğinde artık değerlerin kendi başınalığı ortadan kalkar. Oysa, ethik değerler, kendi ba-

şına vardır; ama, bu kendi başına var olan değerleri taşıyan, onları aldığı tavır içinde gerçekleştiren kişidir. Buradan şu çıkar ki, ethik değerler gerçekleştirilirler. Kişi, onları tavır ve eylemleri içinde gerçekleştirir. Bu yönden de, estetik değer, ethik değerden kesin olarak ayrılır. «Bütün bunlar yönünden estetik değerler, ahlâkî değerlerden temelden başkadırlar. Ahlâkî değerler, daima ilkin bir yük yükleyerek etkide bulunan, ödevler koyan, sorumluluk yükleyen değerlerdir; onlar daima, bir şey talep ederler, isterler, bir şey için zorlarlar.»[346] Buna karşılık, estetik değer, bütün bu niteliklerin dışındadır. «Estetik değerler, bize bir gerekseme, bir gerçekleştirme, bir realisation eğiliminin ilgili olduğu birtakım ödevler yükleyen değerler değildir.»[347] Yine bir başka yerde Nicolai Hartmann, onların bu özelliğini şöyle anlatır: «Estetik değerler, insana hiçbir şey yüklemez, onlar hiçbir şey talep etmezler ve hiçbir şey istemezler; istediği şey, sadece, insanın seyretmeyi ve obje'ye katılmayı ve hissetmeyi öğrenmesidir.» Estetik obje'de, estetik değerde ne bir talep ne bir gerekme söz konusudur. Onun karşısında insan, sadece estetik obje'ye, sanat yapıtına yönelir ve ondan haz duymak ister. «Bir sanat yapıtının değeri, yalnız seyreden ve bu seyretmeden haz duyan bir süje *için* vardır.»[348] Buna göre, sonunda estetik değer, vaktiyle Kant'ın belirlemiş olduğu gibi, bir estetik haz değeri olur.

Ancak, bu noktada, estetik değerle derinden ilgili yeni bir problem karşımıza çıkar: Estetik değer, kendi başına değil de, bizim için var olduğuna göre, estetik olarak algılayan, estetik haz duyan bir süje için var olduğuna göre, buradan estetik değerin *relativ* olduğu ortaya çıkmaz mı? Bu problem, burada ele alınması gerekli bir problemdir. Estetik değerin *geçerliği* problemi, her zaman estetik için bir temel problem olmuştur. Bunun nedeni, estetik olanın gösterdiği özellikten ileri gelir. Estetik varlık alanı bir bilgi alanı, bir real varlık alanı değildir. O, bir süje varlığından bağımsız olan bir varlık değildir, tersine, algılayan bir süje'ye ihtiyaç gösteren bir var olan alanıdır. Ayrıca, bu algı, özel bir algı, yani, estetik bir algı olmalıdır. Estetik algının da niteliği, onun haz duymayı beraberinde taşımasıdır. Şu an bir şiir okuyorum, bir müzik parçası dinliyorum ve bunları güzel diye değerlendiriyorum. Ama, şimdi sorabilirim: Güzel dediğim bir şiir ya da müziği, herkesin güzel bulmasını isteyebilir miyim? Burada yargı verirken dayandığım temel, estetik haz duymamdır. Estetik haz dediğimiz fenomen, bir yargı temeli yapılabilir mi? Skolastik'ten gelen bir söz, bunun olamayacağını söylüyor: *De gustibus non est disputandum.* (Beğeniler üzerine tartışılamaz.) Hazzı bir yargı temeli yapmak ve onun üzerinde tartışmak, verdiğim bir estetik yargının herkes için geçerliğini kabul etmek anlamına gelir. Estetik yargı, haz temeline dayandığına göre, onun sübjektiv olması gerekecektir; çünkü, haz, estetik haz, benim süje'm ile ilgili olan bir fenomendir. Buna göre, benim sübjektiv bir duygum olan estetik hazzı, nasıl olur da herkesin duymasını isteyebilir, bunu bekleyebilir ve böylece de ona bir *genel-geçerlik* yükleyebilirim? Bu noktada Kant'ın bu problemi nasıl çözmeye çalıştığını anımsayalım.[349] Kant'a göre, estetik değerin ve beğeni yargısının genel-geçerliği vardır; gerçi

bu sübjektiv bir temele dayanır: Bu temel, haz duygusudur. Ama, bu estetik haz, bütün insanlar için ortak bir duygudur: *Sensus communis aestheticus.* Bu fictiv ortak estetik duygu, estetik değerin genel-geçerliğini sağlar.

Nicolai Hartmann, bu problemi doğrudan doğruya ele almıyor. Oysa, bunun üzerinde uzun uzun durması ve bu konuyu tartışması gerekirdi. Çünkü, ontolojik görüş için de bu problem yine problematiktir. Ayrıca, burada daha da fazla bu konu tartışmayı gerektirir. Çünkü, ontolojik değer açıklaması, bu problemi tartışılması gerekli bir problem haline getirir. Şöyle ki: Ontoloji, bir yandan estetik değerin kendi başına var olmadığını, bizim için var olan, algılayan bir süje için var olan bir şey olduğunu öne sürüyor, öbür yandan nasıl oluyor da, onun genel-geçer bir değeri olduğundan söz açabiliyor? Bizim için var olan bir şey demek, varlık şartını bizde bulan bir şey demektir. Böyle bir şey ise, herkes için geçerli bir şey olamaz. «Estetik değer, algı olmaksızın objektiv olarak kavranamaz.»[350] Estetik algı, o halde bize estetik obje'yi bir obje olarak veriyor. Ama, onun böyle bir obje olarak kavranması neyi ifade eder? Onun böyle bir obje olarak algılanması, şunu gösterir ki, burada tek bir real varlık değil de, tersine bir görünüş ilgisi, irrealin realdeki görünüşü söz konusudur. Yani, estetik obje, bu iki varlık arasındaki bu iç ilgide bir bütünsel karakter elde eder. İşte, obje, estetik dediğimiz şey, bu heterojen iki varlıktan oluşan bir bütünlük ve bir birliktir. Estetik değer, bu objektiv birliğe dayanır. Bu bakımdan, estetik değerin, böyle bir obje'ye dayanması bakımından *objektiv olması* gerekir. Asıl paradox ya da antinomie bu noktada kendini gösteriyor. «Onlar, 'bizim için' var olan 'bir şeyin değeri'dir. Ama, yine onlar, salt *objektiv* değerlerdir; yani, *obje olarak obje* değerleridir. Ama, obje, kendi başına değil, tersine yalnız estetik olarak kavrayan bir süje için vardır.»[351] Nicolai Hartmann'ın yukardaki sözlerinde söz konusu olan antinomie burada, bütün açıklığıyla ortaya çıkıyor. Estetik değer, estetik obje'nin kendisine bağlıdır. Estetik obje, bütünlüğü olan bir obje'dir, ama, ne var ki, kendi başına var olan bir şey değildir; ona bir süje'nin katılmasıyla bu obje olma ve bütünlük karakterini elde eder. Bir resim, bir müzik yapıtı, sadece estetik olarak algılayan bir süje için vardır. Böyle bir süje'nin olmadığı yerde, müzik dediğimiz harmoni, sadece bir gürültü, bir heykel, sadece bir taş ya da bronz kütlesi olmaya mahkûmdur. Bir taş parçasını bir heykel, bir gürültüyü bir müzikal komposition yapan faktör, algılayan süje'nin onların varlığına katılmasıdır. Bu bakımdan estetik obje ve buna sıkı sıkıya bağlı olan estetik değer için süje'nin varlığı zorunlu olur. «Estetik değerler görünüş ilgisine dayanırlar, ama, bir bütünlüğü gösteren bir şey olarak bu ilgiye. Bu ilginin üyeleri, pekâlâ ayrı da olabilirler, ama, o zaman bir estetik obje oluşturamazlar. Bunun için, estetik değerler *süje* ile koşulludurlar.»[352] Çünkü, onlar bizim için vardırlar. Ama, «*bizim için* var olmanın anlamı, bizim işimize yaraması anlamına gelmez, tersine onun yalnız bizim için var olan bir obje olma'sını ifade eder.»[353]

Estetik değer bir obje değeridir; çünkü, estetik obje dediğimiz bir obje ile ilgilidir. «Estetik değerler, obje olarak obje değeridirler; onlar

ne akt değeridirler ne de var olan bir şey olarak var olan değeridirler. Bunun için onlar gerçeklikten bağımsızdırlar ve görünen şeyin gerçekleşmesinden de bağımsızdırlar.»[354] Bunun için, estetik obje ve değer, görünüş olarak görünüş ile ilgilidir. Bu görünüş, tabakaların ilgisine dayanır. Bu bakımdan burada bir bütünlük söz konusudur. «Estetik obje, ilkin bütün'dür. Bu bütün, o halde yalnız 'bizim için' vardır, eğer biz yetkin (adaequat) olarak algılayan bir süje isek.»[355] Burada problem yeni bir perspektiv elde ediyor. Çünkü, onu algılayan algının yetkinliği araya giriyor. Estetik değer, *ancak* yetkin bir estetik algı tarafından kavranabilir.

O halde, bu estetik algı dediğimiz şey nedir? Bu, estetik hazzı içeren bir kavramdır. Estetik algı bir bilgi akt'ı değil, bir haz alma akt'ıdır. Böyle bir algıyla biz bir sanat yapıtına eğildiğimiz zaman, onu kavrarız. Bunun anlamı şudur ki, biz ondan haz duyarız. «Obje, ancak estetik haz ile değer obje'si olur. Pratik ya da teorik etkinlik değeri, ona haz katılmasa da yine var olma hakkına sahiptir. Ama, bir sanat yapıtının değeri, yalnız algılayan ve bu algıda *haz duyan* bir süje *için* vardır.»[356] Gerek ethik'te, gerekse teorik hayatta, haz böyle önemli bir faktör değildir. Ahlâkî davranış, varlık oluşunu, bu ahlâkî davranış karşısında ister hoşlanalım ister hoşlanmayalım, o böyle bir davranış olarak sürdürür, hoşlanma ya da hoşlanmama karşısında indifferent'tir. Aynı şey teorik alanda da böyledir. Bir üçgenin üç açısının toplamı 180 derecedir. Bu, bir teoremdir ve bir teorem olarak bize bağlı olmadan da vardır. Bir denklemi ya da bir teoremi çözerken veya kanıtlarken duyduğumuz fonktionel hazza, bu denklem veya teoremin varlığı, var olma bakımından bağlı değildir. Oysa, estetik değer, sıkı sıkıya estetik hazza bağlıdır. «Haz, o halde, değeri ortaya çıkarmadan pay alır; değeri ortaya çıkarır ve değer tarafından belirlenir. Bu anlamda haz, autonom'dur.»[357] Buradan değer ile haz arasındaki sıkı bağlılık ortaya çıkar. Estetik değer ile estetik haz bir korrelation içinde bulunuyor: Estetik değer ve estetik haz, iki korrelattır. Her estetik değeri bir estetik haz karşılar. Estetik hazzın olmadığı bir yerde, bir estetik değerin varlığından söz açılamaz; bir estetik değerin bulunmadığı yerde de bir estetik hazdan söz açılamaz.

Mademki estetik değer ile estetik haz arasında bir korrelation vardır, o zaman nasıl oluyor da estetik değerin genel-geçerliği söz konusu olabiliyor? Burada, Nicolai Hartmann, estetik hazzın autonomi'sinden söz açar. Bu estetik hazzın autonomisi, estetik değerin geçerliğinin temellendirilmesinde bir tutamak noktası olarak kabul edilebilir. Estetik hazzın autonomi'sini Nicolai Hartmann şöyle belirliyor: «Estetik hazzın autonomi'si, estetik hazzın, estetik değeri özellikle birlikte temellendirmesinden ibarettir.[358] Yani, estetik hazzın niteliği, böyle bir yaratma olayına katılmış olmasına dayanır. Başka hiçbir haz türünde böyle bir pay alma durumu yoktur. Hiçbir haz, ne teorik ne de pratik haz obje'sini meydana getirmiyor, oysa, burada estetik haz, meydana getirici bir özelliğe sahiptir, yani özel çeşitten bir hazdır. Onun bu özelliğinde, onun autonomisi temellenir. Bu anlamda autonom olan bir haz, artık öbür hazlarla aynı kategoriye girmez. Böyle bir haz, *sui generis*'i olan bir hazdır. O, herhangi bir haz

akt'ı olmadığına göre, autonom varlığına bakarak, onun bütün insanlar için geçerliği olan bir haz olarak kabul edilmesi düşünülebilir. Böyle autonom bir haz, insanın tinsel varlığında temelini bulmalıdır. Buna göre, bu hazzın korrelatı olan estetik değerin de tinsel yönden gelişmiş olan bütün insanlar için geçmesi beklenebilir.

Görüldüğü gibi, antinomi tamamen ve arzu edildiği şekilde çözülemiyor. Ne var ki, Nicolai Hartmann, bu antinomiyi ne ortaya atıyor ne de onu herhangi bir çözüm denemesine girişiyor. Ama, bize göre, burada bir antinomi vardır ve bu antinominin de ontolojik prensiplere göre çözülmesi gerekir. Yukarda biz, yine N. Hartmann'a dayanarak böyle bir çözüm denemesine dokunduk. Ama öyle sanıyoruz ki, bu konu, üzerinde durmaya değer nitelikte bir konudur.

Şimdi yine estetik değere dönüyoruz. Estetik değer, *sui generis*'i olan bir değerdir. Onun özelliği, bizim için var olmasında temellenir. Bizim için var olan bu «estetik değerler, görünüş olarak görünüş değerleridir.»[359] Görünüş kavramı, geçen yüzyıldan beri estetikte ön planda rol oynamaya başlamıştır. Bu, bir yandan felsefi metafizik estetik'te, öte yandan da psikolojik estetik'te kendini gösterir. Biliyoruz ki, genellikle, Platon ve Platon sonrasında olduğu gibi, estetik değer çoğu ide'ye bağlanmıştı. 19. yüzyıl ide'ye görünüşü de katarak, ide'nin duyulur görünüşü olarak estetik değeri, güzel'i belirlemişti. «19. yüzyıl estetik'inde görünüş pek çok söz konusu edilmiştir. Ama, burada kastedilen şey, bir ide'nin görünüşünün söz konusu olmasıdır. Bu, ya Schopenhauer'ın yaptığı gibi, metafizik olarak kavranır, ya da düşünceler, fantazi hayalleri gibi, hayal edilen ideal'ler vb. olarak.»[360] Her iki halde de, görünüş, realitenin üzerinde bulunan bir şeyin görünür kılınmasıdır, yani duyu yoluyla onları kavramamızdır. Ancak, bu görünüş kavramı beraberinde bir başka kavramı da getirir; bu kavram, *görüntü* kavramıdır. «Sanatın görünüş olması, kolayca yerini görüntü olmasına terkeder. Ya da, sanatın varlığını bir görüntü olarak görmek isteyenler, sanat yapıtı estetik obje karşısında duyulan duyu ve yaşantıların da birer görüntü duygu ve yaşantı olduğunu kabul ederler.»[361] Ama, görünüş ve görüntü, anlam bakımından birbirlerinden kesin olarak farklı iki ifade ve deyimdir. Görünüş, bir şeyin duyularla kavranmasıdır; var olan bir şey görünür olur. Örneğin, mikro varlıklar, daima, oldum olası vardı, ama ancak mikroskop'un bulunuşuyla görünür oldular. Görünüş ile görünüşü olduğu varlık arasında bir negativ ilişki yoktur. Görünüş, bu anlamda, varlığı yanlış ve ters olarak yansıtan, gerçeklik izlenimi bırakmak isteyen bir şey değildir. Oysa, görüntü kavramında, varlıkla olan bu pozitiv ilişki yoktur; eğer bir ilişki söz konusu ise, bu ilişki negativ bir ilişkidir. «Romantik'ten beri Hegel estetik'i ile daha güçlenerek, güzel'in varlık tarzı olarak görüntüden (Schein) söz açılır. Bununla demek istenen şey şudur: Tasvir edilen şey, gerçekte var değildir, onun hiçbir realitesi yoktur, ama, seyredenin karşısına sanki real olarak varmış gibi çıkar.»[362] Sanat yapıtında karşılaştığımız figürler, örneğin, *van Gogh*'un «Selvili» peyzajında gördüğümüz ağaçlar, şüphesiz gerçek ağaçlar değildir; o manzara da gerçek bir manzara değildir. Seyrettiğimiz bir portre

gerçek değildir. Estetik olarak algıladığımız bir heykel de gerçek değildir. Hiç kimse çıkıp, örneğin, bir insan heykelini gerçek bir insan olarak görmez. Ayrıca, «onu yapan sanatçı da, böyle bir manzarayı gerçekleştirdiğini sanmaz. Sanatçının bununla yaptığı şey, tamamen başka bir şeydir: O, bu manzarayı tasvir eder, onu belli bir görme tarzı için görünür kılar, yarattığı real yapıda onu *görünür kılar*.»[363] Şimdi, burada söz konusu olduğu gibi, görünüş bir tasvir etme, duyulur kılma, gün ışığına çıkarma olayı mıdır? Yoksa, bazılarının görmek istedikleri gibi, bir görüntü fenomeni midir? «Eğer sanat yapıtının bir görüntü varlığı olduğu sonucu çıkarılırsa, o zaman estetik algının özüne bir aldanma, bir illusion elemanının ait olması gerekir.»[364] Sanat yapıtı, bize *gerçekmiş* sanısını verir mi? Bu problem, Nicolai Hartmann'ın söylediği gibi, bir yüzyıl önceye kadar değil de, tâ Antikite'ye kadar geri gider. Örneğin, Antikite sanatı bir *mimesis* (taklit) ya da *mimeisthai* (taklit faaliyeti) olarak anlar. Mimesis, mimeisthai deyimleri de, bir sanı, aldanma anlamına geldiği için, sanatı eski Grekler bu deyime bağlayıp açıklamak istemişlerdir. Çünkü, mimesis deyimi Grekçe bir söz değildir.[365] Onun, *mi*, *mai* köklerinden türemiş olduğu söylenir. Mi, mai kökleri de Hintçe *maia* sözü ile ilgi içine sokulur. Hintçe maia sözü, görünüş anlamına gelir ve özünde bir aldatma, yanıltma, sandırma anlamlarını taşır. İşte bu köklerden türeyen mimeisthai'da da, aynı karakter gizli olarak kalmıştır. O da, 'sanı', aldatma özelliği gösterir. Bunun için mi-meisthai sözünün bu karakterine dayanarak Antik düşünürler söz konusu olan şeyin, gerçeklik değil de, bir *görüntü* (doxa) ve sanı olduğunu ifade etmek istemişlerdir (Bkz. İ. Tunalı, *Grek Estetik'i*).

Şimdi, «gerçekten burada görüntü ya da illusion söz konusu ise, o zaman biz bir şeyi bir başka şeyle karıştırıyoruz. Görünen şeyi real olarak kabul ediyoruz. Bunun için burada görünüş kavramının, görünenin varlık tarzı karşısındaki tarafsızlığı sıkı sıkıya tespit edilmelidir ve görüntü ile karıştırılmamalıdır. Görüntüye gerçekliğin illusion'u girer.»[366] Yukarda işaret edildiği gibi, görünüşü görüntü ile karıştırmak, sanatın özünü yanlış anlamaya götürür ve sanki, sanatta bir gerçekleştirme imkânı varmış sanısını uyandırır. Oysa, sanatın görevi, böyle bir gerçeklik sanısı uyandırmak değildir. «Gerçeklik sanısı vermek, salt sanata temelden yabancıdır. Bu yolu açan bütün görüntü ve illusion teorileri, sanattaki görünüşe çıkarmada bulunan önemli bir karakter çizgisini tanımamış olurlar.»[367]

Şu halde, görünüşün görüntü ile karıştırılmaması gerekir. Ama, bu karıştırma neden ileri gelir? Bunun belli bir nedeni vardır, o da şudur: Sanatta karşılaştığımız obje'ler, gerçek değildir, ama (hiç olmazsa klasik sanatta), real obje'lerle bir benzerliği gösterir, tuval üzerinde gördüğümüz obje'ler, real var olanları *andırır*. Örneğin, «tuval üzerine yapılmış bir peyzajda, tasvir edilmiş manzara gerçi hiçbir şekilde *verilmiş değildir*, ama, bir başka real varlık üzerine boyanın vurulmuş olduğu bir tuval yüzeyi verilmiştir. Ama, seyircinin gördüğü şey, buna karşın, bu real olandan çok daha fazla bir şeydir: İçeriği, ışığı, ruh hali ile mekân derinliği. Bütün bunlar, real olarak var değildir, ama real olan bir şeyde 'görünür'.»[368] İşte, tuval üzerinde 'görünen', ama, real olmayan bir şeye baka-

rak, buradan kolayca onun bir sanı, bir illusion olduğu çıkarılır. Sahnedeki *Othello* gerçek Othello'nun bir illusion'u değildir. Sahnede, Othello'yu seyrederken, onun gerçek Othello olup olmadığını düşünmeyiz bile. Onu, Othello olarak görürüz, böyle kavrarız. O, böyle bir görünüş'tür. Onun dışında gerçek bir Othello olup olmaması bizim için önemsizdir. O, «bir görünüş olarak görünüş diye anlaşılmalıdır.»[369] Bu görünüş, real olan bir şey değildir, ama, biz onun real olup olmadığını hiç düşünmeyiz. Onu, sadece bir görünüş olarak kavrar ve ondan haz duyarız. Nicolai Hartmann'a göre, sanat yapıtının bütün büyüsü de bu görünüş'ünden ileri gelir. Çünkü, onda realite yoktur, örneğin, seyrettiğimiz manzara sadece bir görünüş'tür, ama real olan bir varlıkta biz, bunu algılarız. Ve estetik değer, bu görünüş içinde ortaya çıkar. Ama biz, bu görünüş «bütününü, çözülmez bir birlik halinde kavrarız: Peyzaj, ancak tuvale baktığımızda görünür. Ama tuval, bir manzara onda *göründüğü* takdirde boya lekeleri ile bir tablo olur.»[370]

Bütün bu açıklamalardan sonra sanıyoruz ki, görünüş ile görüntü kavramları arasındaki derin ayrılık anlaşılmıştır. Türkçenin bu noktada, örneğin Alman diline oranla daha şanslı bir durumu var. Almanca *Erscheinung* (görünüş) ve *Schein* (görüntü) kavramları içerikçe birbirine çok yakındır, onlar biraz yapma olarak birbirinden ayırdedilmektedir. Gündelik dilde çok da birbirine karıştırılmaktadır. Oysa, görünüş ve görüntü deyimleri de, aynı kökten geliyorlar. Ama, daha ilk bakışta, görüntü deyimindeki negativ karakter hissediliyor. Türkçe görüntü ile görünüşü birbirine karıştırmak oldukça güç gibi geliyor. Oysa, örneğin bu karıştırma Alman dilind kolayca meydana gelmektedir. Bunun için, Nicolai Hartmann'a göre, sanatta söz konusu olan görünmenin ne olduğunu belirlemede 'görüntü' kavramı güçlük çıkarmaktadır. «Görüntünün neden ibaret olduğu sorusu için de ilkin şunu söylemeliyiz ki, 'görüntü' deyimi pek mutlu bir deyim değildir. 'Görüntü' daima aldanmayı ve illusion'u hatırlatır. Ve bu da yanıltıcıdır. Açık olarak ortaya çıktığı gibi, burada başka şey sanılan hiçbir şey yoktur, ne yetkinlik ne örnek oluş, ne de gerçek olmayan bir şeyin gerçekliği (örneğin, edebiyatta tasvir edilen kişilerin ve çatışmaların gerçekliği).»[371]

Görünüşün görüntüden olan ayrılığı belirlendikten sonra, yine görünüş'ün kendisine dönelim. Görünüş, yine ontolojik olarak belirlenmelidir. Böyle bir belirleme, estetik obje'nin ontik yapısında temellenir. Bu yapı, bildiğimiz gibi, ön ve arka varlık yapılarından ibarettir; arka yapı da derinliğe doğru uzanan birtakım varlık tabakalarından oluşur. Görünüş, bu iki temel varlık arasındaki ilgi içinde ortaya çıkar. Örneğin, bir tabloya bakıyoruz. «Resim yüzeyi boyunca *görünen mekâna*, manzaraya, tablonun, mekânla ilgili düzenin *görünmesi* için real ön yapının özel saydamlığına (transparens).»[372] O halde, görünüş ontik iki varlık alanı arasında meydana geliyor. İrreal varlık alanı, real olan alanda *görünüyor*. Real yapı, berrak bir su tabakasının dibinde bulunan şeyleri göstermesi gibi, irreal varlığı gösterir ve saydamdır. «Ama, saydamlık içinden bakmak, sadece simgesel olarak anlaşılmaktadır; biz, bir cam plâğa bakar gibi bakmaktayız;

her ikisi de reel mekân ile görünen mekânın bir karışımını ifade edecektir. Tersine transparens, görünme için sadece bir imgedir; arasından bakma ise, genellikle mekânla ilgili olmayan bir şey diye anlaşılmalıdır, tıpkı bir insana baktığımızda, yüz mimiklerinin aracılığıyla onun ruhunu seyretmemiz anlamında.»[373] Ön yapı, saydam bir ekran gibi arka yapıyı, irreal varlık tabakalarını bize gösteriyor. Daha güzel söylersek: Real yapıda, biz, real yapıyla birlikte irreal tabakaları kavrarız. Yani, real yapıda görünen şeyleri, real yapı ile birlikte algılarız. «Bu, şunu ifade eder: Tabakadan tabakaya geçişte arka yapı, gitgide artan bir şekilde ön yapıyı belirler.»[374] Başka türlü söylersek, burada asıl egemen olan arka yapıdır. Daha önce de görmüş olduğumuz gibi, sanat yapıtında ön yapıya biçim, form veren güç, irrealite alanı, tinsel varlıktır. Arka yapı tabakaları arttıkça ve derinleştikçe, ön yapı da yeni yeni biçimler alır, belirlenmiş olur. Ön yapının belirlenmesi, bu anlamda, biçim alması demektir. Arka tabakalardan her biri ön yapıya daha yakın olan bir tabakada görünüşe ulaşır ve bu anlamda onun tarafından taşınır. Ve bu ilgi, irreal arka yapının en son tabakasından başlayarak basamak basamak real ön yapıya kadar iner. Sanat yapıtının bütünlüğü, böyle bir tabakalı yapı olarak kendini gösterir. Her arka yapı, bir ön yapıda görünüşe ulaşır ve aynı zamanda onun tarafından taşınmış olur. Bu görünme ve taşınma ilgisi içinde, bütün estetik yapı, yani sanat yapıtı dediğimiz yapı oluşur. Görüldüğü gibi, karşılıklı bir bağlılık ilgisi burada söz konusudur. Üst tabakalar, alt tabakalar tarafından taşınırlar, ama üst tabakalar, aynı zamanda alt tabakalarda *görünüşe ulaştırlar*. Bir belli tabakada bir düşünce ve anlamın görünmesi için, o tabakaların bir üst tabakaya ihtiyacı vardır. Ama, üst tabakanın da görünüşe ulaşabilmesi için, bir altyapıya, taşıyıcı bir alt tabakaya ihtiyaç vardır. Bu, sanat yapıtının bağlı olduğu biçim yasasıdır. Bu biçim yasasına göre, sanatın özü *görünüşe çıkarmadan* ibarettir. Daima daha üst tabakalar daha alt tabakalarda görünüşe ulaşır. Bu anlamda, üst tabakaların bütün içeriği daha aşağı tabakalarda, somut olarak *görünür*. Bu da, tabakadan tabakaya geçerek real ön yapıya kadar ulaşır. Ama, bütün bu tabakalı yapının kavranması, bu kez karşıt yönden mümkün olur. Bu kez duyulur olarak verilen real ön yapıdan kalkarak bütün tabakalar bir bir kavranarak irreal arka yapıya ulaşılır.

Anlaşıldığı gibi, görünüş kavramı, sanat yapıtının ontik yapısı ile ilgilidir. Böyle olduğuna göre, o, ancak ontolojik bir analizin ışığında aydınlanabilir. Böyle bir analiz de, onu ontik yapının tabakaları arasındaki ilgi içinde belirleyecektir. Bu bakımdan, onun görüntü ile bir ilgisi olmadığı gibi, yine onu bir psikolojik etkene bağlayıp açıklamak doğru değildir. Çünkü, görünüş, sanat yapıtının en temel fenomenidir. Biliyoruz ki, bu fenomende dile gelen şey, estetik değerdir. Estetik yönden değer yüklediğimiz şey, ne herhangi bir süje akt'ıdır ne sanat yapıtının real yapısı ne de irreal yapıdır. Tersine, sanat yapıtında *güzel* dediğimiz şey, doğrudan doğruya bu *görünüş* fenomeni ile ilgilidir. Bunun için, görünüş fenomeni estetik değer analizi yapacak her çalışma için de yine temel ve araştırılması gerekli bir problem değeri taşır.

IV. GENELLİKLE GÜZEL, DOĞADA GÜZEL, SANATTA GÜZEL

Şimdiye kadar güzel'den ve güzellik'ten kimi zaman doğa güzelliği, kimi zaman da sanat güzelliği olarak söz açtık. Şimdi, doğa güzelliği ve sanat güzelliği dediğimiz güzellikler ne tür güzelliklerdir? Bunlar arasında bir örtüşme mi, yoksa bir ayrılık mı söz konusudur? Doğa güzelliği nedir? Doğa güzelliği dediğimiz bir güzellik gerçekten var mıdır? Güzel dediğimiz bir manzara gerçekten güzel midir? Gündelik bir anlayışla bu soruya yaklaşırsak, bir manzara gerçekten güzeldir, bir kadın, bir çocuk gerçekten güzeldirler ve bunların güzelliğinin hiçbir sorunsal yanı yoktur. Bir gülün güzelliğinden kim şüphe edebilir? O halde, doğa güzelliği dediğimiz bir güzellik vardır. Hatta daha ileri giderek, doğa güzelliğinin sanat güzelliğinin de kaynağı olduğunu öne süren anlayışlar da vardır. Bu anlayışlardan en önemli bir tanesi, *yansıtma (mimesis)* teorisidir. Şimdi bu yansıtma teorisine kısaca değinmek istiyoruz.

A — Yansıtma Teorisi

Yansıtma (mimesis) teorisi, sanat felsefesinin en eski ve en tanınmış teorilerinden biridir. Bu anlayışa göre, nesneler dünyası, doğa biçimleri sanat için daima bir örnek, bir model oluşturur. Sanata düşen görev, doğa biçimlerini, nesnel gerçekliği tanımak, onlar üzerine eğilmek ve onları sanatta, edebiyatta, figüratiy sanatlarda yansıtmaktır. Böyle bir sanat teorisi için, sanat biçimleri örneklerini doğadan alacak, sanat güzelliği de doğa güzelliğini yansıtacaktır. Başka türlü dendikte, sanat güzelliğine doğa güzelliği kılavuzluk edecektir.

Yansıtma (mimesis) kavramı ile ilk Grek felsefesinde, Sokrates, Platon ve Aristoteles'in sanat felsefelerinde karşılaşırız. *Xenophon*'un «*Sokrates Amları*»nda Sokrates, resimde, heykel sanatında sanatçının, insanın fiziksel yanı ile birlikte ruhsal ve ahlâksal yanını da yansıttığını söyler (Bkz. İ. Tunalı, *Grek Estetik'i*). Platon ise, yansıtma (mimesis) kavramını yalnız estetik'inin değil, aynı zamanda felsefesinin de bir anahtar deyimi olarak kullanır. Ama, ne var ki, Platon, mimesis kavramına dayanarak, tüm sanat etkinliğine ve sanat güzelliğine karşı olumsuz bir tavır almaya gider. Çünkü, Platon'a göre, sanatın yansıttığı şey, asıl gerçeklik olan idea'lar değil, tersine idea'ların bir kopyası olan nesnelerdir, görünüşlerdir, kısacası, duyusal dünyadır. «İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti, güneşi, yıldızları dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. — Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.» (Platon, *Devlet*, 596, d, e). Sanat böyle bir yansıtma etkinliğini gösterir. Nesneler, idea'larm bir yansıması ve sanat yapıtları da bir yansıma olan nesnelerin yansıması, yani yansımanın yansıması olur. Buna göre de, sanat, bizi gerçeklikten uzaklaştıran zararlı bair etkinlik olur.

Aristoteles, yansıtma (mimesis) sorununda daha değişik düşünür. Aristoteles, soruyu şöyle ortaya koyar: «Bir resme bakan, ona bakarken bu resmin neyi anlattığını, realitedeki bu ya da şu kimsenin resmi olduğunu

öğrenir, bundan ötürü de resme hoşlanarak bakar. Ama, resmin ilgili olduğu obje, eğer tesadüfen daha önceden görülmemişse, o zaman bir taklit olan o resim, böyle bir taklit ürünü olarak ona bakanda bir hoşlanma duygusu uyandırmaz.» (*Poetika*, V, 1) diyerek, sanatın obje'sinin doğa olduğunu vurgulamak ister. Gerek Aristoteles'in yukardaki sözlerinde, gerekse daha sonraki çağlarda zaman zaman canlılık kazanan bu görüş, örneğin Renaissance'ın natüralist sanat anlayışında o derece geçerlik kazanır ki, bunun sonucu olarak 15. yüzyıl Floransa resim atölyeleri doğa incelemelerinin, anatomi araştırmalarının yapıldığı bilim laboratuvarlarına dönüşür ve resim ya da heykel yapmak, insan ya da hayvan anatomisini olanca açıklığı ile ortaya çıkarmak anlamına gelir. Örneğin, Donatello'nun 'Gattamelata' heykeli için söylenen, 'kasları gösterebilmek için atın derisini yüzmüş' sözleri gerçekliği, natüralist gerçekliği olanca açıklığı ile dile getiren sözlerdir. Yine, 18. yüzyıl natüralizminde, örneğin, Mengs'ın portrelerinde insan derisi bütün gözenekleriyle keten bezine yansıtılırken, aynı natüralist ilke, 'doğa sanat için bir modeldir' ilkesi uygulanmak istenir.

Yansıtma (mimesis) teorisini yalnız Antikite'de değil, zamanımızda da görürüz. Günümüzde bu anlayışın en ünlü temsilcisi, hiç kuşkusuz Georg *Lukács* da, vaktiyle Aristoteles'in ortaya koyduğu temel düşünceden hareket eder: «Yansıtma (mimesis) her bilginin temelini oluşturur. İster doğa isterse toplumsal gerçeklik olsun, gerçekliğin her doğru bilgisinin temelinde, dış dünyanın objektivliğinin, yani, onun varlığının insan bilincinden bağımsızlığının onaylanması bulunur.» (*Theorien der Kunst*, herausgegehen von D. *Heinrich* und W. Iser, 3. Auflg. 1987, Frankfurt, s. 260). Dış dünya vardır, onu algılayan bilinçten bağımsız olarak vardır. Bilgi olayında, bir yanda nesneler dünyası bulunur, öbür yanda da onu algılayan bilinç bulunur. Ama, sorun burada ortaya çıkar: Bilinç kendisinden bağımsız olan bu dış dünyayı, nesneler dünyasını nasıl kavrar? Bu, ancak yansıtma (mimesis) etkinliği ile gerçekleşir. «Dış dünyanın kavranması, bilinçten bağımsız olarak var olan dünyanın insan bilinciyle yansıtılmasından başka bir şey değildir.» (Aynı eser, s. 260). Bilgide ortaya çıkan bu yansıtma etkinliği, insan için en temel bir etkinlik olup, bilgi olayının ortaya çıktığı her yerde, örneğin gündelik yaşamda, bilimde ve sanatta gerçekleşir. Ancak, Lukacs'a göre, tüm bu farklı yansıtmalarda yansıyan aynı gerçekliktir. «Yansıtmayı gündelik yaşamda, bilimde ve sanatta farklılıkları yönünden incelemek istersek, daima şunu açık olarak bilmemiz gerekir: Bu üç yansıtma biçimi de aynı gerçekliği yansıtırlar.» (G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, s. 374). Bu gerçeklik, her şeyden önce günlük yaşam gerçeğidir.

Ancak, bu üç yansıtma alanı aynı gerçekliği yansıtmalarına karşın, yine de birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırlar. Şöyle ki, günlük yaşamın merkezinde insan bulunur ve burada her şey insan içindir ve insana göredir. Günlük yaşamın en özgün yansıtmaları olan din ve büyüde bu en açık olarak görünür. Buna göre, günlük yaşamda ortaya çıkan her yansıtmada antropomorfist-sübjektiv bir nitelik bulunur. Bilime gelince, bilimin varlığı ve gelişmesi her şeyden önce antropomorfizm'den uzaklaşmaya daya-

nır. Bilim, sübjektivlik dışıdır. Ama, soyut kavram yapısıyla da bir nesnelleştirmedir. Buna göre de, bilimdeki yansıtma yalnız nesnelleştirmeye dayandığı halde, sanatta sübjektivlik ve objektivliğin bütünlüğü sanatsal yansıtmayı oluşturur. Öte yandan, sanatsal yansıtmada da günlük yaşamın antropomorfist-sübjektiv niteliği devam eder. Çünkü, sanatın yaratıcısı da obje'si de insandır. Ama, sanat alanında yeni bir durum da kendini gösterir. Sanat bir objektivation'dur, nesnelleştirmedir. Sanat yapıtları böyle bir nesnelleştirmeyi ifade ederler. «Sanat yapıtı, estetik dünyanın merkezinde bulunan bu yapı... onda en yüksek objektivlik gerçekleştirilirse, kavranabilir.» (Aynı eser, s. 374). Sanattaki yansıtma, bu nitelikleriyle günlük yaşamdaki yansıtmalardan ayrılır. «Buna göre, kendi içine kapalı ve kendi içinde yetkin ve mutlak bir varlık olan sanat yapıtı, iç ve dış dünyaların, sübjektivlik ve objektivliğin sentezinden oluşan bir bütünlüktür.» (Bkz. İ. Tunalı, *Marxist Estetik*, s. 216).

Bütün bu anlayışların temelinde, doğanın güzel bir varlık olduğu, doğanın bu güzelliği ile sanat için öykünecek bir örnek, bir model olduğu düşüncesi yatar. Buna göre de, sanat, güzel olan doğayı yansıtacak, doğa güzelliği ile sanat güzelliği birbiriyle örtüşecek. Bunu daha yalın olarak dile getirirsek: Doğadaki güzellik ile sanattaki güzellik aynı güzelliktir.

B — İdealist Teori

a) Aristoteles, Kant ve Hegel

Ancak, sağduyuya uygun gibi gelen bu düşünceleri mantıksal sonuçları bakımından düşündüğümüzde, bu düşüncelerin pek tutarlı olmaması bir yana, onların gerçeğe de uymadığı görülür. Şöyle ki, doğada güzel bulduğumuz bir nesne, örneğin güzel bir kadın, bir resmin obje'si olduğunda doğadaki güzelliğini şimdi bu kez sanat güzelliği olarak sürdürür mü? Başka türlü söylersek: Başarılı bir sanat yapıtı olsun ya da olmasın, doğadaki bu güzel kadın bir sanat yapıtı olarak da güzel midir? Doğadaki güzelliği nedeniyle güzel midir? Bu soruyu tersinden de sorabiliriz: Doğada güzel bulmadığımız, çirkin diye nitelediğimiz bir nesne, bir sanat yapıtı olunca yine, doğada çirkin olduğu için çirkin olmayı sürdürür mü? Yoksa, başarılı bir sanat yapıtı ise, o zaman 'güzel' olarak değerlendirilebilir mi? Doğadaki güzelliğin, natüralist anlayışa göre, sanat güzelliği ile örtüşmesi gibi, doğadaki çirkinlik ile sanattaki çirkinlik de örtüşür mü? Bu sorulara teorik yönden karşılık vermeye çalışmadan önce, ilkin sanat tarihine bakıp bazı gözlemler elde etmeye çalışalım. Sözgelişi, Velasques'in yaptığı İspanyol kral ailesini yansıtan kadın portrelerine bakalım. Bir doğa varlığı olarak bu kadınlar hiç de güzel değildirler, hatta çirkindirler bile. Ama, bir sanat varlığı olarak olağanüstü güzel'dirler. Yine Rembrandt'ın son yıllarında yapmış olduğu kendi portrelerine bakarsak, bunlarda da aynı şeyi görürüz. Doğadaki çirkinlik, yetenekli bir sanatçının elinde 'güzel' bir obje olarak sanata yansıyor ve sanatsal-estetik bir değer, 'güzellik' elde ediyor. Aynı şeyi tersinden de söyleyebiliriz: Doğadaki güzellik, başarısız bir sanat yapıtı olunca, doğadaki güzelliğini yitirir ve sanatsal-estetik bakımdan çirkin bir obje olur. Bu gözlemlere bakınca, doğa-

daki güzellik ile sanat güzelliğinin başka başka değerler olduğu, bunların birbirleriyle örtüşmediği sonucuna ulaşabiliriz.

Aynı olaya estetik teorisi açısından baktığımız zaman, acaba durum nedir? Bu soruna yine Aristoteles'ten alacağımız bir iki cümle ile girmek istiyoruz. Aristoteles şöyle diyor: «Realitede hoşlanmayarak baktığımız bir obje, özellikle tamamlanmış bir resim haline gelince, ona bu kez hoşlanarak bakarız, örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi.»[375] Aristoteles'in öne sürdüğü, doğa varlıkları ile sanat yapıtlarının, doğa biçimleri ile sanat biçimlerinin arasındaki bu ayrılığa, hemen işaret edelim ki, yüzyıllar boyunca ilgisiz kalınmış ve yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi sanat, genellikle doğa güzelliğinin sanat güzelliği için bir örnek olduğu varsayımına göre çalışmıştır. Sanat tarihi açısından baktığımızda, doğa ve sanat güzelliklerinin ayrılığı ancak geçen yüzyılın sanatçıları, impressionistler tarafından ilk kez kavranmıştır, diyebiliriz. İmpressionistler, doğanın ve doğa güzelliğinin sanat için olan önemsizliğini kanıtlamak için, çöp yığınlarının resimlerini yapmışlardır. Çünkü, doğa ve doğa güzelliği impressionist sanat teorisi yönünden hiçbir anlam taşımıyordu. İmpressionistler için «bir baş lâhana ya da bir madonna başı resmetmek tamamen eşittir.» (Bkz. İ. Tunah, *Felsefenin Işığında Modern Resim).*

Estetik teorisi ve felsefe bakımından doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasındaki ayrılığın üzerinde en çok Kant sonrası idealist felsefe ve idealist estetik durmuş, özellikle bu Hegel'de, Vischer'de ve çağımızda da B. Croce'de temel bir estetik sorun niteliği kazanmıştır. Buna paralel olarak çağdaş Marxist estetik de, özellikle Lukâcs da bu ayrılık üzerinde büyük bir ağırlıkla durmaktadır.

Şimdi, başta Kant olmak üzere, idealist felsefe bu ayrılığı nasıl temellendirmek istiyor? bunu görmeye çalışalım. Daha önce de değindiğimiz gibi, Kant, güzel'i, hoş'tan, iyi'den, doğru'dan ve yararlı'dan ayırırken, güzel'in kavramdan, erek tasavvurundan yoksun olduğunu söyler ve şöyle der: «Bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur.»[376] Çünkü, Kant için şey, nesne kavrama dayanır. Bunu bir örnek üzerinde göstermek istersek, örneğin, 'bir adam' dediğimizde, bu, varlığını adam olarak düşündüğümüz bir kavram ile ilgisinde elde eder. Eğer bir doğa varlığı olarak bir nesneden, bir canlı varlıktan hoşlanıyorsak, bu hoşlanma onun varlığı ile ilgilidir. Bu bakımdan, böyle bir nesneye ya da canlıya sanatsal anlamda güzel diyemeyiz. Ama, doğada da biz bir nesnenin, bir canlının güzelliğinden söz açarken, sözgelimi: Güzel bir gül, güzel bir çocuk, güzel bir kadın, deriz. O zaman bu, örneğin «güzel kadın» ifadesi ne anlama gelir? Buna Kant şöyle yanıt verecektir: «Bu güzel bir kadındır» diyorsak, bu şundan başka bir şey demek istemez. Doğa, kendi biçiminde ereğini kadınsal yapıda güzel olarak temsil eder; bundan ötürü burada salt biçimi aşarak (kadın) kavramı görmek zorunludur; kadın obje'si bu yolda mantıksal koşullarla bağlı bir estetik yargı içinde düşünülsün diye.»[367] Bunu biraz açıklamak istersek, Kant'ın yukardaki sözlerinde dile gelen şey şu oluyor: Doğa bir nesnenin,

bir canlının varlığında ereğine ulaşıyorsa, bu erek tasavvuru o nesnenin varlığında kavramsal bir açıklık elde ediyorsa, onu (herhangi bir mantık kategorisine sokmadan) güzel diye adlandırırız. Ama, ne var ki, buradaki güzellik, sanatsal anlamında bir güzellik değildir. Sanatsal güzel, ya da sanat güzelliği, kavrama, ilgiye ve herhangi bir ereğe dayanmadan hoşa giden bir tasavvurdur. Ama, doğada da biz yukarda işaret ettiğimiz nedenlerle güzel obje'ler buluruz. Böyle bir güzel nesne, örneğin, bir kadın, mantıksal-kavramsal bağlantıların dışında düşünüldüğü için, doğa varlığı olmanın dışına da itilmiş olur. Bundan ötürü, Kant: «Doğa, eğer o aynı zamanda sanat olarak görünüyorsa, güzeldir.»[878] diyecektir. Bu belirleme ile de, Kant'a göre, doğa güzelliği ancak sanat güzelliği gibi görünürse, sanat güzelliğinin niteliklerine sahipmiş gibi görünürse, güzel diye değerlendirilebilir. —

Hegel de, Kant gibi doğa güzelliği ve sanat güzelliği ayrılığı üzerinde durur ve bu ayrılığı çok daha derinden temellendirmek ister. Ancak, Hegel'in bu iki güzellik türü karşısında aldığı tavrı iki ayrı yönden değerlendirmek gerekir. İlkin, «*Vorlesungen über Aesthetik*»in Giriş'inde aldığı tavır ve ikinci olarak da aynı yapıtın Birinci Bölüm'ünde aldığı tavır. Giriş'te güzellik kavramını belirlemek isterken, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, Hegel, özellikle bu kavramın doğa güzelliği karşısında sınırlarının kesin çizgilerle çizilmesi ile uğraşır ve güzellik deyince, özellikle sanat güzelliğini anladığını ve doğa güzelliğinin güzellik kavramının dışında bırakılması gerektiğini söyler. «Çünkü,» Hegel'e göre, «sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliktir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür.» Bundan ötürü, estetik'in ele alacağı güzellik, yalnız sanat güzelliği olacaktır. Estetik'in konusu olan bu sanat güzelliğinin doğa güzelliğinden olan üstünlüğü, relativ bir değerlendirme değildir, tersine, yalnız tin doğruluk olduğuna ve her şeyi kendi içinde kuşattığına göre, güzel de doğruluğa dayanacak, tine katılacak ve tin tarafından meydana getirilecek. «Bu anlamda,» diyor Hegel, «doğa güzelliği, tine ait güzelliğin bir reflex'idir.»[879]

Hegel'e göre, o halde, güzelliğin sanat güzelliği olarak sınırlandırılması gerekir. Çünkü, estetik bakımdan önemli olan sanat güzelliğidir, doğa güzelliği değil. Hegel'e göre, bunun en büyük kanıtı, şimdiye kadar doğa güzelliği ile uğraşılmamış olmasıdır. Şöyle der Hegel: «Şimdiye kadar doğal şeylerin güzelliğini ortaya çıkarmak ve bu güzelliğin sistematik bir anlatımını yapacak bir bilimi kurmak kimsenin aklına gelmemiştir. Sözgelişi, doğayı yarar açısından ele alıp, hastalıklara karşı yardımcı olan bir bilim, bir materia medica yazılmıştır, minerallerin, kimyasal ürünlerin, şifa için yararlı olan bitki ve hayvanların bir tasviri yapılmıştır. Ama, güzellik açısından doğa zenginlikleri toplanıp değerlendirilmemiştir. Doğa güzelliği karşısında, biz, elimizde ölçek olmadığı için çok belirsizlik içinde olduğumuzu anlıyor ve bundan ötürü doğa güzelliklerini incelemek pek ilgi uyandırmıyor.»[880]

Görüldüğü gibi, bu tavır içinde, Hegel doğa güzelliğine karşıdır, onun tinden doğan sanat güzelliği karşısında bir değer ve önemi yoktur. Bu

kanıya varırken Hegel, sanat güzelliği dediğimiz güzelliği elbette mutlak güzelliğin bir ürünü olarak düşünüyor.

Doğa güzelliği karşısında Hegel'in aldığı ikinci tavra gelince, burada Hegel'in çıkış noktası doğadır. Hegel, burada doğanın da güzelliğinin bulunduğunu görür. Doğanın güzelliği nasıl yadsınabilir? Yapılacak şey, bunu yadsımak değil, temellendirmek olmalıdır. İşte, bu ikinci tavırla Hegel doğa güzelliğini temellendirmek amacını güder. Burada ilk soru kendiliğinden ortaya çıkıyor: Doğa nedir? Daha önce de bu soruyu sormuş ve 'doğa ,kavramın dışlaşmasıdır' diye yanıtlamıştık. Kavram ve onun gerçekliğinin birliği olarak ide diye tanımlanan güzellik, bu durumda ide'nin doğada duyusal bir görünüş kazanması ile ilgili değil midir? Daha başka türlü söylersek: Güzel, ide olduğuna göre, ide'nin duyusal bir görünüş kazanması da doğa olduğuna göre, buradan doğanın da güzellikle ilgili olacağı, bir doğa güzelliğinin de var olacağı sonucu çıkmaz mı? Buna olumlu karşılık vermek gerekir. Doğada da güzellikler vardır. Ama, ne var ki, doğa güzellikleri objektiv tine dayandıkları halde, sanat güzellikleri mutlak tine dayanır.

İde'nin dışlaşmasıyla ortaya çıkan ilk varlık, doğadır. Doğa, buna göre, ide'ye en yakın varlıktır. Doğa güzelliği de ilk güzelliktir. Ne var ki, doğa dünyası homogen bir varlık değildir, kavram'ın ide olmak için gerçeklik kazandığı biçime göre, heterogen bir varlıktır. Doğada karşılaştığımız ilk varlık türü, madenlerin, fiziksel cisimlerin oluşturduğu dünyadır. Ancak, burada kavram o derece nesneleşir ki, artık o, kavram ve gerçekliğin birliği olarak dışlaşamaz, tersine cansız, ruhsuz bir madde olur. İkinci aşama, güneşin, ay ve yıldızların doğasıdır. Onlar bu doğa içinde bir birlik, bir sistem meydana getirirler, çünkü kavram, bu aşamada özel tekil cisimlerin varlıkça bağımsız olmalarına karşın, bir ve aynı sistem içinde onları birleştirecek biçimde kendini egemen kılar. Üçüncü aşama, ide'nin varlığıdır. İde, burada yaşam'dır. Cansız inorganik doğa, ide'ye aykırı olup, yalnız organik-canlı olan ide'nin gerçekliğidir. Bu canlılığın ne olduğunu sorarsak, karşımıza beden-ruh tasavvuru çıkar. Burada bilgi yönünden önemli olan, ruh ve beden arasındaki ayrılık değil, tersine onların birliğidir. Bu birlik nedeniyle yaşam, ide'nin ilk doğa görünüşü olur. Canlılar dünyası, beden ve ruh bütünlüğünün alanıdır. İde'nin doğal bir canlılık olarak kazandığı gerçeklik, kendini gösteren bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, bir görünüş varlığıdır. Canlılık, kendini çeşitli biçimlerde gösterir: Hareket etme, beslenme, kendini tamir etme. Canlılık kavramı, bütün bu hareketlerde görünüşe çıkar. Bu canlılık, duyusal, objektiv bir ide olarak güzeldir. Bir duyusal gerçeklik ve görünüş olarak canlı doğa güzeldir. Ne var ki, bu görünüş ve güzellik, kendi başına bir güzellik değil, bizim için olan bir güzelliktir. Bu güzellik, belli bir biçim içinde ortaya çıkar, çünkü, canlılığın objektiv ide'si bizim için ancak biçim içinde duyusal olarak görülebilir. —

Şimdi aynı sorunu, doğa güzelliği ve sanat güzelliği sorununu çağdaş bir düşünür olan Benedetto *Croce*'ye göre tartışmak istiyoruz.

b) B. Croce

1 — Fizik Güzel

İnsan, içinde yaşadığı evrendeki nesnelerle, yalnız zihnî, empirik ve pragmatik ilgiler kurmakla kalmaz, aynı zamanda estetik ilgiler de kurar. Karşılaştığımız bir manzaraya, bir ağaca, bir insana estetik değer yükler ve onu güzel ya da çirkin olarak değerlendiririz. Bu obje'ler, doğa güzelliklerini oluştururlar ve B. Croce'nin *fizik güzel* dediği güzel'in kapsamı içine girerler. Fakat insan, yalnız içinde doğup büyüdüğü ve kendisine hazır olarak verilmiş bir evren içinde yaşamaz; insan, bu doğa evreni üzerinde bir de hazır olarak bulmadığı, ama, kendisinin yarattığı bir evren içinde daha yaşar: Bu, kültür evrenidir. İnsanın, bağlı bulunduğu toplumdan ve bu toplumun kurumlarından başlayarak bu kültür evreni bütün tarihselliği içinde insanlığı tüm içeriği ile kuşatır. Bu kültür evreni içinde, sanat yapıtları da önemli bir yer tutar. Sanat yapıtları karşısında da biz, tıpkı doğal obje'ler karşısında olduğu gibi, estetik tavır alır ve onları güzel ya da çirkin olarak değerlendiririz.

Bu iki tür güzellik tâ Platon ve Aristoteles'ten beri daima birbirlerinden ayrı tutulmuş, kimi zaman doğa güzelliği sanat güzelliği için bir model ve bir örnek olarak kabul edilmiş (mimetist ya da natüüralist anlayışlarda olduğu gibi), kimi zaman da hakiki güzelliğin sanat yapıtında bulunduğu öne sürülmüş (idealist-expressionist anlayışlarda olduğu gibi), ama, her iki halde de güzellik, ya doğada ya da sanat yapıtlarında aranmış ve bulunmuştur (burada mistik-panteist estetikler konu dışı bırakılıyor), ama, doğa ve sanat dünyalarının dışında aranmamıştır.

İşte, B. Croce, bu sorun karşısında değişik bir tavır alarak, doğa güzelliğini ve sanat güzelliğini *fizik güzel* adı altında toplar ve bunları, sanatçı ruhunda meydana gelen bir fenomen olan *asıl güzellik*'ten ayırır. Şimdi, B. Croce, doğa güzelliği deyince ne anlar ve sanat yapıtının güzelliği deyince ne anlar? ilkin bunları ele alalım.

a) Doğal Güzel

Doğal güzellik alanı, doğa alanı ile örtüşen bir kavramı dile getirir. Nasıl doğa kavramı içine, canlı ve cansız bütün doğal varlıklar giriyorsa, aynı şekilde doğal güzel kavramı içine de, bir yandan cansız doğanın güzelliği, kristallerin, kayaçların güzelliği girdiği gibi, canlı doğanın güzelliği de, bitkilerin güzelliği, hayvanların güzelliği ve insanların güzelliği de girer. Doğal güzellik, görüldüğü gibi, çok geniş ve heterogen bir varlık alanını içine almaktadır. Ama, bu heterogen varlık alanlarının güzelliği, fizik güzel'in bir parçasını teşkil eden doğa güzelliği genel kavramı altında toplanır. Şimdi, bu doğa güzelliği nedir? «Fizik güzel'i doğal güzel ve yapma güzel diye ayırmak âdet olmuştur: Bununla da biz, düşünürlere en büyük eziyeti vermiş olan olgulardan birine, *doğal güzel*'e gelmiş oluyoruz. Sık sık bu kelimeler, basit, pratik, zevk veren olguları ifade ederler. Gözünün, yeşilliğinde dinlendiği ve bedeninin, içinde hızlı hızlı hareket

ettiği ve tatlı bir güneş ışığının organlarına temas ettiği ve onları okşadığı bir manzaraya güzel diyen bir kimse, bununla estetik olan bir şeyi işaret etmek istemez. Fakat, şundan da şüphe edilemez ki, 'güzel' sıfatı, doğada var olan obje'ler veya sahneler için kullanılırsa, arasıra salt estetik bir anlama da gelir.»[381]

O halde, G. Croce'ye göre, doğada güzellik söz konusu olunca, bununla, ilkin kastedilen şey estetik dışı bir şeydir, pratik olarak hoşa giden, bize zevk veren, bizi dinlendiren bir şey. Ancak, arasıra da o, estetik bir anlamda kullanılır. İster arasıra isterse sık sık kullanılmış olsun, burada önemli olan, bizim doğayı bir estetik obje olarak görebilmemizdir, doğayı güzel olarak değerlendirebilmemizdir. Güzel bir manzara, güzel bir çiçek, güzel bir ağaç, güzel bir at ve güzel bir kadın deriz. Bütün bunlar bir değer yargısıdır. Biz neden doğayı bir estetik değer obje'si olarak görüyoruz? Doğaya güzel dememiz haklı ve doğru mudur? B. Croce'ye göre, bu soruların karşılığı doğanın ne olduğu sorusu içinde yatar. Bilindiği gibi, B. Croce'ye göre doğa, doğa olarak tine karşıt olan bir varlıktır, bundan ötürü de tinin aktiviteyi ve özgürlüğü ifade etmesine karşılık, doğa, maddeyi, eylemsizliği gösterir. Güzelliğin kaynağı ve yurdu ise, tersine tinsel dünyadır. O halde, doğayı güzel bulmamızın nedeni nedir? Bu, bir hataya, yanlışa dayanır ve ondan ileri gelir. Şöyle ki, «doğal güzel denen güzel, iyi analiz edilmediğinden ve onda estetik reproduktion'un basit katkısı görülmediğinden ve hatta doğal güzel, doğaya ait bir veri olarak kabul edilmediğinden, estetik araştırmalarda *doğada güzel* veya *estetik fizik* başlığı altında görünen ve hatta estetik mineroloji, estetik botanik ve estetik zooloji'ye ayrılmış olan pek çok şey meydana gelebilmiştir.»[382] O halde, B. Croce'ye göre, bunun nedeni, doğal güzel'in analiz edilmemesi ve onun bir doğa veri'si olarak ele alınmamış olmasıdır. Bunu başka türlü söylersek: Güzel bulduğumuz doğa, eğer salt bir doğa veri'si ise, onda estetik reproduktion'un katkısı olmayacak, onu estetik olarak algılama olanağı bulunmayacaktır. Bunun için, «zoologlar, botanikçiler hiçbir güzel hayvan ve çiçek bilmezler.»[383] Çünkü, zoolog ve botanikçiler için, araştırdıkları hayvan ve bitkiler salt birer doğa veri'sidir, bunun dışında başka bir şey değil. «Fakat, köpeğin güzel olup olmadığı veya ornitorenk'in çirkin, zambağın güzel ve enginarın çirkin olup olmadığı sorusunu sormanın bilimsel bakımdan yanlış olduğunu iddia etmemiz gerekir.»[384]

Doğayı bir veri olarak kabul eden bilim adamı için, bir zoolog, bir botanikçi için, doğa elbette ne güzel ne de çirkin olacaktır, doğa sadece bir veri olarak kalacaktır. Ama, bununla beraber biz, doğayı bir estetik obje olarak görebiliyor ve ona değer yargıları bağlayabiliyoruz. Bir gül, bir lâle, bir at ya da bir insan hoşumuza gitmez mi, onlara bakarken bir zevk duymaz mıyız? Bu anlamda onların bir ifadesinin olduğundan söz açamaz mıyız? Hiç şüphesiz, B. Croce'ye göre, onlara bakarken bir zevk duyabiliriz, onları güzel olarak da değerlendirebiliriz. Ama, bu, onların doğal bir veri olarak bir doğal ifade olarak bizi etkilemesinden ileri gelmez. Çünkü, «natüralist anlamındaki ifadede yalın olarak *tinsel anlamındaki ifade eksiktir*, yani etkinliğin asıl karakteri.»[385] Bundan ötürü de, doğal ifade ile

tinsel ifade arasında öz farkı vardır ve bunlar birbirleriyle hiçbir zaman karıştırılamazlar.

O halde neden doğa ve doğal obje'ler bizi yine de estetik olarak etkiler? Bunu B. Croce şöyle bir benzetmeyle açıklamak ister: «Doğal güzellik karşısında bulunan insan, aslında pınar başındaki Narsis'tir. Herkes doğal olguyu, kendi ruhunda meydana gelen ifade ile ilgi içine koyar. Bir sanatçı, sanki gülümseyen bir manzara karşısında, bir başkası hoş bir kız yüzü karşısında ve bir başkası da, yaşlı bir dolandırıcının kırış kırış yüzü karşısında kendinden geçer.»[388] Bu açıklamaya göre, insanın doğal obje' lerden hoşlanması, doğal ifade nedeniyle olmuyor, tersine bu hoşlanma, kaynağını, doğaya bakan süje'de, süje'nin ruhunda, tininde buluyor. Bunun için de doğa, hoşa giden doğa, doğa verisi olma niteliğini kaybediyor. Hoşa giden doğa, doğal veri olarak algılanan doğa olmayıp, *keşfedilen* doğadır, çünkü, B. Croce'ye göre, doğal güzel keşfedilir (bu gibi keşiflerin örnekleri, sanatçıların veya fantazi ve zevk sahibi insanların gösterdikleri görüş noktalarıdır).»[387] Buna göre, güzel olarak nitelenen doğa ne anlama gelir? Bu, doğanın tinin bir ifadesi olarak kavranması demektir. Çünkü, «estetik tinin bir yaratması olmayan veya bizi estetik tine indirgemeyen bir şey ne güzel ne de çirkindir.»[388] Güzel dediğimiz şey, bunun için, tinsel olan şeydir, tinsel etkinliğin dışlaştığı şeydir. Böyle bir şey, doğa verisi olmaktan, madde ya da realite olmaktan kurtulur ve tinselleşir. «Doğal obje'lerden estetik bir zevk alabilmek için, doğal obje'yi dış ve tarihi realitesinden soyutlamalı, yalın görünüş ve görüntüyü varlıktan ayırmalıdır; başımızı bacaklarımızın arasına alıp baktığımız ve gündelik ilgilerimizin koptuğu ve bozulduğu bir manzara, fantastik bir oyun gibi görünür; doğa, *yalnız ona sanatçı gözüyle bakanlar için* güzeldir.»[389] Sanatçı gözüyle doğaya bakmak ne demektir? Bu, doğanın real bağlılıklardan kurtarılması, onun tinsel etkinliğin bir dışlaşması, bir ifadesi haline gelmesidir. B. Croce'nın imgesi ile söylersek, «bacaklarımızın arasından» ters dönerek baktığımız doğa, her gün real bağlılıklar içinde kavradığımız doğa değildir, bunun için de real bağlılıklardan kurtardığımız, alışmadığımız bir doğadır. Ancak, böyle bir doğa estetik olarak güzel olabilir. Ama, böyle bir doğa da, artık eylemsizlik anlamındaki doğa olmayıp, *tinselleşmiş* bir doğadır. Çünkü, böyle bir doğa, hayal ve fantazi ile karışmış ve bundan ötürü de *güzelleşmiş* bir *doğa*dır. Yoksa, *«fantazi işe karışmadan,* doğanın hiçbir parçası güzel değildir; fantazinin bu işe karışması sayesinde, çeşitli ruh hallerine göre aynı obje veya aynı doğal olay bazen ifade edilmeye değerdir (expressiv), bazen de önemsizdir, bazen de belli bir ifadeye sahiptir, bazen ise bir sevinçli veya acılı, yüce veya gülünç, tatlı veya kötüdür; ve sonunda da genel olarak bir sanatçının bir iki düzeltme yapmayacağı hiçbir doğal güzellik mevcut değildir.»[390]

Doğa güzelliği, o halde, güzelliğini doğa varlığı düzeyinde değil, ona müdahale eden, onu değiştiren, bütün bunları yaparken de doğayı tinselleştiren, ona fantazi katan, onu hayal gücü ile bezeyen tinsel etkinlikte elde eder. Tinin, fantazinin karışmadığı bir doğa ne güzeldir ne de çirkindir. —

Şimdi, bütün bu söylenenlerin ışığı altında şu soruyu sorabiliriz: Nasıl oluyor da doğa zaman zaman sanat için bir örnek, bir model olarak kabul edilebiliyor ?Bilindiği gibi, doğayı, sanat için böyle taklit edilecek yetkin bir örnek olarak anlayan görüş, Antikite'den beri *mimesis* (taklit, benzetme) teorisi olarak anlaşılır.[391] Mimesis teorisi, çeşitli anlayışlar tarafından temsil edilir; ama, hepsinde ortak olan yön, doğanın yetkinliği ve güzelliğidir. Ancak, B. Croce'nin yukarda işaret ettiğimiz doğa görüşü ve doğa güzelliği anlayışı, her çeşitten mimetizm'in karşısında yer alır. Bu tavrını B. Croce şöyle ortaya koyar: «Yapma aracın (sanat yapıtı veya fizik güzel'in) yaratılmasında, sanatçı arasıra doğal olarak var olan şeyler karşısında bulunur; bunlar, söylendiği gibi, *sanatçının modelleri*dir: Cisimler, nesneler, çiçekler, vb. Sanatçıların çizgilerine, araştırmalarına ve notlarına bakalım. Leonardo, «*Akşam Yemeği*» üzerinde çalışırken, not defterine şunu kaydetmişti: Giovanniana, Hastanedeki S. Caterina için fantastik bir yüz; Pieta için Cristofani di Castiglione'nin iyi bir başı var... Buradan, sanatçının sanki *doğayı taklit ettiği* sanısı doğar; oysaki, doğanın sanatçıyı taklit ettiğini söylemek belki de daha doğru olurdu.»[392] O halde hiçbir suretle sanatçı doğayı taklit etmez, doğayı kopya edilecek bir örnek olarak almaz. Bu sonuç, B. Croce'nin yukarda işaret ettiğimiz doğa güzelliği görüşü ile tamamen uygun ve tutarlıdır. Ama, şimdi B. Croce yönünden şunu sorabiliriz: Sanatçı, o halde niçin doğayla ve doğal obje'lerle ilgileniyor, mademki doğada güzellik söz konusu değil? B. Croce'ye göre, doğa, sanatçı için bir örnek, bir model değildir, ama, bir fizik tutamak noktasıdır. Nedir bu tutamak noktası olma? «Fizik tutamak noktası, fizik güzel değildir, reproduktion aracı değildir, tersine bu anlamda *pedagojik* denebilen bir araçtır, sanatçı ve bilginin yaptığı gibi yalnızlığa gömülme veya daha başka acayip kurtuluş yolları bulma gibi; bunlar, çeşitli mizaçlara göre değişirler. İhtiyar estetikçi Baumgarten, şairlere ata binmeyi, az şarap içmeyi ve eğer perhizkâr yaşıyorlarsa (ki, bunu tavsiye eder), ilhamı arttırmak için, güzel kadınlara bakmayı öğütler.»[393] Doğal güzel, hiçbir zaman bir model olmayıp, sadece bir ilham kaynağıdır. Bu ilham kaynağı da, doğanın heterogen olmasıan göre heterogen'dir. Kimi sanatçılar şu doğal obje'lerden kimi sanatçılar da şu doğal obje'lerden ilham alırlar. Örneğin, kimi sanatçılar bir doğa parçasından ilham aldığı gibi, kimi sanatçılar da bir insan yüzünden ilham alır. Bu ilham obje'lerini karşılaştırırsak, bunların estetik bakımdan da heterogen olduklarını görürüz. Ama, her sanatçı için, bunların her biri önemli bir tutamak noktasıdır, yani ilham kaynağıdır. Bu obje'lerin hangisi daha değerlidir? diye soramayız. Her bir sanatçı için, bunlardan her biri önemli bir ilham obje'si olacaktır. «Herkes doğal olguyu, kendi ruhunda meydana gelen ifade ile ilgi içine koyar. Bir sanatçı, sanki gülümseyen bir manzara karşısında, bir başkası hoş bir kız yüzü karşısında ve bir başkası da yaşlı bir dolandırıcının kirli, kırış kırış yüzü karşısında kendinden geçer. Birincisi belki şöyle diyecektir: Antikacı dükkânı ve hilekârın kırış kırış yüzü zevksizdir; ikincisi şöyle diyecektir: Gülümseyen manzara ve genç kız yüzü yavandır. Onlar, sonsuza kadar bu uğurda tartışabilirler ve eğer estetik

bilgisinin her ikisinin de haklı olduğu bilincini mümkün kılan dozuna ulaşırlarsa, ancak o zaman aralarında uzlaşabilirler.»[394]

Bu uzlaşımı sağlayan estetik bilgisi için, doğa kendi başına ne güzel ne de çirkindir. Ama, herkes, her sanatçı, doğada kendi tinini dışlaştırabilir. Bu bakımdan, bir sanatçı doğada şu belli obje'yi, bir başka sanatçı da bu belli obje'yi tutamak noktası, ilham kaynağı olarak alabilir. Burada önemli olan, şu sanatçının şu obje'yi, bu sanatçının da bu obje'yi tutamak noktası olarak alması değildir, önemli olan, doğal obje'lerin, doğal güzelliklerin sanat için bir model, bir örnek olarak alınamayacağıdır.

b) Yapma Güzel, Sanat Yapıtının Güzelliği

«Yapma» güzel deyince, B. Croce, doğrudan doğruya sanat yapıtlarını, sanat yapıtlarının güzelliğini anlar. Sanat yapıtları, ister figürativ isterse fonetik olsunlar nedir? Neden yaratılırlar? B. Croce'ye göre, «sanat anıtları, estetik reproduktion'un uyarım araçları, güzel şeyler veya *fizik güzel* diye adlandırılır.»[395] Dikkat edilirse, burada sanat yapıtları *uyarım araçları* olarak belirleniyor. Böyle bir belirlemeye göre, sanat yapıtları ve bunların güzelliği başlı başına bir erek teşkil etmeyip, bir başka erek için bir yardımcı, bir araçtırlar. O halde, ilkin onlar neyin aracıdırlar? «Şiir, nesir, manzume, küçük hikâye, roman, tragedya veya komedya adı verilen bu kelime karışımları veya tablo, heykel, yapı denen bu çizgi ve renk karışımları, reproduktion'un (....) *fizik uyarım aracı*ndan başka nedir?»[396] Buradan, sanat yapıtlarının birer reproduktion aracı oldukları anlaşılıyor. Reproduktion, tekrarlanma aracı. Her reproduktion, bir produktion'un tekrarlanması olduğuna göre, burada önemli olan, ilkin bu produktion'un ne olduğunu araştırmaktır. Bu produktion, yani estetik yaratmanın ne olduğu bir tanım içinde belirlenemez. Çünkü, estetik yaratma bir süreci, heterogen elemanlardan meydana gelmiş bir süreci gösterir. B. Croce'ye göre, «estetik yaratma denen eksiksiz süreç, dört basamak halinde tasarlanabilir: a) İzlenimler; b) İfade veya estetik tinsel sentez; c) Hedonist eşlik veya güzelden alınan haz; d) Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, vb.).»[397] Estetik yaratma, bu gibi birbirinden farklı basamaklardan oluşur. Şimdi, bu süreci teşkil eden basamakları tek tek görmeye çalışalım.

Karşılaştığımız ilk basamak, *izlenimler* basamağıdır. İzlenimler nedir? B. Croce'ye göre, izlenimler, doğaya, maddeye ait elemanlardır. Sanatçı dış dünyadan sürekli olarak izlenimler alır; izlenimler tin için, işlenecek bir materiyal teşkil eder. İkinci basamak, *ifade* ya da *tinsel estetik sentez*'dir. Bu basamakta tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri ayıklar, birbiri ile birleştirir, onları bir senteze tâbi tutar. Ama, bu sentez içinde, artık izlenimler benliklerini kaybeder ve tinsel bir öze kavuşurlar; bu tinsel öz, *ifade*'dir.[398] Estetik yaratma sürecinde en önemli basamak bu ifade ya da tinsel sentez basamağıdır. «Herkes görür ki, asıl anlamında estetik ve gerçekten real olan biricik temelli nokta *b)* olup, (tinsel sentez, ifade), bu, salt natüralist dışlaşmalarda veya aynı şekilde simgesel olarak

ifade denen konstruktion'da eksiktir.»[399] Bir bakıma, asıl yaratma, ifadede yoğunlaşır. Çünkü, tinsel aktivite, «sezgi etkinliği, ifade ettiği sürece bilir.»[400] İfade ise, sanatçının ruhunda meydana gelen bir estetik fenomen, asıl estetik süreçtir.

Üçüncü basamak *hedonist eşlik* basamağıdır. Bu, sanatçının tininde meydana gelen ifadeye, yine sanatçının ruhunda meydana gelen bir duygunun, haz duygusunun eşlik etmesidir.[401]

Dördüncü basamak *estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması*dır (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, vb.). İşte, burada üzerinde durmak istediğimiz konu ile karşı karşıyayız. Şimdi, 'estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması' ne demektir? bunu görmeye çalışalım.

Sanatçı, doğadan birtakım izlenimler alıyor, bu izlenimleri bir senteze tâbi tutuyor ve *ifade*'ye ulaşıyor. İfade, sanatçının tininde meydana gelen bir fenomendir, ama, bir defalık estetik bir yaşantıdır. Sanatçı, bu ifadeyi, bu estetik fenomeni kendi ruhunda yaratır; ve sanatçı kendi ruhunda yarattığı bu ifadeden estetik bir tatmin duyar. Ama, ne var ki, bu yaratma, bu ifade sürekli olarak sürüp gitmez, bellek, tinsel bir sentez olan bu ifadeyi sürekli olarak koruyamaz. Sanatçı, tininde meydana gelen bu ifadeyi bir süre sonra tekrar canlandırmak isterse, belki de bunu başaramayacaktır, çünkü, «belleğin bizi terkettiği veya az veya çok bizi yanılttığı söylenir.»[402] O halde, kaybolup gitmeye mahkûm bu tinsel sentezi, bu estetik ifadeyi sanatçı nasıl koruyacaktır? «İşte bundan ötürü insan tini, belleğimizin zayıflığına yardım edecek ve *yardımcı* olacak çareler arar.»[403] Bu çareleri tin, ifadeyi nesnelerde, ses, ton, boya, mermer, odun, vb. gibi fizik varlıklarda dışlaştırmada bulur. Bu dışlaştırmadan da sanat yapıtları meydana gelir. Bir şiir, bir resim, bir heykel ve bir müzik parçası, ereği kendinde olan varlıklar olmayıp, tinsel bir sentezi, estetik ifadeyi canlı tutmada belleğe yardımcı olan araçlardır, sanatçının tininde meydana gelen ifadenin tekrarlanmasına (reproduktion) yardım eden araçlardır. «Belleğin tinsel enerjisi, bu işler için düşünülen fizik olguların yardımı ile birlikte, insanın yarattığı sezgilerin saklanmasını ve reproduktion'unu (tekrarlanmasını) mümkün kılar.»[404] Buna göre de, asıl ifade, dış evrende değil, tersine sanatçının tininde meydana gelir. Ama, fizik olgular ve nesneler bunların saklanması ve tekrarlanması için sadece aracılık eder. «Şimdi, açıktır ki, güzel'in reproduktion'u için sadece yardımcı olan nesneler ve fizik olgular, bu geçişler ve çağrışımlar sayesinde, sonunda eksik, fakat anlaşılır olarak güzel şeyler ve fizik bakımından güzel bir şey diye adlandırılır.»[405] Gerçi biz bu fizik varlıklarda, dışımızda var olan sanat yapıtlarına güzel deriz, ama, asıl güzel, sanatçının tininde meydana gelen ifade'dir. Sanat yapıtlarının güzelliği ise, asıl ifadeye, asıl estetik olana, güzelliğe götüren bir yardımcı ve bir araçtır. Başka türlü söylersek, biz, fizik güzel aracılığıyla sanatçının ruhunda meydana gelen estetik yaratmayı kendi tinimizde tekrarlayabiliriz (reproduktion). Bu anlamda fizik güzel, bir reproduktion aracıdır.

Sanat yapıtları karşısında böyle bir görüş, hiç şüphesiz çeşitli eleştirileri davet eder. Bu eleştirilerin en başında, böyle bir görüşün, sanat

yapıtlarının değerini küçümsediğini, sanatın onurunu kırdığını söyleyen görüş gelir. Öyle ya, şimdiye kadar, asıl güzelliğin objektivleşmesi olarak kabul edilen sanat yapıtları, ide'nin, mutlak tinin veya iradenin objektivleşmesi olarak görülen şiir, resim, heykel ve müzik, şimdi birdenbire bir araç ve bir reproduktion aracı derecesine düşüyor. Asıl değer ise, sanatçının tininde meydana gelen ifade olarak kabul ediliyor. Bunun için, «iç güzel'in, yani ifadenin ve produktion'un basit bir yardımcısı olan fizik güzel ile ilgili olarak teklif ettiğimiz teoriye karşı şu söylenebilirdi: Sanatçı, resim yapmak, taşı yontmak, yazı yazmak veya öğeleri birleştirmekle kendi ifadelerini yaratır ve bundan dolayı da fizik güzel, estetik güzel'i takip etmez, tersine arasıra da ondan önce gelir.»[406] Böyle bir sava göre de, her zaman sanatçının ruhunda meydana gelen ifade, primer olmayıp, zaman zaman fizik varhk önce gelir. Yani sanatçı, ilkin ifadeyi yaratıp sekunder olarak bunu maddede dışlaştırmayı aramaz, tersine, ifadeyi maddede dışlaşmış olarak kavrar. B. Croce, kendisine karşı yapılacak böyle bir eleştiriyi şöyle karşılamak ister: «Fakat bu görüş, sanatçının çalışmasını anlamada oldukça sathi bir tarz olarak görünür, zira, sanatçı, gerçekte daha önce fantazi ile bakmadan asla bir fırça darbesi vurmaz; eğer fırça darbesine fantazi ile bakmamışsa, ifadesini dışlaştırmak için (ki, bu ifade bu anda henüz mevcut değildir) onu gerçekleştiremez, tersine, sanki daha sonraki bir düşünme ve konstruktion için bir tutamak noktasına sahip olmak üzere bir deneme olarak yapar.»[407] O halde, B. Croce'ye göre, önemli olan, sanatçının fantazi ile görmesi, sezgi ile kavraması, yani tinsel senteze ulaşmasıdır. —

Görüldüğü gibi, 'yapma güzel', sanat yapıtlarının güzelliği, fizik güzel'in bir kısmını teşkil ediyor. İşaret ettiğimiz gibi, diğer bir kısmını da doğa güzelliği teşkil ediyordu. Ama, bu her iki fizik güzel alanı birbiriyle eşdeğer olarak görülebilir mi? B. Croce'ye göre, görülemez. Çünkü, onlar karşılaştırıldığında, denebilir ki, insanlar tarafından yaratılmış olan *yapma güzel*, çok daha fazla yaygın ve etkili olan bir yardım aracıdır.»[408] Çünkü, sanat güzelliği, gerçi maddeye dayanır ve madde tarafından taşınır, ama, aslında, tinsel bir etkinliktir, bir ifadedir. Bundan ötürü, B. Croce, sanat güzelliğini doğa güzelliğine üstün tutar.

Yine yapma güzel, sanat güzelliği ile ilgili olarak bir de *'karışık güzellik'*ten söz açılır. Şimdi şöyle sorulabilir: «Bu, nelerin bir karışımıdır?» Elbette karşılık şöyle olacaktır: «Doğrudan doğruya doğal ve yapma şeylerin. Kendi içinden bir şey ortaya koyan (dışlaştıran ve tespit eden bir kimse) kendisinin yaratmadığı, tersine bir araya getirdiği, biçimini değiştirdiği doğal verilerle çalışır. Bu anlamda, her sanat yaratması, doğal ve yapma olan şeylerin bir karışımıdır; burada karmaşık güzel'den özel bir kategori olarak söz açılamazdı.»[409] Bu karışık güzel anlamında kastedilen güzel'in, sanat yapıtının güzelliği diye tanımladığımız güzellikten başka bir şey olmadığı anlaşılıyor. Çünkü, ifade edildiğine göre, karışık dendiğinde kastedilen şey, doğa elemanları ile tinsel elemanların bir karışımı oluyor. Bu da, sanat yapıtının güzelliğinden başka bir şey olarak düşünü-

lemez. Çünkü, sanat yapıtı, B. Croce'nin anladığı anlamda da bu böyledir, tinsel olan şeyin, ifadenin doğal elemanlarda dışlaşmasıdır.

Ama, burada kastedilen şey, acaba bu mudur? yoksa bunun dışında başka bir şey midir? Bu soruyu, B. Croce şöyle belirlemek istiyor: «Fakat bazı durumlarda daha önce doğada verilmiş olan karışımların başka durumlara nazaran daha büyük bir ölçüde kullanıldığı da olur; örneğin, güzel bir bahçeyi şekillendirmede ve bu şekillendirme içine daha önce orada bulunan ağaç gruplarının veya küçük göllerin alınmasının mümkün olması gibi. Başka bir kez de, bu dışlaştırma, bazı etkileri yapma olarak meydana getirmenin imkânsız oluşu ile sınırlıdır. Biz, aslında, boya maddelerini birbirleriyle karıştırabiliriz, fakat, bir drama'nın bu veya şu kahramanına uyacak hiçbir kuvvetli ses, hiçbir yüz ve şahıs meydana getiremeyiz; bunun için, bunları doğal olarak var olan şeyler arasında ararız ve bulursak kullanırız.»[410] B. Croce'nin bu sözlerinden anlaşıldığına göre, 'karışık güzel' deyince anlaşılan şey, bir yandan doğal güzel'in, ona tinsel etkinliği katarak daha güzelleştirilmesi oluyor, bahçe ve parklar gibi, öbür yandan da, yapma güzelliğin doğal güzelliklerle ve doğal elemanlarla tamamlanması oluyor, örneğin, bir tiyatro yapıtının ancak doğal birer varlık olan oyuncular tarafından oynanması gibi. Çünkü, bir tiyatro yapıtı, sahnede oynanmak için yazılır ve oynanmak için de zorunlu olarak oyunculara ihtiyaç vardır. Bu bakımdan, bir tiyatro yapıtı, hiçbir zaman örneğin, bir roman ile aynı şey değildir ve olamaz, çünkü romanın böyle bir doğal elemana ihtiyacı yoktur. Bunun için, «o halde, daha büyük sayıda daha önce doğada var olan karışımlar, yapma olarak yaratılamayan karışımlar kullanılınca, o zaman buradan meydana gelen şeyin 'karışık güzel' olduğu söylenir.»

Ama, bütün bunlardan anlaşıldığı gibi, karışık güzel, bir yandan bahçe sanatı ile ilgi içine konduğu gibi, öbür yandan da müzik, tiyatro ve opera gibi insanlar tarafından gerçekleştirilmeye ihtiyaç gösteren sanatlar ile ilgi içine konuyor. Şimdi sorabiliriz: Acaba bahçe sanatı ve tiyatro sanatı gibi birbirinden öz bakımından çok farklı olan sanatların aynı güzellik kategorisi içine konması mümkün müdür? Tiyatro, müzik gibi sanatlar 'güzel sanatlar' denen sanatlar içinde yer alırlar, oysa, bahçe sanatı 'güzel sanatlar' içine girmez. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, 'karışık' adı altında anlaşılmak istenen güzelliğin, B. Croce'nin yapma güzellik deyince, anladığı sanat yapıtının güzelliği ile aynı şey olamayacağı sonucuna varmak güç olmuyor.

2 — Özgür ve Özgür Olmayan Güzellik

Kant'tan beri sanatların, *özgür olan* sanatlar ve *özgür olmayan* sanatlar diye ayırdedildiğini görüyoruz. Özgür sanatlar, güzel sanatlar olarak anlaşıldığı gibi, özgür olmayan sanatlar deyince de, dülgerlik, kuyumculuk gibi el becerisine dayanan sanatlar anlaşılır. Böyle bir ayırma, bu sanatlarda ortaya çıkan güzellik için de doğru olabilir. İşte, bu nedenden ötürü, B. Croce, güzellik problemini ele alırken, özgür ve özgür olmayan güzel-

likler üzerinde de durmak gereğini duyar. «Aynı şekilde, bazı araştırmalarda rastlanan daha başka bir ayırma da, *özgür ve özgür olmayan güzel* diye yapılan ayırmadır. Özgür olmayan güzellikler deyince, bir estetik dışı ve bir estetik (izlenimlerin uyarıcısı) olmak üzere bir çift ereğe hizmet etmek gereğinde olan obje'ler anlaşılır; birinci ereğin ikincisini sınırladığı, onu sınırlamakla yükümlü olduğu görüldüğünde, buradan ortaya çıkan güzel obje'ye 'özgür olmayan' güzellik olarak bakılır.»[411] Özgür güzellik, salt estetik bir ereğe hizmet ettiği halde, özgür olmayan güzel, bu estetik ereğin yanısıra, estetik olmayan bir ereğe de hizmet eder. Özgür olmayan güzel kavramı içine hangi sanatlar girecektir, mademki, onda estetik olmayan bir ereğe hizmet etme söz konusudur? Böyle bir kavram içine *uygulamalı sanatlar* denen sanatlar girer. Bazısına göre, uygulamalı sanatların yanısıra mimarlık yapıtları da girer.[412] B. Croce'ye göre, «özellikle mimarlık yapıtları buna örnek olarak gösterilir. Hatta doğrudan doğruya bu sebepten birçok kimse güzel sanatlar denen sanatlar arasından mimarlığı çıkarmıştır. Bir tapınak, her şeyden önce kultus'a hizmet eden bir yapıdır; bir ev, bütünüyle, rahat bir hayat için zaruri olan ve bu rahatlık dikkate alınarak kurulmuş mekânlara sahiptir; bir kale, savaş araçlarıyla bir ordunun saldırılarına karşı durabilecek bir şekilde yapılmalıdır. Mimar (böyle bir çıkarım yapılır), bunun için sınırlı bir alanda hareket eder: Tapınağı, evi ve kaleyi belli bir dereceye kadar süsleyebilir; fakat, mimar, bu yapıların, tapınak, ev ve kale gibi, belirlenmiş olması ile bağlıdır ve güzellik vision'undan yalnız onların estetik dışı, fakat temel ereklerine zarar vermeyen kısmını gerçekleştirir.»[413]

Ama, mimarlık hakkında öne sürülen böyle bir sav doğru mudur? Mimarlık, özgür denen güzel sanatlar arasından çıkarılıp özgür olmayan aşağıda işaret edilen sanatlar ile aynı kategoriye mi girer? Özgür olmayan sanatlar için, «başka örnekler, endüstriye uygulanan sanatlar denen sanatlardan alınır. Güzel tabaklar, bardaklar, tüfekler ve taraklar yapılır; fakat güzellik (denir), tabaklardan yemek yenemeyecek, bardaklardan bir şey içilemeyecek, bıçaklarla bir şey kesilemyecek, tüfekle ateş edilemeyecek ve tarakla saç taranamayacak bir dereceye varamaz.»[414] Bütün bu adı geçen obje'ler için söylenenler doğrudur, çünkü, bütün bu obje'ler, varlığını belli bir ereğe hizmet etmede bulurlar. Onların belli bir fonktionel değeri vardır ve onlar bu fonktionel değer tarafından belirlenir.

B. Croce, böyle bir anlayışın karşısına iki eleştiri ile çıkar. Bu eleştirilerden birincisi, söz konusu fonktionel ereğin estetik reproduktion'u ne uyarabileceği ne de onu engelleyip sınırlayabileceğini söyler. «İlkin her şeyden önce şuna dikkat etmelidir ki, dış erek, doğrudan doğruya o dışta olduğu için, estetik reproduktion'u uyarma gibi bir başka erek için zorunlu bir sınır veya engel olamaz. Bu tez, sonunda hakikaten yanlıştır; bu teze göre, örneğin mimarlık özü gereği özgür olmayan ve kusursuz olmayan bir sanat olacaktır: Çünkü, başka pratik ereklere de hizmet etmek gereğindedir; bu, güzel mimarlık yapıtlarının sadece varlıkları ile bile en iyi bir şekilde çürütmüş olduğu bir tezdir.»[415] B. Croce'nin söz konusu tezi eleştirisi, yalnız mimarlık yapıtları yönünden değil, yukarda

işaret edilen bütün sanatlar yönündendir. Yalnız mimarlık yapıtları değil, bu anlayışa göre, aynı zamanda endüstri'ye uygulanan sanatlar da özgür olmayan sanatlar sınıfına girmezler. Her ne kadar bu sanatların ereği de bir dış erek değil, bir fonktionel erek ise de, bu erek hiçbir zaman estetik reproduktion'u ne uyarabilir ne de sınırlayabilir. Doğal olarak endüstri'ye uygulanan sanatlar üzerine söylenen bu sözler, haydi haydi mimarlık yapıtları için de geçerli olacaktır. Bunun için B. Croce, «bu, güzel mimarlık yapıtlarının sadece varlıklarıyla bile en iyi bir şekilde çürütmüş olduğu bir tezdir» diyor.

B. Croce'nin bu tezi çürütmek için öne sürdüğü ikinci kanıt, fonktionel erek ya da fonktionel değer ile estetik erek arasında bir karşıtlığın bulunmadığını söyler. «İkinci olarak: Her iki erek, zorunlu olarak bir karşıtlık halinde bulunmazlar, tersine, buna şu eklenmelidir ki, mimar daima böyle bir karşıtlığın doğmasına engel olabilir. Bu nasıl mümkündür? Pratik bir ereğe hizmet eden obje'nin doğrudan estetik sezgiye ve ifadeye girmeye yol bulan madde olarak belirlenmesiyle.»[416]

B. Croce, bu ikinci kanıtı ile söz konusu tezi, kendi sistemi bakımından ele alarak çürütmek istiyor. Şöyle ki, B. Croce için, bilindiği gibi, bir yanda yaratmayı gerçekleştiren, tinsel sentezi yapan bir tin vardır ve bir de tin etkinliğinin obje'si olan izlenimler, duygular, vb. gibi tinin ifade haline getirdiği madde vardır. Şimdi estetik erek, tin ile, ifade ile ilgilidir, ama, dış erek, fonktionel erek, tin ile, ifade ile ilgili değildir. O halde ne ile ilgilidir? B. Croce'ye göre, dış erek, fonktionel erek, madde ile ilgi içine konduğu takdirde, o zaman ifade'nin içeriği olarak tin tarafından işlenir ve ifade haline getirilmiş olur. Başka türlü söylersek, dış erek, kullanılma ereği, eğer sanat yapıtının içeriğine ait bir eleman olarak düşünülürse, o zaman hem dış erek ile estetik erek arasında görünüşteki karşıtlık ortadan kalkar ve hem de sanat yapıtının içeriği ile ilgili bir ereğinin, bir dış ereğinin olması nedeni ile özgür olmayan sanatlar diye ayrı bir sınıfa ayrılmak istenen mimari ve endüstriel sanatlar tekrar özgür sanatlara, güzel sanatlara bağlanmış olur. Yalnız ne var ki, burada şüpheli, tartışma götüren bir problem geriye kalıyor. O da, B. Croce'nin mimarlık sanatı ile endüstriel sanatları birbirinden ayırmaması, onları aynı alınyazısına bağlamasıdır. Oysa oldum olası mimarlık güzel sanatlardan sayılmış olduğu gibi, el becerisi sanatları ya da endüstri'nin gelişmesinden sonra meydana gelen endüstriel sanatlar denen sanatlar da daima güzel sanatların dışında düşünülmüştür.

C — Tarihsel-Materialist, Marxist Görüş

Şimdi, Marxist estetik bu sorunu (doğa güzelliği ve sanat güzelliği) nasıl ortaya koyuyor ve ona nasıl bir çözüm getirmek istiyor? bunu görmeye çalışalım.

Marxist estetikçi H. *Koch,* problemi şöyle ortaya koyar: «Marxist -Leninist estetik'te biz, daima şu saptamaya rastlıyoruz: Sanat, özel bir

gerçekliği yansıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışma götürmez bir biçimde doğrudur. Bu teoriye göre, gerçeklik önde gelir, onun yansıması, onun taklidi ise bundan sonra.»[417] Buradan anlaşıldığı gibi, Marxist estetik teorisi için sanat bir yansımadır, gerçekliğin bir taklididir. Ontolojik bakımdan söylendiğinde, genellikle varlık, gerçeklik olup, sanat buna yönelir, onu yansıtmak ister. Ancak, burada kendiliğinden bir soru doğar: Sanatın yansıttığı bu gerçeklik nasıl bir varlıktır? Çünkü gerçeklik, duyularımızla en yalın olarak kavradığımız nesnelerden başlayarak, ruhsal, sosyal varlık alanlarına kadar uzanan geniş bir varlık evrenini dile getirir. Şu dokunduğum masa nasıl gerçekse, içimde duyduğum şu duygu, konuştuğum dil ve uyduğum töre de gerçektir. Gerçek, burada varlık ile eşanlama gelmektedir. Şimdi, sanat, bu geniş varlık alanları içinde hangi gerçekliği yansıtır ve bu yansıyan gerçekliğin öz bakımından nitelikleri nelerdir? İlkin bu soruya genel bir karşılık verınek gerekir: Sanatın, özellikle yansıtmak gereğinde olduğu bir gerçeklik yoktur. Sanat, doğal varlığa, inorganik varlık alanından kayaç ve madenlerin varlık alanından organik, ruhsal ve sosyal gerçeğe kadar bütün varlık alanlarına yönelebilir. Sanat, tümünü yansıtabilir. Marxizm için de bu böyledir. Ancak, Marxizm için sorun burada değil de, bu gerçekliğin özünde, onun ne olduğu sorusunda ortaya çıkar. Bunu başka türlü söylersek: Gerçeklik hangi nedenden ve hangi özden ötürü sanatın obje'si olmaktadır? Bu soru, Marxist estetik için hem özgün, hem de Marxist estetik'e yön veren temel bir sorudur. Bunu, H. Koch'tan alacağımız birkaç cümle açık olarak göstermektedir. «Değerli metallerin, doğal nesneler olma özelliği ile değil, tersine, estetik duyumların obje'si olma ile son derece karmaşık toplumsal bir ilginin doğal taşıyıcıları olduğunu gösterme etkeni üzerinde durulmalıdır.[418] Buna göre altın, gümüş gibi değerli metallerin estetik değeri, onların doğal bir varlık olmalarında değil, *toplumun* onlara böyle bir estetik değer yüklemelerinde bulunur. «Soylu madenler denen metallerin varlığında kendini gösteren bu toplumsal fenomen, bu toplumsal görünüş binlerce yıldan fazladır soylu metallerin parıltısının sağladığı estetik hazzın ana içeriğini oluşturur.»[419]

Bu, yalnız inorganik doğa için değil, organik doğa için de doğru ve geçerlidir. Binlerce yıldır insanoğlu, çiçeklerin güzelliğini anlatmamış mıdır? Onların bu estetik değeri nereden geliyor? Marxist estetik'e göre, yine aynı nedenden ileri geliyor: Toplumsal tasavvurdan. «Bitki, kendi başına estetik bir etki yapmaz, tersine 'bizim için' olan varlığı ile estetik etki yapar.»[420] Bitkilerin bu bizim için olan varlığı, onların doğa varlığına insanın kattığı insansal-toplumsal varlıktır.

Aynı şey, biyolojik varlık alanı için de geçerlidir. Sözgelişi, binlerce yıldır sanatın işlediği 'sevgi' konusu nedir? Aslında, o cinsel bir sevgidir, biyolojik bir olaydır. Ama, sanatın sevgi deyince anladığı şey, biyolojik anlamının dışında, sosyal bir anlamdır. «Cinsel sevginin tasviri, doğrudan doğruya biyolojik olan, doğa verisi olan bir şey değil de, tersine kültürleşmiş bir şeydir, bir yandan insansal biçimi içinde özel toplumsal bir üründür, öbür yandan da sevgi olaylarında sınıf ilişkilerinin 'objektiv' bir man-

tığıdır: Bunlar, birbirini karşılıklı olarak koşullayan temel görünüşler olup, cinsel sevgi bu görünüşler içinde edebiyat ve sanatın konusu olur.»[421]

Görüldüğü gibi, estetik'in obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklik gibi görünürse de, aslında, doğal gerçeklikten farklıdır. Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik insana dayalı bir gerçekliktir. «Toplumsal bilincin aldığı sanat biçiminin obje'si, 'doğada' bulunduğu ölçüde, 'insansallaştırılmış', insan evrenselliğinin pratik anlatımı olmuş doğada bulunur, doğal olarak verilmiş fiziksel, kimyasal, biyolojik, vb. özelliklerde, doğal olay denen olayda değil.»[422] Buna göre, estetik gerçeklik, sanatın ele aldığı, tümüyle kendine özgü bir gerçeklik olup, bu gerçeklik insansallaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir gerçekliktir. «Sanatın estetik özünün aynı zamanda objektiv temelini oluşturan ve onun ilk niteliği olarak şimdiye kadar gösterdiğimiz sanatın özel obje'si (bilgi obje'si), tümüyle başka türdendir. Sanat, doğal görünüşleri, doğa olaylarını ve doğal 'insanın yaşam görevlerini' içine aldığı yerde bile, toplumsal bir karaktere sahiptir. Estetik duyumlar ve sanat, o halde, yalnız toplumsal ilgileri, insanlar arasındaki ilgileri değil, aynı zamanda insan için toplumsal, tarihsel olarak meydana gelen doğa varlığını da yansıtır.»[423] Buradan anlaşıldığı gibi, Marxist estetik için, sanatın obje'si olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır.

Böyle bir anlayıştan, iki mantıksal sonuç çıkarılabilir. Biri, estetik gerçekliğin insana olan bağımlılığı; ikincisi, doğa ve toplum varlıkları arasındaki sıkı ilgi. Şimdi, kısaca bu iki sonuca değinmek istiyoruz.

Estetik gerçekliğin insansal olması ve insana bağımlı olması, bir bakıma bu gerçekliğin insandan kalkarak anlaşılabileceğini ifade eder. Böyle olunca da, buradan estetik gerçekliğin *sübjektiv* bir fenomen olduğu sonucuna varılmış olmaz mı? Hiç kuşkusuz varılacaktır. Şöyle ki, bir insanın portresini yapan bir ressam, o kişinin fiziksel-biyolojik varlığını değil, tüm insan olarak kavranan varlığını resmeder. Bir manzara resminde dile gelen şey, bir fizikçinin, bir jeolog ya da bir botanikçinin anladığı anlamda bir doğa olmayıp, insan tarafından yorumlanmış, insansal bir doğadır, sübjektiv bir doğadır. Marxist estetik'e göre, estetik gerçeklik, ancak bu sübjektiv niteliği göz önünde bulundurulursa, doğru olarak bilinebilir. Onda, objektiv nitelik görmek büyük bir yanılgı olur. «Bugüne kadarki materyalizmin (Feuerbach da dahil) en büyük yanılgısı, obje'yi, gerçekliği, duyusallığı yalnız obje biçimi ya da görü biçimi altında kavramış olmasıdır; duyusal insan etkinliği, eylemi olarak sübjektiv olarak kavramamış olmasıdır.»[424] Bu nokta, Marxist estetik için çok karakteristik bir sonuçtur. Marxist estetik, materyalist bir varlık anlayışına dayandığı halde, onun sübjektivist bir estetik obje anlayışına varması acaba nasıl açıklanabilir? Yoksa, Marxizmin genel varlık kavrayışı ile estetik gerçeklik anlayışı arasında bir çelişki ve bir tutarsızlık mı vardır? Böyle bir sorunun karşılığı şu olabilir: Marxizm, düşünce tarihinde şimdiye kadar rastladığımız türden bir materyalizm değildir, tersine, insanı ve insan eyle-

mini varlığın odak noktası yapan tarihsel-insansal bir materyalizmdir, insana ve insan eylemine dayalı, varlığı insan eylemlerinin diyalektik süreci ile açıklamak isteyen hümanist bir materyalizmdir. Bundan ötürü, burada bir çelişki söz konusu olmayıp, tersine, böyle bir sonuç, diyalektik materyalizmden mantıksal olarak doğan bir sonuçtur.

Sanatın gösterdiği bu sübjektivizm, insanın bireyselliği ile ilgili bir sübjektivizm de değildir. İnsan, burada bireysel olarak değil de, tüm insanlık olarak, tüm eylem varlığı olarak, tarihsel bir varlık olarak anlaşılmalıdır. Böyle insanlığa ve tarihselliğe dayalı bir sübjektivizm, her şeyden önce doğaya karşı konmaktadır. Bununla da üzerinde durulmak istenen, insanın *toplumsal* bir varlık olarak sanatı yaratmasıdır. Ancak, hemen burada önemle belirtelim ki, Marxizm'e göre, yalnız sanat toplumsal bir fenomen değildir, sanatın obje'si de, ister bu obje bir doğa varlığı olsun, her zaman insansal, toplumsaldır. «Doğa görünüşlerinde ve doğa olaylarında sanatın obje'si olarak karşımıza çıkan olgu, sanat yaratmasının çok özel bir ölçüde toplum ülkesine girdiğini gösterir.»[425] Bu anlamda doğa da toplumsal bir nitelik elde ediyor. Çünkü, kavradığımız, bilgi ve sanat obje'si yaptığımız, anlam ve değer yüklediğimiz bir doğa, artık insansallaştırılmış bir varlık olur. Bunun için, Marxizm'e göre, «doğa ve toplum, bir Çin duvarı ile birbirinden ayrılmaz.»[426] Ama, ne var ki, insansallaştırılmış doğa, özellikle sanatın obje'si olan doğa, tüm doğa demek değildir. Sanatın obje'si olan doğanın yanında bilim ve felsefenin obje'si olan doğa da bulunur. Her iki doğa da kuşkusuz gerçektir. Bununla birlikte, sanat, bilim ve felsefe aynı gerçekliğe başka açılardan yaklaşırlar. «Hem sanat hem bilimler hem de felsefe ve öbür toplumsal bilinç biçimleri aynı gerçeklik nesnelerini ve görünüşlerini yansıtırlar. Ama, farklı görüş açılarından yansıtırlar.»[427] Şimdi, bu farklı görüş açısı nedir? onu sorabiliriz.

Bilimler de doğaya yöneliktir, bilimler de doğayı incelerler. Bu bilimlere, doğa bilimleri adı verilir: Fizik, kimya, astronomi ve biyoloji gibi. Bunların incelediği doğa, sanatın yansıttığı doğadan ayrıdır. Çünkü: «Doğa bilimleri (fizik, kimya, biyoloji) insanın toplumsal varlığını değil, tersine *dışsal doğayı* bilgi obje'si yapar. Onlar, doğanın fiziksel, kimyasal ve biyolojik özelliklerini araştırırlar. Bu anlamda, onların temel içeriği toplumsal bilincin *ideolojik biçimleri* değildir. Bu da, doğa bilimlerinin özellikle yansıttığı gerçekliğin özellik ve niteliklerinden ileri gelir.»[428]

Buna göre, doğa bilimleri yalın doğayı yansıttıkları halde, sanat, insansallaştırılmış, toplumsallaştırılmış doğayı yansıtır. Doğa bilimleri ile sanat arasındaki bu ayrılığı saptadıktan sonra, şimdi karşımıza şöyle bir soru çıkıyor: Bilimler yalnız doğa bilimlerinden oluşmazlar, doğa bilimlerinin yanında sosyal bilimler de vardır: Örneğin, hukuk, ekonomi ve sosyoloji gibi. Bu bilimlerin incelediği varlık, özce doğa bilimlerinin incelediği varlıktan farklıdır, çünkü, bu bilimler salt doğayı değil, insan doğasını, insansal doğayı incelerler. O halde bunların obje'leri ile sanatın obje'si arasında bir ortaklık vardır. «Toplumsal olayları yansıtmak hiçbir yolda sanatın bir ayrıcalığı değildir. Tüm toplumsal bilinçle, özellikle toplumsal bilimlerle sanat bu konuda uzlaşır. Bilindiği gibi, pek çok tür ve

nitelikte toplumsal görünüş ve ilgiler vardır; ekonomik, sosyal, politik, hukuksal, moral, dinsel, vb. Sanat, toplumsal ilgilerin ve görünüşlerin bütün bu çokluğu ile ilgilenir.»[429] Bütün bunlar, adı geçen bilimlerle sanat arasında bir ortak yanın varlığını göstermez mi? Marxist estetik'e göre, sosyal bilimlerde de uzmanlık alanları vardır. Ekonomi, ekonomik olayları inceler. Oysa, sanata gelince, iş değişir. «Sanat yaratmasının obje'sinin özelliği, çeşitli toplumsal bilimlerin obje'leri ile karşılaştırıldığında, özellikle ekonomik, hukuksal, politik ya da sosyal-tarihsel ilgileri içine almaz. O, insanın tüm toplumsal ve kişisel yaşamının bütün alanlarında *tüm* toplumsal ilişkileri içine alır. Bilimlerin obje'leri ise, ekonomik, hukuksal, politik, sosyal-tarihsel, psikolojik, vb. görünüşler, süreçler ve ilgiler olarak görünüşler, süreçler ve ilgilerdir.»[430] Bu bilimlerin hiçbiri, konusunu oluşturan olayları, olay olmalarının dışında ele almak istemez. Sanat ise, yine sosyal ve insansal doğayı yalnız belli bir açıdan ele alır. Bu açı, *insan*dır. Sanat, yansıttığı bütün olayları *insan* ile ilgisi bakımından ele alır. «Sanatın estetik özünün objektiv temeli, insan ile tüm ilgi içinde toplumsal olaylara ve 'insansallaştırılmış' doğaya özgü olan görünüşlerin bu çok yönlü 'insan ilgisi', sanat yaratmasının obje'sinin özel bir yanını oluşturur.»[431] Buradan şöyle bir sonuç çıkar: Sanat da, sosyal bilimler gibi, toplumsal olay ve ilgilere eğilir. Ama, ne var ki, sosyal bilimler bu olayları objektiv olgular olarak ele aldığı halde, sanat aynı olayları insan ile bağlantısı ve ilgisi yönünden, onları insan eylemlerinin bir ürünü olarak yansıtmak ister.

O halde, Marxist estetik'e göre, sanatın obje dünyası, estetik gerçeklik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik olmayıp, insansal bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, en yalın sosyal olaylardan doğanın fiziksel varlığına kadar uzanır. Marxist estetik'e göre, biricik gerçeklik, *insan gerçekliği*dir. Bunun dışında sanat için bir başka gerçeklik alanı yoktur ve olamaz da.

Şimdi bu genel Marxist tablo ile ilgi içinde çağdaş Marxist estetikçi Georg *Lukacs*'ın doğa güzelliği ve sanat güzelliği üzerine öne sürdüğü düşünceleri görmek istiyoruz. Lukacs'ın doğa güzelliği ve sanat güzelliği sorusu karşısında aldığı tavır, doğrudan doğruya Marx'a dayalıdır ve Marxist bir tavırdır. Lukacs'ın çıkış noktası, şimdiye kadarki estetik'in, klasik estetik'in doğa güzelliği ve sanat güzelliği karşısında aldığı uzlaşmaz düalist tavırdır. «Felsefe yönünden açık ve tarafsız olarak bu sorun genellikle hiyerarşik bir sorun yapılmakla bulandırılmış olur. Acaba, doğa güzelliği sanat güzelliğinden üstün müdür? Böyle bir sorun, doğa güzelliğini, birlikli bir estetik'in iki alanı olarak anlamakla, çözüm daha en başından dogmatik olarak kabul edilmiş olur.«[432] İdealist estetik, yukarda göstermeye çalıştığımız gibi, doğa güzelliği ve sanat güzelliği seçenekleri karşısında, doğanın yetkinlikten ve güzellikten yoksun olduğu varsayımından kalkıyordu. Sanat güzelliği, doğadaki bu biçimden, güzellikten ve yetkinlikten yoksunluğun bir aşılması olarak doğar. Bundan ötürü, güzellik dendiğinde doğa güzelliği değil, sanat güzelliği anlaşılır ve bu, Platon'dan günümüz Heidegger'ine kadar böyle sürüp gelir.

Bu idealist anlayış karşısında, doğa güzelliğinin daha önce geldiğini

söyleyen bir görüş de vardır. Bu görüş, natüralist ya da materyalist görüş adını alır. Böyle eski bir materyalist görüşün temsilcisi olarak Lukacs, *Tschernischewski*'yi gösterir. Tschernischewski, sanat güzelliğinin ancak doğa aracılığıyla olanak kazanacağını öne sürer, çünkü, ona göre, «estetik olan», yaşamla, yaşamın gerçekliği ile aynı şeydir. Bunu, Lukacs'ın alıntısı ile söylersek, Tschernischewski şöyle der: «Güzelliği, yaşamın gerçekliği olarak kavrıyorsak, o zaman şunu kabul etmek zorundayız: Organik doğaya nüfuz eden yaşama karşı çaba, aynı zamanda güzel'i meydana getirme çabasıdır.»[433] Buna göre, güzellik her şeyden önce, organik yaşamın içindedir. Bu yaşamı kavramak, aynı zamanda ondaki güzelliği kavramakla aynı anlama gelmektedir. Ama, güzelliği doğada ve doğa biçimlerinde bulmak, beraberinde bir *teleologi*'yi de (ereklilik) getirmiyor mu? Doğa ve yaşam güzelse, güzel olma ereğine sahip olduğu için güzel değil midir? Burada, sözgelişi, bir an Kant'ı anımsarsak, doğada, canlı doğada böyle örtük bir erek saklı değil midir? Gerçi, Tschernischewski, bir materyalist olarak böyle bir teleologi'ye düşmekten kesin olarak kaçınır, ama, bu kez de bir tutarsızlığa düşmüş olur.

O halde, bu eski antinomi, doğa güzelliği-sanat güzelliği antinomi'si karşısında nasıl bir tavır almalıdır? Bu antinomi nasıl çözümlenebilir? Lukacs'a göre, ancak *Marxist* bir tavırla bir çözüm olanak kazanabilir. Marxist tavır ise, daha işin başında sorunu 'doğa güzelliği-sanat güzelliği' karşıtlığından kurtarıp, insan ve doğa ilgisi içine sokmak ister. Marxist tavır için sorulması gereken soru şu olmalı: «İnsan ve doğa arasındaki ilgi nedir?» Soruna böyle bir yaklaşım, soruyu hem antinomik niteliğinden soyar, hem de soruya bir çözüm şansı ve olanağı sağlamış olur.

Lukacs'a göre, şimdi çözümlenmesi gerekli sorun, insan ve doğa arasındaki ilgi sorunu oluyor. O halde, bu ilgi nedir? Lukacs, Marx'a dayanarak bu ilgiye yaklaşmak ister. Marx şöyle diyordu: «İş, bütün toplumsal biçimlerden bağımsız, insanın bir varlık koşuludur, insan ve doğa arasındaki metabolizmayı, yani insan yaşamını meydana getirmek için gelecekte sonu olmayan bir doğa zorunluluğudur.»[434] Lukacs, Marx'm bu sözlerindeki iki kavramdan hareket eder. Bunlardan biri, *iş, eylem* kavramıdır, öbürü de, *metabolizma* kavramıdır. İş nedir? İş, Marx'a göre, yalnız insanın insan olmasını değil, aynı zamanda insan toplumunu da yaratır. Bundan ötürü, insanın doğa ile metabolizma ilişkisi, aslında insan toplumunun doğayla metabolizma ilişkisini ifade eder. Bu metabolizma ilişkisi içinde ancak üretim güçleri doğar ve bu üretim güçleri de, kendilerine uygun *üretim ilişkilerini* yaratırlar. Sanatın ve sanat güzelliğinin doğuşu, tıpkı Marx'ta olduğu gibi, üretim güçlerine (üretim araçlarına) uygun olarak doğan üretim ilişkileri içine giren bir fenomendir.

Buradan şöyle bir sonuç çıkar: Lukacs'a göre de 'güzellik, yalnız bir tür güzellik olup, bu da ancak toplum ile doğa arasındaki metabolizmanın ürünüdür. Bunu Lukacs'ın diliyle söylersek: «Her doğa güzelliği yaşantısının temelinde, doğanın toplumsallaştırılmış insanın egemenliği altına girmesi gibi bir aşama bulunur. Bundan ötürü, bir yaşantı tüm toplumsal yaşamdan soyutlanamaz.»[435] Buna göre, şimdiye kadar klasik estetik'lerde

bir temel estetik kavramı ve bir kategori olarak geçen 'doğa güzelliği' ne olacaktır? Lukacs'a göre, güzellik, toplumsal bir değer olduğuna göre, doğa güzelliği gibi insan ve toplum dışı bir değerin anlamı olmayacaktır. «'Kategori' olarak, hatta metafizik olarak tözleştirilen 'doğa güzelliği'» diyor Lukacs, «zihinleri karıştırmaktan başka bir işe yaramamıştır. Gerçi yalnız estetik'te değil, ethik'te, insan yaşamını en doğru olarak kavramada da.»[436]

Görüldüğü gibi, Lukacs, 'doğa güzelliği-sanat güzelliği' antinomi'sini değişik bir yorum, Marxist bir yorum içinde çözümlüyor. Bu çözüm içinde doğa, ancak bir metabolizma öğesi olarak kavranıyor. Böyle bir kavrayış içinde de 'doğa güzelliği' klasik estetik'teki töz ve kategori değerini yitirmiş oluyor.

D — Ontolojik Görüş

Çağdaş, ontolojik görüşün güzelliği, irreal bir arka yapının real bir ön yapıda görünüşe ulaşması olarak anladığını daha önce ayrıntılarıyla göstermeye çalışmıştık. Şimdi, aynı görüşün, doğa güzelliği dendiği zaman ne anladığını belirlemeye çalışalım.

Ontolojik görüş, genel güzellik anlayışı ile güzelliği daha çok sanatsal bir güzellik olarak temellendirmeye çalışmıştı. Bu anlamda güzellik, sanat yapıtında ruhsal-tinsel bir arka yapının real duyusal bir varlıkta görünmesi idi. Ama, sanat yapıtlarının dışında, geniş doğa alanlarında biz 'güzel obje'lerle karşılaşmıyor muyuz? Bu gibi karşılaşmalarda da, 'güzel bir insan', 'güzel bir kuş', 'güzel bir çiçek', 'güzel bir manzara' gibi yargılar vermiyor muyuz? Bütün bu yargıları verirken de bu doğa öğeleriyle estetik ilgiler içine girmiyor muyuz? Güzelliği sanat alanında düşünen ontolojik estetik, doğanın güzelliğini görmeden geçebilir miydi? Elbette geçmesi beklenemezdi. Şöyle ki, sanat yapıtında, onun duyusal varlığında sanatçı, ruhsal-tinsel bir arka yapıyı, irreal bir arka yapıyı görünüşe ulaştırır. Böyle bir genel güzellik varsayımından hareket edildiğinde, güzel dediğimiz doğa varlığında, bir insan, bir hayvan, bir bitki ve bir manzarada yine bir arka yapının, bir irreal-ruhsal-tinsel varlığın görünüşe ulaşması gerekir. Bu gibi doğa parçalarında görünüşe ulaşan şey nedir? Ontolojik estetik, kendi genel varsayımı açısından böyle bir soruya yanıt bulabilmek için büyük çaba harcar, kimi zaman belli bir yanıt bulabilmek için kendi varsayımına, kendi tanımına ters düştüğü bile olur.

'Güzellik, irreal bir arka yapının real bir ön yapıda görünüşe ulaşmasıdır' genel tanımından hareket eden ontolojik estetik, bu güzelliğin geçerliğini, genel olarak doğada değil de, belli doğa kesimlerinde göstermek ister. Bu doğa kesimlerinin başında, insan ve insanın varlık alanı gelir. O halde, ilk sorunun bu alanda sorulması gerekir: İnsan güzelliği nedir? Acaba, insan güzelliği, doğanın insan varlığına koyduğu bir ereği mi gösterir? Ama, daha en başta ontolojik estetik doğadaki her tür teleologi'yi yadsır. «Sanat yapıtı,» diyor N. Hartmann, «insanın yaptığı bir şeydir, gerçi, güzel olma ereği için yaptığı bir şeydir. Yaratıcının dışsal biçim

vermede başka bir şeyi göstermek amacı güttüğü anlaşılıyor. Doğa ise böyle bir amaç için çalışmıyor, doğanın hiçbir ereği ve bilinci yok. Bir şeyin içine, görünüşe çıksın diye hiçbir şey koymuyor.»[437] Bu, bir doğa parçası olan insan için de geçerlidir. Doğanın insanda görünüşe ulaştırmak istediği herhangi bir erek söz konusu değildir. Ama, buna karşın, yine 'görünen bir şey' olmalı, güzellik bir görünüşe çıkma ilgisini dile getirdiğine göre, biz insanda da güzellikten söz açabilelim. Ontolojik estetik için bu bir dilemma'yı göstermiyor mu? Ontolojik estetik, bu dilemma'dan nasıl kurtulabilir? Bu kurtuluş yolunda ontolojik estetik'in attığı adım, doğanın belli bir erek ve istem (irade)ile olmasa bile, insanda 'bir şeyin kendini göstermesi', 'bir şeyin kendisini dışlaştırması' olgusudur. Bu kendini açığa çıkarma, dışlaştırma insanın hareket ve tavırlarında, konuşma ve tepkilerinde görünür. Başka türlü söylendikte, gizlide olan bir şey açığa çıkmış olur. Şimdi, bu gizlide olan ve açığa çıkan şeyin ne olduğunu sorabiliriz. Bunlar tümüyle *moral* değerlerdir, diyor N. Hartmann. «İnsansal soyluluğun ve iyi'nin duyusal olarak görünmesini bir insan bireyinde kavradığımızda, ona güzel deriz.»[438] İşte, N. Hartmann'a göre, moral değerlerin bir insan bireyinde görünüşe çıkması, salt anlamında bir estetik görünüştür.

Yalnız acaba doğadaki bu 'görünüşe ulaşma' ile sanat yapıtında bulduğumuz 'görünüşe ulaşma' aynı mıdır? yoksa aralarında bir ayrılık var mıdır? Buna, N. Hartmann şöyle bir karşılık verir: «Burada, daha en başta şu noktanın açıklık kazanması gerekir: İnsan güzelliğinde görünen şey, görünme ilgisi içinde bitmiş olmaz, tersine bu görünüş olmadan da o kişide varlığını sürdürür; onları ne sezgisel ne de başka bir yoldan kimse kavramasa bile, onlar yine vardırlar. Onların görünme gereğinde olmaları gibi bir durum söz konusu olamaz. Onlar, görünüşe çıksalar bile, önemli olan, onların bu görünüşe çıkmaktan bağımsız olmalarıdır.»[439]

Buna göre, insan güzelliği ile sanat güzelliği, aynı 'görünme' tanımına dayanmakla birlikte, onlar arasında görünen şey yönünden bir ayrılık da bulunur. «Sanat yapıtında görünen şey irreal'dir ve yalnız onu kavrayan bir süje için vardır; burada ise kendini gösteren şey real olarak var olan bir şeydir.»[440] Ama, bu ayrılığın dışında, görünüş ilgisi yönünden onlar arasında hiçbir ayrılık söz konusu değildir. Buna göre, insan güzelliği, insanın tavır ve hareketlerinde, tepkilerinde moral değerler dediğimiz real değerlerin görünüşe ulaşmasıdır.

Öbür doğa alanlarına gelince, sözgelişi, bir hayvanın, bir geyiğin, bir kelebeğin güzelliği söz konusu olunca durum ne olur? Hayvanda moral değerler söz konusu olmadığına göre, hayvanda duyusal olarak görünüşe ulaşacak olan nedir? Buna, N. Hartmann, *'vital değerler'* diye karşılık verir. Hayvanın hareketlerinde görünüşe ulaşan bu vital değerlerdir. «Bir hareket ya da hareket tarzı, bir sıçramanın çekiciliği, hayvanın tavrındaki bir gerilim ifadesi dikkatimizi çeker, görünen bir başka real şeyi görmeye bizi götürür. Bu başka olan şey, organik varlığın doğa mucizesinden başka bir şey değildir.»[441] Bu, bize hayvan hareket ve davranışlarında kendini gösteren şey, doğa mucizesi, organik varlıkta bulduğumuz canlılıktır,

vital değerlerdir. Hayvanı 'güzel' bulmamızın ve ondan estetik bir hoşlanma duymamızın nedeni, onda bu canlılığı kavramamızda bulunur.

Bitkisel doğaya, bitkilerin güzelliğine gelince, burada karşılaştığımız vital değerler hayvanda görünüşe ulaşan vital değerler gibi canlı değildir. Hayvanda organik olanın karşısında duyduğumuz hoşlanmayı bitkiler karşısında duyamayız. Ama, bitkiler de güzel varlıklardır. Bir gül güzel değil midir? Bir ağaç karşısında estetik bir hoşlanma duymaz mıyız? O halde bütün bunlar hangi 'görünüş ilgisi'ne dayanırlar? N. Hartmann'a göre: «Burada da canlılığın gizli erekliliğinden, birbirine uyan fonktion ve onların gelişmesinden doğan organik bir yapıdan, bir yaşam itiliminden, bunun gerçekleşmesinden, çevreye uyan özerkliğin organik güçlerinden bir şey kendini gösterir.»[442] O halde, bitkilerin güzelliğinde de aynı 'görünüş' ilgisini buluyoruz.

Cansız doğaya, kristallerin, kayaçların ve bütün bunların oluşturduğu inorganik doğanın güzelliğine gelince, bunlarda da bir şeyin görünüşe çıkması ve bunun duyusal olarak kavranması gerekir. Kristallerde görünüşe ulaşan bu şey, *geometri yasasıdır, biçim yasasıdır.* Gerçi, biz kristaller karşısında bu biçim yasasını rationel olarak kavrayamayız. Onu, rationel olarak tanımasak bile, kristaller hoşumuza giderler. Bunun nedeni, bu geometrik biçim yasasını duyusal olarak kavramamızdır. Öbür yandan, akan suların, yıldızlarm hoşa gitmeleri nasıl açıklanabilir? Bunlar, biçim yasaları ile değil, hareket yasalarıyla hoşa gider. Onların varhğında görünüşe çıkan şey, bu dinamizm'dir, bu hareketliliktir.

Manzara güzellikleri için de ontolojik estetik aynı yönde düşünür. Büyük kentlerin hareket ve gürültüsünden yıpranan insan, bir kır sessizliği içinde canlanır, mutluluk duyar. Yeşilliklerin ve çocuksu bir gökyüzünün bizi çepeçevre sardığı bir manzarayı biz 'güzel' olarak değerlendiririz. Bunun nedeni, yalnız onda bulduğumuz sessizlik ve mutluluk olamaz. Duyduğumuz mutluluk, aslında bir neden değil, bir etki olmalıdır. N. Hartmann'a göre, bunun nedeni, bu manzaranın «*bizim yaşam duygumuz*»un obje'si olmasında bulunur. N. Hartmann şöyle söylüyor: «Yaşam duygusu, estetik hoşlanmaya girer, karışır, tıpkı organik olanın güzelliğinde görmüş olduğumuz gibi. Yalnız aralarında şöyle bir ayrılık bulunur: Organizmaya bakarken duyduğumuz yaşam duyguları, objektiv bir şey gösterirler, manzarada ise, sübjektiv bir şey gösterirler, yalnız seyredene özgü, seyredende bulunan, obje'de, birlikte duyularla kavranan bir şey.»[443] Acaba, bu yaşam duygusunun dışında görünüşe ulaşan başka değerler de yok mudur? Bu değerler olabilir, ama bir manzaraya bir tabloya bakar gibi bakılırsa. O zaman, ışık, renk gibi içerikler duyusallıkla birleştirilirse, bu tablo değerlerinin ve içeriğinin duyusal olarak görünüşe ulaşması olayı, yani manzaranın güzelliği ortaya çıkar. —

Şimdi yine ontolojik görüş çerçevesi içinde Max Bense'nin 'doğa güzelliği' anlayışına değinmek istiyoruz. Daha önce, genellikle güzellik anlayışını belirlerken, Max Bense'nin güzelliği «gerçekliğe katılma» olarak anladığım anımsayalım. Güzellikte bir realite değil, realiteye bir katılma söz konusudur. Sanat güzelliğinde bu 'realiteye katılma', tesadüf, olanak

ve özgürlük içinde ortaya çıkıyordu. Acaba doğa güzelliğinde bu realiteye katılma hangi kategorilerle kendini gösterir? Doğa güzelliğinde de, hiç kuşkusuz ilk planda bir gerçeklik ile karşılaşıyoruz. Ama, doğa güzelliğinde de yalnız bir gerçeklik, bir realite söz konusu olsaydı, o zaman doğa güzelliği diye bir sorun olmazdı, çünkü, M. Bense'ye göre, güzellik ne tür güzellik olursa olsun, bir realiteye katılma olayıdır. Buna göre, doğa güzelliğinde de realite'nin yanında bir irrealite, kısaca bir realiteye katılma söz konusudur. Başka türlü dendikte, bir irrealite realiteye, gerçekliğe katılıyor, gerçeklikten pay alıyor. İşte, bu pay almaya, doğa güzelliği denir. Bunu, daha önce gösterdiğimiz formül ile dile getirirsek:

$$Dog. = W + Cw$$

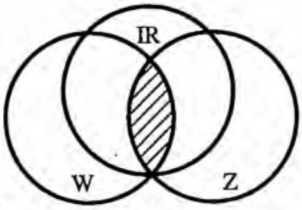
Burada Dog, doğa güzelliğini, W gerçekliği ve Cw de gerçekliğe katılmayı gösterir.

Ancak, kategori bakımından sanat güzelliği ile doğa güzelliği arasında bir ayrılık kendini gösteriyor: Sanat güzelliği *olanak* (imkân) kategorisi içine girdiği, özgürce yaratılmış bir güzellik olduğu halde, doğa güzelliği kategori dışı bir güzelliktir, o, salt bir realiteye katılmadır.

Bunu biçimlerle gösterirsek:

$S_g = W.IR.Z$

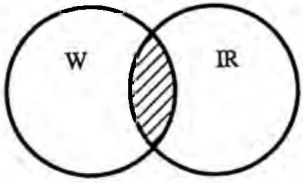
W Gerçeklik, realite
IR Irrealite
Z Tesadüf



Doğa güzelliğine gelince:

$Do_g = W.IR$

W Gerçeklik, realite
IR Irrealite



Buna göre, doğa güzelliği, herhangi bir modaliteye dayanmayan gerçeklik ile gerçekliğe katılmanın birliği oluyor.»[444]

E — Doğa Güzelliği ve Sanat Güzelliği Sorununda Sonuç

Görüldüğü gibi, genellikle düşünür ve estetikçiler, doğa güzelliği ile sanat güzelliği arasında kesin sınırlar çiziyorlar ve sanat güzelliğini doğa güzelliğine üstün tutuyorlar. Kimileri dalia da ileri gidip, doğa güzelliğini kavramanın, ancak sanat güzelliği ile eğitsel bir yetişmeden sonra olanak kazanabileceğini öne sürüyorlar. Sözgelişi, resimde romantizmin büyük ustası Eugène *Delacroix* (1798-1863), «biz romantik olduktan sonra dağlar

güzelleşti», ya da romancı Oscar *Wilde* (1851-1900), «*Dorion Gray'in Portresi*» adlı yapıtında, «İngiliz ressamları, Thames'i sisli olarak gösterdiği günden beri Thames üzerinde gerçekten sis vardır» derken, sanatın bizi *doğaya*, doğa güzelliğine götürdüğünü, sanatın bizi doğa güzelliğini kavramada eğittiğini dile getirmek isterler. Dağlar elbette romantikler dağları resmetmeden önce de güzeldi, İngiliz ressamları Thames'i sisli resmetmeden önce de Thames üzerinde sis vardı. Ama, insanlar, romantiklerin yapıtlarında dağların güzelliğini ve İngiliz ressamlarının resimlerinde Thames'i sisli gördükten sonra doğada bu güzellikleri *farketmişlerdir*. Buna göre, doğa güzelliği sanat güzelliğine götüren kılavuz olmuyor, tersine sanat güzelliği doğa güzelliklerini kavramada kılavuzluk ediyor. Çünkü, doğada güzelliği farkedebilmek için, belli bir estetik tavra ulaşmak gerekir, bu tavrı ise, insan ancak sanat yoluyla, sanat eğitimiyle elde edebilir. İşte, Kant'ın «doğa, bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir» sözü bu anlamda anlaşılmalıdır. Ancak, böyle bir estetik tavır içinde doğa, zaman ve mekânla ilgili varlığından, realitesinden soyulur ve tinsel bir biçim elde eder. Böyle bir doğa, artık insanın gereksinmelerinin, içgüdü ve eğilimlerinin yalın bir obje'si olmaktan çıkar, bir sanat yapıtı gibi tinsel bir obje niteliği elde eder. Böyle bir doğa, doğal olmanın dışına çıkar, bir sanat yapıtı gibi tinsel bir evrene yükselmiş olur. Böyle tinsel bir evrene yükselmemiş bir doğa ise, estetik bakımdan *indifferent*'tir, ne güzeldir, ne de çirkindir, o yalnızca bir doğadır.

Acaba, böyle bir görüşün karşıtını savunan bir anlayış yok mudur? Doğa güzelliği sanat güzelliğine üstündür, doğa bütün güzelliklerin kaynağıdır, insan doğadaki güzellikleri göre göre sanat güzelliğine yükselir, doğa, sanatın bir kılavuzudur, diyen anlayışlar da vardır. Natüralist ya da realist diyebileceğimiz bu anlayışlar, belli güzellik kategorilerini doğaya dayatıp sanat güzelliğini de bu kategorilere göre açıklamak isterler. Böyle bir realist-natüralist anlayış için, doğa, tüm güzelliklerin kaynağı olduğuna göre, güzelliği inceleyen bir felsefenin, estetik'in de doğaya dayanması, doğa felsefesinin bir dalı olması gerekir. Buna göre, estetik, doğada estetik kategorileri inceleyen bir doğa felsefesi olur.

Ama, ne doğada böyle temel güzellik kategorileri vardır, ne de bunları inceleyen bir doğa felsefesi. Yalnızca, estetik değeri inceleyen bir estetik vardır ve bu estetik değer de, tinsel nitelikte olduğuna göre, estetik bu değeri tinsel-insansal bir evrende araştıracaktır. —

Şimdi bu estetik değer, güzel, insansal bir evrendedir, ama, bunun objektiv niteliklerinin de olması gerekir. Öyle objektiv nitelikler ki, doğa bir sanat yapıtı olarak görüldüğünde, bu niteliklere doğa da sahip olabilsin. O halde, güzel'in bu objektiv nitelikleri nelerdir? şimdi bunları görmek istiyoruz.

V. GÜZELLİĞİN OBJEKTİV NİTELİKLERİ

Güzellik, belli bir obje ile ilgilidir; güzel dediğimiz değer, bir obje'ye yüklediğimiz, bir obje tarafından taşınan bir değer'dir. Güzel bir çocuk

yüzü, güzel bir manzara, güzel bir at ve güzel bir çiçek, vb. gibi dile getirdiğimiz değer yüklemlerini, çocuk yüzü, manzara, at ve çiçek dediğimiz obje'lere yüklüyoruz. Şimdi, güzel bir çocuk yüzü ya da güzel bir at dediğimiz zaman, bununla ne demek isteriz? Güzel bir çocuk yüzü, yalnız ağız, burun, göz öğelerinin belli biçimsel bir orantısını mı dile getirir? Bunun yanı sıra, o yüzde çocuk saflığı, temizlik gibi bir içeriksel nitelik de dile gelmez mi? Güzel bir at yargısında da atın başı, boynu, bacakları arasındaki biçimsel ilginin yanında, canlılık, hareketlilik gibi içeriksel nitelikler de dile gelmez mi? Güzel bir çiçekte de, biçim-renk ilgilerinin dışında tazelik, doğallık gibi nitelikler de dile gelmez mi? Kuşkusuz bütün bu sorulara olumlu yanıt verip, güzel diye değerlendirdiğimiz bir obje'de biçimsel ilgilerin yanında içeriksel bazı nitelikleri de dile getirmiş oluruz. Bu bakımdan, güzelliğin objektiv niteliklerini ele alırken, bunun içsel ve biçimsel açıdan yapılması gerekir. Biz de, burada güzelliğin objektiv niteliklerini bu iki yönden ele almak istiyoruz.

1) Güzelliğin İçsel-İçeriksel Nitelikleri

Platon ve Plotinos'tan Schelling ve Hegel'e, hatta günümüzde Heidegger'e, Lukacs gibi Marxist estetikçilere kadar, bütün büyük içerikçi estetikçiler güzelliğin bir *içerik* ile ilgili olduğunu görmüşler ve bunu savunmuşlardır. Ne var ki, bu içeriğin belirlenmesinde çoğu her düşünür kendi anlayışını dile getirmek ister. Ama, bu içerik çokluğunu belli kavramlar altında toplama olanağı daima vardır. Bu belli genel kavramları Fr. Kainz'a *(Vorlesungen über Aesthetik)* dayanarak ide, tür ya da tip, algısal yetkinlik ve anlatım (ifade) gibi dört temel kavrama indirgeyerek ele almak istiyoruz.

a) İde, Tür ya da Tip'e Uygunluk

Daha Platon ve Plotinos'ta bütün nesnelerin, bu arada güzel dediğimiz şeylerin ide'yi dile getirdiği, dışlaştırdığı öne sürülür. Bir an Platon'un ide'ler teorisini anımsarsak: Her bir nesne, ide'ler evrenindeki bir ide'nin kopyasıdır, ide'nin görünüşüdür. Bir şeyi, bir nesneyi bilmek, onu ide'sine geri götürmek, onun ide'sini anımsamak demektir. Nesne ile ide'si arasındaki ilgi, bir pay alma, katılma (methexis) ilgisidir. Bir nesnenin güzelliği de, güzel ide'sinin, mutlak güzel'in bir yansısı, bir kopyasıdır. Plotinos'ta da her şey, Bir'in bir ışıması, türümü (emanatio) olduğuna göre, bir ışık kaynağı olan Bir'den pay alan bir şey, pay aldığı ölçüde güzel olacaktır. Yine Schelling ve Hegel'de güzel, ide'nin duyusal görünüşüdür. Heidegger'de ide'nin yerini doğruluk (hakikat) alır.

Şimdi, ide dendiği zaman burada ne anlaşılmaktadır? İde dendiği zaman genellikle öz (essentia-mahiyet) anlaşılmaktadır. Sözgelişi, insanın ide'si, insanın özünü, insanın ne olduğunu, insanın *ne*'liğini, atın ide'si de atın özünü, atın atlığını, at deyince düşündüğümüz şeyi, insan ya da atın cins kavramını ifade eder. Güzel bir obje'yi, güzel bir nesneyi ide ile ilgi

içine koyup açıklamak, o obje ya da o nesne ile özü ya da kavramı arasında bir uygunluk bulunup bulunmadığını saptamak anlamına gelir. Bu ilgi yönünden bakıldığında, ide'sine, özüne, kavramına uygun olan bir nesne, *güzel*, uygun olmayan da *çirkin* olarak belirlenir. Buna göre de, güzellik, ide'ye, öze, kavrama uygunluk olacaktır. Bu tanım uyarınca, sözgelimi, 'güzel bir insan' demek, insan özüne, insan deyince düşündüğümüz kavrama uyan varlık demektir. Aynı şeyi bütün nesneler için de söyleyebiliriz.

Ama, dikkat edilirse, burada ele aldığımız örnekler, doğa dünyasına ait bireylerdir. Bu tanımı sanat dünyasına aktardığımız zaman nasıl bir durumla karşılaşırız? Örneğin, bir müzik yapıtında dile gelen öz, cins kavram ne olabilir? Bir resimde de, içerik olarak aldığı obje'nin (örneğin, bir portrede insan yüzü, bir manzarada ağaç, vb. gibi) kendi özüne, kavramına uyup uymaması, o resmin estetik değerini hiçbir yolda etkilemez. Keten bezinde tasvir edilen bir ağacın ide'si, cins kavramı, o manzara resminin estetik değeri yönünden önemsizdir. Onun, tablonun estetik değeri ile hiçbir ilgisi yoktur, bunun böyle olduğunu hiç olmazsa Kant'tan beri çok iyi biliyoruz. Bu bakımdan, ide'ye, cins kavramına uygunluk, doğal obje'lerin güzelliği yönünden belki bir ölçüt getirebiliyor da, sanat yapıtlarının güzelliği yönünden herhangi bir ölçüt getiremiyor.

Aynı şeyleri, *tip* kavramı için de söyleyebiliriz. Tip demek, bireylerde bulunan *genellik* demektir. Tipik Türk demek, örneğin, Türk olmanın ortak özelliklerine sahip kişi demektir. Tipik Alman demek, Almanların ortak özelliklerine sahip kişi demektir. Şimdi tip ile güzellik arasında ilgi kurulunca, buradan tipik olanın, güzelliği belirleyen bir etken olduğu anlaşılıyor. Sözgelişi, vaktiyle heykel sanatçısı *Polykleitos*'un *tipik* bir atleti canlandırmak için *Doryphoros* heykelini belli orantılara göre yapması gibi (Bkz. İ. Tunalı, *Grek Estetik'i)*. Aynı şekilde, günümüzde toplumcu-gerçekçi anlayışla yapılmış yapıtlarda gördüğümüz *tipleştirilmiş emekçi* gibi. Burada hemen işaret edelim ki, tipik olanın bu gibi anlatımlarında büyük bir tehlike de gizlidir. Çünkü, *tipik* olan çok kolayca *şematik* olabilir. Örneğin, Hıristiyanlığın 'Aziz' figürlerinde olduğu gibi. Tipik olanın şematizme düşmemesi çok güçtür. Öbür yandan, bu şematizm tehlikesinin dışında, tipik olanın estetik'inin gözden kaçırdığı bir şey vardır: Güzellik, bireysel bir obje ile ilgilidir, oysa tipik olan genelliği içeren bir şeydir ve genellik, ne kadar bireyselleştirilmek istenirse istensin, daima bir şematizm'e bağlı kalır. Sözgelişi, bir Türk tipini anlatmak istersek, Türk olan bireylerin, ağız, burun, saç ve ten rengi gibi özelliklerinden ortak olanları alır ve onları genel bir obje halinde birleştiririz. Böylece, Türk tipini elde ederiz. Bu Türk tipi ise, Türk deyince düşündüğümüz bir şematizm'den başka bir şey değildir. Buna göre de, tipik olanın estetik'i için, şematizm'den kurtulmanın hemen hemen olanağı yoktur. Bunun örnekleri, düşünsel-ideolojik sanat anlayışlarının egemen olduğu çağların sanatlarında kolayca görülebilir. Örneğin, yukarda işaret etmiş olduğumuz gibi, Ortaçağ plastik ve resim sanatında gördüğümüz şey, tipik olanın güzelliğidir, yani şematizm'dir. Aynı şeyi, günümüzün bazı ideolojik sanat anlayışlarında da görmekteyiz. Bunlarda da tipler, kolayca şema'lara dönüşmektedir. —

b) Yetkinlik

Yine obje'lerin, nesnelerin kavramları ile olan ilgileri yönünden, onların *yetkinliğinden* de söz açılır. Yetkinlik, mantıksal bir kavram olup, bir bireyin ide'sine, cins kavramına olan uygunluğunu dile getirir. Bir insan bireyi, insan olma özüne uygunsa, *yetkin*dir denir. Ama, estetik alanında söz konusu olan yetkinlik, bu uygunluğun düşünsel olarak değil de, duyusal-görüsel olarak kavranmasıdır. Bir bireyin, cins kavramına, tipine uygun olmaması, ondan her bir sapma bir çirkinliği dile getirir. Sözgelişi, bir at, özüne, cins kavramına uygun olmalıdır. Hörgüçlü bir at, atın özüne, atın cins kavramına aykırı düşer, ondan bir sapmayı gösterir ve bu da çirkinliktir. Hörgüçlü bir at, böyle *çirkin* bir bireydir. Bir çınar ağacı çınar ağacı kavramına, özüne uygun olmalıdır, çama benzeyen bir çınar ağacı güzel değil, çirkindir. O halde cins kavramı ya da türsel tip, bireysel görünüşleri değerlendirirken dayandığımız bir kural olarak ortaya çıkıyor. Bu kurala uyan birey, kusursuz, yetkin bir birey *güzel* olarak degerlendiriliyor. Ancak, ne var ki, buradaki güzellik ya da çirkinlik, onu belirleyen türsel tip bakımından olan bir belirlemedir. Bu türsel tip kuralının dışında böyle bir birey değerlendirildiğinde acaba yine güzel olarak kabul edilebilir mi? Sözgelişi, ünlü buldog köpeği örneğini anımsayalım. Bir buldog köpeği, türsel tipine ne kadar uygunsa, ne derece tipik bir buldog köpeği bireyi ise, uyduğu tip kuralı yönünden o derece yetkin bir birey ve yetkinliği açısından o derece güzel bir bireydir. Ama, bu tip kuralı dışında o, o derece çirkin bir birey olacaktır. Çünkü, buldog köpeği tipikleştikçe çirkinleşecektir. Bu yönden, bireyin yetkinliği genel olarak güzellik olmayacaktır.

Güzellik ve yetkinlik arasında kurulan böyle bir ilgiye vaktiyle Kant karşı çıkmıştı: «Beğeni yargısı yetkinlik kavramından tüm bağımsızdır» diyen Kant, yetkinliği bir obje'nin objektiv ereğine bağlamak ister ve bu objektiv ereklilik de, ilk planda yararlılık (fayda) olarak anlaşılır. Bir şey belli bir şeye hizmet ediyorsa, yararlı ise, yetkindir. Ama, Kant'a göre, bir obje'nin böyle bir yetkinliğinin olup olmadığını belirlemek için, o obje' nin kavramı ve ereği hakkında bir bilince ve bir bilgiye sahip olmamız gerekir. Oysa, kavram ve erek kavramı, güzelliğin, beğeni yargısının dışında bulunur. Gerçi, daha K. *Köstlin* geçen yüzyıl Kant'm bu görüşüne karşı çıkmıştı *(Prolegomena zur Aesthetik,* 1889). K. Köstlin'e göre, dar anlamında yetkinlik, bir obje'nin özelliğine giren şeylerin bütünlüğü ve tamlığıdır. Örneğin, bir ağaç, dalları, gövdesi, kök ve yaprakları ile bir bütün ve tam ise, yetkin bir ağaçtır. Bir insan, bütün organları tam ise yetkindir. K. Köstlin'e göre, yine geniş anlamında yetkinlik, bir şeye, o şeyin varlığını güçlendiren ve yücelten niteliklerin uygun oluşudur. Sözgelişi, büyüklük ve kuvvet gibi. Yine bir bedenin öğelerinin birbiriyle uygun orantısı da yetkinliktir, aynı şekilde uyum, birlikteki çokluk da. Bunlar da kuşkusuz güzellik ile örtüşürler.

Görüldüğü gibi, burada yetkinlik kavramı çok geniş bir anlamda kullanılmakta ve kavram sınırlarının dışına taşmaktadır. —

Kısaca söylersek: Yetkinlik, güzelliğin biricik bir belirleyicisi olmasa bile, özellikle canlı varlıkların estetik olarak değerlendirilmesinde bir tipsel kural olarak kabul edilebilir. Doğada, genellikle canlı doğada insan, türüne uygun, tipik bireyler görmek ister, bunları gördükçe beğenir, onlara yetkinlikler ve bu anlamda güzellikler yükler. Türsel olana her karşı geliş, örneğin hörgüçlü at gibi, bir çirkinliği gösterir ve böyle bir birey, insanda olumlu bir beğeni yargısı bulamaz.

c) Canlılık ve Anlatım (İfade)

Bireylerin estetik değerlemelerinde tipik olma, cins kavramına uygunluk ve yetkinlik bir dereceye kadar etkili olabiliyor, ama, bu etkiyi belli bir sınırda tutmak gerekir. Eğer, sözgelişi, yetkinlik genel bir estetik kural olarak kabul edilecek olursa, o zaman bu kurala uygun ve bundan ötürü de yetkin olan bütün canlı bireylerin eşit ölçüde güzel olması gerekirdi. Örneğin, bir midye tipikse ve yetkinse, güzeldir. Bir balık tipikse, yetkinse, güzeldir. Bir gergedan ya da suaygırı tipikse, yetkinse, güzeldir. Bir eşek, bir at ve bir insan, tipikse, yetkinse, güzeldir. Yetkinlik açısından bakıldığında, bunların güzellikleri arasında bir farklılığın olmaması gerekir. Ayrıca, bunlardan duyulacak estetik hoşlanmanın da farklı olmaması gerekir. Ama, realiteye baktığımız zaman, bunun böyle olmadığını görüyoruz. Bir balığın güzelliği ile bir midyenin güzelliği karşılaştırılamaz, bir filin ya da gergedanın güzelliği ile bir aslanın güzelliği de karşılaştırılamaz. Güzellikçe balığı midyeden, atı eşekten, aslanı fil ya da gergedandan ve insanı ise bütün canlılardan üstün tutarız. Her ne kadar bütün bu canlılar türsel kurala uygun, tipik ve yetkin iseler de. O halde, her bir bireyi, yetkinliğinin dışında güzel kılan ve güzellikçe onu öbür canlılardan ayıran bazı özellik ve niteliklerin olması gerekir. O halde, bu özellik ve nitelikler nelerdir? Vaktiyle daha *Herbart* bu özelliklerden söz açmış ve bunları *canlılık* ve *anlatım* (ifade) kavramlarında bulmuştu. *(Allgemeine praktische Philosophie,* 1808). Herbart'tan bugüne bu kavramlar geçerliklerini korumuşlardır. Bu kavramlar, güzelliği tanımlamada bugün de kabul edilen içeriksel öğeler olarak değerlendirilirler.

Şimdi, bu kavramların ışığı altında, yukarda sözü edilen canlılara bakalım. Midyenin statik bir canlı olmasına karşılık, balık hareketli bir canlıdır. Hareketlerindeki hızlılık, ona daha etkileyici bir nitelik veriyor. Bir filin ya da gergedanın ağır kas zırhı, hareket yönünden onları kısıtladığı gibi, canlılık yönünden de kısıtlıyor. Ayrıca, algılamayı zorlayan büyüklükleri, organları arasındaki dengesizlik ve gri et rengiyle, onların ifadelerini de donuklaştırıyor. Buna karşılık, örneğin aslanın hareketlerindeki kıvraklığı, başındaki yelesi, bakışlarındaki etkileme gücü, onu fil ve gergedana göre, hem daha canlı hem de ifade yönünden daha etkileyici kılıyor. Bir eşek ile bir ata bakarsak, eşeğin hareket yönünden ağır, bundan ötürü de canlılıktan yoksun, organları orantısız ve ifade yönünden etkisizdir. Buna karşılık, atın hareketleri kıvrak, canlı, bedensel organları uyumlu ve dengeli, ifade gücü üstündür. Bundan ötürü de eşekten daha gü-

zeldir. İnsana gelince, hareket ve canlılık yönünden bütün öbür canlılardan üstün olduğu gibi, ayrıca zekâ ve tinsel yetileriyle taşıdığı ifade gücü yönünden de öbür canlılardan üstündür. Bundan ötürü de, insanın güzelliği öbür canlıların güzelliğiyle karşılaştırılamayacak kadar üstündür.

O halde, buradan şöyle bir sonuca ulaşabiliriz: Yetkinlik tek başına canlı bireylerin güzelliğini sağlamada yetersizdir. Bunun canlılık ve ifade gibi özelliklerle tamamlanması gerekir. Şimdi, bu kavramlar ne anlama geliyor? bunlar üzerinde duralım. Burada, 'canlılık' deyince anlaşılan biyolojik anlamındaki canlılık değil de, ruhsal anlamındaki canlılıktır, bu da bireyin tavır ve hareketlerinde yansısını bulur; zekâyı olduğu gibi, insanda duyguyu ve tinsel eylemleri dile getirir. Bütün bu ruhsallık, *ifade* (anlatım) kavramında dile gelir, tortulaşır. Sözgelimi, at eşeğe göre daha canlıdır demek, atın hareketlerinde ruhsal nitelikler daha belirgin olarak dile geliyor demektir. Bundan ötürü atın hareketleri ifade gücü taşır. İnsanda ruhsal canlılık, tavır ve hareket, öbür canlılardan çok daha üstün olduğu için, ifade yönünden insan çok daha güçlüdür. Böyle bir ruhsal canlılık ve bu canlılığın yansıdığı hareket ve ifade, onları seyredeni estetik yönden etkiler ve biz bu gibi canlıları güzel olarak değerlendiririz. Buradan, canlılar dünyası için dereceli bir güzelliğin bulunduğu sonucunu çıkarabiliriz. Canlılar dünyasının en alt basamağında bulunan bir birey, canlılık ve hareket yönünden çok eksik bir varlık olduğu için, estetik bakımdan da *en az güzel* olan bir bireydir. Bu basamaklar yükseldikçe, biyolojik canlılığa psikolojik canlılık da katılarak bireyler hem biyolojik hem de psikolojik yönden daha üstün bir canlılık ve ifade kazanırlar ve o oranda da güzelleşirler. Biyolojik tabakalar insanda doruk noktasına ulaştığı gibi, canlılık ve ifade de insanda doruk noktasına ulaşır. Bunun doğal bir sonucu olarak insan, estetik bakımdan da doğanın tepe noktasına yerleşir. İnsan, yalnız en yetkin bir canlı olmakla kalmaz, aynı zamanda en *güzel* canlı da olur. —

İfade kavramı üzerinde biraz daha durmak istiyoruz. Çünkü, ifadede yalnız canlılık dışlaşmaz, canlılığın yanı sıra başka varlık alanları da dışlaşabilir. Örneğin, bir çocuk yüzüne bakıyoruz, yüzün fizik biçimininin, ağzın, burnun ve gözlerin dışında bu yüzde hoşumuza giden başka nitelikler de buluyoruz, sözgelişi, saflık, temizlik ve neşe gibi. Bu nitelikler fiziksel nitelikler arasında yer almıyor, ama, onlar fiziksel nitelikler aracılığıyla dile geliyorlar, dışlaşıyorlar. Bir portreye, örneğin Rembrandt'ın kendi portresine bakıyoruz. Tabloda yaşlı bir adamın görünüşünün dışında, acıyı, umutsuzluğu kavrıyoruz. Ya da bir yapıya, sözgelişi, Süleymaniye Camii'ne bakıyoruz, ya da bir Gotik katedraline. Kubbenin, minarelerin yukarıya doğru yükselişinde, ya da katedralde istalaktitli kulelerin göğe doğru tırmanışında bir aşkın-Tanrısal duygu yaşıyoruz. Ya da bir villâya bakıyoruz, onda bir yaşama sevinci, bir neşe duyuyoruz. Bu gibi örnekler çoğaltılabilir. Bütün bu duygu ve düşünceler, sanat yapıtında dışlaşan, dile gelen, ifadeleşen, canlının ya da sanat yapıtının real varlık alanım aşan yaşantılardır. Bunlar, ontolojik estetik'in dili ile söylersek, sanat yapıtının real varlığında dışlaşan irreal, ruhsal-tinsel fenomenlerdir (Bkz.

İ. Tunalı, *Sanat Ontolojisi).* Sanat yapıtının güzelliği, daha önce de gördüğümüz gibi, ancak, real yapıda bu ruhsal-tinsel varlığın görünüşe çıkması ile olanak kazanır. Ya da metafizik estetik'in dili ile söylersek, güzellik, obje'de özün, doğruluğun dışlaşmasıdır. İşte, bu dışlaşma ifadedir. Bu bakımdan, güzelliği ifadeden ayıramayız.

Çağdaş felsefe ve estetik'te ifade kavramını en kökten bir estetik fenomen olarak görüp kavrayan düşünür B. Croce olmuştur diyebiliriz. Croce estetik'inin dayanak noktası sezgi'dir (intuition), sezgi kavramıdır. Sezgi bilmesi, ilk tinsel etkinlik olup, bütün öbür tinsel etkinlikler ondan sonra gelir. Doğa dünyasının, eylemsizlik dünyasının üzerinde, algı ve salt izlenimler ve duyumlar dünyasının üzerinde asıl tinsel bilme eylemi alanı yükselir. Bu temel bilgi eylemi, sezgidir; sezgi, tin etkinliğidir, yani ifadedir. Sezgi, ancak ifade olarak objektivleşir. Sezgi, bir pasiv algıyı işlemekle ifade haline getirir. Bunun için, sezgi ve ifade bir ve aynıdır. Buna göre de, tüm sanat ve estetik eylemi, bir ifade eylemidir (Bkz. İ. Tunalı, *Croce Estetik'ine Giriş).* —

Görüldüğü gibi, ifade kavramı güzellik kavramına sıkı sıkıya bağlıdır. Öbür niteliklerde, yetkinlik, tipe uygunluk gibi tartışılabilecek noktalar olabildiği halde, ifade ile güzellik arasındaki ilgi bir organik ilgi oluyor.

2) Güzelliğin Dışsal-Biçimsel Nitelikleri

Güzel, bir obje ile ilgilidir. Bir bitkiye, bir canlıya ya da bir sanat yapıtına biz güzel deriz. Güzelliğin, biçimsel nitelikleri deyince de, her şeyden önce güzel diye değerlendirdiğimiz obje'nin nitelikleri, onun biçimi ile ilgili nitelikleri anlaşılır. Bundan ötürü, bu biçimsel nitelikler obje ile ilgilidir, objektiv'dir ve sayılarla ifade edilebilir niteliklerdir. Buradan da, bu biçimsel niteliklerin *matematik* belirlemeler ve ilkeler olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Bu matematik ilkeleri *orantı-simetri, düzen ve harmoni, çoklukta birlik* ve *ekonomi ilkesi* gibi temel bazı kavramları ifade ederler.

Şimdi bunları sırasıyla görmek istiyoruz.

A) Orantı ve Simetri

Güzel'in matematik olarak belirlenmesi düşüncesi, estetik tarihi içinde oldukça eski bir düşüncedir. Grek felsefesine, Grek estetik'ine kadar geri gider. Güzelliğin matematik belirlenmesi düşüncesi, özellikle *orantı* kavramında ilk belirgin anlamını bulur. Orantı (proportion) deyince, iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasında hoşa giden ilgi anlaşılır. Bu duyusal olarak kavranan ve hoşa giden ilgi, belli sayı ilgileri olarak da dile getirilebilir.

Orantının, daha eski Greklerden beri güzelliği belirlemede kullanıldığını görüyoruz.

a) Platon Öncesi

Güzel'in matematik olarak belirlenmesi düşüncesi. Grek felsefesinde oldukça eski bir düşüncedir. Örneğin, daha *Herakleitos*'ta (M.Ö. 540-480) böyle bir anlayış ile karşılaşıyoruz: «Birbirlerine karşıt çabalama uzlaşarak; birbirlerinden ayrılandan *en güzel birleşme*»[445] diyen Herakleitos'a göre, güzel, elemanların birbirine bir katılması, bir uyuşumu oluyor. Yine bir başka yerde Herakleitos şöyle diyor: «Sanat da bunu (karşıtlardan doğan harmoniyi) açıktır ki, tabiatı taklit ile meydana getirir. Resim, tabloda beyaz ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; müzik yüksek ve alçak, uzun ve kısa tonları farklı seslerde birleştirir ve böylece de bir birlikli harmoni meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanatı meydana getirir.»[446] Herakleitos'un yukardaki sözlerinden anlaşılacağı gibi, evren harmonisi aynı zamanda sanattaki harmoniyi meydana getirir. Harmoni sözü de burada güzellik sözü ile eşanlamlı olarak kullanılıyor.

Aynı harmoni düşüncesini *Empedokles*'te de (M.Ö. 490-430) görürüz. Bir örnek olmak üzere Empedokles'ten şu mısraları alıyoruz:

> *«Nasıl ressamlar adak levhacıkları renk renk boyarlarsa,*
> *Sanattan iyice anlayan akıllı kişiler—*
> *Yakalayıp çeşitli renklerdeki boyaları*
> Ahenkle *birleştirirler, bundan çok, ondan az alıp*
> *Bunlardan da bütün şeylere benzer şekiller yaparlar.»*[447]

Görüldüğü gibi, burada sanatçının işinin renk elemanları ile bir harmoni (güzellik) sağlamak olduğu belirtiliyor.

Fakat, harmoni düşüncesini matematik olarak ele alan ve temellendirenler *Pythagorasçılar* olmuştur. Pythagoras öğretisi, kosmosu harmonik bir bütün olarak kavrar. Bu evren harmonisinin temelinde aritmetiğin sayısı bulunur. Evrene egemen olan ve evren uyumunu sağlayan şey sayıdır, sayılar arası orantıdır. Bunun zorunlu olan sonucu da şudur: Evreni bilmek onun dayandığı sayı ve sayı ilgilerini bilmek demektir.

Ünlü Grek heykel sanatçısı ve heykel sanatı ile ilgili *kanon*'u tespit etmiş olan *Polykleitos* da Pythagorasçılığın bu sayı ve sayılar arası ilgi diye belirlediği harmoni düşüncesinden hareket eder. Polykleitos kanon'unu bu düşünceye dayatır. Bu kanon'un kesin olarak ne dediğini bilmiyoruz, ama Philon ve Galen'in bu konudaki bildirilerinden onun hakkında bir bilgiye sahip olabiliyoruz. Örneğin, Galen'e göre: «Kanon denen ve bu adı alan Polykleitos'un bir heykeli övülür, çünkü, o, bütün sahip olduğu üyelerin tam ve keskin bir simetri'sini gösterir.[448] Bir heykelin güzelliğini, onun kanon'a olan uygunluğu sağlayabilir. Kanon da (Arapçası ve Türkçesi bugün dilimizde kullandığımız kanun sözcüğüdür), kural, prensip ve proportion, simetri kavramlarını içine alır. Bunu bir başka yerde yine Galen şöyle bildiriyor: «Chryssipos, bunu yukarda ifade edilen konuşmasında açıklamıştır. Bu konuşmasında o, şöyle demiştir: Bedenin sağlığı,

sıcak ve soğuğun, kuru ve yaşın, açıkça bedenin elemanları olan şeylerin bir simetrisidir. Fakat, güzellik, zannediyordu ki, o, elemanların simetrisinde değil de, parçaların simetrisinde bulunur, parmağın parmağa, bütün parmakların el ortasına ve el başlangıcına ve bunların alt-kola ve alt-kolun üst-kola ve bütün hepsinin, *Polykleitos'un kanon'unda yazılı olduğu gibi,* birbirine olan simetrisinde bulunur. Zira, insan bedeninin bütün simetrileri, bize, bu yazıda öğretilir; Polykleitos, teorisini, kendi teorisinin kurallarına göre bir heykel yaparak ve bu heykele de yazısı gibi Kanon adını vererek güçlendirir. Buna göre, beden *güzelliğinin* simetriye dayanması, bütün hekim ve filozofların görüşlerine de uyar.»[449] Buna göre, insan bedeninin güzelliği simetriye dayanır. Ama, burada simetri, tamamen Pythagorasçı bir anlamda, sayı ilgileri olarak anlaşılmalıdır. Nitekim, bunu Philon'un Polykleitos ile ilgili bildirisinde açık olarak görmekteyiz: «Polykleitos'un heykeltraştan olan isteği de buna uygundur. Zira, Polykleitos şöyle demişti: Yapıtın başarısı, birtakım sayı ilgileriyle meydana gelir.»[450]

Görüldüğü gibi, Grek felsefesinin daha erken dönemlerinde güzellik (harmoni) ile sayı ve simetri arasında belli bir ilgi düşünülmüştü. Ama, bu düşünceler sistemli olarak düşünülmediği için, bu düşüncelerden sistemli bir düşünce yapısı da oluşmaz. Ama, ne var ki, bu düşünceler sonradan bu yönde ortaya atılacak ve geliştirilecek düşüncelere bir destek ve dayanak görevi görürler.

b) Platon

Güzel'i, matematik olarak belirlemeye girişenlerin başında yine *Platon*'u görmekteyiz. Platon, yaşlılık çağında böyle bir görüşe ulaşır. Platon'un yaşlılık çağı, oldukça değişik bir özellik gösterir. Bu değişme, ilkin idea'lar öğretisinin yavaş yavaş ontolojik yanını yitirmesi şeklinde kendini gösterir. Sonunda büsbütün kaybolan bu ontolojik yanın yerini bir *lojik-matematik* yan almaya başlar ve sonunda alır. Buna uygun olarak da, bütün Platon sistemi ve bu arada güzellik anlayışı da değişir.

Bu çağın ilk yapıtlarından Parmenides'te, Sophistes'te ve Timaios'ta henüz idea'lar öğretisinin ontolojik karakteri devam eder. Ama bütün bu gücünü koruyormuş gibi görünmesine karşın, olgunluk çağının idea'lar öğretisi, Platon'un düşünme dünyası için artık yitirilmiştir. Örneğin, bu çağın yapıtlarından *Philebos*'ta, *Theaitetos*'ta, *Nomoi (Kanunlar)* ve *Kritias*'ta artık idea'lar öğretisi, eski gücünde değildir. Bu çağda Platon başlıca iki felsefe okulunun etkisi altına girer. Bunlardan birisi, Parmenides'in kurmuş olduğu «*Elea*» okulu, öteki de *Pythagorasçılık*'tır. Bu etkiler, yaşlılık çağının ilk yapıtlarında Elea etkisi, son yapıtlarında da Pythagorasçılık etkisi olarak görünür. Örneğin, Parmenides diyaloğunda, «Elea» okulunun en temel problemi olan «bir» ve «çok» problemi tartışılır, yani kavram meydana getirme problemi. O halde, bu çağda da yine idea'lar öğretisinin lojik yanı ön plana geçiyor.

İkinci etki kaynağı Pythagorasçılık, demiştik. Philebos diyaloğundan

başlayarak, bu yavaş yavaş dozunu arttırır ve Timaios diyaloğunda tepe noktasına ulaşır. Öyle ki, Timaios'ta ontolojik idea'lar teorisinin yerini matematik bilimler ve astronomi alır.

İşte, birkaç kaba çizgiyle belirlemeye çalıştığımız Platon'un yaşlılık devri felsefesi, bundan önceki çağdan ve bu iki çağın felsefe görüşünden büyük ölçüde ayrılır. Bu ayrılık ve yaşlılık çağında varmış olduğu yeni felsefe görüşünün özellikleri, elbette ki onun *güzellik* anlayışında da kendini gösterecek ve estetik alanında da yankılar bulacaktı. Gerçekte de bu böyle olmuştur. Ontolojik idea'lar teorisinin değişmesi ve önemini yitirmesi ve Pythagorasçı bir felsefe görüşünün hakim olmasıyla birlikte, Platon'un güzellik kavrayışı da buna uyarak değişir. Acaba şimdi nasıl bir güzellik kavrayışı ortaya çıkar? Bu soruya yanıt vermeden önce, ilkin şunu söylemeliyiz ki, Platon bundan önceki çağlarında güzelliğe belli diyaloglar ayırdığı halde *(Büyük Hippias*, *Symposion* ve *Phaidros* gibi) yaşlılık döneminde böyle bir gereksinme duymuyor ve güzel hakkındaki düşüncelerini çeşitli diyaloglarda dağınık olarak ifade ediyor. Buna göre, Platon'un bu çağda varmış olduğu matematik güzellik anlayışını belirlerken, bu dağınık düşüncelerden hareket etmek zorundayız.

Platon, Pythagorasçılığın etki çevresine girdiği çağda, gerek kosmosu gerekse kosmos içindeki varlıkları, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İdea'lar kosmosu, bir *aritmetik kosmos* halini alır. Örneğin, *Philebos* diyaloğunda haz duygusu araştırılırken, bu temel Pythagorasçı harmoni kavramından hareket edilir ve şöyle bir tanıma varılır: «Haz, uyumdur» uyumun (harmoni) bozulduğu yerde acı meydana gelir.»[451] O halde, uyumu ve düzeni olan (taxis) bir duygu, hazzı meydana getiriyor; düzensiz bir duygu da acıyı meydana getiriyor. Yine *Philebos*'un başka bir yerinde de aynen şöyle diyor: «Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum.»[452]

Platon'un burada söyledikleri, bundan önceki çağlarında söyledikleri ile hiçbir yakınlık ve uyuşum göstermiyor. Dikkat edilirse, artık, ne idea ne de idea'dan pay alma, formların güzelliğini açıklamada zorunlu bir düşünüş şekli olarak kullanılıyor. Buna karşılık, formların güzelliği tamamen formel-geometrik olarak anlaşılıyor. Güzel olan, diyor Platon, salt geometrik formlardır. Yoksa, bu formların çevirmiş oldukları içerik değil. Böyle bir anlayış, bir Pythagorasçı anlayışı dile getirir; çünkü, form güzelliği, sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellik olup, bu *taxis*'i (düzeni), *ordo*'yu ifade eder. İşte bu düzen *harmoni*'dir. Şimdi, Platon'un bu sözleri üzerinde, çağımızın bir insanı olarak biraz duralım. Platon bu sözlerle büyük bir hakikatı dile getirmiş oluyor. İster doğa yapıtları, isterse sanat yapıtları olsun, onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, *formları*'dır. Bu formlar da, ya dörtgen ya da çember şeklinden başka bir şey değildir. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, tamamen bir formel eleman olan sayıdır ve sayılar arası orantıdır. Diyebiliriz

ki, Platon bu Pythagorasçı düşünüşü ile olgunluk çağındaki Platon'dan daha ileriyi görmüştür. Bunun önemini gösterebilmek için, yukarda Platon'dan vermiş olduğumuz sözlere, modern sanatı ele alan birçok sanat tarihi yapıtında rastlamanın mümkün olduğunu söylemeliyiz.[453] Platon'un bu sözleri sanki günümüzde söylenmiş kadar tazedir. Ancak, Platon bu sözleri, doğrudan doğruya Pythagorasçılığm etkisi altında söylemiştir.

Şimdi, Platon'un yukarda söylediği sözlere devam edelim: «Bunlar (yani, bu düzeyler ve çemberler), başka nesnelerde olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel (pros ti kalon) olmayıp, daima ve daima vardırlar, kendi başlarına güzeldirler (kala kath auta); ve bunlar, özleri gereği güzeldirler; ve belirli, kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler.»[454]

Şu halde bu geometrik formların güzelliği, mekân ve zaman içi bir güzellik olmayıp, zaman ve mekânca aşkındır (transcendent). Dikkat edilirse, bu nokta Platon felsefesi yönünden çok karakteristiktir: Platon, bunlar için de yine, kendi başına güzellik diyor ve onları da yine bir *ousia* olarak düşünüyor. Ama, artık burada bu tözü dile getirecek *idea* sözünü kullanmıyor; hatta kullanmamak için direniyor da diyebiliriz. Çünkü, içinde bulunduğu kendi gelişme dönemi, idea'lar teorisinin aşılmış olduğu bir dönemdir. Bununla beraber, form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği ile aynı şey değildir. Form güzelliği, daha çok bir nesneyi *güzel kılan prensip*tir. Onun substantiel karakteri de buradan ileri gelir. Çünkü formlar, böyle bir ilke olarak nesne üstü tözlerdir. Bu anlamda onlar, yine «*auto to kalon*»dur. Ne var ki, bu *Philebos* diyaloğunda karşılaştığımız «auto to kalon», artık bir idea olarak belirlenmediği gibi, bu form ile onun çevirdiği içerik arasındaki bağ da yine bir methexis (pay alma) bağlılığı olarak anlaşılmıyor. Şimdi, nasıl evren, kosmos, bir düzen, bir taxis olarak anlaşılıyor ve bu düzenin temelinde de sayı ve sayılar arası orantı bulunuyorsa, aynı şekilde, doğadaki tek tek nesneler veya sanat yapıtlarında da böyle bir *düzen*, bir *taxis* bulunacaktır. Çünkü, artık güzelliğin sadece bir orantı olarak anlaşılması gereklidir. Bunu yine *Philebos* diyaloğundan alacağımız şu söz çok açık olarak ortaya koymaktadır: «Güzellik ve erdem, her yerde açık olarak doğru orantıya ve uygun bir orantıya sahiptir.»[455] Güzelliğin belirleyicileri artık bu doğru orantıdır, orantı ve simetridir.

Pythagorasçılığın etkisi, dedik, *Timaios* diyaloğunda tepe noktasına ulaşır. Pythagoras öğretisi daha çok kosmolojik bir karakter taşırdı. Platon da *Timaios* diyaloğunda Pythagorasçılığm etkisi altında böyle bir kosmoloji geliştirir. Bu kosmolojinin temel çizgileri şöyledir: Başlangıçta ateş, su, toprak ve hava bir kaos halinde vardı. İşte Tanrı, Demiourgos, bir mimar gibi, bu şeklisiz elemanlardan, yani kaos'tan bir düzenli dünya, bir kosmos meydana getirdi. Demiourgos'u bu etkinlikte yöneten düşünce, *düzen (taxis)* düşüncesidir. Demiourgos bu evreni, noetik (intellegibl, düşünülen) bir evren olarak kurmuştur. Bu evren, kosmos, görülebilir, kavranabilir olmalıdır. «Biraz düşününce farkına vardı ki, gözle görülecek şekilde yaratılmış şeylerden, hiçbir zaman zekâsı olan bir bütünden daha güzel, zekâsız bir bütün çıkamaz. Bundan başka, hiçbir varlıkta ruh olma-

yınca zekâ bulunamayacağını da anladı. Bu düşüncenin sonunda zekâyı ruha, ruhu da bedene koydu ve evrene özü bakımından mümkün olduğu kadar iyi bir yapıt yaratırcasına şekil verdi. İşte bu temelin, yakın düşünüşe göre gerçekten ruhu, bir zekâsı olan bu evrenin bu canlı varlığın, Tanrı kayrasıyla yaratıldığını söylemek gerek.»[456]

Gözle görülebilir evren ortaya koymak için, Demiourgos, bu dört elemana dayanmak istemiştir. Yani, evrenin görünebilir ve kavranabilir olması için Tanrı, *ateşi* ve *toprağı* kullanır. Bunları birbirine bağlayan birer eleman olarak da *suyu* ve *havayı*. Evrenin mümkün görünebilir evrenlerin en güzeli olabilmesi için, bu elemanların gelişigüzel değil, ama orantılı olarak birleştirilmesi gerekir. «Tanrı, ateşle toprağın arasına su ile havayı koymuş, onları birbirine mümkün olduğu kadar aynı *orantı* ile birleştirmiştir. Öyle ki, havaya göre ateş ne ise, suya göre hava o olmuş, suya göre hava ne ise toprağa göre su da o olmuş, bu birleşme sayesinde gözle görülür, elle tutulur bir gök vücuda getirmiştir. İşte, evrenin gövdesi böylece bu dört öğeden yaratılmıştır, ahengini orantıdan alan evren, dostluğu da yaratılışındaki bu şartlardan almıştır; o kadar ki, tam bir bütünlüğe kavuştuktan sonra, artık kendisini birleştiren kuvvetten gayrı hiçbir kuvvetle bölünmez olmuştur.»[457] O halde evren, söz konusu olan dört elemanın orantılı olarak birleşmesiyle meydana geliyor. Bunu bir denklem halinde gösterirsek:

$$Ateş : Hava = Hava : Su = Su : Toprak.$$

Böyle bir orantıyla kurulmuş olan evren, düzenli, uyumlu ve mümkün evrenlerin en güzelidir. Bu dört elemanı da bireşimi içine alır. «İşte Tanrı, bunun için bunu hesap ederek, bütün bütünlerle bu biricik, kusursuz ve ihtiyarlıkla hastalığın işlemediği bütünü kurdu.»[458]

Varlık, böyle bir düzen, orantılı ve harmonik bir bütün olarak kavranınca, bu bütün içinde yer alan her fenomen de yine düzenli, orantılı olarak kavranacaktır. Şu halde, güzel'in, bir orantıdan başka bir şey olmaması gerekir. *Timaios* için de bu böyledir. Bunu, adı geçen diyalogdan alacağımız bir cümle açık olarak gösterecektir: «Şimdi, iyi olan her şey *güzel*' dir, güzel de hiçbir zaman *orantısız* (doğru ve uygun orantıdan yoksun) değildir. O halde, ilke olarak şunu düşünmek gerekir: Bir canlı, güzel olabilmek için *tam orantı* halinde bulunmalıdır. Ama, biz de orantıları, ancak küçük şeylerde sezip, onlarda hesaba katıyoruz, en önemli, en büyük şeylerde ise, farkına bile varmıyoruz... Düşünmeyiz ki, kuvvetli ve her bakımdan büyük bir ruh, çok zayıf, çok küçük bir tende bulunursa, yahut da durum, bunun tamamen aksi olursa, canlı bir bütün olarak *güzel olamaz*, çünkü orantısızdır; *orantı* ise, her şeyin başında gelir. Aksine olarak orantı olursa, bu orantıyı gören, görebilen için, gördüğü şeylerin en güzeli, en hoş olanıdır. Örneğin, bir vücudun bacakları çok uzun, yahut başka bir organı orantısız olursa, bu vücut sadece *çirkin* olmakla kalmaz, aynı zamanda bu organ başka organlarla bir iş görüyorsa, vücut çok yorulur.»[459]

Güzellik, şu halde *orantıdan, doğru orantıdan* başka bir şey değildir. Bu belirleme, Pythagorasçılığın etkisi altında Platon'un ulaşmış olduğu son noktadır.

c) Aristoteles

A. *Baeumler*, pek haklı olarak, Aristoteles'in güzel (to kalon) anlayışı hakkında şöyle söyler: «Güzel kavramını Aristoteles bir estetik kılavuz kavramı olarak tanımaz. Aristoteles «güzel» kavramını, eski Greklerin her gün kullandıkları anlamda kullanır. Güzel, her şeyden önce doğal ve canlı olan şeydir. Güzellik noktasından, doğa biçimleri ile sanat biçimleri arasında hiçbir karşılaştırma düşünülemez.»

Bütün bunları söylerken Baeumler haklıdır. Çünkü, Aristoteles estetik'i, bir güzellik metafizik'i değil de, bir estetik obje, bir sanat yapıtı araştırması, kısaca, sanat felsefesi yönünde gelişmiştir. Ve hiçbir zaman sanat sorunlarını araştırırken, bu sorunları güzel kavramının ışığı altında ele almamıştır. Bununla beraber, Aristoteles, gerek *Metafizik*'inde, gerekse *Poetika*'sında güzel hakkında gelişigüzel olarak, sistematize edilmeden kalan bazı düşünceler, bazı tanımlar da ortaya atmıştır. Ve bu tanımları belirleyen ilke, yine transcendent, metafizik bir ilke olmayıp, doğrudan doğruya matematik bir ilkedir. Ancak, yine hemen şu kadarını söylememiz gerekir ki, Aristoteles'in bu güzellik tanımları, hocası Platon'un ihtiyarlık dönemi güzellik anlayışı ile yakın bir ilgi içindedir. Çünkü, Aristoteles'e göre de güzel, bir orantı, matematik olarak belirlenebilen bir kavramdır. *Metafizik*'inde Aristoteles bunu şöyle belirtiyor: «Fakat, iyi ve güzel, farklı şeyler olduğundan, —zira iyi, daima eylem içinde ortaya çıkar, güzel ise eylem halinde olmayan şeylerde de bulunur— matematik bilimlerinin güzel ve iyi hakkında hiçbir şey söyleyemeyeceklerini öne sürenler aldanıyorlar. Şüphesiz, matematik bilimleri güzel ve iyiden söz açarlar ve onları ortaya koyarlar. Ancak, eğer bunu, onların isimlerini anmadan yapıyor, fakat onların görevlerini ve orantılarını gösteriyorlarsa, bu durum karşısında, onların bunlardan söz açmadığı anlamı çıkmaz. Güzelliğin temel formları, düzen ve sınırlıktır; yani, çoğu matematik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler.»[460] Bu sözlerin ifade etmek istediği şey şudur: Güzel, matematik bir fenomen olduğu gibi, aynı zamanda, matematik olarak belirlenebilir. Bu, Platon'un ihtiyarlık dönemindeki güzel anlayışının yeni bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aynı şeyi, yani güzel'i, matematik olarak belirlemeyi, Aristoteles'in *Poetika*'sında da görüyoruz. Burada, Aristoteles aynen şöyle diyor: «Bundan başka 'güzel', ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır; zira, güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira kavrayışımız algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey, güzel olabilir, çünkü o, bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve büyüklüğü kaybolur...»[461] Dikkat edilirse, burada güzel yine mate-

matik bir belirleme içinde ortaya çıkıyor. Ne var ki, bütün bu tanımlamalar Aristoteles'i belli bir ereğe doğru yöneten kılavuz tanımlar değildir. Bundan ötürü Aristoteles onlar üzerine bir estetik, bir metafizik kurmayı düşünmüyor. Güzel hakkında yapılmış olan bu tanımlar, daha önce de işaret edilmiş olduğu gibi, sözgelişi, içinde, bağıntısız olarak ortaya atılmışlardır, belli bir sistem içine girmezler ve aslında da böyle bir sistem içinde düşünülmemişlerdir.

Öte yandan, Aristoteles'in sözlerinde çok ilgi çekici bir yan var: Bu, güzel'in belli bir büyüklükle ilgili olmasıdır. O, çok büyük bir şeyin, kavrama gücünü aşan bir şeyin güzel olamayacağını söylüyor. Aristoteles bunu söylerken, haklıdır, çünkü bu sözlerle Grek ruhunu dile getirmiş oluyor. Grek ruhu ve zekâsı, estetik olanı, kavranabilir olması lâzım gelen bir şey olarak düşünüyor ve buna da «güzel» adını veriyor. Acaba kavrama gücümüzü aşan bir şey, estetik bir şey olamaz mı? Şüphesiz ki, olabilir, ama kavrama gücümüzü aşan bir şey artık güzel olamaz. Ona, Aristoteles'ten pek çok yüzyıllar sonra *sublime* (yüce) adı verilmiştir. Yüce de bir estetik kategorisidir; fakat, bu kategori Grek ilkçağı için bilinmiyordu. Daha doğrusu, Grek ruhu için bu, kapalı bir dünya idi. Bunun için Aristoteles, kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri güzel dışı, estetik dışı olarak reddediyordu. Gerçekte bu gibi büyüklükleri biz bugün de güzel kategorisi içine sokamayız, ama bir başka estetik kategori olan yüce içine sokup, kavrarız. Yüce'nin bu estetik değerini öğrenebilmek için de Kant'a kadar beklemek gerekecektir.

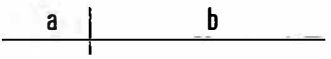
Çok küçük olan şeyler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Aristoteles, bunları da estetik dışı diye yadsıyor. Oysa ki, bunları güzel olarak adlandıramamamıza karşın, onlar pekâlâ bir başka estetik kategori teşkil edebilirler. Örneğin, biz bunlara, zarif, 'hoş' diyebiliriz.

Gerek Aristoteles'in içinde yaşamış olduğu çağ, gerekse genel olarak Grek ruhu, güzel'in dışındaki bu estetik kavramlar için açık ve olgun değildi. Ancak, Aristoteles'in güzel'in, belli bir büyüklük, kavrama gücümüzün belirlediği bir büyüklük ile ilgili olduğunu keşfetmiş olması, dönemi, yaşadığı çağ için ileri bir görüş olarak anlaşılabilir; çünkü, güzel'in dışında kalan bu estetik kategoriler, aslında modern birtakım kategorilerdir.

d) Çağdaş Düşüncede Orantı ve Simetri

Antikite'den sonra da orantı düşüncesi, sanatçıları ve düşünürleri düşündürmüş, doğa ve sanatta, tüm güzellikleri açıklayacak büyülü bir matematik formül aramaya götürmüştür. Bu büyülü formül, *altın kesit* (sectio aurea) orantısında bulunmuştur. Altın kesit orantısında, bütün canlı varlıkların (insan, hayvan ve bitkilerin), kullanılan gereçlerin, yapıların ve sanat yapıtlarının 'ilksel ve temel' orantısının bulunduğuna inanılmış ve altın kesitte varlığın bir temel estetik yasası kavranmak istenmiştir. Bu altın kesit orantısının estetik dünyadaki temsilcisi A. *Zeising*'dir diyebiliriz (*Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Kopfes*, 1854). Bu orantı, parça ile bütün arasındaki ilgiyi gösterir. Bunu bir örnek üze-

rinde gösterirsek: Bir bütünü (a+b), bir küçük (a), öbürü de büyük parça (b) olmak üzere iki parçaya bölelim.



Bu bölmenin hoşa giden, güzel bir bölme olabilmesi için, (a) dediğimiz küçük parça ile (b) dediğimiz büyük parça arasındaki ilginin en uygun bir orantı içinde bulunması gerekir. Bu orantı öyle ideal bir orantı olmalı ki, tüm bütün-parça ilgilerine uygulanabilsin ve tüm bütün-parça ilgilerini hoşa giden *güzel* bir ilgi içine sokabilsin. Bu ideal orantı, insanların yüzyıllar boyu düşledikleri altın kesit orantısıdır. Bu orantı şöyle bir formülle dile gelir:

$$a : b = : (a+b)$$

Bunu aritmetik olarak ifade edersek:

$$3 : 5 = 5 : (3+5)$$

Böyle bir formülle, altın kesit içinde bütün-parça ilgisi en ideal bir oran-

tıya kavuşmuş olur. Bu orantıya göre, küçük parça bütün'ün $\frac{3}{8}$'ü, büyük parça da $\frac{5}{8}$'i olacaktır. İnsan bedeni üzerinde, sanat yapıtları üzerinde yapılan sayısız araştırma ve ölçmeler sonunda bu orantı'ya ulaşılmıştır.

Daha sonra Th. Fechner, «estetik eşiğini» saptamak için yaptığı deneylerle *(Voschule der Aesthetik,* 1876) az farkla bu orantıyı pekiştirir. Th. Fechner, eni boyu farklı uzunlukta dikdörtgenleri deneklere gösterir ve hangi dikdörtgenin daha hoş olduğunu sorar. Bu yolda yaptığı deneylerden elde ettiği sonuçlar, az farkla altın kesit orantısına uyar. Daha sonra L. *Witmer*'in çalışmaları *(Analytical Psychology,* 1902), *Ziehen* ve *Sterzinger*'in aynı yönde yapmış oldukları incelemeler Zeising'i doğrulamıştır.

Altın kesit yalnız salt teorik alanda kalmaz. H. Wölfflin, onda İtalyan Renaissance'ının temel orantı yasasını da bulur. Klasik İtalyan sanatına altın kesiti uygulayan H. Wölfflin *(Renaissance und Barock,* 1908), klasik İtalyan sanatının bu orantıya nasıl uyduğunu saptamak ister. Çoğunlukla da mimarlık yapıtlarına uygulanmak istenen altın kesit'in Grek ve İtalyan yapılarına uyduğu söylenebilir. Ama, Gotik yapılarına, Kuzey sanatı yapılarına aynı ölçüde uyduğu söylenemez.

Yüzyıllarca insan zihnini uğraştırmış olan bu orantı, hiç kuşkusuz orantılar içinde en hoşa gidenidir. O. *Külpe* bunun nedenini, bu orantının *Weber-Fechner* yasası ile ilgili olmasında bulur *(Grundriss der Psychologie,* 1893). Bu altın kesit orantısını bulmak, elbette insan için büyük bir başa-

rıyı gösterir, ama bunu tüm varlığın bir estetik yasası olarak görmek, onu böyle mutlaklaştırmak, pozitiv bir düşünceyi ve buluşu metafizikleştirmek anlamına gelir.

Orantıya bağlı olarak bulduğumuz bir başka biçimsel ilke *simetri*'dir. Simetride de bir bütünün parçaları arasındaki düzen söz konusudur, ama kendine özgü bir düzen. Simetri deyince, bir figürün, bir bütünün parçalarının aynı ölçüye dayalı bir düzeni anlaşılır, öyle ki, bir dikey eksenden bakıldığında, bütün, birbiriyle tümüyle uyuşan iki yarıma bölünmüş olur. İşte böyle bir düzen, simetri'yi ifade eder. Böyle simetrik bir düzen, her şeyden önce mekâna dayalı bir düzendir. Simetriyi meydana getiren 'orta nokta' dikey bir çizgi olmalı, yatay bir çizgi değil. Bu dikey çizginin ikiye böldüğü bütün, birbirinin yansısı olacak kadar örtüşen iki yarıma ayrılmış olacak. Simetrinin özellikleri şöyle sıralanabilir: Simetri, duyusal alanla, ama, özellikle de görme duyusu ile ilgilidir. Onun mekânla ilgili oluşu da bundan ileri gelir. Gerçi, müzikte, edebiyatta, zamana dayalı sanatlarda da simetriden söz açılırsa da, bu gerçek anlamında değil de, ya simgesel olarak ya da benzetme yapılarak olur. Simetri, bir bütünün iki yarısının *aynı anda* kavranmasına dayanır ve bu da ancak mekân içinde olur. Zamana dayalı bütünler ise, aynı anda değil, *art arda* kavrandıkları için, onlarda simetrik düzen aramak olanak dışıdır.

Simetri, yalnız sanat yapıtlarında değil, doğada da vardır. Canlıların bedenleri simetriktir, ağaçların yaprakları simetriktir. Bir kelebeğe, bir kuşa bakalım, tüm beden iki yarımdan oluşmuştur, her iki kanat tümüyle birbiriyle örtüşür. Simetri, doğanın temel bir yasası olarak görülebilir. Onda, üyelerin bölünmesi, denge, tekrar ve kontrast gibi düzen elemanları birleşir. Bir bütüne dikey bir çizgiden bakınca, sağ ve sol parçalar arasında bir *denge* görülür, aynı biçimler her iki yarımda da *tekrarlanır* ve bu tekrarlanma da karşıt olacak biçimde gelişir. Simetrinin hoşa gitmesi, simetrik biçimlerin güzel olarak değerlendirilmesi, bütün bunların insan türünde kökleşmesinin nedenidir (O. Sterzinger, *Grundlinien*, I.).

Doğada bu derece egemen olan ve doğa güzelliklerinin oluşmasında bu derece etkili olan simetri, sanatta da, sanat güzelliğinde de aynı şekilde ve ölçüde etkili olur. Özellikle Antik sanat ve İtalyan Renaissance sanatı, mimarlık ve süslemecilik sanatları temelde simetriye dayanır. Resim sanatında da Renaissance'ın üçgen komposition'u (örneğin, Leonardo'nun resimlerinde olduğu gibi) ve Barok'un diyagonal komposition'larında simetri yine etkili bir kural olarak uygulanır. Ama, ne var ki, giderek simetri'ye karşı sanatta yeni biçimler geliştirmek eğilimi güçlenir. Özellikle de günümüzde sanat asimetrik biçim güzellikleri aramaktadır. Yüzyıllar boyunca, bir düzen ve güzellik 'kanon'u olarak egemen olmuş olan simetriye karşı bu başkaldırmanın nedeni nedir? Bize göre, bunun nedenini insanın özgürlük arayan doğasında aramak gerekir. Simetri, öyle yasal bir zorunluluğu getiriyor ki, bu zorunlu ve belirli biçimler içinde insan, kendini, özgürlüğünü yitirmiş, dışsal bir kuralın tutsağı olarak görüyor. Özgür hayal gücü ve özgür yaratma, dışsal-yasal biçimlerin egemenliği altında özgürlüğünü yitiriyor. Bu nedenledir ki, günümüz insanı ve sanatçısı, tüm sanatlarda,

mimarlık sanatında da özgür bir güzelliğe kavuşmak için, simetrik olmayan biçimler arama yolunu tutuyor.

B) Harmoni (Uyum)

Güzelliğin objektiv niteliklerinden biri de harmonidir. Oldum olası harmoni kavramı, güzelliği belirlemede objektiv bir ilke olarak benimsenmiş ve güzellik belirlemelerinde kullanılmıştır. Güzellik bakımından bu derece önemli olan bu harmoni o halde nedir? Harmoni, genel bir tanımla ifade edilirse, iki ya da daha çok sayıda öğenin birlikli bir bütün meydana getirmek üzere birleşmeleri ya da bu bütün içinde erimeleridir. Bu anlamda harmoni, bütün güzellikler için geçerlidir. Ama, harmoni, felsefede ilkin varlık yönünden ele alınmış ve harmoni, var olmanın, meydana gelişin bir temel ilkesi olarak görülmüştür. Bu yönden felsefede birbirinden farklı birkaç harmoni anlayışı bulunur. Birincisi, Pythagorasçıların harmoni anlayışı. Bu, sayılara, sayılar arasındaki ilgiye dayanır. Ama, sayı ve sayılar arası ilgiler, salt aritmetik kavramlar olarak değil de, mistik nitelikte elemanlar olarak düşünülür. İkincisi, Herakleitos'un karşıt kuvvetler arasındaki diyalektik'e dayalı harmoni düşüncesi. Buna göre, varlık, karşıt kutuplara doğru çeken kuvvetlerin gerilimine dayanır. Bu gerilim, harmonidir, tıpkı bir lir'in karşıt yöne çeken tellerinin geriliminden doğan harmoniye dayanması gibi. Üçüncüsü, Platon'un organik harmoni anlayışı. Burada, artık Herakleitos'taki gerilim kalkar, onun yerini hareketsizlik ve yetkinlik alır. Çünkü, öğeler burada birbiriyle uyumlu bir biçimde birleşirler. Birbirinden ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, bu üç görüş için de harmoni, varlığın temelinde bulunan bir ana ilkedir. Bu üç harmoni anlayışından kimi zaman biri kimi zaman öteki benimsenmiş ve bunlar estetik alanına da uygulanmıştır. Antikite kaynaklı bu üç harmoni anlayışına, *Leibniz*'in (1646-1716) 'harmoni préétablie' (ezeli âhenk) anlayışını da katmak gerekir. Buna göre, evreni oluşturan ve tinsel nitelikte olan monad'lar arasında Tanrı tarafından kurulmuş olan, başta sonu olmayan (ezeli) bir uyum vardır. Bu uyumla da hem evrenin hem de evren hakkındaki bilgimizin objektivliği sağlanmış olur.

Bütün bu harmoni anlayışları hiç kuşkusuz metafizik niteliktedir. Ama, onlar aynı zamanda evren hakkında, varlık hakkında estetik bir görüşü de ortaya koyarlar. Pythagorasçıların evren tablosu, estetik bir evren tablosudur. Herakleitos'un evren tablosu, estetik bir evren tablosudur. Platon'un evren tablosu, estetik bir evren tablosudur ve son olarak Leibniz'in evren tablosu da yine estetik bir evren tablosudur. Bütün bu evren tabloları, bir sanat yapıtı niteliği taşımaktadır. Bundan ötürü de, böyle bir evren tablosu *güzel*'dir.

Böyle bir estetik evren tablosu oluşturan bu harmoni kavramının sanat yapıtı ve özellikle de güzellik için belirleyici bir öğe olarak kullanılacağı doğaldır. Şimdi, bunu, çağdaş sanat teorisinden, çağdaş güzellik teorisinden alacağımız bir iki örnekle göstermek istiyoruz.

İnsan, doğaya ayak bastığından beri doğayı yalnız bilmek, tanımak

isteği ile yetinmemiş, doğayı gereksinmelerine göre, değiştirmek de istemiştir. Doğayı bilme isteği, giderek insanı bilime, doğayı değiştirme isteği de sanata götürmüştür. Bu anlamda, bütün sanat, insanın denkleşmesini dile getirir. Hemen bütün sanatlarda dile gelen bu denkleşme, özellikle çağdaş soyut sanatta ve onun güzellik anlayışında en belirgin biçimde kendini dışa vurur. Bunun nedeni, soyut sanat ve güzellik teorisinde klasik süje-obje ilgisinin aşılmış olmasıdır. Örneğin, soyut sanatta, artık böyle bir süje-obje ilgisini bulmuyoruz. Çünkü, soyut sanat için, bize real olarak verilmiş bir doğa ya da doğal varlık yoktur. Realite, doğal fenomenler ortadan kaldırıldığı, onlar aşıldığı derecede kavranabilir olduğuna göre, bu realite süje'nin basit olarak yöneldiği ve bir korrelat olarak hazır bulduğu bir varlık olmayacaktır. O halde, doğal fenomenlerin dışında nasıl bir realiteden söz açılabilir? Şu anlamda bir realiteden söz açılabilir: Soyut sanat, artık varlıkta süje-obje, akıl-doğa ayrılığını görmüyor. Böyle bir ayrılık, bir *universal varlık*ta, *salt realite*de ortadan kaldırılmalıdır. Ama, ne var ki, bu universal olan, salt realite, sanat yönünden transcendent olan bir şey değil de, *immanent* olan bir şeydir. Başka türlü söylersek, universal olan, süje-obje, akıl (logos=ruh) — doğa karşıtlığını varlığında kapsayan yalnızca *sanat yapıtıdır* ve yalnız sanat yapıtının varlığında ruhu ve doğayı, bilinci ve bilinç olmayanı kapsayan bir varlık olan salt realite, universal olan şey gerçekleşir. «Yeni biçim verme, yeni realiteyi dış görünüşlerden soyutlayarak, yalnız içsel olanı ifade (kristalize) etmekle, resimde elde eder. Yeni biçim verme, yeni realiteyi, renkli ve renksiz dikdörtgen yüzeylerinden oluşan komposition ile kurar.»[462] Salt realite, inşa edilmiş; kurulmuş bir realitedir. Bu realite, akıl ve doğa elemanlarıyla kurulur. Bu salt realite, ya da universal olan, akıl ve doğanın ruh ve maddenin bir denkleşmesidir. «Biçim verme, doğrudan doğruya bir ifade'dir ve salt sanat araçlarıyla (elemanlarıyla) gerçekleşir. Biçim kazanan içerik, estetik realite deneyidir (bütün biçimlendirici değerlerin sanatça dengesi). Form, form yoluyla ifade kazanmış olan bir içeriğe karşı, bedenin ruha karşı davrandığı gibi davranır.»[463] Bu universal olan şey, sanat yapıtının kendisidir. Sanat yapıtı, varlığında ruhu ve doğayı, süje ve obje'yi kapsar. Burada, doğanın, görünüşlerin formu ortadan kaldırılır ve bu da yeni bir biçim verme, yeni bir sistem uğruna, ruh-madde, ruh-doğa denkleşmesi uğruna yapılır. «İfade araçlarında ve komposition'da formun ortadan kaldırılması, bir universal plastik aracın formun yerini alması ve denkleşmiş bir komposition yaratımı, bütün bunlar, tümüyle yeni biçim verme sistemini teşkil ederler. Bu yoldan da, bu meydana getirilen dengede ruh-doğa elemanlarının devamlı çatışması içinde ruh-doğa denkleşmesi mümkün olur ve sanatça gerçekleşebilir.»[464] Ancak, bu denkleşme içinde varlıkla ilgili bir temel, ebedi *yasa* kendini gösterir. «Bu universal ifade araçları, büyük, ebedi yasanın kesin bir ifadesine imkân verir. Yeni biçim verme, bu yasayı, bu değişmez olan şeyi ifade eder.»[465] Sanat yapıtı bu temel yasaya dayanır. Bu ontolojik bir yasa olup, ruh ve doğa arasındaki denkleşme ve yasaya göre gerçekleşir. Sanat yapıtının varlığı, bundan ötürü, ruh ve doğa arasında meydana gelen yüksek bir düzeni yan-

sıtır. Bu düzen kendini bir *harmoni*'de, ontolojik bir harmoni'de ifade eder. Gerçi, bir bakıma, Th. v. *Doesburg*'a göre, evrende de böyle bir denkleşme, bir harmoni vardır; ama, ne var ki, bu evren harmonisi kavranamaz. O, ancak sanat yapıtında biçim almış olarak ifade bulabilir. «Gerçi, biz, evrendeki yetkin harmoniyi, mutlak dengeyi kavrayamayız; ama, evrende her şey bu harmoni, bu denge yasalarına bağlıdır. Sanatçının ödevi, bu gizli harmoniyi, nesnelerdeki bu universal dengeyi görmek, ona biçim vermek ve onun yasallığını ortaya koymaktır.»[466] Ama, P. *Mondrian*, bu noktada Doesburg'dan ayrılır. Çünkü, ona göre sanat, evrende bulunan denkleşmeyi, harmoniyi izlemez, doğadaki denkleşme yasasını ortaya koymak istemez. Tersine, sanat yapıtı, denkleşmeyi kendi varlığı içinde gerçekleştirmekle doğayı aşar ve onu tamamlar. Bu anlamda sanat yapıtı tamamlanmış ve sisteme sokulmuş doğa demektir. Ancak, bu anlamda sanat yapıtının, bir komposition'un realitesinden söz açılabilir. Böylece, «komposition 'realite' halini alır. Bütün, kendi başına dışsal bir görünüş olan doğanın bir tamamlanmasıdır.»[467] Hiç şüphesiz, doğada bir harmoni, elemanlar arasında bir uyum vardır. Güzel dediğimiz bir manzara, renklerin meydana getirdiği bir uyumu göstermez mi? Elbette gösterir ve bu da bir uyumdur, bir harmonidir. Soyut sanatın anladığı harmoni ise, eskiden beri harmoni olarak anlaşılan böyle bir harmoni görüşünden farklıdır. «Bu eski harmoni, doğa harmonisini gösterir. Bu harmoni, doğayı yedi renk tonunun harmonisi içinde ifade eder. Ama, doğa ve ruhun dengesi içinde değil. 'Yeni insan' için yalnız ruh ve doğanın dengesine dayanan harmoni söz konusudur... Yeni harmoni hiçbir zaman kendini doğa olarak ifade edemez; o, sanatın harmonisidir.»[468] Buna göre, doğa harmonisi ile sanat yapıtının sahip olduğu harmoni aynı harmoni olmayacaktır. Doğa harmonisi, fenomenlerle ilgili, görünüş dünyası ile ilgili bir renkler, sesler bağlılığını gösterir. Sanat yapıtının sahip olduğu harmoni ise, onun ontik yapısından doğan bir harmonidir. Doğa harmonisi, onu oluşturan elemanların bir tesadüfiliğine dayandığı halde, sanat yapıtının harmonisi, varlığından ötürü olan bir harmoni olup, zorunluluğa, yasallığa dayanır. Bu anlayışı ile soyut sanat, sanat yapıtını doğanın altına koymak şöyle bir yana, onu doğanın *üstüne* koyar. Bunun için soyut sanatta, doğa ile hiçbir mimesis (taklit) ilgisi söz konusu değildir. Çünkü, «sanatın bu harmonisi, doğanın harmonisinden o derece farklıdır ki, biz (yeni biçim verme için) harmoni sözü yerine 'dengeli' kavramını kullanmayı tercih etmek istiyoruz.»[469] Denge kavramı, universal olanın ontik yapısını ve bu yapının dayandığı zorunluluğu çok daha iyi ifade eder. Bundan ötürü, harmoni kavramı yerine denge kavramı haklı olarak tercih ediliyor. Buna göre de, denge, bütün sanatlar için erişilmesi gerekli bir erek olarak gösteriliyor. «Bütün sanatlar, bireysel olan ve universal olan, süje ve obje, doğa ve ruh arasındaki bu ilişkinin şekil verici estetik'ine ulaşmaya çabalarlar; kısacası, istisnasız bütün sanatlar biçim vericidir.»[470] Bu ilginin, bütün sanatlar için genelleştirilmesi doğrudur, çünkü, her sanat etkinliği objektivation'unu sanat yapıtında elde eder ve her sanat yapıtı da bir harmoni, yani doğa ve ruh, süje ve obje arasındaki bir denkleşmedir. Her sanat yapıtı,

bir biçim verme olarak anlaşılırken, bu biçim verme de heterogen varlık alanlarının bir sentez'i, bir kompositum'u olarak anlaşılmalıdır. Sanatçının bir sanat yapıtı meydana getirmesi, onun maddeye biçim verirken heterogen varlık alanları arasında ontik bir denkleşme kurması anlamına gelir. Bu denkleşme, yeni bir realite adını alır, ama, sadece sanatın yarattığı ve sanatta var olan bir realite. Bu realite, bir bakıma, ruh-doğa, süje -obje diyalektik'inin bir synthesis'ini gösterir. Bu synthesis ne ruhtur ne de doğadır, tersine, onları içine alan, onların üstünde bulunan bir başka düzen, bir başka kosmos'tur. Bunun için, *Kandinsky,* sanat yapıtının meydana gelişini haklı olarak dünyanın meydana gelişi ile karşılaştırarak şöyle der: «Her sanat yapıtı, teknik bakımdan, evrenin meydana gelmesi gibi doğar. *Yapıt yaratma, dünya yaratmadır.*»[471] Çünkü, her ikisinde de aynı ontik yasalılık hüküm sürer.

Yine güzellik teorisi yönünden harmoni kavramını bir iki çağdaş estetikçide göstermek istiyoruz. Kurt Riezler, *'Traktat vom Schönen'* adlı yapıtında, harmoni kavramına büyük bir ağırlık verir. K. Riezler'e göre, her varlık bir bütünlüğü gösterir, tıpkı Herakleitos'ta olduğu gibi, karşıtların bir bütünlüğünü. Varlık, sahip olma-yoksun olma, hareket-hareketsizlik, doğruluk-görüntü gibi karşıtların bir gerilimini ifade eder. Tüm varlık, bu karşıtların gerilimine dayanır. Bunlara, K. Riezler, varlık karşıtları adını verir. Var olan her şey, bu karşıtlar arasında, onların gerilimde bulunur. Bu gerilim bir harmoniyi dile getirir. Var olanlar bu gerilim ve harmoni içinde vardırlar, aynı zamanda yine bu gerilim içinde canlıdırlar. Bu canlılık, aynı zamanda *güzellik*'tir. Güzellik, varlıkta karşıtların gerilimine dayanan harmonidir, canlılıktır. Güzellik, elemanların gerilimidir ve buna dayalı ontolojik bir harmonidir, hatta metafizik bir anlamda kavranan bu harmoni, yalın teknik ve sanat ilgilerinin bir uyumu olarak anlaşılmamalı. Sözgelişi, bir tablonun güzelliği, renk ve biçimlerin birbiriyle ilgisinden doğan bir uyuma dayanmaz, tersine, güzellik, hareket ve hareketsizlik, ağırlık ve hafiflik gibi varlık karşıtlarının gerilimine dayanan bir harmoniyi gösterir. Buna bir örnek olarak da K. Riezler, Grek sütunlarını işaret eder. «Grek sütunlarının,» diyor K. Riezler, «ünlü harmonisi, kütle ve kütle ilgilerinin harmonisi değil, tersine, direnç ve kuvvetin, başarı ve çabanın birbiri içine giren gerilimidir.» Bu, bütün evren ve sanat güzelliklerine aktarılabilir. Yalnız, buradan harmoni'nin dışsal bir dünyada var olduğu sonucu da çıkarılmamalıdır. Çünkü, aslında bu karşıtların harmonisi bir canlılık ifade eder. Canlılık ise, ruhtur ve ruh da varlık öğeleri arasında bulunur. Bu, yalnız genel organik varlık açısından değil, estetik varlık açısından da böyledir. Bir resmin, bir heykelin ve bir sütunun güzelliği, bu canlılık anlamında kavranmalıdır. «Grek sütunu, ağırlık ve hafifliğin, hareket ve hareketsizliğin ifadesi olduğu için, canlıdır.»

Görüldüğü gibi, K. Riezler için güzellik, varlık öğelerinin gerilimine dayanan bir harmoniyi ve buradan doğan bir canlılığı dile getiriyor. Bu iki deyimi birleştirip söylersek: Güzellik, canlı harmoni demektir. —

Yine bir başka çağdaş estetikçinin harmoni anlayışına değinmek istiyoruz. Bu estetikçi, E. *Landmann*'dır. Landmann, Platon'un harmoni kav-

ramından hareket eder. Ona göre de: «Tüm güzellik harmoniye dayanır.» *(Die Lehre vom Schönen).* Landmann da harmoniyi varlıkla ilgi içinde ele alır. Ona göre, varlık homogen değil, heterogendir. Varlık, kendi içinde farklı olduğuna göre, varlıkla ilgili harmoni de kendi içinde bir farklılığı gösterecektir. Şöyle ki, nasıl maddesel varlık varsa, aynı zamanda maddesel varlığın harmonisi de olacaktır. Onun üzerinde hayvansal varlık ve onun üzerinde insansal varlık dünyaları olduğu gibi, bunların harmonileri de olacaktır. Harmoni, güzelliğin belirleyicisi olduğuna göre, bu varlık alanları da, harmoniye dayandıkları için güzel olacaklardır. O halde, şimdi bütün varlık alanlarına yayılmış olan bu harmoni nedir? E. Landmann'a göre, harmoni *yetkinlik*tir. En az yetkin olan harmoni, fizik dünyada görülür, buna karşılık, en yetkin harmoni de, insanda bulunur. İnsanda rastlanan bu en yetkin harmoni, aynı zamanda en üstün güzelliği de sağlar, çünkü, insan güzelliği, çeşitli varlık tabakalarındaki bütün temel biçimleri kuşatır *(Die Lehre vom Schönen).* Şimdi, insanda en üstün biçim elde eden bu harmoni nedir? Buna, Landmann, yetkinlik diye yanıt vermişti. Burada, yetkinliğin ne olduğunu sormalıyız. Yetkinlik, hareketi değil, hareketsizliği ifade ettiğine göre, harmoni de Herakleitosçu bir gerilimi değil, tersine hareketsizliği gösterir. Bu yetkinlik anlamındaki harmonide, harmoniyi oluşturan bütün kuvvetler birleşir. Bir gerilim değil, hareketsizlik içindeki bir birleşme burada söz konusudur. «Harmoni deyince,» diyor E. Landmann, «elemanlardan gelişigüzel meydana gelen bir biçimsel ilgiyi değil, tersine, harmoni içinde birleşen elemanların oluşturduğu bütün'ü anlıyorum.» Bu bütün içinde, elemanların salt bir uyumu söz konusu değildir, tersine harmoni içinde onu meydana getiren temel elemanları anlıyoruz. Buna göre, harmoni demek olan güzellik de, gelişigüzel elemanların biçimsel bir uyumu olmayıp, harmoniye ait olan elemanların özelliğidir. Bu anlamda ancak, Landmann'ın deyişiyle, «güzellik, görünüşe çıkan harmonidir.» —

Harmoninin daha dar bir anlamı da vardır: Müzikte kullanılan seslerin uyumu anlamına gelen harmoni. Bu anlamda, harmoni, iki ya da daha çok sesin uygun bir akustik biçim içinde birleşmeleridir. Bu anlamda harmoni bir ses düzenini gösterir ve böyle bir düzen olarak da onun mimari bir yapısı, bir bütünlüğü, bir kendi başınalığı ve bir dengesi vardır. Bütün bu yapı ve denge de, tek tek elemanların, seslerin aritmetik bir ilgisine dayanır. Bundan ötürü, her müzik parçasının başına, onun aritmetik ölçüsü yazılır. Bir müzik yapıtının güzelliği, bu aritmetik ilgi, bu harmoni içinde çözülür. Buna bir örnek vermek üzere Beethoven'in *Ayışığı Sonatı*'nın teknik-aritmetik yapısına kısaca değinmek istiyoruz.

1. Bölüm (Adagio sostenuto-si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini)...

Bu bölümün belirli bir kalıbı yoktur. Bu, bir improvisation'dur. Bach'ın 'Prelüd'lerini yansıtan, daha doğrusu bu etki ile yazılmış iki yatay parti sağ elde ve armonik iskeleti sağlayan akorlar sol elde işlenmiştir. İlk dört

ölçü tonik ve yardımcı dereceleriyle bir yetkin kadans meydana getiren dörtlü triole, (üçleme)lerden kurulu kırık akorların yansıttığı melodik bir introduction ile başlar. Bu triole motiv'i bütün birinci bölüm boyunca devam eder. Beşinci ölçünün son dörtlüğünde tonik tonalitesi üzerinden asıl thema duyulur...



Bu thema, onuncu ölçüde aynı şekilde, bu kez Mi minör tonunda duyulur. Bu kez duyduğumuz birincisine oranla daha kapalı, romantik bir ifade taşır. İlk bakışta her ne kadar bir art cümle gibi görünürse de ilgisi yoktur. Yalnız, birinci kez duyulanla ikincisinin fikir olarak birbirini tamamladığını belirtmeli. On beşinci ölçüsünün son dörtlüğünde *Auftakt* olarak oldukça değişik bir fikirle karşılaşıyoruz. İlk ikisi dörder ölçülükken, bu fikir sekiz ölçülüktür. Anlam olarak ilk iki soru cümlesinin çözümü etkisini yapar.



Ve gene birinci fikir bu kez tonik yedili armonisi içinde bir dörtlü yukardan duyulur...

On dört ölçü süren bir development'ten sonra gene asıl tondan birinci themayı duyarız ve sonra ikinci ve üçüncü fikirler birbirine kaynaşmış olarak on dört ölçülük bir cümle meydana getirir. Mi majör tonunda başlayan bu cümle, armonik modülasyonlar ile asıl tonaliteye döner ve bir yetkin kadansla kodetta'yı hazırlar. Kodetta, kuyrukçuk diye adlandırılır. Birinci themanın ilk motivi bir «bas motiv» olarak altı kez tekrar ederken, armonik modülasyonlar ve triole motivlerle bezenmiş sağ el partisi bu bas motivi süsler. İki ölçülük bir yetkin kadans gecikmesiyle birinci bölüm biter...

2. Bölüm (Allegretto-La prima parte senza repetiziona)

Bu bölüm ağır bir *Scherzo*'dur. Birinci bölümün kapalı, aşırı duygulu ve dramatik havasından biraz uzaklaşır. Neşeli, ama şikâyetçidir gene. Bütün Scherzo'larda olduğu gibi, gene *Katlı Lied Kalıbı* denen kalıp uygulanmıştır, sadece bir istisnasıyla. Bestecinin ikinci kısmın başına yazdığı gibi: *Birinci parti tekrarlanmadan çalınacaktır...*

Re bemol majör tonunda olan bu bölümde dörder ölçülük iki period ve öncekinin tekrarı olan ritmik yapısı ayrı ikinci bir periodun meydana getirdiği thema geleneklere aykırı olarak tekrarlanmıyor...



Periodlar, tonik-dominant *(1. period)* ve alt dominant-tonik *(2. period)* olarak tam bir cümle bağıntısı yaparlar... Tekrarlı olan ikinci thema gene dörder ölçülük iki periodla başlar, tonik-alt dominant *(1. period)* ve alt dominant-dominant *(2. period)* armonik yapısı vardır. Sekizinci ölçüden

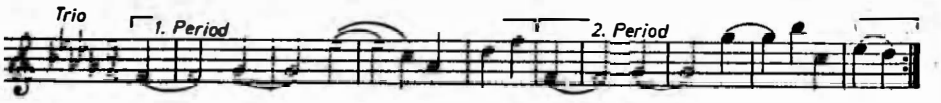


sonra tekrar birinci thema ile cümle devam eder, yalnız ikinci periodu dört ölçülük bir uzatma yapar ve yetkin kadansla cümle biter...

Buraya kadar olan bölüme, üç partili period denir. 1. parti ilk tekrar edilmeyen bölüm, 2. parti ilk sekiz ölçü, 3. parti de birinci partinin benzeri olan son bölüm...

Trio :

Bu bölüm de yukardaki kalıbın aynısıdır. Dörder ölçülük iki periodden meydana gelen 1. parti tamamen tonik tonalitesi içinde dolaşır...



2. ve 3. partiyi meydana getiren bölüm sağ ve sol elin meydana getirdiği senkoplarla meydana gelmiş bir melodik yapıdır. Ve Trio'nun her dolabı birer kez tekrarlandıktan sonra, 2. bölümünün en başında Allegretto' ya dönülür. Tekrarlar bu kez yapılmaz ve parça Trio'dan önceki 13. partinin sonunda biter...

3. Bölüm (Presto agitato...)

Bu bölüm başlığından da anlaşılacağı gibi, çok hızlı ve heyecanlı bir anlam taşır. Uzmanlara göre, bu bölüm, Beethoven'in en karakteristik

yazılarından biridir. Bu piyano sonatları içinde başıboş, serbest bıraktığı fırtınalı iç dünyasının gürültülü dile gelmesidir... Bu bölümde şikâyetlerini, arzularını, heyecanlarını isyancı bir dille ortaya dökmüştür besteci...

On dört ölçülük ilk thema bütünüyle dörtlü on altılık gruplardan meydana gelmiştir... Bunu sağ elde duyarız. Heyecanların dalga dalga coşmasını andırır...



İkişer ölçülük periodların armonik bir gelişmeyle dört kez tekrarı ve altı öçülük bir art cümleden meydana gelen bir themadan sonra aynı yukardaki fikirle başlayan altı ölçülük bir köprünün bağladığı ikinci melodik thema duyulur. Bu ikinci thema dörder ölçülük iki period ve onun on dört ölçülük gelişiminden meydana gelmiştir...



Bu ikinci temayı önce sekizlik notalı akorlardan kurulu ritmik birinci koda (15 ölçü) ve birinci themanın on altılık motiv'lerinden kurulu bir sol el yazısı üzerine yazılmış melodik ikinci koda (8 ölçü) kovalar... Buradan bölümün başına dönüyoruz ve buraya kadar bir kez daha çaldıktan sonra exposition (= serim) bitiyor...

Tekrardan sonra uzun bir development var. 21 ölçülük bu geliştirme bölümünde her iki thema da hem sol, hem de sağ elde birlikte kullanılmış. Çeşitli armonik modülation'lardan sonra Dominant Majör (Sol Maçör) tonunda değişik karakterde bir dönüş köprüsü (retransition) gelir ve on beş ölçü sonra gene birinci themayı (gene 14 ölçü) ve bu kez köprüsüz hemen ikinci themayı duyarız. Adet olduğu gibi, birinci kezde Dominant tonalitesinde (Sol minör) duyduğumuz ikinci thema bu kez gene tonik tonalitesinde karşımıza çıkar (Do diyez minör). Gene tonik içinde gelen birinci ve ikinci kodetta'yı kapsayan ve bu arada birinci ve ikinci temaların fikirlerinin de kullanıldığı büyük bir Koda ile eser sona erer. Bu son bölüm bir Sonata Allegro kalıbıdır...[472]

Bütün bu düzen ve yapıdan, harmoniden yapıtın güzelliği doğuyor. Buna göre, müzik yapıtlarının güzelliği temelde harmoniye dayanıyor. Görüldüğü gibi, harmoni, güzelliği belirleyen temel elemanlardan biri oluyor.

C) Çoklukta Birlik ve Ekonomi İlkesi

Yukarda dile getirmeye çalıştığımız harmoni kavramını yapısal yönden biraz daha yakından ele almamız gerekir. Bu yönden, harmoni kavramına bakınca, onun Leibniz'den beri bir başka kavramla ilgili olduğu görülür. Bu kavram, *çoklukta birlik* (unitas in multitudine) kavramıdır. Eğer harmoni, mekânla ilgili zamansal elemanların bir bütün içinde eri-

mesi olarak kavranıyorsa, o zaman gerçekten bu harmoninin temelinde 'çoklukta birlik' bulunur. Sözgelişi, seyrettiğimiz bir tabloda, Leonardo' nun '*Kralların Secdesi*'nde ayrıntılara dikkat edersek, bir figürler çokluğu ile karşılaşırız. Ama, Leonardo, bütün bu figürler çokluğunu bir üçgen komposition'u içine o şekilde yerleştirir ki, biz bu çokluğu tablodan, komposition'dan aldığımız bir birlik izlenimi içinde erimiş olarak kavrarız. Yne bir müzik yapıtı, çeşitli tonların oluşturduğu cümlelerden meydana gelir. Ama, onun harmonisi içinde biz bu çokluğu bir birlik olarak kavrarız. İşte güzelliği, bu çokluğun bir birlik içinde erimesi oluşturur. Bundan ötürü, 'çoklukta birlik' ilkesi güzelliği belirleyen biçimsel ilkelerden biri olarak görülür.

Bu, 'çoklukta birlik' ilkesinin neden böyle temel bir ilke olduğunu sorduğumuzda, bu bizi, temelini insan zihninde, insanın ruhsal yapısında bulan bir başka ana ilkeye götürür: *Ekonomi ilkesine.* Antikite'den beri bilinen ve özellikle de E. *Mach*'tan (1838-1916) sonra bilimde genel bir geçerlik kazanan bu ilke, her bilimsel açıklamadan belirli bir özellik ister, örneğin yalınlık gibi, az kuvvet harcayarak yalın açıklamalar yapmak gibi. Doğaya baktığımız zaman gördüğümüz çokluğun, yalın ifadeler içinde açıklanması gerekir. Bunun bir örneği, matematik ifadelerde görülür. Bir yalın matematik ifade, sayısız olaylar çokluğunun yine yalın bir açıklamasıdır. Bilim, doğadaki çokluğu *yalınlaştırarak* birlikli bir açıklamaya dönüştürmek ister. Bilim bunu yaparken de, örneğin bir *model* teori geliştirir. Bilimsel açıklamalar modellere dayalı açıklamalardır. Bilimsel modellerin değeri ise, onların yalınlığı ile ölçülür. Yalın olan bir bilimsel model, *güzel* bir model olarak değerlendirilir. Buradaki 'güzel' sözcüğü, estetik dışı bir sözcük olarak değil de, estetik bir kavram olarak anlaşılmalıdır. Çünkü, bu nokta, bilim ile sanatın kesiştiği bir noktadır. Model teorisi bakımından bilim, sanata benzer. Sanat, doğa karşısında ne yapar? Nasıl bir tavır alır? Sanat, daha somut olmak için, örneğin burada resim sanatı diyelim, doğanın çokluğu karşısında bu çokluktan seçeceği temel elemanlarla doğanın sübjektiv-tinsel bir modelini çıkarır. Her resim, doğa üzerine yapılmış bir modeldir, bu model, doğadaki çokluğa karşılık, bir birliği, çokluğa dayalı bir birliği, yalınlığı içinde 'çoklukta bir birliği' gösterir. Böyle bir ilkeyi yansıtan bir model, bir tablo *güzel* olarak değerlendirilir.

Görüldüğü gibi, ekonomi ilkesi, hem bilimde hem de sanattaki modellerin ve bunlarda dile gelen 'güzelliğin' dayandığı bir temel ilke olarak değerlendirilir. —

Vaktiyle Platon'un sorduğu, 'ti esti to kalon' sorusu, güzellik üzerine yapmış olduğumuz bütün bu uzun açıklamalardan anlaşıldığı gibi, yine *güncel* bir sorudur. Bu soruya verilen yanıtların çokluğu ve çeşitliliği de, güzel'i tanımlamanın o zaman Platon'un söylemiş olduğu gibi, güç bir iş olduğunu olanca açıklığı ile ortaya koyuyor. Bu yanıtlara göre, güzel, hem içsel niteliklere hem de dışsal-biçimsel niteliklere dayanıyor. Ama, bunlardan hangileri güzel'i belirlemede egemen bir rol oynuyor? Böyle bir soruya kesin bir yanıt vermenin olanaksızlığı ortadadır. Kimi zaman şu

öğeler, kimi zaman da bu öğeler birleşip güzelliği oluşturabilirler. Bu bakımdan güzel, şu öğelere dayanır demek doğru olmaz kanısındayız. Ama, önemli olan, bu geniş öğeler yelpazesi içinde güzel'in ortaya çıkması olayıdır. Burada şöyle bir çıkarım da yapılabilir: Güzel de türleri olan bir değerdir. Güzel'in meydana geldiği bu türler, güzel'i belirleyen bu yelpaze içinde öğelerin bu ya da şu öğelerle girdikleri senteze göre meydana gelir. Örneğin, ikisi de soyut sanatçı olduğu halde, bir Kandinsky'nin resmi ile bir Mondrian'ın resmi arasındaki fark, onların güzellik anlayışından ileri gelir. Şöyle ki, Kandinsky'nin yapıtında daha çok içsel-içeriksel öğeler ağır bastığı halde, Mondrian'ın yapıtında dışsal-matematik öğeler ağır basar. Bunun için, belirli bir güzellik tanımı yapmak, bize göre olanak dışıdır. Yapılabilecek şey, güzelliğin bu öğelerini saptamaktan ibaret olmalıdır. Bunun nedeni, vaktiyle Platon'un güzellik üzerine varmış olduğu şu yargıda bulunur: «Güzel, güçtür.» *(B. Hippias)*. İki bin beş yüz yıl sonra bugün biz de aynı sonuca ulaşıyoruz: Güzel, gerçekten güçtür.

VI. YÜCE VE YÜCELİK

Güzel'in yanında bir önemli estetik değer daha buluyoruz, bu da *yüce* ya da *yücelik* değeridir. Yüce de, oldukça eskiden beri düşünürlerin üzerinde durduğu ve araştırdığı bir estetik kavramıdır. Hatta, J. Volkelt'e göre *(System der Aesthetik,* II.), güzel'den çok daha önce ve ayrıntılı olarak yüce üzerinde durulmuştur. Estetik tarihine baktığımızda, yüce kavramına ilkin *Longinus* (M.S. 213-273)'ta rastlıyoruz: De sublimatate (Yüze üzerine). Gerçi, daha Longinus'tan önce Greklerde hypnos (yüce) sözcüğünün bulunduğunu ve bunun yüce dediğimiz anlamı dile getirdiğini N. Hartmann söyler *(Aesthetik)*. Ama, yine N. Hartmann, bunun salt estetik bir anlamda kullanılmadığını da sözlerine ekler. Kaldı ki, Longinus'un olduğu söylenen yapıtın da gerçekte ona ait olup olmadığı kesin değildir. Adı geçen yapıt aşağı yukarı yüzlerce yıl, tâ 17. yüzyıla kadar ilgi çekmeden kalır. B. Croce'ye göre, söz konusu yapıtın uzun yüzyıllar boyunca unutulduktan sonra, kavram olarak *La Bruyère*'in 'yüce' (sublime) kavramına değinmesi ve *Boileau*'nun Longinus'un yapıtını Fransızcaya çevirmesiyle adı geçen yapıt birdenbire ilgi çeker, bunun yanı sıra, 'yüce' kavramı da bir güncellik kazanır. Bu güncellik, özellikle 18. yüzyıl İngiliz felsefesi ve estetik'inde kendini gösterir. E. *Burke* (1728-1797) ana yapıtına «Güzel ve yüce ide'lerinin kaynağı» adını koyar. Burada Burke, güzel ide'sini toplumsal içtepiye, yüce ide'sini de, varlığını koruma içtepisine bağlayarak açıklamak ister. Burke'ye göre yüce, gerçi bir hoşlanmadır, ama, bu hoşlanma korku ve dehşet duygusuyla karışıktır. Bu hoşlanma duygusuyla insan, kendini doğaya ve doğal güçlere karşı, toplumsal güçlere karşı korur. Bundan ötürü Burke, güzel'in insanı öbür insanlarla birleştirmesine karşılık, yüce'nin ayırdığını söyler. Bunu söylerken de, dayandığı neden, ona göre, güzel'in toplumsal bir içtepiye, yüce'nin ise varlığını koruma içtepisine dayanmasıdır. —

Yine İngiliz estetikçisi H. *Home* (1696-1782) da, «*Kritisizmin Eleman-*

ları» (Eelements of Criticism) adlı yapıtında, büyüklük, gülünç, hoş gibi estetik kavramları incelerken, bunlar arasında yüce kavramını da ele alır. Ama, daha çok güzel kavramı üzerinde durur. Daha sonra, Almanya'da *Mendelssohn* ve *Sulzer,* yüce (sublime) sözcüğünü 'Erhaben' sözcüğü ile Almancaya sokarlar. Sonunda da Kant gelerek yüce'yi güzel'in yanında *Yargı Gücü Eleştirisi*'nde bir temel estetik kategorisi olarak ele alarak, onu, o biçimde temellendirir ki, bütün Kant sonrası felsefesi, günümüz felsefesi ve estetik'i bile, bu kavramı ya Kant doğrultusunda ya da Kant anlayışı karşısında eleştirel bir tavır alarak açıklamak zorunda kalır. Kısacası, Kant'ın yüce'yi açıklaması ve temellendirmesi, yüce için bir alm-yazısı niteliği taşır. O halde, şimdi Kant yüce'yi nasıl temellendirir?

1) Kant'ta Yüce'nin Temellendirilmesi

Kant için ilk sorun, bir estetik değer olarak yüce'nin yine bir estetik değer olan güzel ile olan ilgisidir. Bu ilgi doğal olarak yüce ile güzel arasındaki benzerlik ve ayrılıkların saptanmasıyla belirlenebilir. O halde, burada ilk soru kendiliğinden ortaya çıkıyor: 'Yüce' ile 'güzel'in estetik bir değer olarak benzerlikleri, ortak yanları nelerdir? Buna Kant: «Güzel'in yüce ile birleştiği yan, her ikisinin de kendiliklerinden hoşa gitmeleridir. Yine her ikisi de duyusal ve mantıksal olarak *belirleyici yargı gücü*'nü (belirleyici yargı gücü, bir kavramı cins kavramının altına koymayı amaçlar) değil de, *düşünücü yargı gücü*'nü (tek tek görünüşleri süje'de bulunan bir *a priori* erek kavramı altında düşünen yargı gücü) koşutlarlar. Bunun sonunda doğan hoşlanma, 'hoş'ta olduğu gibi, duyuma dayanan bir hoşlanma değildir, iyi'den duyulan belli bir kavrama dayanan bir hoşlanma da değildir.»[473] Ama, her ikisi de estetik nitelikte birer hoşlanmadır. İster güzel, isterse yüce olsun bir yargıyı dile getirir. Bir şey hakkında biz 'bu güzeldir', ya da 'bu yücedir' deriz. Her iki yargı da estetik türdendir. «Bunun için her ikisi de bireyseldir ve süje bakımından genel-geçerlik isteyen yargılar olup, haz duygusu talep ederler, obje'nin bilgisini değil.» (Aynı eser).

Yüce ve güzel arasındaki bu benzerlikler ve ortak yanlar, Kant'a göre burada biter. Bu noktadan sonra, onlar arasındaki ayrılıklar da başlamış olur. Şimdi, bu ayrılıklar nelerdir? Bu soruya Kant şöyle karşılık verir: «Doğada güzel belli bir sınırlamadan ibaret olan obje biçimiyle ilgilidir; yüce ise, bu sınırsızlığın obje'de tasavvur edilmesi bakımından biçimden yoksun bir obje ile ilgilidir. Öyle ki, güzel, belirsiz bir zihin kavramının tasviri, yüce ise belirsiz bir akıl kavramının tasviri için.» (Aynı eser). Genel olarak bu ayrılığı, kendi estetik yaşantımızda da buluruz. Örneğin, güzel bir insan başı, güzel bir manzara, güzel bir resim ya da heykel dediğimiz zaman, burada sınırlı ve belirli bir obje ile karşı karşıya geliriz. Bu sınırlı ve belirli obje, vaktiyle Aristoteles'in söylemiş olduğu *belirli bir büyüklük* olarak anlaşılmalıdır. Güzel dediğimiz manzarayı kolayca kavrayabiliriz, biçim yönünden o belirli ve sınırlıdır. Örneğin, seyrettiğimiz *Michelangelo*'nun «Davut» heykeli, aynı şekilde sınırlı ve belirli bir biçimi gösterir. Buna karşılık, 'yüce' dediğimiz obje'lerde biçim yönünden bir

belirsizlik ile karşılaşırız. Örneğin, yıldızlı bir gökyüzü biçimsel yönden sınırsızdır, ufuksuz bir deniz aynı şekilde sınırsızdır, bir Gotik katedrali biçim yönünden sınırsızdır. Aya Sofia, Süleymaniye Camii aynı şekilde sınırsızdırlar. Ya da örneğin, bir Bach müziği aynı şekilde kavrama gücümüzü aşan büyüklükleri gösterirler. Bütün bu obje'lere biz, güzel diyemeyiz, çünkü güzel'de, Aristoteles'ten beri bildiğimiz gibi, obje'nin belli, sınırlı bir biçimi söz konusudur. Yukardaki örneklerde ise, bir sınırsızlık söz konusudur. Kant'a göre, bizi aşan büyüklüklere ve sınırsızlıklara sahip obje'lere ancak '*yüce*' diyebiliriz.

Güzel'de biz obje ile belli bir uyum (harmoni) içine, daha doğrusu, bilgi yetilerimiz uyumlu bir oyun içine girer. Bu oyun, yaşam güçlerimizi canlandırır. Yüce'de ise, buna karşıt bir durumla karşılaşırız, canlılığımızın engellendiği bir durum (Aynı eser). Görüldüğü gibi, yüce, güzel'den ayrı bir değer kategorisi olarak ortaya çıkıyor.

Kant iki tür yüce'den söz açar: *Matematik* yüce ve *dinamik yüce*. Matematik yüce, kavranamayan bir *büyüklük* olarak kendini gösterir. Dinamik yüce de, bütün ölçüleri aşan bir *kuvvet* olarak. Örneğin, bir çölün sınırsızlığı, matematik yüce'dir, her yanı kasıp kavuran bir fırtına, kabarmış açık bir deniz de dinamik yüce'yi ifade eder. Her iki tür yüce'de, bir korkutuculuk, bir ürkütücülük söz konusudur. Ama, kendi yaşamımızı tehdit etmeyen bir korku. Onların her ikisinin de ortak yönü, zihin yetimize, kendilerinde düşündüğümüz *sonsuzluğu* duyularımızla kavramayı bir görev olarak vermeleridir. Ama, biz böyle bir büyüklüğü ve böyle bir kuvveti duyularımızla kavrayamayız. Çünkü, onlar duyularımızı aşarlar. Duyularımızı aşan bu büyüklükler ve kuvvetler, bizi bir duyu varlığı olarak *ezerler*. Bunun sonucu olarak da, bu gibi obje'ler karşısında bir duyu varlığı olarak biz, bir ezilmişlik duygusu, bir acı duygusu duyarız.[474]

Ama, duyu varlığı olarak ezildiğimiz ve ezilmişlik duygusu duyduğumuz bu obje'ler karşısına bu kez bir *akıl* varlığı olarak *sonsuzluk* ide'si ile çıkarız. Aklın ide'leri karşısında bütün büyüklükler küçülmeye mahkûm olur. Duyu varlığı olarak bizi ezen bu büyüklükler ve kuvvetler, aklın ide'leri karşısında küçülürler ve duyusal olarak yenildiğimiz ve ezildiğimiz obje'leri, bu kez, biz bir akıl varlığı olarak ezer ve yeneriz. Bunun sonunda değişik türden bir haz duyarız. Bu, bir duyu varlığı olarak yenilmekten duyduğumuz bir acı duygusunun karıştığı, biraz buruk bir haz duygusudur. Bu haz duygusu, akıl varlığı, duyu üstü bir varlık olarak duyusal varlık üzerinde kazandığımız bir *zafer* duygusudur, aklın işe karışması nedeniyle de ahlâksal nitelikte bir duygudur. İşte, bu duygu *yüce* dediğimiz duygudur. Buna göre, yüce, obje'de olan, obje'ye ait bir niteliği göstermez, tersine bizde, süje'de meydana gelen bir duyguyu ifade eder. Bu duygu, bu gibi obje'ler karşısında bir saygıyı, bir derin hayranlığı ve bir ahlâksal tavrı dile getirir.

2) Kant'tan Sonra Yüce

Kant'ın, yüce'nin büyüklük ve kuvvete dayandığı, obje'de değil, süje' de temellendiği ve estetik-ahlâksal bir değer olduğu görüşü, hemen hemen bütün Kant sonrası felsefesinin ve estetik'inin, hatta günümüz estetik' inin bile paylaştığı bir görüştür. Sözgelişi, bir Fr. Schiller için de, Hegel, Vischer için de, günümüzde N. Hartmanrı için de bu böyledir.

Kant'tan hareket eden Fr. Schiller, insanın obje dünyası karşısında ya onunla uyumlu ya da uyumsuz tavır aldığını söyler. Güzel, özgürlüğün ifadesidir, ama, bizi doğanın gücü üstüne yükselten, madde varlığı ile ilgimizi kesen bir özgürlüğün değil. Biz, güzellikte kendimizi özgür olarak duyarız, çünkü içtepilerimiz akıl yasası ile uyum (harmoni) içinde bulunur. Yüce'de de biz kendimizi özgür olarak duyarız, çünkü, içtepilerimiz akıl yasasını etkileyemezler ve tinimiz burada sanki kendi yasasından başka hiçbir yasaya bağımlı değil gibi hareket eder (Fr. Schiller, *Über des Erhabene).* Fr. Schiller'e göre, yüce karışık bir duygudur. Bir yandan acının, öbür yandan mutlu olma duygusunun bir karışımıdır. Bunun nedeni, yüce dediğimiz obje'nin çift yanlı oluşudur. Biz, onu ya kavrama gücümüzle ilgi içine koyarız ve onun hakkında bir imge ya da bir kavram oluşturmaya çalışırız; ya da onu yaşam gücümüzle ilgi içine koyar, bizim gücümüzün karşısında yenilen bir güç olarak görürüz. Yüce duygusuyla tinimiz duyusallığa yönelmez ve doğa yasaları bizim yasalarımız değildir ve biz içimizde duyusallıktan başka olan bağımsız bir prensibe sahibiz. Yüce, bizi bu duyusal, zorunluluğun egemen olduğu dünyadan çıkarmak ister; oysa güzel, daima bu duyusallığa bağlı kalır. Yavaş yavaş değil de, birdenbire büyük bir sarsıntı ile tinimiz, onu boğan duyusallıktan kurtulur. Yüce'nin ahlâksallığı da insanın duyusalhğın köleliğinden bu kurtuluşunda bulunur.

Jean Paul, yüce'yi, 'uygulanmış sonsuzluk' olarak tanımlar *(Vorschule der Aesthetik).* Bouterwerk yüce'yi duygularımızı sonsuzluk ide'sine götüren alışılmamış bir büyüklük olarak anladığı gibi *(Aesthetik),* Schelling de yüce'yi 'sonsuzun sonluya dönüşmesi' olarak anlar *(Philosophie der Kunst).* Th. Vischer için yüce, bütün sonlular karşısında egemen büyüklüğü ile sonsuzdur, her bir varlığı aşan mutlak'tır *(Über das Erhabene und Komische).* Th. Lipps yüce'yi, 'istem' ve 'eylem' gücünün özdeşleyiminin meydana geldiği yerde anlamak ister. Lipps'e göre, güzel'de süje'nin engellenmeyen bir kendi dışına çıkması, bir obje'de kendi kendinden haz duyması söz konusudur. Yüce'de ise, istem ve eylem duygusu söz konusudur. Bu duygu da, özellikle 'büyüklüğü' olan bir güçte ortaya çıkar.

Günümüzde, yüce'yi Kant'a karşı tavır alarak temellendirmek isteyen düşünürlerden biri kuşkusuz N. Hartmann'dır. N. Hartmann'ın yüce konusunda ilk sorusu: «Yüce ile nerede karşılaşırız?» sorusudur. Buna yalın olarak, büyük ve üstün olan ile karşılaştığımız hemen hemen bütün alanlarda diye karşılık verir. «Doğada olduğu gibi, insan yaşamında, hayal gücünde ve düşüncelerde. Son iki alanın real alanlar olmaması, onlarda 'büyüklük' ve 'üstünlük'ün bulunup bulunmamasında, herhangi bir değişiklik yapmaz.

Yüce için, varlık tarzı önemsizdir. Bu önemsizlik, estetik obje'lerin yüce olabilmelerini sağlar. Çünkü, estetik obje'ler büyük çoğunluğuyla irreal' dirler.» *(Aesthetik).* Yüce, doğada ve türlü doğa olaylarında bulunabilir. Örneğin, bir fırtına, bir çöl, yıldızlı bir gökyüzü, vb. Ancak, süje'nin bunlar karşısında aldığı tavra göre, bu yüce, estetik olarak kavranır ya da kavranmaz. İnsanın bir ödev için sağlığını tehlikeye atması, vb. kuşkusuz yüce'dir, ama estetik anlamında yüce değil de ,ahlâksal anlamında yüce'dir. N. Hartmann'a göre, yüce'nin en salt görünüşleri, mithos, din ve felsefi düşünce alanında bulunur *(Aesthetik).*

Yine süsleme sanatı dışındaki bütün sanatlarda yüce bulunur. Sözgelişi, Sixtina tavanındaki resim figürlerinde (Michelangelo), plastikte Grek Tanrı figürlerinde, edebiyatta lirik eposta, tragedyada. N. Hartmann'a göre, yüce'nin en salt ortaya çıktığı sanatlar ise, müzik ve mimarlıktır. Müzik, ruhsal dinamizmin derinliğini, ruhsal yüce'yi ifade eder. Mimarlık ise bunun tersine statik yüce'yi tüm hareketsizliği ve büyüklüğü içinde dile getirir. Bunun en tanınmış örnekleri, Gotik yapılarında görülür.

N. Hartmann, Kant'ın yüce görüşünü iki yönden yetersiz bulur. Birincisi, yüce'nin güzel'de olduğundan daha çok süje'ye sokulmuş olmasıdır. Ruh üzerine yaptığı etki bu anlayışta ağır basar, obje'nin yapısı ile olan ilgi ele alınmaz. İkincisi, sonsuzluğa pek çok dayanılmış olması. Bu da başlamakta olan romantizmin çağdaş beğenisinden olsa gerek. N. Hartmann, Kant'ı bu yönden eleştirdikten sonra, yüce'nin özel biçimlerini göstermek ister. Bunları, N. Hartmann şöyle sıralamaktadır:

1) Büyük ve büyük görünen. Her ikisi de ölçülebilir bir niceliğe dayanılmadan, 'tarz bakımından büyük'. Kimi büyük yapıların gerçekte büyük olmamalarına karşın, büyük etkisi yapmaları.

2) Ciddi, üstün, şaşaalı, derin ya da derin etkisi yapma.

3) Kendi içine kapalı, yetkin olma, esrarlı, suskun ve hareketsiz olma.

4) Üstün olma (bir kuvvete ve bir güce). Doğada güçlü ve egemen olma, insan yaşamında ahlâkça üstün, âlicenaplık.

5) Kudretli ve korkunç olma. Sanatta anıtsallık.

6) Kavrayıcı ve sarsıcı olma. İnsanın alınyazısında her ikisi de ağır basar, özellikle edebiyatta.

7) Tragik. Yalnız tragedyada değil, tüm sanatlarda, edebiyatta, müzikte ve real yaşamda.[475]

N. Hartmann'a göre, yüce'nin bu saptanan özel biçimleri değildir. Kimisi daha güzeldir. Kimisi de açıklamaya gereksinme duyar, ama, bütün bunlarla N. Hartmann'ın göstermek istediği şey, yüce'nin alanının Kant' ın çizdiğinden çok daha geniş olmasıdır ve yine N. Hartmann'a göre, Kant' ın yaptığı gibi, bir tanımla yüce yalın olarak tanımlanamaz. Buradan kalkan N. Hartmann, yüce'nin bu özel biçimlerinin geleneksel Kantçı yüce anlayışından farklılığını da şöyle saptamak ister:

1) Yüce'nin transcendent ve mutlak olanda, Tanrı'da çözülmesi: Yüce'nin bu yana ve yakına, doğal ve insansal olana sokulması.

2) Yüce'nin nicesellikten kurtarılması: Burada söz konusu olan büyüklük, başka türden olan bir büyüklüktür.

3) Yüce'nin baskı yapandan kurtarılması: Elbette, yüce baskı yapar, korkunç olan, felâket getiren olabilir, ama, bunlar onun özünü oluşturmazlar.

4) Temel değer olmayan öğelerin (uygun olmayış, ereksel olmayış) ve bunların süje'deki karşılığı haz olmayış (acı) gibi değerlerin atılması: Acı gibi değer olmayış üzerine yüce'nin temellendirilmesi yerine, biz yüce'yi süje'de değil de, obje'de bulunan, obje'de doğrudan doğruya büyüklük ve üstünlük değeri üzerinde temellendirmek istiyoruz.

5) Uygun olmayanın yerini, obje'nin üstünlüğü ile insan yüreğinin ruhsal gereksinmesi arasında açık, insanın özünde oldum olası bulunan bunun bir karşılığı alır.[476]

Bütün bu saptamalarla N. Hartmann, yüce değerinin hangi yönde temellendirilmesi gereğini göstermek ister. Gerçi, şimdiye kadar söyledikleri ile de yüce'yi geleneksel belirlemelere karşı sınırlamak istemiş, ama henüz buraya kadar söyledikleriyle de yüce'nin ne olduğunu söylemiş değil. Yüce'nin ne olduğu sorusu, ontolojik bakımdan bu soruya karşılık verilecekse, yüce'nin bir yapı çözümlemesini gerektirir. Ancak böyle bir çözümleme içinde yüce'nin varlığı ortaya çıkabilir. O halde, yüce yapı bakımından nasıl bir varlığı gösterir? Daha önce güzelliği ontolojik olarak nasıl belirlediğimizi burada anımsayalım. Modern ontoloji, özellikle de N. Hartmann ontolojisi, güzelliği real varlık alanı ile irreal varlık arasında meydana gelen bir transparens (saydamlık) ilgisi olarak düşünür. Güzellik, bu anlamda sanat yapıtının güzelliği olup, bu da arka yapının ya da arka yapı tabakalarının ön yapıda (duyusal varlıkta) görünüşe çıkmasıdır. N. Hartmann yüce'yi, estetik bir değer olarak yüce'yi yapıca çözümlemek isterken acaba nasıl bir tavır alır? Daha açık konuşursak: Bir yanda genel bir ontik-estetik yasa var, arka yapı ile ön yapı arasındaki görünüş bağlılığı. Öbür yanda ise, gelenekle gelen bir yüce anlayışı var; bu anlayışa göre, yüce, sonsuzluk, sınırsızlık ve formsuzluktur. Büyüklük, sonsuzluk ve sınırsızlık, biçime aykırı olan (formsuzluk) nasıl olur da arka yapı ile ön yapı arasındaki görünüş ilgisi içine sokulabilir? N. Hartmann'a göre, estetik yüce de bu ilginin dışında düşünülemez. «Olağanüstü büyük olanda da görünmek 'yalın bir görünmek'ten daha fazla bir şey değildir. Başka türlü olsaydı, o zaman yüce ifadesinin olanaksız olması gerekirdi.»[477] Bundan ötürü, N. Hartmann, tıpkı güzel'de olduğu gibi, estetik yüce'yi de arka yapı tabakalarının ön yapıda görünüşe ulaşması olarak anlar. Bu nasıl oluyor? Bunu, N. Hartmann'dan alacağımız oldukça uzun bir alıntı ile göstermek istiyoruz:

«1) Yüce'nin duyusal veri'si, bütün arka yapı duyusal tabakalarında olduğu gibi, aracıdır: Olağanüstü büyük elbette duyusal veri alanına girmez —bu olanaksız olurdu—, tersine, yalnız onun görünüşü girer, bu da biçimlerin göründüğü gibi olanaklıdır.

2) Biçimlerin oyunu yüce'de geri plana geçer, çünkü, yüce'de genellikle ayrıntı geri plana geçer; yalnız ayrıntının, görünüş ilgisi olmaksızın, süsleme sanatında olduğu gibi, ortaya çıktığı yerde yüce'nin yeri olamaz.

Yüce, oyunsal olan her şeye, ortadan kaldırılamaz bir karşıtlık içinde bulunur.

3) Estetik obje tabakaları arasında, kesinlikle en derinleri —iç tabakalar— yüce'nin taşıyıcıları olarak ortaya çıkarlar. Yüce'nin duyulara yakın dış tabakalarda görünüşe ulaşması kısmen olan bir görünüştür. Bundan ötürü, yüce'ye karanlık, belirsizlik, gizemlilik, keşfedilmemiş derinlik yorulur. Bu, biçimden yoksun oluştan tüm başka bir şeydir. Gizemli olana bir kez başka, bundan daha başka bir ifade verilmek denensin, o zaman o gizemli olan şey kaybolur. İfade, ancak bir peçe ile verilebilir. Peçe içine sokmak, biçim vermedir, her ne kadar aracı bir biçim verme olsa da. 'Devsel' olan, başka şeylerden daha başka bir biçim ister. Her ne kadar çoğunlukla gizli kalmakla bu duyulara ve görüye açılabilir.»[478] N. Hartmann'ın, bütün bu sözlerinde hem açık hem de açık olmayan bir yan görünüyor. Şöyle ki, N. Hartmann bir yandan estetik yüce'de arka tabakaların duyusal tabakada görünüşe ulaştığını söylüyor, öbür yandan da arka tabakaların tümüyle duyusal ön yapıda görünüşe ulaşmadığını söylüyor. Yüce'deki belirsizliği ve karanlığı da, N. Hartmann bu yoldan açıklamak istiyor.

Şimdi türlü sanatlarda, bu görünüşe ulaşma nasıl oluyor? bunu sorabiliriz. N. Hartmann'a göre, dramatik, epik ve roman türündeki yapıtlarda kendini gösteren yüce, hiçbir zaman dış tabakalarda bulunmaz. Böyle olduğuna göre, sorabiliriz: O zaman bu yüce nasıl görünüşe ulaşabilir? N. Hartmann'a göre, diktion ile, hareket ve mimik tabakası ile de bunlar tümüyle görünüşe ulaşmaz. Ancak, onlar eylem, 'bir başka şeyin' görünüş tarzı olursa, görünüşe ulaşabilirler. Bu 'başka olan şey' kişilerin ruhsal biçim almalarından, karakterlerinden ibarettir. Başka türlü dendikte, eylemde bu ruhsal nitelikler dile gelirse, arka yapı tabakaları görünüşe ulaşmış olurlar. Bunların arkasında insanın alınyazısı tabakası gelir. Ancak, burada insanda olağanüstü büyük ortaya çıkar: Hem iyi hem de kötüde, özgürlük ve istem gücünde hem de tutkularda. Edebiyatta bu iç tabakalar somut ve kavranabilir olarak biçimlendirilir. İç tabakaların belirsizliği, kendisinden ötürü değil de, dış tabakalardaki bu görünüşünden ötürüdür.

Plastikte de durum aşağı yukarı edebiyatta olduğu gibidir. Plastikte yüce nerede bulunur? Yapıtların ayrıntıları demek olan başın ya da bedenin şu ya da bu tavrında değil de, tüm tavırda bulunur. Özellikle de, bu tavır egemen bir hareketsizliğin, ağırbaşlılığın, iyiliğin, bilgeliğin belirlediği yüz ifadelerinde bulunur. «Olimpia Apollon'unun baş duruşu, Korint miğferi içinde Athena'nın başı anımsansın,» diyor N. Hartmann ve sözlerine ekliyor: «Burada görünüşe çıkan Tanrısal yücenin kökleştiği tabaka açık olarak görünür. Genel ide'lerin tabakası, son tabaka: Büyük insan ideali, insan üstü yükselir ve duyusal olarak görünür ve bu da taşta tespit edilir. Ama, bütün bu tespit etme, somut olarak kavranabilir. Taşın mekân biçimine girdiği ölçüde de görünür. Geri kalan karanlık olarak sezilir, hissedilebilir bir derinlik olarak.» (Aynı eser).

Müzikte yüce, öbür sanatlarda olduğundan belki de çok daha uygun biçimde dış tabakalarda dile gelir. N. Hartmann'a göre, müzikte dile gelen yüce, en salt, en metafizik yüce'dir. Senfonilerde, kuvartetlerde ve sonat-

larda böyle bir yüce ile karşılaşırız. Müzikten anlamak demek, müzikte bu yüce'yi, metafizik olanı kavramak demektir, bunu kavramamak da, müzikten anlamamak anlamına gelir. Büyük müzikte dile gelen karanlık ise, yüce'nin dile geldiği karanlıktır.

Mimarlıkta, büyük anıtsal yapılarda, saraylar, kiliseler, camilerde kavranamayan iç tabakaların dışsal bir ifade kazandığı yapılardır.

Şimdi, geniş çizgiler içinde dile getirmeye çalıştığımız bu düşünceleri ile çağdaş bir düşünür olarak N. Hartmann'ın yüce anlayışına katkısı ne olmuştur? diye sorabiliriz. Böyle bir soruya hem olumlu hem de olumsuz bir karşılık verilebilir. Olumlu karşılık, Kant'ta ve Kant sonrası felsefesinde büyüklük, sonsuzluk, kuvvet gibi soyut birtakım kavramlarla soyut bir dünyada temellendirilmek istenen yüce'yi, N. Hartmann obje dünyasına indirerek varlık tabakaları arasındaki somut bir ilgi olarak açıklamak ister. Böyle bir ilgi, artık ahlâksal nitelikle karışık bir duygu olmayıp, salt estetik bir fenomeni dile getirir. Bu anlamda yüce, bir belli duygu tonu olmayıp, salt estetik bir değer olarak temellenir. Böyle bir estetik değer olarak belirlenince de, yüce, bütün estetik değerlerin ortak alınyazısına uyar: Tabakalar arası ilişkide ancak kendini gösterir. Ama, bu ilişkinin nasıl olduğu sorulacak olursa, bunun yanıtı, N. Hartmann'ın yüce görünüşe katkısı ne olmuştur? sorusunun olumsuz yanıtı olur. Şöyle ki, irreal arka tabakaların real ön yapıda görünüşe ulaşması daha önce N. Hartmann tarafından güzellik olarak belirlenmişti. Şimdi, aynı görünüş ilgisi yüce olarak belirlenmek isteniyor; daha derin tabakaların ön yapıda ya da ön yapıya yakın tabakalarda bir yarı belirsizlik ve karanlık içinde görünüşe ulaşması. İşte, bu yarı belirsizlik ve yarı karanlık yüce'dir, yüce'nin belirtisidir. Bu durumda yüce ile güzel'in ilgisi ne olacaktır? İrreal varlığın real varlık içinde görünüşe ulaşması genellikle güzellik olarak belirlendiğine göre, buradan yüce'nin güzel'in bir tarzı (modus) olduğu sonucu ortaya çıkmaz mı? Buna göre de, yüce, güzel'in yanında ondan bağımsız bir estetik değer değil, tersine güzel'e bağlı, ancak güzel ile temellendirilebilen bir estetik değer olacaktır. N. Hartmann'da bu konuda tam bir açıklığa rastlamıyoruz. Hatta, onun bu düşünceler arasında duraksamalar geçirdiği de söylenebilir. Bunun nedeni, kanımızca, N. Hartmann'ın bir yandan yüce'yi ontolojik olarak temellendirme ereği ve çabası, öbür yandan da böyle bir temellendirmenin güzel için daha önce yapılmış geniş kapsamlı bir temellendirmeye dayatılmış olması. Elbette böyle bir temellendirme yüce'nin çözümü bakımından bir aporia'yı beraberinde getirir. Ama, ne var ki, bu aporia (bir sorunun çözümündeki mantıksal güçlük) N. Hartmann'ın bütün çabalarına karşın, N. Hartmann ontolojisinde mutlu bir çözüm elde edemez. —

Görüldüğü gibi, özellikle Kant'ta ve Kant'tan sonra bizi aşan bir büyüklük ve bir kuvvet olarak kavranan yüce, güzel'in yanında ve ondan bağımsız bir estetik değer olarak belirlenir. Engin ve ufuksuz denizler, bulutlu dağ başları, sonsuzluğa doğru uzanan yıldızlı bir gökyüzü, vb. artık güzel değeri ile ifade edilemeyen, güzel'i *aşan* obje'lerdir. Aynı şekilde, Mısır piramitleri, bir Ortaçağ katedrali, Bach'ın bir füg'ü aynı şekilde güzel de-

ğerini aşan, güzel değeri ile değerlendiremeyeceğimiz yapıtlardır. Ama, her ne kadar onlar güzel değerini aşıyorlarsa da, yine de estetik'tirler, onlar bize estetik bir haz sağlarlar. Ne var ki, onların bu estetik niteliği, onlarla aramızda kurulmuş bir harmoniye, uyuma değil de, bir uyumsuzluğa dayanır. Bu uyumsuzluk, onların bizi aşmasından, bizi ezmesinden doğan bir uyumsuzluktur. Bundan ötürü, bu uyumsuzluk karşısında duyduğumuz duygu, yalnız ve salt bir estetik haz olmayıp, bununla karışık olarak saygı, ürküntü duygularıdır.

VII. TRAJİK DEĞERİ

Estetik değer düzeyinde karşılaştığımız tragik de, kendine özgü bir değer olarak daha Antikite'den beri, Aristoteles'ten beri ele alınmıştır. Hatta onun, üzerinde en çok düşünülmüş ve tartışılmış bir değer olduğunu da söyleyebiliriz. Ancak, tragik özce estetik olmakla birlikte, çok kez o ya ethik bir nitelik içinde anlaşılmış ya da salt psikolojik bir olay olarak. Bu yönlerden yapılmış olan yorumları da hemen yadsımıyoruz, çünkü, tragik fenomen, gerçekten hem ethik nitelikli hem de psikolojik nitelikli, oldukça karmaşık bir fenomendir.

Şimdi, bu tragik fenomen özce nasıl bir fenomendir? Böyle bir soru üzerinde ilk duran Aristoteles olmuştur. Öyle ki, Aristoteles'in bu soruya verdiği karşılık ve bunun yorumu yüzyıllarca, hatta günümüze kadar sürüp gelmiştir. Aristoteles, tragedyadan kalkarak, tragedyayı tanımlayarak tragik olana ulaşmak ister. Katharsis'i (arınma) özellikle tragedyanın önüne büyük bir ethik erek olarak koyunca, buradan Aristoteles'in tragedyayı en üstün bir sanat olarak değerlendirdiği sonucu kendiliğinden ortaya çıkar. Gerçekten de, sanatlar arasında, hiç olmazsa edebiyat sanatları arasında en üstün yeri tragedya sanatı alır. Bu bakımdan, Aristoteles, *Poetika*'sında seçkin bir yer tutan bu sanatı kısaca ele almak istiyoruz.

Şimdi, tragedya nedir? Yukarda Aristoteles'ten verdiğimiz bir parçayı burada aynen tekrarlayarak bu sorunun karşılığını vermek istiyoruz. «Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan arındırmaktır.»[479] Tragedya, kathartik bir sanat olarak düşünülüyor. Böyle bir belirlemede, tragedyanın iki yönden ele alındığı görülüyor. Birinci yön, tragedyanın bir psikolojik anlamının olduğudur. Çünkü, tragedyanın ilk ereği, ruhumuzda *korku* ve *acıma* duyguları uyandırmaktır. Korku ve acıma, tamamen psikolojik hallerdir. Bu duygular, şüphesiz tragedyanın ve tragik şeyin özünü ve kendini değil, onun etkisini gösterir. Tragedya nedir? sorusuna Aristoteles, şu halde onun etkilerini göstermekle karşılık veriyor ve bununla da, tragik olanın *ne*liğinden uzaklaşmış oluyor. Bu noktada Moritz *Geiger*, Aristoteles'in bu tanımını yererken tamamen haklıdır. «Örneğin, tragik olanın neden ibaret olduğu bilinmek istensin. Eğer Aristoteles ile birlikte (Aristoteles'ten yalnız psikolojik belirlemeler alınıp da objektiv belirlemeler gözden kaçırılırsa) tragik olan korku ve acıma ve dolaylı olarak da tutkulardan bir temizlenme yaratır demekle tragik

olanın özü nedir? sorusuna yanıt verilmiş olunur mu? Böylece, şimşek nedir? sorusuna, şimşek birinin yanına düşerse korku ve dehşet yaratır, diye yanıt vermeye benzemez mi—»[480] Şüphesiz bu bakımdan M. Geiger haklıdır. Çünkü Aristoteles, tragik olanı, yani bir tragedyayı bir tragedya yapan şeyi ilk planda ele alacağı yerde onu, yaptığı psikolojik etkiyle tanımlamaya çalışıyor. Ancak sonra Aristoteles, onun objektiv niteliklerini de ele alır.

Ama, unutmamak gerekir ki, korku ve acıma duyguları meydana getirme, tragedyanın son ereği değil, bir aracı ereğidir. Çünkü, tragedyanın asıl ereği, bu psikolojik etki değil, tersine, onlar aracılığıyla arınmaya, katharsis'e varabilmektir. Katharsis nedir? Bir «Katharsis ton pathematon (tutkulardan arınma)» olarak, o, yukarda göstermeye çalışmış olduğumuz gibi, tamamen ethik bir kavramdır, ethos ile ilgilidir. Buradan tragedyanın özünün ethik olduğu ortaya çıkar. O halde tragedya, kathartik bir sanat olarak ahlâksal bir sanattır. Ama, bu belirleme de, yine ereği bakımından yapılan bir belirlemedir, yine aynı şekilde psikolojik belirleme gibi estetik dışı bir belirlemedir. Bu psikolojik ve ethik belirlemeyi Aristoteles yalnız tragedyanın etkisi yönünden değil, aynı zamanda, genel olarak şiir sanatının bir temel motiv'i olarak da alır. «Şiir sanatı, şairlerin karakterlerine uygun olarak iki yönelge alır; çünkü, ağırbaşlı ve soylu karakterli şairler, ahlâkça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu hareketlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli şairlerse, bayağı tabiattaki insanların hareketlerini taklit ederler. Birinciler bunu ilkin hymnos'lar ve övgü şiirleriyle yaptıkları halde, ikinciler alaylı şiirler yazmakla yapmışlardır.»[481] Sonra, bu ağırbaşlı ve soylu eylemleri şairlerin taklit etmelerinden *tragedya* sanatı doğar. O halde, tragedyanın hem doğurucu motiv'i psikolojik ve ethiktir —çünkü, soylu ve ağırbaşlı şairlerin soylu ve ağırbaşlı karakterleri taklidinden doğar—; hem de amacı ve ereği, yukarda işaret edildiği gibi, psikolojik ve ethiktir. —

Tragedyanın böyle salt ethik ve psikolojik olarak belirlenmesi, gerçi tragedyanın ne olduğunu bize bildirmiyor; ama hemen buna şunu eklememiz gerekir ki, bu ethik karakter tragedyanın özüne giren bir çizgidir.[482] Aristoteles, gerçi, bu psikolojik-ethik tanımıyla tragedyanın varlığını tümüyle ortaya koyamıyorsa da, bununla onun bir temel karakter özelliğini dile getirmiş oluyor. Tragedyada moral etki son derece güçlüdür. Bunun için modern çağda tragedya üzerinde düşünen düşünürler, onun ortaya koyduğu estetik etkinin, estetik hazzın güzel'den duyulan bir haz olmayıp, *yüce* karşısında duyulan bir etki ve haz olduğunu tespit ederler. Tragedya, güzel'den daha çok *yüce* ile ilgilidir. Yüce'nin uyandırdığı hazda ethik özellik daha ağır basar.

Aristoteles iç bakımdan tragedyayı ethik olarak belirledikten sonra, onun objektiv niteliklerine geçer. «O halde tragedya, ahlâksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; hareket eden kişilerce temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikâye (mythos) değildir.[483] Tragedya, o halde eylemle ilgilidir, bu eylem, belli nitelikleri olan bir eylem olup, bu nitelikler hem

içe hem de dışa aittir. Soylu ve ağırbaşlı, moral oluşu, onun bir iç özelliğidir ve onu hafifmeşrep eylemlerden ayırır. Dışa ait özelliklere gelince: Bu, hareketin bir başının, bir sonunun olması gibi, belli bir uzunluğunun da olmasının gerekmesidir. Ve bu dış özellikler arasında en önemlisi, tragedyanın eyleme dayanmasıdır. «Bunun için bazıları bu gibi eserlerin (drama) olarak adlandırılmasını isterler; çünkü, bu gibi eserler, hareket halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ederler.[484] Bu bakımdan onun konusu, salt bir hikâye (mythos) değildir. Eğer mythos olsa idi, *epos* ile olan temel ayrılığı ortadan kalkardı. Tragedyanın belirleyicisi, onun eyleme dayanması ve eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilmesidir.

Buradan şöyle bir soru doğar: *Komedya* da eyleme dayandığına ve eylem halindeki kişiler tarafından oynandığına göre, tragedya ile olan ayrılığı nerede bulunur? Bunlar arasındaki ayrılık, yine taklit ettikleri eylemin ahlâksal motiv'lerinde ortaya çıkar. «Komedya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, *gülünç olanı* taklit eder; ve bu da, soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü, *soylu olmayışa* dayanır. Ama, bu kusur, hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki, komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.»[485] O halde tragedya, komedyadan ahlâksal özellikleri ve mimetik obje yönünden ayrılır. Gerçi, komedya gibi tragedya da eyleme dayanır; ama tragedyanın dayandığı eylem, belli özellikte bir eylemdir. Bu özellikler, karakter ve düşüncede (dianoia) kendini gösterir. Yani, trajik eylem, belli bir insan karakterini ve düşünme tarzını yansıtır. «O halde karakter ve düşünce, trajik hareketin iki motiv'i olarak ortaya çıkar; kişiler hareketlerinde bu iki motiv'e uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar veya ulaşamazlar.»[488] Bütün hareketin gidişini bu iki temel motiv belirler. Şimdi bu motiv'lerin belirledikleri trajik eylem somut olarak nasıl bir eylemdir? Her korku ve dehşet yaratan hareket trajik midir? Bu, çok önemli soruyu Aristoteles, enine boyuna araştırır. Bu araştırmayı karşılaştırmalı olarak yürütür. «Şimdi, şairin ortaya koyduğu taklit eserleriyle uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusunu hazırlaması lâzım geldiğine göre, bu haz duygusunu uyandıracak etkiyi hikâyenin kendi içinde saklaması gerektiği açıktır. Hangi çeşit olaylar korku uyandıran ve hangi çeşit olaylar acıma uyandıran olaylar olarak anlaşılmalıdır? Şimdi bunu araştırmak istiyoruz. Zorunlu olarak bu gibi hareketler ya birbiriyle akraba olan ya da birbirine düşman olan veyahut da birbirine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelir. Bir düşman, düşmanına saldırırsa, ister bunu gerçekten yapsın, isterse sadece buna niyet etmiş olsun, böyle bir hareket, uyandırdığı acı duygusunun dışında, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Aynı şeyi, birbirlerine ne akraba ne de düşman olan kişiler arasında meydana gelen hareketler için de söyleyebiliriz. Fakat böyle acı veren bir hareket, birbiriyle akraba olan kişiler arasında meydana gelirse, örneğin kardeş kardeşi, oğul babayı, ana oğulu veya oğul anayı öldürür veya bu niyeti besler veya bu çeşitten bir şey yaparsa, işte bu hareketler, tragedyanın araması lâzım gelen hareketler-

dir.»[487] O halde, tragedya kahramanları birbirlerine yakın akrabalık bağıyla bağlıdırlar. Trajik etkinin kaynağı, bu yakın akrabalık bağı olmuş oluyor. Bu akrabalık bağlılığı, aynı zamanda bir moral değerleme ile de beslenmelidir. «Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran hareketleri taklit etmelidir; bu, tragedya denen sanatın özelliğini teşkil eder. Buna göre de tragedya şairinin yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felâkete düşmüş olarak göstermeli, çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnız hiddet uyandırır; ne de kötü kişileri felâketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli, çünkü, böyle bir şey, asla trajik olmayan bir şey olurdu, çünkü tragedyanın hiçbir isteğini yerine getirmez, ne ahlâkî tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka, çok kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felâkete düşmüş olarak gösterilmemesi lâzım gelir, çünkü böyle bir olay, her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır. Çünkü acıma lâyık olmadığı halde ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku da, ıstırabı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamen kötü olan birinin mutluluktan felâkete düşüşü ne korku ne de acıma uyandırır. Geriye yalnız bir kimse kalıyor; bu, yukardaki her iki tipin ortasında bulunur; ne ahlâklılık, ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlâkî düşkünlük yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış olan bir kimsedir. *Oidipus* ve *Theyestes* ve o nesillerin tanınmış öteki kahramanları gibi büyük bir şerefe sahiptir, mutlu bir hayat yaşar.»[488] Görüldüğü gibi, Aristoteles, bir yandan trajik hareketin kahramanlarını trajik etki yönünden birbirleriyle karşılaştırıyor, öte yandan da yine psikolojik olarak bu etkinin motiv'lerini araştırıyor. Ve bu motiv'leri ethik alanında buluyor, sonunda tragedya, tamamen bir ethik sanat olarak belirleniyor. Onu ilk planda ilgilendiren bu *moral* yandır. Bu moral belirleme, «herhangi bir suçla suçlanmış olma» sözünde tam objektivation'unu elde ediyor. Ama, neden trajik kahraman böyle bir suçla suçlanıyor? Onun *kader* ile olan ilgisi nedir? Tragedyanın moral anlamının dışında bir metafizik anlamı yok mudur? Aristoteles bunlar üzerinde durmuyor, sadece onun ethik değerini belirlemekle yetiniyor.»[489]

Trajik eylemin metafizik özü üzerinde durmak, ancak, çağdaş bir düşünce için olanak kazanabilirdi. Böyle bir düşünceyi, sözgelişi, günümüzde Karl Jaspers'te buluyoruz. K. *Jaspers*'e (1883-1969) göre: «Trajik olan, suçun sonucu ve suçun kendisi olarak anlaşılır. Trajik kahramanın mahvoluşu da bu suçun ödentisidir.»[490] O halde, trajik olanın özü, *suç*un ne olduğuna, suçun belirlenebilmesine bağlıdır. Buna göre *suç* nedir? Jaspers'e göre: «Suçun ne olduğu sorusu tek tek insanların eylem ve yaşantılarıyla değil, tersine her bir insanın içinde yer aldığı *insan olma* ile tüm ilgi içinde anlaşılmalıdır.»[491] Buna göre de, suç, trajik olanın özünü oluşturan suç, tek bir insanın eylemleriyle belirlenemez, suç, insan dediğimiz varlığın var oluşunda temellenir. Bunu Jaspers'ten önce *Schopenhauer* da (1788 -1860) 'istem felsefesinde' ve 'istem felsefesi' yönünden söylemişti. Tragedyada istemin kendi kendisi ile bir çatışmasını gören Schopenhauer: «Tragedyanın asıl anlamı,» der, «kahramanın çektiği acının onun bireysel suçu

olması değil, genellikle insanın suçu olmasıdır.» *(Die Welt als Wille und Vorstellung).* Jaspers'te, insan olmanın suçlu bulunması, suçun çok geniş bir anlamda anlaşılmasını gerektirir. «Anaximandros'un düşündüğü şey,» diyor Jaspers, «—tümüyle başka anlamda olmasına karşın— Kalderon'da da tekrarlanır: İnsanın en büyük suçu, onun doğmuş olmasıdır.»[492] Bu düşünceden hareket eden K. Jaspers, Hint düşüncesindeki «attığım her adımla, her soluk alışla, çok küçük canlıları yok ederim» anlayışına değinerek, her bir eylemde insanın suçlu olduğu sonucuna ulaşır.

Jaspers, insanın bu suçluluğunun iki yönlü olduğunu saptar:

1) Belli bir insan, kendi kaynağı yönünden suçludur, gerçi doğuşundaki bu özellik, onun kişisel suçu değildir ama, böyle bir kaynaktan (origin) gelmiş olma, başlıbaşına bir suçtur. Sözgelişi, Antigone'nin doğuşunda olduğu gibi. Antigone, bilmeden babasını öldürüp annesi ile evlenen Oidipus'un kızıdır. Buna göre, Antigone, doğuşundaki bu kaynaktan ötürü Tanrısal yasa karşısında suçludur. Ancak, ölümü ile bu suçtan kurtulabilir.

2) Belli bir karakterden ötürü doğan suç. İsterse kişi sahip olduğu bu karaktere karşı tavır alsın, ondan uzaklaşmaya çalışsın, o yine suçludur. Gerçi bu suç, kişinin isteminin, istemli eyleminin sonucu değildir. Ama, yine de kişi bu suçtan kurtulamaz. Bu suçtan da kişinin *alınyazısı* doğar. Tanrılar bile bu alınyazısını değiştiremezler ve bu almyazısı, kişiyi mahvına kadar adım adım götürür.

3) Eylem suçludur. Buna göre, dar anlamda suç belli bir eylem olarak insanın yapmış olduğu bir eylemde bulunur. Bu eylem, özgürdür, başka türlü olmaya da gereksinmesi yoktur. Bu suçlu eylem de, ya isteyerek bir yasayı yaralamasıyla doğar ya da insan haklı ve doğru eylemde bulunduğu halde suçtan yine de kaçamaz.[493]

Jaspers'e göre, suçun yanında *doğruluk* (hakikat) da trajik için önemli bir metafizik etmeni gösterir. Trajik'te bulduğumuz çatışma, Jaspers'e göre, bir eğilimler çatışması, bir akıl-doğa çatışması değildir, tersine: «Trajik, birbiriyle çatışan güçlerin her birinin kendi yönünden *doğru* olduğu yerde bulunur. Doğruluğun bölünmesi ya da doğruluğun birliksizliği trajik bilginin temel öğesidir.»[494] Bundan ötürü de tragedyalarda daima sorulan ve aranan şey: 'Doğru nedir?', 'Kim haklı?', 'Haklı, dünyada başarı sağlıyor mu?', 'Doğru, daima yeniyor mu?' sorularıdır ve tragedya içinde geliştirilen süreç genellikle bu sorular ekseni çevresinde dönüyor. Sözgelişi, *Oidipus* ve *Hamlet* tragedyalarında bu en açık biçimde görünür. Adı geçen tragedyaların konularını bir an anımsarsak: Oidipus suçsuzdur. Kâhinin söylediği, babasını öldürüp, annesiyle evleneceği kehanetinden kaçıp kurtulmak için, ana-baba bildiği insanların ülkesini terkeder, başka bir ülkeye gider, yerleşir. Ama, orada, bilgisinin dışında öz babasını öldürür ve öz anası ile evlenir. Tragedya, Oidipus'u Theb kentinin egemeni olarak gösterir. Veba salgınının kasıp kavurduğu kentte, bu salgından kurtulma yollarını arayan Oidipus, bu *doğruluğa varma* yolunda kendi trajik sonunu da hazırlamış olur. Kâhin, kentin salgından, ancak kentte yaşayan bir baba katilinin kentten sürülmekle kurtulabileceğini söyler. Kimdir bu

baba katili? Bu doğruluğu araştıran Oidipus, sonunda kendi felâketini yaratan doğruluğu öğrenir: Bu suçlu, kendisidir.

Yine *Hamlet* tragedyasında da aynı 'doğruluk' araştırmasıyla karşılaşıyoruz. Danimarka kralı öldürülmüş ve yerine kardeşi tahta geçmiştir. Ama, öldürülen kralın hayaleti oğlu Hemlet'e kendisini öldürenin tahta geçen kardeşi olduğunu söyler. Bütün tragedya, Hamlet'in bu *doğruluğu* aramasıyla sürüp gider ve trajik son da, bu doğruluğa bağlanmış olur. —

Trajik'in ortaya çıkışı, kimi metafizik nitelikte güçlükleri de birlikte getirir. Bu güçlükler nelerdir? Şimdi bunlara, çağdaş ontoloji yönünden değinmek istiyoruz. Bu metafizik güçlükler, N. Hartmann'a göre, aynı zamanda *yüce* ile ilgili sorunlar olup, yine yüce'nin çözümü ile aydınlığa kavuşabilirler. Sözgelişi: Tragedyada ortaya çıkan tutkuların yüceliği nasıl olabilir? Ahlâksal kötü nasıl yüce olabilir? İyi'nin çöküşü nasıl yine yüce olabilir? Anlamsız (absürd) olanın zaferi yüce'de yer alabilir mi? N. Hartmann'a göre, bütün bu çözümü güç olan soruların çözümü, trajik'in özünün aydınlatılmasına bağlıdır. O halde, ilk sorun şöyle ortaya çıkıyor: Trajik olan nedir? Buna ilkin, yaşam içinde, sonra da estetik alanında yanıt vermek gerekir. Yaşam içinde trajik, 'insansal üstün bir değerin çöküşü' dür. Ama, nasıl olur da böyle üstün bir değerin çöküşü karşısında biz, estetik bir haz duyabiliriz? N. Hartmann'a göre, böyle bir şey olamaz, olsa olsa sapık bir fenomen olabilir bu. Yaşamda karşılaştığımız bu tür olaylar karşısında biz haz değil, korku ve dehşet duyabiliriz. Böyle bir hazzı duyabileceğimiz yer ise yaşam değil, sanattır. Çünkü: «Estetik-trajik, çöküşün kendisi değildir, tersine, onun görünüşüdür. İnsansal bir üstün değerin çöküşünün görünüşü pekâlâ estetik bir değere sahip olabilir ve ahlâk duygusunu yaralamaksızın, seyretmeden doğan bir haz meydana getirebilir. Böyle bir duygu ise, yüce dediğimiz katıksız bir değer duygusudur.»[495] N. Hartmann'a göre, trajik «ancak estetik'te kendi özüne kavuşabilir.» çünkü, ancak estetik yaşantı içinde trajik, estetik bir değer duygusu olan *yüce* ile birleşebilir. Ama, bu çöküş içinde 'duyulan şey' nedir? Bu çöküş içinde kavranan ve duyulan şey, *insansal büyüklük*tür. Trajik fenomende yitirilen bir şey vardır: İnsan büyüklüğü ve ahlâksal iyi. Ama, nasıl oluyor da: «Her iyinin bizden koparılıp alındığı yerde, biz, değerli bir şeyi en güçlü biçimde duyuyoruz, yitirilen şeyin verdiği acı, en yüksek değer duygusuna götürebiliyor.[496] N. Hartmann, «bu, trajik olanın büyüsü diye adlandırılabilir» diyor. Bunun nedeni, «trajik olanda, değerli olanın yitirilişinde, biz, insansallığın parıltısını görürüz, tıpkı güneşin batışında her şeyin altınlaşması gibi.»

Yukarda işaret edilen bu trajik güçlük (aporia), N. Hartmann'a göre, ancak bu yolda çözüme kavuşabiliyor. İyi olanın, insansal büyüklüğün böyle bir değer olarak çöküşü yüce değildir, tersine bu çöküş içinde iyi olan, değerli olan yüceleştirilmiş olur. Bu çöküş, çatışanlara ne derece acı verir ve yenilgi gösterirse, trajik'in büyüsü de o derece artar. Başka türlü söylersek, trajik olan ne kadar çok acı verirse, sağladığı estetik haz da o derece artar.

Yine N. Hartmann'a göre, bir başka güçlük de (aporia) *alınyazısı, kader*

ile ilgili olandır. Nasıl oluyor da tragedyada alınyazısı yüce olabiliyor? Şimdi, hemen belirtmeliyiz ki, kuşkusuz her tür alınyazısı yüce değildir. Yalnız, trajik olan alınyazısı yüce'dir. Çünkü, yalnız trajik alınyazısında insan büyüklüğünün çöküşü söz konusu olabilir. N. Hartmann'a göre, alınyazısı alınyazısı olarak trajık ve yüce değildir. Trajik ve yüce olan alınyazısında ortaya çıkan insan büyüklüğüdür. «Buna en iyi örnek,» diyor N. Hartmann, «büyük bir sevginin trajik sonudur.» Ayrıca, alınyazısı ne derece güçlü etki yaparsa, burada iyi'nin ve insan büyüklüğünün o derece kolayca yok edildiği görülür.

Tutkuların ve kötünün yüceliği ve trajik'i acaba neye dayanır? Daha önce işaret edildiği gibi, yüce tutkuların aşılmasında mı ortaya çıkar? Burada asıl sorun budur. N. Hartmann'a göre, tutkular tümüyle tarafsızdırlar, onlar yapıcı da olabilirler, yok edici de. Tutkuların büyüklüğü, onları önemli kılar. Örneğin, *Romeo* ve *Othello*'da sevgi, *Macbeth*'te egemen olma tutkusu gibi. Kötü'nün yüceliği de, yine N. Hartmann'a göre, böyledir. Yüce olan, insandaki kötülük değildir, kötülüğe dönüşen insandaki *büyüklük*tür. Kaldı ki, kötü, insan özgürlüğünün bir seçeneğidir ve bu özgürlük de, insanın iyi ya da kötü olabilen ahlâksallığınm ana niteliğidir.

İnsanın suçlu olması da yine bir aporia'yı ifade eder. Suç, insanda kötü olan şey değildir, tersine, «suç insanda özgürlüğün bir belgesidir.»[497] Büyük suçlarda, trajik olan yüceleşir, çünkü suçun ölçüsü insanın taşıma gücünü aşar ve onu içinden kötüleştirir. Bunun sonunda da, suç alınyazısı ile aynı şey olarak görünür. —

Görüldüğü gibi, bir metafizik niteliğe sahip olan trajik değer, bağımsız bir estetik değer olarak görünüyorsa da, aslında ancak yüce değeri ile içsel bir ilgi içinde bir estetik değer niteliğine sahip olabilir. Yüce ortadan kalkınca, trajik de ortadan kalkar.

VIII. KOMİK DEĞERİ

Komik ve Humor

Komik fenomeni, düşünürleri oldum olası düşündürmüş ve onun estetik bir değer oluşu üzerinde uzun uzun durmuşlardır. Bu çalışma ve çaba, tıpkı trajik değerde olduğu gibi, daha Antikite'de başlamıştır. Sözgelişi, Aristoteles, komediyi tanımlarken, aslında *komik olanı* tanımlamak ister. «Komedya, daha önce de söylediğim gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez, tersine, *gülünç olanı* taklit eder; ve bu da, soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç olanın özü *soylu olmayışa* ve *kusura* dayanır. Ama, bu kusur hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki, komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.»[498] Aristoteles'in bu komik tanımında, niteliksel olan üç öğe var: Komik'in gülünç olması, gülünç olanın soylu olmayışı ve kusura dayanması. Bu öğeler, komik'i belirlemede günümüze kadar etkili olmuştur diyebiliriz.

Çağdaş anlayış açısından böyle bir tanıma baktığımızda ne görürüz? N. Hartmann'a göre, komik ile ilgili bu Antik belirlemede önemli bir eksiklik var: Bu eksiklik, komik fenomeninin *sübjektiv* yanıdır (Bkz. *Aesthetik).* Çünkü, komik dediğimiz olay yalnız objektiv bir olay değil, aynı zamanda bir süje tarafından kavranan ve yaşanan bir olaydır da. Süje'nin bu yaşantısı komik'in oluşumunda önemli bir rol oynar. Süje'nin komik'e bu katkısının ne olduğunu görmek için Th. *Hobbes*'a (1588-1679) kadar beklemek gerekir. İlk kez Hobbes şöyle der: «Komik olan, beklenmeyen bir şeyin işe karışmasıdır, bizim üstünlüğümüz duygusuyla ilgilidir.» Hobbes'un öne sürdüğü bu iki öğe, 'beklenmeyenin işe karışması' ve 'üstünlük duygusu', giderek komik üzerine ortaya konan görüş ve anlayışların dayandığı iki temel kavram olmuşlardır. Bu iki kavram, Aristoteles'in 'kusur ve soylu olmayış' kavramları ile birleştirilerek komik'in özüne ulaşmak istenir. Nitekim, daha sonra Kant: «Komik, canlı, sarsıcı bir gülmeyi meydana getirmelidir, anlamsız bir şey olmalıdır. Gülme, gerilim içindeki bir beklemenin birden hiçliğe dönüşmesinden doğan bir etkidir.»[499] diyecektir. Kant'm bu tanımında bir yandan Aristoteles'in 'kusur ve soylu olmayış' öğelerini buluyoruz (anlamsız olan kavramında), öbür yandan da 'gerilim içindeki bekleme' kavramında Hobbes'un 'beklenmeyenin işe karışması' kavramını buluyoruz. Kant'ın komik'i tanımında Antik objektivist anlayış ile modern sübjektivist anlayış tam bir uyum içinde birleşmiş oluyor. Nitekim, Schopenhauer, daha sonra komik'i Kant'a dayanarak belirlerken, Kant'ın bu tanımını daha bir aydınlığa da kavuşturur diyebiliriz. Schopenhauer şöyle der: «Komik olan, *beklenen* şey ile *olan* şey arasında birdenbire meydana gelen bir uzlaşmazlıktır ya da kavram ile kendini hiçleştirmesi bakımından real obje arasındaki çatışmadır.»

Şimdiye kadar söylediklerimize bakarsak, bütün bu Antik ve çağdaş belirlemelerin ortak noktası şu oluyor: Komik olan bir şey ile, olan şey arasındaki gerilime dayanıyor ve bunun etkisi de gülme oluyor. Şimdi, bu genel tanım karşısında alınan bir iki bireysel tavrı işaret ederek, komik'in sistematik varlığına değinmek istiyoruz.

Yukardaki tanımla dile gelen ve kaynakça Aristoteles'e dayanan komik'in gülme ile ilgisini ele almak istiyoruz. Gündelik yaşamda ve tiyatroda komik olayın gülme etkisini doğurduğunu biliyoruz. Komik bulup da gülmediğimiz bir olay var mı ve olabilir mi? Bundan ötürü, gülmek komik'e sanki zorunlu olarak bağlı bir etki gibi görünüyor, tıpkı Kant'ta olduğu gibi. Ama, komik olan, bu gülme etkisine dayanarak gülme ile aynılaştırılabilir mi? O. *Külpe*'ye göre, öyle bir şey yapılamaz. «Komik olanın hoşumuza gitmesinin nedeni gülme olamaz. Gülme bir şeyin bizim hoşumuza gitmesini ifade eder. Ama, trajik'i ağlama ile ve komik'i de gülme ile aynılaştırmak yanlış olur. Gıdıklanan biri ya da acı ve kötü durumda olan biri de gülebilir. Çoğu biz, komik yönden duygulanırız da gülmeyiz.»[500] O halde gülme, komik'in zorunlu bir etkisi değildir. Gülme ile komik arasında bir içsel bağlılık söz konusu değildir. Kimi kaba komik durumlar karşısında kahkahalarla güleriz de, ince ve derin bir komik durum karşısında

(buna, trajik-komik de denebilir) olsa olsa gülümseyebiliriz. Çünkü, komik kişi aynı zamanda bir trajik kişidir, onun bu iki niteliği, gülümsememize karşın, bizi içimizden sarsar. Sözgelişi, Edmond *Rostand*'ın *'Syrano de Bergeras'* figürü, burnu ile komik bir figürdür, ama bu komik maske, onun yüzünden sıyrılacak olursa, altından trajik bir figür çıkar. Yine sirklerde gördüğümüz palyaço figürleri komik görünüşlüdürler, ama Leon Cavallo' nun *'Palyaçolar'* operasında gördüğümüz gibi, aslında trajik nitelikte figürlerdir. Yine Charles *Chaplin*'in filmlerini bir an anımsayalım. Chaplin, tüm hareketleri, davranışları ve tipi ile komiktir, ama bu komik maskenin altında da trajiktir. Kaba ve yalın komik'in dışında, ince, düşündürücü ve estetik etkiyi içinde saklayan komik, bu estetik etkisi ve düşündürücülüğü ile bizi gülümsetebilir, ama kaba kaba güldürmez. O halde, komik ile gülme arasında bir öz ilgisi yoktur, komik'i gülmenin dışında ve ondan bağımsız olarak düşünmek gerekir.

Yine genel komik tanımında karşılaştığımız 'gerilim', 'beklenenin olmaması' kavramları da açıklığa kavuşturulmalıdır. Ne demek 'beklediğimiz' ve 'beklemediğimiz' kavramları ile dile getirilmek istenen? Bunu belki de en belirgin ve eleştirel biçimde J. *Volkelt* açıklamıştır diyebiliriz. J. Volkelt'e göre, burada gerilimi, yani 'olmasını beklediğimiz şey' ile 'olan beklemediğimiz şey' arasındaki gerilimi oluşturan, aslında daha başka ruhsal iki durumdur ve bu iki ruhsal durum iki farklı sözcükle dile getirilebilir: *Ciddiye alma* ve *ciddiye almama.* Eğer komikte bir gerilim ve bir karşıtlık söz konusu ise, bu karşıtlık yukardaki iki sözcükle dile getirdiğimiz temel bir psikolojik karşıtlıktır. Karşımıza, büyüklük, derinlik ve bilgelik gibi isteklerle çıkıp kendisini *ciddiye almamızı* bekleyen ve bu yönde beklememizi özendiren ve güçlendiren bir kişi karşısında, böyle bir bekleyiş, canlılık ve gerilim birdenbire boşa çıkar da bunun karşıtı olursa, o zaman ciddiye alınması beklenen şeyin yerine bir boşluk ve bir hiçlikle karşılaşırız. Bu ciddi olanı bekleyiş gerilimi ne kadar güçlü olursa, ruhsal eylemdeki yükseliş o ölçüde artar ve sonunda boşluğa düşüş de o ölçüde olur. Bunu başka bir dille ifade etmek istersek: Ciddiye alınma isteğinin ciddiye alınmamaya dönüşmesinin alt planında ise, büyüklüğün küçüklüğe, derinin sığlığa, ereğin ereksizliğe, akılsalın anlamsıza, doğalın doğaya aykırı olana dönüşmesi bulunur. Daha başka bir deyişle, büyükler, büyüklük görüntüsü, derinlik derinlik görüntüsü, vb. olarak kendini gösterir. Bekleyiş geriliminin boşa çıkması, bu gerilimin boşalması, komik fenomenin ortaya çıkmasını sağlar. Ama, bu dönüşüm, ciddiye alınma beklemesinin ciddiye alınmamaya dönüşmesi düşünsel alanda değil, duygusal alanda meydana gelir. J. Volkelt'e göre, bu olayı düşünce alanında görmek isteyenler yanılmışlardır. Bunların başında Schopenhauer gelir. Ona göre, sözgelişi, gülünç olan, bir paradox'tan ve bu yüzden de beklenmeyen bir kavrayıştan, bir kavram ile bu kavramla düşünülen obje'ler arasındaki 'uzlaşmazlık'tan doğar. Bununla da Schopenhauer komik'i tasarımsal-düşünsel bir alana oturtmuş olur. Yine çağdaş psikolog estetikçi Th. Lipps de, Volkelt'e göre aynı yanlışı yapar. Lipps, komik olanı bir düşünsel eylem olarak anlar. Ona göre, komik fenomeninde ortaya çıkan şaşırma,

birden kavrama gibi olaylar, kavrama gücü (apperseption) ve dikkat gibi düşünsel olaylar süreci içinde meydana gelir.

Komik fenomeni ve bu fenomende ortaya çıkan 'ciddiye alınma'nın 'ciddiye alınmama'ya dönüşmesi olayı düşünsel bir süreç olmadığına göre, nasıl bir süreçtir? J. Volkelt'e göre, bu süreç tümüyle bir *duygu* sürecidir. Komik'i duygunun dışında düşünmek, onu tanımamak anlamına gelir. «Ciddiye alınma ve ciddiye alınmama karşıtlığı, duygu planında duygusal bir değer ile duygusal bir değer olmayış arasındaki karşıtlık olup, ya da beklenen, ciddilikten beklenmeyen ciddi olmayışa geçiş, olumlu bir duygu durumundan olumsuz bir duygu durumuna geçiştir.»[501]

Ancak, bizde böyle bir komik duygusunun meydana gelebilmesi için de, vaktiyle Aristoteles'in önerdiği bazı koşulların yerine gelmesi gerekir. Aristoteles, «'gülünç olan'ın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama, bu kusur hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz» diyordu. Buna göre, ciddiye alınmanın, ciddiye alınmamaya dönüşünün de bu koşula uyması gerekir. Sözgelişi, sevdiğimiz bir kadından bize karşı belli türden eylem ve hareketler bekleriz, onu bu yüzden ciddiye alırız. Ama, onda öyle davranışlara tanık oluruz ki, artık duygusal yönden onu ciddiye alamayız. Ama bu dönüşüm bizim zararımıza olduğu için, onu komik bulamayız. Bundan ötürü bu dönüşüm bizde komik bir etki değil de, tersine, acı ve üzüntü duyguları yaratır. Şimdi sorarız: Aristoteles'in önerdiği bu koşul nasıl gerçekleşebilir? J. Volkelt'e göre, bu koşul iki yönden gerçekleşebilir. Biri, bu dönüşümün kişisel-sübjektiv olarak bize zararının dokunmaması, yukardaki sevgi örneğinde olduğu gibi. İkincisi de, bu dönüşümün ortaya çıktığı kişiye, objektiv olarak zarar vermemesi. Sözgelişi, ayağı kayıp düşen bir insana genellikle güleriz. Ama, eğer düşen kişi bir yerini kırmışsa ya da düşme ona büyük acılar vermişse, komik durum ortadan kalkar, onun yerine bizde de bir acı duygusu doğar.

Buradan, J. Volkelt, böyle bir dönüşüme tanık olan süje'nin, kendisini güvenlik içinde bulunduran bir duyguya sahip olması gerekir gibi bir sonuca ulaşır. Böyle bir duyguya o, *üstünlük* duygusu adını verir. Bu duygu, bizi komik obje'den mutlak olarak özgür kılar, komik obje karşısında bulunduğum yer, komik obje'nin bulunduğu alanın çok üstündedir. Bu üstünlük duygusu, beni komik obje ile olan bütün öbür duygusal bağlardan koparır: Böyle bir obje'yi ya da insanı küçük görme, onun küçüklüğünden sevinç duyma, vb. gibi. Bu gibi duygular, bizi obje'ye bağımlı kılar, köle yapar ve bu gibi duygularla dolu olan bir kişi komik fenomeni görüp, onu kavrayamaz. Bunun için, kişinin böyle bir üstünlük duygusuna sahip olması gerekir.[502]

Yukarda dile getirdiğimiz, Antik ve çağdaş anlayışların belirlediği komik fenomeni karşısında bir başka tavrı da N. Hartmann'da buluyoruz. Şimdi, kısaca N. Hartmann'ın tavrına değinmek istiyoruz. N. Hartmann, ilkin, komik dediğimiz obje ile onu kavrayan süje arasındaki ilgiye yeni bir kavram daha eklemek ister. Bu kavram, *'humor'* kavramıdır. Humor nedir? Buna, N. Hartmann'ın verdiği karşılık şöyledir: «Humor, insanın komik'i görme, kavrama, tekrarlama ve sanatça değerlendirme tarzıdır.»[503]

Buna göre, humor, komik'ten farklıdır. N. Hartmann'a göre, gerçi bunlar çok sıkı sıkıya birbirine bağlıdırlar, ama, hiçbir zaman da aynı değildirler. İlk yapılacak iş, onların varlık alanlarını birbirinden ayırmak olmalıdır. «Komik, obje ile ilgilidir, obje'nin niteliğidir, her ne kadar bütün estetik obje bir süje için varsa da. Humor ise seyircinin, komik'i kavrayanın ya da onu yaratan sanatçının işidir.» Ama, buna bakarak da onları ne tümüyle birbirinden ayrı tutmalı, çünkü, humor ve komik birbirinden ayrı imişler gibi yanyana da konulamazlar. Ne de onlar birlikte düşünülebilir. Humor, ayrıca komik'in bir türü olarak da onun altına konup düşünülemez. Humor'un kendisi komik değil, onunla kavranan şey komiktir. O halde, onlara bakış tarzı, onları birbiriyle ilgili fenomenler olarak ele alma olmalıdır. Onlar, tıpkı müzik ve müzikalite, sayılar yasası ve akıl hesabı gibi birbirinden ayrı şeylerdir. Ama, aynı zamanda da birbirlerine bağlıdırlar. Humor olmadan komik kavranamayacağı gibi, komik olmadan da humor'un bir görevi kalmayacaktır. Komik ile ilgili klasik anlayışların eksikliği, komik'i böyle bir humor ilgisi içinde düşünmemiş olmalarıdır.

Komik bir estetik değer midir? Tıpkı klasik görüşler gibi, N. Hartmann da buna olumlu karşılık verir. Ama, burada yapılması gereken şey, komik'in tabakalar yapısı yönünden temellendirilmesidir. Daha önce güzel ele alınırken, güzel'de iç tabakaların dış tabakalarda görünüşe ulaştığını, bunlar arasında bir dengenin bulunduğunu, yüce'de ise iç tabakaların dış tabakalar üzerinde ağır bastığını söylemiştik. Tabakalar teorisi bakımından komik'te acaba durum nasıldır? Komik, belli bir hafifliği, bir oyun niteliğini taşıdığına göre, onun belki de daha çok dış tabakalara dayandığı düşünülebilir. Ama, hafif ve yüzeysel komik'in yanında ağır ve derin, insan yaşamını en derinden kavrayan komik de vardır, traji-komik de vardır. Acaba, buna bakarak komik'in, belirli tabakalara değil de, içinde taşıdığı ethos'a göre ya derin ya da sığ tabakalara dayandığını söyleyebilir miyiz? N. Hartmann'a göre, bunu söyleyemeyiz. Ancak, çözüm şöyle olabilir: Komik'in obje'nin tabakalar düzeni içinde yerini alması şöyle düşünülebilir: Komik, özü gereğince ne yalnız iç tabakalara ne de yalnız dış tabakalara bağlı olabilir, tersine, yalnız onlar arasındaki bir ilgiye. Çünkü, komik'te söz konusu olan karşıtlık, ilkece daima önemli-önemsiz, derin-sığ, anlamlı-anlamsız arasındaki karşıtlıktan ibarettir *(Aesthetik)*. Bu önemli ve anlamlı olanların iç tabakalarda yoğunlaşmasına karşın, relativ önemsiz ve anlamsız olan bir şey de dışsal tabakalarda toplanır. Örneğin, bir tiyatro yapıtı söz konusu ise, hareket, mimik, eylem, vb. duyusal dış tabakaya ait olur. İnsan alınyazısına bağlanan büyük yaşam olayları, kişilerin karakter ve düşünceleri ise iç tabakalara.

Görüldüğü gibi, komik'te obje'nin tabakalar düzeninde bir 'aynı çeşitlilik' değil de, bir 'çok çeşitlilik' söz konusudur ve bu 'çok çeşitlilik' derinlikten sığlığa doğru uzanan bir eğilimi gösterir. «Bundan ötürü, komik alanında tek tek tabakaların ya da tabaka gruplarının ağırlığı diye bir şey söz konusu değildir. Yüce'de olduğu gibi de hiçbir dış tabakanın. Burada daha çok tabaka grupları arasında belli bir denge egemen olur. Komik'in, yüce ve hoştan daha çok güzel'e yakın olması bundandır.»[504] Ama, burada

da kendiliğinden bir sorun ortaya çıkıyor: Güzel'de iç tabakalarla dış tabakalar arasındaki denge bir saydamlık (transparens) ilgisi içinde çözülüyordu. Derinliği olan iç tabakalar yüzeysel dış tabakalarda görünüşe ulaşıyordu. Komik'te de bir denge söz konusu olduğuna göre, iç tabakalar dış tabakalarda görünüşe ulaşırlar mı? Gerçi, ilkece bunun böyle olması beklenirse de, gerçekte durum biraz değişiktir. Bir an komik'in, ciddiye alınmaktan ciddiye alınmamaya bir dönüş olduğunu anımsarsak, durum oldukça açıklık kazanır sanırız. Çünkü, komik'te söz konusu olan, transparens'in kendisi değil, onun görüntüsüdür. «Bu transparens görüntüsüyle 'büyük ve önemli olan' o şekilde ortaya konur ki, böyle bir şey artık görünüşe çıkmaz, tersine görünüşe çıkmak için görünür.» İşte, güzel'de görünüşe çıkma söz konusu olduğu halde, komik'te sözde görünüşe çıkma söz konusu olur. N. Hartmann'a göre, burada hemen işaret etmek gerekir ki: «Bu (görünen görünüş deyimi), bir totoloji değildir; görünüş, görüntü demek değildir. Tabakalar ilgisinde normal bir görünüş doğru ve yasaldır; onda aldatıcı herhangi bir şey yoktur, görünen şeylerin gerçekliği bile. 'Görünüşün görüntüsü'nde ise yansılaştırma (aldatma) söz konusu olup, bu yasalmış gibi görünmek zorundadır, yani derin tabakalarda gerçekten varmış gibi.»[505] Eğer bu ilgi yalnız görünen şey olsa, o zaman güzellik olurdu. Komik'te ise, ciddi, derin ve ağır tabakaların sadece görüntüsü görünüşe çıkarılıyor. —

Şimdi, buna neden gerek olduğunu sorabiliriz? Neden normal bir transparens (güzellik) ilgisi dururken, sanatçı görüntüye dayanan bir transparens'i (komik) yaratıyor? Bunu, N. Hartmann şöyle temellendiriyor: «Yaşamda söylemesi güç, güzel olarak söylemesi ya da ifadesi olanaksız olan şeyler vardır. Bu şeyler ise, yaşamın tümlüğüne girer ve onların eksikliği de, yaşamın doğruluktan yoksunluğunu gösterir. Doğrudan anlatımın olanaksız olduğu bir şey, dolaylı anlatım, komik anlatım humor'un olgunlaşmış biçimlerinde dile gelir.»[506] Özellikle burada yaşamın küçüklüklerinin, bayağılıklarının, acılıklarının, nankörlük ve ihanetlerinin anlatımı söz konusudur. Komik'in dışında, bunlar ifade edilemez mi? Bunları başka yoldan ifade etmek, bir anlamda onları gizlemek, güzelleştirmek anlamına gelir. Bunları güzelleştirmek ise, yaşam doğrultusundan uzaklaşmak demektir. Bunları humor ile anlatmak, yaşam doğruluğunu dile getirmek olur. Komik'in varlık koşulu, gerçektir, kaba ve sert yaşama uymaktır. O, gerçek yaşamın doğru bir tablosunu ortaya koymak ister. Yaşamdan gerçek bir kesit vermek ister. Komik'in büyüklüğü ve derinliği burada bulunur. —

Görüldüğü gibi, komik, bir estetik değer olarak değer sistemi içinde önemli bir yer alır. Ama, onun bu önemi, komik'in tüm boyutlarıyla kavranmasına bağlıdır. Komik, böyle kavrandığı zaman, metafizik-estetik nitelikleriyle gerçekten bir estetik değerdir. Ama komik böyle değil de, salt bir gülme olayı olarak anlaşılırsa, o zaman kolayca estetik değer olma niteliğini yitirebilir.

Dördüncü Bölüm

Estetik Yargı Çözümlemesi

LOJİK ESTETİK

I. ESTETİK YARGI VE KANT'IN ESTETİK YARGIYI TEMELLENDİRMESİ

Çalışmamızın başında, estetik gerçekliğin bütünlüğü üzerinde durmuş ve bu bütünlüğü de yapıcı bazı öğelerin oluşturduğunu söylemiştik. Bu yapıcı öğeler: Estetik obje ile estetik ilgi içine giren süje, süje'nin estetik ilgi kurduğu obje, süje'nin estetik obje'ye yüklediği estetik değer ve son olarak da süje'nin estetik obje hakkında vardığı estetik yargı. Buraya kadarki çalışmamızda bu öğeleri, estetik süje, estetik obje ve estetik değeri çözümlemeye çalıştık. Şimdi, estetik gerçekliğin son yapıcı öğesi olan *estetik yargı*yı ele almak istiyoruz. İlkin yargı nedir? Bunun üzerinde durmamız gerekir. Yargı, mantıksal anlamında, iki kavram ya da iki terim arasında bir bağlaç (dır) ile kurduğumuz bir şeyi onaylayan ya da yadsıyan bir ilgidir. Bu kavramlardan (terim) biri öznedir, öbürü yüklemdir ve bağlaç da 'dır'dır. Sözgelimi, 'bu nesne masadır' dediğim zaman, bu bir yargı ya da önermedir. 'Bu nesne' öznedir, 'masa' kavramı yüklemdir ve 'dır' da bağlaçtır. İki kavram ya da terim arasındaki ilgi ya onaylanır ya da yadsınır. Yukardaki örnekte bu ilgi onaylanıyor, bundan ötürü bu yargı ya da önerme olumlu (affirmativ) bir yargıdır. 'Bu nesne masa değildir' dediğim zaman, bu yargı 'bu nesne' ile 'masa' kavramları arasında bir ilginin olmadığını söyleyen olumsuz bir yargı olur.

Yargılar üzerinde ilk duran ve bu anlamda bir yargılar mantığı olan biçimsel (formel), klasik mantığı kuran düşünür Aristoteles olmuştur. Aristoteles'e göre, yargı var olan ya da olmayan, doğru ya da yanlış olan şeyler üzerine ileri sürülen ifadelerdir. Bu ifadeler dilde vardır ve Aristoteles bu ifadeleri dilde bulur. Bundan ötürü de Aristoteles'in yargı biçimleri dile biçimleriyle aynıdır. Aristoteles'e göre, on yargı biçimi vardır:

1) Nicelik yönünden: Genel, özel, tekil,
2) Nitelik yönünden: Olumlu, olumsuz, belirsiz,
3) İlgi yönünden: Kategorik, koşullu (hipotetik), ayrıklı (disjonktiv),
4) Kiplik (modalite) yönünden: Problematik, assertorik, apodiktik.

Bütün bu yargılar, ortak olarak mantıksal-bilgisel yargı biçimlerini gösterirler. Çağdaş *analitik felsefe* de yargıları ele alırken, onları yine bilgisel (cognitiv) yönden ele alır. Çünkü, yargılar bilgi verirler, bir şey hakkında bilgi ifadesinde bulunurlar. Acaba, estetik yargılara baktığımız zaman onlarda da böyle bilgisel (cognitiv) bir nitelikle karşılaşıyor muyuz? Bilgisellik, nesnelliğe (objektivite) dayanır, bilgi değerleri bu anlamda doğruluk ve yanlışlığı gösterirler. Bu açıdan estetik yargılara baktığımız zaman acaba ne görürüz? Gördüğümüz şey, onların objektivliğe dayanmadığı, onların doğrulukla, yanlışlıkla ilgili olmadıklarıdır. Örneğin, «bu tablo güzeldir» dediğimiz zaman, burada bir bilgisellik söz konusu olmadığı gibi, bu yargının doğruluğu, yanlışlığı da söz konusu olamaz. Bu tablo güzel olduğu gibi, olmayabilir de. Güzellik, o objenin varlığında temellenen objektiv bir nitelik değil de, benim ona yorduğum, verdiğim sübjektiv bir niteliktir. Bundan ötürü estetik yargılar, objektiv değil, sübjektiv yargılardır. Oysa, 'bu nesne masadır' dediğim zaman, burada objektiv bir yargı söz konusudur. Bunun için, estetik yargıların mantığını yapmak, bu yargılar bilgisel yargılar olmadığı için, olanak dışıdır. Çağdaş felsefe de, özellikle dil, ifade ve yargılarla uğraşan analitik felsefe estetik yargılara değinmemektedir. Ancak, bu, estetik yargılar üzerinde hiç durulmamıştır anlamına da gelmez. Elbette durulmuştur. Hatta, estetik bir felsefe bilimi olarak Baumgarten tarafından kurulurken, 'aşağı bilgilerin mantığı' olarak kurulmuştur diyebiliriz. Daha sonra Kant, estetik yargıların çözümlenmesini estetik'in ana konusu yapar ve *'Yargı Gücünün Eleştirisi'* adlı yapıtım da, estetik yargıların mantığına ayırır.

Şimdi, Kant estetik yargıyı nasıl ele alıyor ve nasıl çözümlüyor? bunun üzerinde duralım.[507]

Kant'ın daha estetik'i temellendirişi bile bir mantığı temellendirme anlamına gelir. Çünkü, Kant'a göre, estetik'in konusu *estetik yargı gücü* olduğu gibi, estetik'in ödevi de estetik yargı gücünü ve dolaylı olarak da estetik yargıları araştırmaktır. Çünkü, Kant'a göre, estetik yargı, estetik olay dediğimiz estetik hazzı da içine alan olaydan önce gelir. Bu öncelik hem zamanca hem de ontolojik bakımdan bir önceliktir. Biraz paradox gibi gelen bu durumu anımsatmak üzere kısaca işaret edelim. Kant'a göre, biz ilkin estetik yargıda bulunuruz, bu güzeldir deriz, ondan sonra o şeyden haz duyarız. Oysa, bugün genel kam, ilkin haz duyar ve ondan sonra yargı veririz doğrultusundadır. Kant estetik'i ise, yargı incelemesi ile başlar ve onunla sürüp gider. Bundan ötürü, Kant estetik'i bir estetik yargılar mantığı olarak oluşur.

Şimdi, araştırmamızın çıkış noktası olarak şunu sorabiliriz: Neden estetik yargı önce gelir? Bu sorunun yanıtı, Kant estetik'inin, estetik kritisizmin kavranması için bir anahtar değerindedir. Kant, kabul edelim ki, diyor, bize verilmiş bir obje'den aldığımız haz, o obje hakkında verdiğimiz estetik yargıdan önce gelsin. Verdiğimiz bu estetik haz yargısında dile gelen 'genel olarak başkalarına bildirebilme', yalnız bir obje tasavvuruna dayanmış olur. Örneğin, 'bu manzara güzeldir' dediğimde, bu yargıda bu manzaranın güzelliğinin yalnız benim için değil, herkes için geçerli olması

gibi genelliği bulunur. Ancak, burada böyle genelliği içeren bir yargıyı biricik bir obje tasavvurundan haz duyduğum için vermiş oluyorum. Ama, bu doğru olur mu? Bir tek obje tasavvurundan alınan bir hazza dayanarak genel bir yargıda bulunabilir miyim? Kant'a göre, bu olamaz, çünkü, bu bir çelişkiyi içinde saklar, bizim genellik yorduğumuz bir duyu tasavvuruna dayanarak dile getirdiğimiz haz, aslında duyusal bir hoşlanmadan başka bir şey değildir. Böyle bir obje'nin duyusal tasavvuruna bağlı olarak ve onun ürünü olarak doğan haz, bireysel ve kişisel bir haz fenomeni olacak ve bir başkasına genel olarak bildirilemeyecektir. Oysa, estetik (beğeni) yargının özelliği, her şeyden önce onun genelliği ve başkalarına bildirilebilir oluşudur. Ama, bilgiden başka hiçbir şey genel olarak bildirilemez. Bilgi ise, kavrama dayanır ve objektivdir. Estetik olay ise kavrama dayanmaz ve sübjektivdir.

Buradan çözümlenmesi güç bir sorun doğmuyor mu? Kant burada bir çıkmaza girmiyor mu? Şöyle ki: Bir yandan Kant, kavrama dayanan ve objektiv olan bilgide ancak 'bir genel olarak başkalarına bildirilebilme'nin olabileceğini söylüyor, öbür yandan da kavramsız ve sübjektiv olmasına karşın, estetik (beğeni) yargısında 'genel olarak başkalarına bildirilebilme' yi kabul ediyor. Bu çelişkiden Kant nasıl kurtulabilir? Bir kurtuluş, ancak, beğeni yargısının önceliğinin temellendirilmesi ile olanak elde eder. Kant, bu çözümü şöyle deniyor: Gerçi, diyor Kant, estetik yargıda genel bildirilebilirliği sağlayan, kavram ve objektivlik değildir, sadece bir duygudur, buna göre de sübjektivliktir. Ama, o öyle ruhsal bir durumdur ki, tüm bilgi yetilerimizi, duyarlık, zihin ve hayal gücünü özgür bir oyun ilgisi içine koyar. Ne var ki, bu ilgi, bilgi olayında olduğu gibi, kavramsal, mantıksal ve kategorial değildir, tersine kuralsız, kavramsız, kategorisiz, özgür bir oyun olarak sürer. Bu özgür oyun, bilgi yetilerimizin obje tasavvuru ile bu uyumlu ilgisinin ürünü olarak doğar. Bu süreç, hiçbir kavram, kategori ve bilgi kuralına dayanmadığı için, özgür bir oyun olarak meydana gelir.

Bu nokta, yalnız Kant estetik'i bakımından değil, Kant'ın genel felsefesi bakımından da karakteristiktir. Bilgi yetilerimizin bu özgür ve uyumlu oyunu, objektiv bir bilgi süreci ile gerçi aynı şey değildir, o sübjektivdir, ama gene de onun bir genelliği vardır. Bu sübjektiv, ama genelliği olan, bilgi yetilerimizin özgür ve uyumlu oyunu bir yargı olarak dışlaşır. Bu yargı, *estetik* yargıdır, ya da *beğeni* yargısıdır. Bunu bilgi yargısından ayıran özellikler, bilgi yargılarının objektiv, kavrama dayalı olmasına karşılık, estetik yargının sübjektiv ve kavramsız olmasıdır, Kant'a göre: «Bir şey güzeldir» dediğimde, aslında bilgi yetilerimi özgür ve uyumlu bir oyun içine koymuş olduğumu ifade ederim, yani estetik bir yargı vermiş olurum. Buna göre, bilgi yetilerimin özgür oyunu, bu estetik olay estetik yargı verme ile aynı şey oluyor. Estetik haz ise, bilgi yetilerinin bu özgür oyunu meydana geldikten, yani estetik yargı verildikten sonra doğar. Görüldüğü gibi, estetik yargının çözümlenmesi, Kant'ı çelişikmiş gibi görünen estetik yargının estetik hazdan önce geldiği yargısını bir aporia olmaktan çıkarıyor ve Kant felsefesi açısından çok karakteristik bir sonuca ulaştırıyor.[508]

Bütün estetik'i estetik yargı gücüne ve tüm estetik fenomenleri de daha en başta estetik yargıya geri götüren Kant'm, düşündüğü, planladığı ve uyguladığı estetik'in 'estetik yargıyı inceleyen' bir lojik-estetik olacağı kendiliğinden ortaya çıkar. Kant, gerçekten de böyle bir estetik yargı mantığını uygular. Bu yargı mantığını uygulamada model, bilgi yargılarım incelerken kullandığı yargı tablosudur. Tıpkı bilgi yargılarında olduğu gibi, estetik yargıyı da Kant nitelik, nicelik, ilgi ve modalite yönünden inceler. Şimdi, Kant'ın bunu nasıl yaptığını görmeye çalışalım.

A) Nitelik Bakımından Beğeni Yargısı

1) Nitelik bakımından beğeni yargısının ilk öğesi, onun *estetik* oluşudur. Beğeni yargısı ne bir bilgi yargısıdır ne de bir ahlâk yargısıdır. Tersine o yalnızca estetik'tir. Beğeni yargısının estetik olması demek, onun tüm sübjektiv olması demektir. Çünkü, burada estetik bir yargı verirken dayandığımız şey, yalnızca haz duyma ya da duymama gibi sübjektiv bir duygudur. Bilgi ve ahlâk yargılarının objektiv olmalarına karşılık, estetik yargı sübjektiv'dir.

2) Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma, tüm *ilgilerden uzaktır*. Bir obje'nin varlığının tasavvuruna bağlı olan hoşlanma ilgidir (interesse). Böyle bir hoşlanma iştiha yetisi ile ilgilidir. Bir şeyin güzel olup olmadığını söylerken, o şeyin varlığı bizi ilgilendirmez. Beğeni yargısında bilinmek istenen şey şudur: Obje'nin tasavvuruna acaba bende bir hoşlanma duygusu eşlik ediyor mu? Yoksa, bu tasavvurun obje'sinin varlığı beni hiçbir yolda etkilemez. Bir şeyin güzel olup olmadığı üzerine verilecek bir yargıda o şeyin varlığı ile en küçük bir ilgi bulunacak olursa, o yargı bir estetik yargı olmaktan uzaklaşacaktır. Sözgelişi, seyrettiğim bir tablonun parasal değerini düşündüğüm zaman vereceğim yargı, artık estetik bir yargı olmayacaktır. Hoşlanarak seyrettiğim bir ev hakkında, bu benim olsaydı dediğim an, verdiğim estetik yargı estetik yargı niteliğini yitirir. Seyredilen bir kadın tablosu karşısında, erotik bir duygu duyulduğu an, verilen yargı yine bir estetik yargı olmayacaktır. Bunun için Kant'a göre, estetik yargı, ilgilerden uzak bir yargı olmalıdır. Yukardaki örneklerde görüldüğü gibi, söz konusu obje'lerin varlığı ile ilgili olan yargılar hiçbir zaman bir estetik yargı olamazlar.

3) Hoş'tan duyulan hoşlanma, ilgilere bağlıdır. Bir obje hakkında, 'o hoşuma gidiyor' diye verdiğim bir yargı, o obje'nin varlığına ait bir ilgiyi dile getirir. Bunun açık anlamı da şudur: İlgi, duyum aracı ile o obje'nin varlığına karşı bir istek yaratır. Bunun için, o obje hakkında verilmiş olan salt bir estetik yargı değildir, tersine bu yargı o obje'nin varlığı ile benim ruhsal durumum arasındaki bir ilgiye dayanır.[509]

4) İyi'den duyulan hoşlanma ilgilere bağlıdır. İyi, akıl ve salt kavram aracılığıyla hoşa gider. Bazı şeylere biz, belli bir ereğe ulaşmada bir araç oldukları için ve böyle bir araç olarak hoşa gittikleri (yararlı oldukları) için *iyi* deriz. Bazı şeylere de, kendinden ötürü hoşa gittikleri için *kendiliğinden iyi* deriz. Her iki durumda da bir erek kavramı, aklın istemle il-

gisi, sonuç olarak da, bir obje'nin ya da bir eylemin varlığından duyulan hoşlanma söz konusudur.

Bir şeye iyi demek için, o şeyin her zaman 'ne olması lâzım geldiğini' bilmek, yani o şey hakkında bir kavrama sahip olmak gerekir. Ama, bir şeye güzel demek için böyle bir gereksinme yoktur. Çiçekler, gelişigüzel çizilmiş çizgiler bize hiçbir şey ifade emezler, onlar hiçbir kavrama bağlı değildirler, ama yine de hoşa giderler. Gerçi hoş, iyi ile birçok durumda aynıymış gibi görünür. Genellikle şöyle denir: Soylu ve sürekli bir haz kendiliğinden iyidir. Bunun anlamı aşağı yukarı şudur: Sürekli hoş olma ve iyi olma aynıdır. Yalnız hemen işaret etmek gerekir ki, burada birbiriyle karıştırılmaması gereken iki kavramın *'hoş'* ve *'iyi'* kavramlarının yanlış bir sözcük karıştırması oluyor. Hoş, hoş olarak yalnızca duyularla ilgi içindeki bir obje'yi gösterir. Hoş'un iyi olarak adlandırılabilmesi, onun bir istem (irade)obje'si olması için, onun bir erek kavramı ile aklın ilkeleri altına sokulması gerekir. Eğer bize sevinç veren bir şeye aynı zamanda iyi dersem, bunun hoşlanma ile başka bir ilgisinin olduğu görülür. İyi'de daima iyi'nin dolaylı iyi (yararlı) ya da dolaysız (kendi başına) iyi olup olmama söz konusudur. Buna karşılık, hoş'ta böyle bir sorun söz konusu olamaz, hoş sözcüğü her zaman doğrudan doğruya hoşa giden bir şey ifade eder.

Hoş ve iyi arasında görülen bu ayrılığa karşılık, onlar şu noktada birleşir: Onlar her zaman obje ile ilgilidirler. Bu ilgi hoş'ta bulunduğu gibi, iyi'de de bulunur. Hem herhangi bir hoşlanma için bir araç olarak hoşa giden (yararlı) dolaylı iyi'de hem de doğrudan doğruya iyi'de en yüksek ilgiye sahip ahlâksal iyi'de vardır. Çünkü, iyi, istemin obje'sidir, yani aklın belirlediği iştiha yetisinin. Bir şeyi istemek, o şeyin varlığından hoşlanmak, ona ilgi duymak ile aynı şeydir.

5) Hoş ve iyi, her ikisi de iştiha yetisi ile bir ilgiye sahiptir, bu bakımdan hoş, bir uyarıcı (stimulus) ile koşullu bir hoşlanmayı, iyi ise salt pratk bir hoşlanmayı beraberinde getirir. Bu pratik hoşlanma, salt obje tasavvuru ile değil de, obje'nin varlığı ile ilgilidir. Buna karşılık, (güzel'in söz konusu olduğu) beğeni yargısı salt *kontemplativ* (seyretmeye dayalı) bir yargıdır. Bu yargı, obje'nin varlığı karşısında tüm ilgisizdir; onun özelliği, haz ya da acı duygularıyla bağlı oluşudur. Ama, bu kontemplation kavrama yönelik değildir, çünkü estetik (beğeni) yargısı bilgi yargısı değildir ve bunun için de kavrama dayanmaz.

Hoş, güzel ve iyi, buna göre tasavvurların haz ve acı duygularıyla üç farklı ilgisini gösterir. Hoş demek, herhangi birine zevk veren şey demektir; güzel, salt hoşa giden şeydir; iyi ise, değerlendirilen, kabul edilen şeydir, yani objektiv olarak değerlendirilen şeydir. Hoş, akıldan yoksun canlılarda, hayvanlarda da vardır. Güzellik, yalnız insan için vardır, yani akıllı canlılar için. İyi ise, genel olarak akıl sahibi canlılar için vardır.

Hoşlanmanın bu üç türü arasında güzel'den duyulan haz, ilgilerden uzak ve özgür olan biricik hoşlanmadır. Şimdi, nitelik bakımından, bütün bu söylenenlerin sonucu şu oluyor:

Beğeni, bir obje'yi ya da bir obje tasavvurunu, bir hoşlanma ya da bir hoşlanmama aracıyla *'bütün ilgilerden uzak'* olarak yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın obje'sine *'güzel'* denir.

B) Nicelik Bakımından Beğeni Yargısı

Kant burada da estetik yargıyı ya da beğeni yargısını nicelik yönünden inceler ve beğeni yargısının özelliklerini saptamak ister.

1) «Güzel, kavramsız ve genel bir hoşlanmanın obje'si olarak tasavvur edilen şeydir.» Güzel hakkında bu açıklama, güzel hakkında nitelik bakımından yapılmış olan açıklamalardan çıkarılabilir. Bir kimse, güzel'den duyduğu hoşlanmanın bütün ilgilerden uzak bir hoşlanma olduğunu bilir ve bundan da, bu hoşlanmanın nedeninin her insanda bulunması gerektiği yargısını çıkarır. Çünkü, bu hoşlanma, bu hoşlanmayı duyan süje'nin herhangi bir eğilimine dayanmaz. Yargı veren, bu hoşlanma karşısında tüm özgür olduğuna göre, o kişisel durumlarını ve koşulları bu hoşlanmanın nedenleri olarak göremeyecektir, bunun için aynı hoşlanmayı başkalarında da koşul olarak görecektir. Bunun sonucu olarak da: Herkesten böyle bir hoşlanmayı beklemek için bir nedenin bulunması gerektiğine inanacaktır. Bu nedenle, güzel'den, sanki güzellik obje'nin bir özelliği imiş ve beğeni yargısı da sanki o bir mantıksal yargıymış gibi söz açacaktır. Oysa, böyle bir yargı salt estetik bir yargıdır ve obje'nin tasavvuru ile süje arasındaki salt ilgiyi içerir. Ama, öte yandan estetik yargı, mantıksal yargıya benzediği için, onun geçerliği herkes için koşullanabilir. Bir yargının herkes için geçerliği onun genelliğini gösterir. Estetik yargının da herkes için geçerliğini istemek, onun güzelliğini öne sürmek anlamına gelir. Buna göre, estetik yargılar da *genelliği* olan yargılardır. Ama, estetik yargının bu genelliği, estetik yargı kavrama dayanmadığı için, kavramdan ötürü bir genellik olamaz. Bu genellik, sübjektiv bir genellik olmalıdır.

2) Yukardaki açıklama yardımı ile güzel'in hoş ve iyi ile karşılaştırılması:

İnsan hoş karşısında daha alçakgönüllü davranarak, bir şeyin hoşuna gittiğini bildirmiş olduğu yargının yalnız kendisine ait, özel bir duyguya dayanan bir yargı olduğunu söyler. Bunun için, «kanarya hoştur» dediği zaman, biri onun bu ifadesini düzeltip, «kanarya benim için hoştur» demesi gerektiğini, hoşa giden bir şeyin yalnız dil ve damak için değil, aynı zamanda göz ve kulak için de olabileceğini ona hatırlatsa, o bundan sevinç duyar. Kimisine mor rengi tatlı ve sevimli gelir, kimisine cansız ve ölü. Kimisi nefesli sazların sesini sever, kimisi yaylı sazların. Görüldüğü gibi, aynı renk obje'si üzerinde vardığımız yargılar birbirinden farklı oluyor. Acaba hangi yargı doğrudur? Sözgelişi, mor rengi sevimli ve tatlı mıdır? Yoksa ölü ve cansız mıdır? Böyle bir yargının doğruluğu üzerinde sanki o yargı mantıksal bir yargıymış gibi tartışmak delilik olur. Bu durumda ne yapılabilir? Yapılabilecek şey, şu ilkenin doğruluğunu kabul etmektir: Herkesin, özel duyulara dayalı bir beğenisi vardır.

Güzel'de ise, durum tümden başkadır. Biri çıksa da, gördüğümüz şu yapı, şunun giydiği giysi, dinlediğimiz şu konser, değer verilen şu şiir *'benim için güzeldir'* dese ve bu yargıların kendi beğinisine göre doğru olduğunu düşünse, böyle bir şey gülünç olur. Çünkü, Kant'a göre, eğer bir obje yalnız onun hoşuna gitmişse, ona güzel dememesi gerekir: Birçok şeyler onun hoşuna gidebilir, bu bir başkasını ilgilendirmez. Ama, bir şeyin güzel olduğunu söylerse, o, bu hoşlanmayı ve güzel bulduğu bu şeyi herkesin güzel bulmasını bekler. Çünkü, 'bu güzeldir' diye bir yargı vermiş olan bir kimse, bu yargıyı yalnız kendi için değil, herkes için vermiş olur. Bundan ötürü, verdiği beğeni yargısının herkes tarafından kabul edilmesini bekler. Bu olmayacak olursa, o zaman, onları yerer ve onların beğenilerinin olmadığını söyler.

Bunun için, artık 'herkesin özel bir beğenisi vardır' denemez. Böyle bir şey demek, hiçbir beğeni yoktur ve herkesin kabul edebileceği hiçbir estetik yargı yoktur anlamına gelir. Böyle bir durum, ancak hoş ile ilgili yargılarda görülür. Çünkü, hoş'ta, kişilerin kişisel eğilimleri yargıları belirler. Buna göre de, eğilimler kadar yargılar olacağı açıktır. Eğer hoş ile ilgili yargılarda kimi zaman kişiler arasında bir uzlaşma olsa bile, bu genel olarak alınmamalıdır.

İyi ile ilgili olarak verilen yargılara gelince, gerçi bunların bir genelliği vardır. Bu iyidir diyen bir kimse, bu yargıya herkesin katılmasını bekler ve bunu ister. Bu yönden 'iyi' ile 'güzel' yargıları birbirine benzer. Ancak, şu farkla ki, iyi, bir kavram aracılığıyla genel bir hoşlanmanın obje'si olarak tasavvur edilebilir. Böyle bir hoşlanma, ne hoş'ta ne de güzel'de görünür.

3) Bir beğeni yargısındaki hoşlanmanın genelliği yalnız sübjektiv olarak tasavvur edilebilir.

Güzel üzerine vermiş olduğumuz bir beğeni yargısıyla bir obje'den duyduğumuz hoşlanmayı, herhangi bir kavrama dayanmaksızın (eğer dayansaydı o iyi olurdu) herkesten beklerim. Böyle bir bekleme ve isteme, böyle bir genellik düşünülmeseydi, kimse böyle bir estetik yargı vermezdi. O zaman genellikten ve kavramdan yoksun olan böyle bir yargı, hoş ile ilgili yargılardan sayılacak ve verilen bu gibi yargılar 'güzel' üzerine genelliğe sahip yargılar değil de, kişisel eğilim ve zevklere dayalı, kişisel geçerliği olan yargılar olacaktır. Oysa, 'güzel' üzerine verilen bu estetik yargılar, özü gereği bir genellik bekler. Bunlardan birincisine Kant, *duyusal beğeni*, ikincisine de *düşünsel beğeni* adını verir. Birinciler kişisel-özel yargıları gösterir, ikinciler genel-geçer yargıları. Ama, her iki tür de, obje üzerine verilmiş estetik yargılardır. Çünkü, onlar obje tasavvurunun haz ya da acı duyguları ile ilgi içinde verilir.

Burada her şeyden önce şuna dikkat edilmelidir: Obje kavramına dayanmayan bir genellik mantıksal bir genellik değildir, tersine, estetik bir genelliktir. Böyle bir yargının hiçbir objektiv niceliği yoktur, tersine, yalnız sübjektiv bir niceliği vardır. Bu sübjektiv nicelik için Kant, 'genel-geçerlik' deyimini kullanır. Bu 'genel-geçerlik', bir tasavvurun bilgi yetisi ile

olan ilgisinden değil de, bir tasavvurun her süje'de haz ya da acı duygularıyla olan ilgisinden doğan bir geçerliği ifade eder.

Yalnız objektiv genel-geçer yargı ile sübjektiv (estetik) genel-geçer yargı arasında şöyle bir ilgi de söz konusudur: Objektiv genel-geçer bir yargı her zaman sübjektiv genel-geçer bir yargıdır. Eğer genellikle yargı, verilen bir kavram altında içerilen her şey için geçerli ise, o zaman bir obje'yi böyle bir kavram altında düşünen herkes için de bu yargı geçerli olacaktır. Bunun tersini söyleyemeyiz. Kavrama dayanmayan estetik yargıdan ve bunun içerdiği sübjektiv genellikten, mantıksal, objektiv genelliği çıkaramayız. Çünkü, sübjektiv, estetik yargılar obje hakkında verilmiş yargılar değildir. Bundan ötürü, bir yargıya yüklenen estetik (sübjektiv) genellik, özel türden bir genelliktir ve böyle bir genellik, güzellik yüklemini mantıksal yargılarda görüldüğü gibi, obje kavramına bağlamaz. Ama, yine de böyle bir yargı, bütün bu yargıyı verenler için geçerli olur.

Mantıksal nicelik yönünden bütün beğeni yargıları *bireysel* yargılardır. Çünkü, burada obje, doğrudan doğruya benim haz ya da acı duyguma dayanır, kavrama değil. Bundan ötürü, beğeni yargılarının objektiv genel -geçerliği gibi bir niceliği yoktur. Ama, eğer beğeni yargısının obje tasavvuru öbür obje tasavvurlarıyla karşılaştırılırsa, o zaman bu bir kavram içine sokulmuş olur. Sözgelimi: «Gördüğüm şu gül güzeldir» dediğim zaman bu, bir estetik (beğeni) yargısıdır. Bu yargıyı tek tek birçok yargı ile karşılaştırır da, «genellikle bütün güller güzeldir» dersem, bu, bir estetik yargı üzerinde temellenen mantıksal bir yargı olmuş olur. Öbür yandan, «şu gül hoştur» dediğim yargıya gelince, gerçi bu yargı eksiktir, bireysel bir yargıdır, ama, o bir beğeni yargısı olmayıp, bir duyusal yargıdır. Buna göre, beğeni yargısı bir estetik genelliğe sahiptir, bu, hoş ile ilgili yargılarda rastlanmayan, herkes için olan bir geçerliği gösterir.

'İyi' üzerine verilmiş yargılara gelince, onların da bir genelliği vardır, ama bu genellik, estetik bir genellik olmayıp, mantıksal bir genelliktir. Çünkü, iyi ile ilgili yargılar, o obje'nin bilgileri olarak obje hakkında geçerlidirler ve bundan ötürü herkes için geçerlidirler.

4) Acaba beğeni yargısında haz duygusu obje'nin yargılanmasından önce mi gelir? Yoksa yargı, hazdan önce mi gelir?

Bu soruyu Kant estetik'ine girerken bir çıkış noktası olarak almış ve yargının önceliğini, Kant estetik'inin mantıksal çözümü için bir varsayım olarak benimsemiştik. Onun için, burada yalnızca başlangıçta söylediklerimizi kısaca anımsamakla yetinmek istiyoruz.

Kant'a göre estetik olay, bir obje tasavvurunun bilgi yetilerimiz olan zihin ve hayal gücünü bir oyun içine sokmasıyla meydana gelir. Böyle özgür ve uyumlu bir oyun, estetik yargı ya da beğeni yargısı olarak biçim kazanır. Estetik haz, bu oyun sona erdikten sonra ancak doğar. Burada önemli olan ve yukarda temellendirilmeye çalışılan, beğeni yargısının genelliğidir. Beğeni yargısı neden geneldir? Ve neden genel-geçerdir? Bu neden, estetik olayda obje tasavvurunun bilgi yetilerimizle girdiği özgür bir oyun içinde temellenir. Kavramdan yoksun olan bu özgür oyun, bütün insanlarda ortaktır. O halde, beğeni yargısı, estetik yargı, genelliği olan

bir yargı olacaktır. Benim, «bu güzeldir» dediğim yargının herkes tarafından kabul edilmesini bekleyebilirim. Çünkü, böyle bir yargı, benim kişisel eğilimlerimin ürünü olmayıp, uyumlu ve özgür bir bilgi yetileri oyununun ifadesidir.

C) İlgi (Relation) Bakımından Beğeni Yargısı

Kant, burada, beğeni yargısını *ereklilik* (Zweckmessigkeit) yönünden inceler. İlkin ereklilik deyince ne anlaşılır? Kant ereklilikten ne anladığını şöyle belirler: «Bir kavramın obje'si karşısında sahip olduğu kausalite, erekliliktir (forma finalis).»[510] Bu forma finalis anlamındaki ereklilik, kavrama dayanır ve bunun içinde objektiv bir erekliliktir. Örneğin, ethik önermeler böyle objektiv bir erekliliği gösterir; onların, yani, iyi dediğimiz eylemin ereği ahlâk yasasına uymaktır. Ahlâk yasası, böyle bir erek kavramını ve tasavvurunu ifade eder. «Objektiv ereklilik, yalnız çokluğun belli bir erek ile ilgisiyle, yani bir kavram aracıyla bilinebilir.»[511] Oysa, güzel'de söz konusu olan ereklilik *sübjektiv* bir erekliliktir, çünkü, beğeni yargısı kavrama dayanmaz, bunun için onda belli bir erek kavramı da bulunmaz. Buna göre, beğeni yargısında söz konusu olan ereklilik, erek tasavvurundan yoksun olan bir erekliliktir. Kant, böyle bir erekliliğe, sübjektiv veya formel bir ereklilik diyor. «Yargılanması sırf formel bir erekliliğe dayanan güzel, iyi tasavvurundan tamamen bağımsızdır, çünkü, iyi, objektiv bir erekliliği, yani obje'nin belli bir erek ile ilgisini şart koşar.»[512]

Şimdi, buradan şu çıkıyor ki, Kant, sübjektiv ereklilik deyince, erek tasavvurundan yoksun, yani *ereği olmayan bir erekliliği* anlıyor. Acaba bu ereksiz ereklilik nedir? Kant'a göre, bu ereksiz ereklilik, doğrudan doğruya süje'de temellenir, ama süje'nin herhangi bir kavramlı halinde değil. Örneğin, estetik obje'nin ereği olarak hoşlanma gösterilemez; o zaman bu ereklilik material bir ereklilik olur ve beğeni yargısının genelliği ortadan kalkar. O halde bu ereksiz ereklilik nedir? Belirli bir ereğe dayanmayan bu ereklilik, *bilgi yetilerimizin özgür bir oyununa* dayanır. Ama, bu özgür oyun, belli bir ad ve kavram altında ifade edilemediği için, bu ereklilik, belli bir erek tarafından belirlenemez: Bunun için o *formel* bir erekliliktir. Sadece, bilgi yetilerimizin kavramsız bir oyununa yönelir. Kant'ın varmış olduğu temel önerme şu oluyor: «Güzellik, bir erek tasavvuru olmaksızın, obje'de algılanması bakımından bir obje'nin ereğe uygun olmasının formudur.»[513] Güzel dediğimiz bir obje'yi seyretme, bizi, öyle bir ruh haline koyar ki, bu ruh hali o obje'yi seyretmekten başka bir ilginin erekli (zweckmaessig) olmadığı bir hal olarak görünür. Bir tabloyu seyrederken, bir şiiri okurken, onlardaki maksat ve ereğin ne olduğunu düşünmeyip, onlardan sadece estetik haz almaya çalışırız; onlar karşısında duyduğum şey, sadece onların bende bilgi yetilerimi kavramsız bir oyuna koyup koymadığı, bende bir estetik haz meydana getirmeye elverişli (zweckmaessig) olup olmadığıdır. Buradaki ereklilik, güzel obje'yi *seyretmek için seyretmektir*. Bu ise, duyarlık ve zihin arasındaki özgür oyunu kavramak ve bu oyunun sürmesini istemekten başka bir şey değildir.

İşte, «güzellik, bir obje'nin ereklilik formudur» tanımının dile getirmek istediği şey budur. Estetik yargının erekliliği önemlidir, hatta *'Yargı Gücünün Eleştirisi'*nin temel taşıdır. *Estetik a priori* problemini de Kant, bu erekliliğe dayanarak temelendirir. Estetik a priori ise, *'Yargı Gücünün Eleştirisi'*nin ulaşmak istediği asıl hedeftir. Şimdi bu estetik a priori nasıl mümkündür? Kant, bu problemi şöyle ifade ediyor: «Beğeni yargısı, a priori temellere dayanır.» Buna göre, yargı kavrama dayanmadığına göre, onun a priori'liği nasıl düşünülebilir? Kant, bunu beğeni yargısının erekliliği ile temellendirmek istiyor. Şöyle ki: Ereklilik, yukarda belirtildiği gibi, obje'nin kendisinde *değil*, onu seyreden süje'de, bu seyretme süreci içinde, süje'nin zihni ve duyarlığı arasında meydana gelen özgür oyunda temellenir. Bu özgür oyun, bir harmoniyi dile getirir. Bu harmoni ve özgür oyun, erekli olduğuna göre, tesadüfen ve herhangi bir kimsede meydana gelmiş olamaz. Böyle özgür bir oyun, zihin ve duyarlık arasında meydana gelen bu süreç, *birey üstü* olmalı, genel bir akla veya bir bilince ait olmalı ve insan türü için tümel olmalıdır. Bu harmoninin beraberinde getirdiği estetik haz da, yine zorunlu ve genel-geçer bir duygu olmalıdır. Böyle bir duygu, *a priori* olacaktır. Estetik yargının genel-geçerliği, bu duygunun, aslında da, bilgi yetilerinin ve hayal gücünün bu a priori oyununda temellenir. Estetik yargı, sübjektiv olmasına karşın, bundan ötürü bir genel-geçerlik, bir a priori'lik elde eder.

Bununla relation yönünden güzellik, yeni bir belirleme elde eder: «*Güzellik*, bir erek tasavvuru olmaksızın, obje'de algılanması bakımından bir obje'nin, ereğe uygun olmasının formudur.»[514]

D) Kiplik (Modalite) Bakımından Beğeni Yargısı

Modalite yönünden Kant, beğeni yargısını *zorunlu* bir yargı olarak belirliyor. Zorunluluk ne demektir? Zorunluluk deyince ,genel olarak karşıtı düşünülemeyen şey anlaşılır. Mantık yargılarında, zorunluluğun dayandığı temel yine kavramdır. Beğeni yargıları kavrama dayanmadığına göre, onlarda zorunluluk nasıl düşünülebilir? Ayrıca, estetik alanında, «*de gustibus non est disputandum* (beğeniler üzerine tartışılmaz)» yargısı egemen değil midir? Okuduğum bir şiirden, seyrettiğim bir tablodan herkesin aynı beğeni yargısına *zorunlu olarak* varmasını, *aynı estetik hazzı* duymasını bekleyebilir miyim? Kant şöyle söylüyor: «Hoş dediğim bir şey hakkında, onun bende gerçekten bir zevk doğurduğunu söylerim. Ama güzel *deyince*, güzel dediğim şeyin estetik haz ile (Wohlgefallen) zorunlu bir ilgisinin olduğunu düşünürüm. Ancak, bu zorunluluk, özel çeşitten bir zorunluluktur, teorik, objektiv bir zorunluluk değildir; teorik objektiv zorunlulukta, güzel bulduğum obje'de herkesin bu hazzı duyacağı a priori olarak bilinebilir; bu zorunluluk, pratik bir zorunluluk da değildir; pratik zorunlulukta, özgür olarak hareket eden insana kural hizmeti gören salt istem kavramlarına dayanan bu haz, bir objektiv yasanın zorunlu sonucudur. Bu zorunluluk, bir estetik yargıda düşünülen zorunluluk olarak yalnız bir *örnek* (exemplarisch) diye adlandırılabilir, yani ifade edilemeyen

bir genel kuralın örneği olarak görülen bir yargıyı herkesin kabul etmesinin zorunluluğudur.»[515] Kant'ın bu ifadesinde iki belirleme ile karşılaşıyoruz. Birincisi, estetik yargının sahip olduğu zorunluluğun teorik ve pratik yargıların zorunluluğundan farklı oluşu. İkincisi, onun örnek bir zorunluluk oluşu. Bunlar üzerinde biraz durmamız gerekiyor. Beğeni yargısının zorunluluğunun, bir logik yargı zorunluluğundan farklı olması gerekir, çünkü, beğeni yargısı, estetik bir yargı olup, bundan ötürü de sübjektivdir. Buna karşılık bilgi yargısı, kavramlara dayandığı için, objektiv bir yargıdır. Böyle bir yargıda zihin kategorileri a priori bir prensip olarak belirleyici bir rol oynar. Bundan ötürü, bilgi yargısının gösterdiği zorunluluk, objektiv bir zorunluluktur. Pratik, ahlâksal yargılara gelince: Onlar da kavrama dayanır. Bu kavram, *ahlâk yasası*dır. Pratik yargıların gösterdiği zorunluluk da, bundan ötürü objektivdir. Şimdi estetik yargılara bakalım. Estetik yargıların da bir zorunluluğu vardır. Ne var ki, bu zorunluluk, teorik ve pratik yargıların gösterdiği zorunluluk çeşidinden bir zorunluluk değildir. Sübjektiv bir temele dayanmakla beraber, yine bir zorunluluktur. Bu özelliğiyle beğeni yargısı, salt duyulur bir hoşlanmaya dayanarak verilen yargılardan da ayrılır. Kant bunu şöyle belirtiyor: «Beğeni yargılarının (bilgi yargıları gibi) belli objektiv bir prensibi olsaydı, o zaman bu belli objektiv prensibe dayanarak yargı veren bir kimse, verdiği yargının mutlak (koşulsuz) bir zorunluluğa sahip olmasını isteyecekti. Eğer salt duyusal hoşlanmanın yargıları gibi herhangi bir prensipten yoksun olsalardı, o zaman onlarla ilgili hiçbir zorunluluk düşünülemezdi..»[516] Buna göre, beğeni yargıları hem teorik hem de pratik yargılardan ve hem de sırf duyulara dayanan hoşlanma yargılarından ayrılırlar. Ne birinciler gibi objektiv ve mutlak bir zorunluluğa sahiptirler ne de ikinciler gibi zorunluluktan yoksundurlar, tersine, onların bir prensibi vardır. Bu prensip, beğeni yargılarının sahip olduğu zorunluluğun, genel -geçerliğin taşıyıcısıdır. Şimdi bu nasıl bir prensiptir? Bu prensip, sübjektiv bir prensiptir. Kant bunu şöyle açıklıyor: «Şu halde onların (beğeni yargılarının) sübjektiv bir prensibi olmalıdır; bu prensip, hoşa giden veya gitmeyen bir şeyi duyguya dayanarak, kavramlara dayanmadığı halde yine de genel-geçer olarak belirler. Böyle bir prensip ise, yalnız bir *ortak duygu* (Gemeinsinn, sensus communis) olarak kabul edilebilir; bu, her zaman kavramlara dayanarak yargı veren ortak zihinden farklıdır.»[517] Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bir *sensus communis aestheticus* oluyor. Böyle bir prensip kabul etmesiyle Kant'ın estetik yargıları relativizm'den kurtarmak, onları sağlam bir temel üzerine oturtabilmek için, insanın doğasını nasıl zorladığını apaçık görüyoruz. Çünkü, gerçekte böyle bir prensip, speculativ-fictiv bir prensiptir. Bu sensus communis aestheticus, sübjektiv olmakla beraber, bütün insanlar için ortaktır. Beğeni yargılarının genel-geçerliği buna dayanır. «Bir şeyin güzel olduğunu bildirdiğimiz bütün yargılarda, biz, hiç kimseye o şey hakkında bizden başka türlü bir kanıda olmasına izin vermeyiz, her ne kadar verdiğimiz yargı kavramlara değil, duygumuza dayanıyorsa da. Ama bu duygu, benim özel bir duygum olmayıp, bütün insanlar için ortak bir duygudur.

Şimdi, bu ortak duygu bundan ötürü deneye dayatılamaz; bu ortak duygu, herkesin bizim yargılarımızla uyuşacağını değil de, uyuşması *lâzım geldiğini* söyler.»[518] A priori bir prensip olan bu sensus communis aestheticus, beğeni yargılarının genel-geçerliğini ve zorunluluğunu sağlar. «Bu gül güzeldir» dediğimiz zaman, bu beğeni yargısı gül dediğim bir obje karşısında, yalnız benim özel olarak duyduğum bir hoşlanmayı dile getirmez, tersine o, herkes için geçen, zorunlu bir yargıdır. Bunun için, güzel dediğim o gülü, herkesin güzel bulmasını isterim ve bunu herkesten beklerim, çünkü, «bu gül güzeldir» yargısına, bu ortak duyguya dayanarak varırım. Bundan ötürü, «beğeni yargısı, herkesin kabulünü bekler ve bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği o şeyi herkesin beğenmesini ve onu güzel bulması lâzım geldiğini ister. Estetik yargının sahip olduğu bu lâzım gelme (Sollen), o halde, yargı için istenen bütün öğeler bakımından koşullu olarak ifade edilir. Bir başkasının kabulü beklenir, çünkü bu bekleme için herkeste ortak bir sebep vardır.»[519] Bu ortak sebep, yukarda belirttiğimiz gibi, ortak duygudur, yani sübjektiv prensiptir.

Şimdi, vermiş olduğum bir beğeni yargısıyla bu sensus communis aestheticus arasındaki ilgi nedir? Bu nasıl bir ilgidir? Bunun yanıtını yine Kant'ın sözleriyle verelim: «Şu halde, ortak duygu, sırf ideal bir norm' dur; bu ortak duygunun verdiği yargı için, ben, beğeni yargımı bir *örnek* (Beispiel) olarak veririm ve bundan ötürü de, ona, bir örnek (exemplarisch) geçerlik katarım. Ortak duygunun sırf ideal bir norm olması şartı ile, bu norm ile uyuşan bir yargı ve obje'den duyulan ve bu yargı içinde ifade bulan hoşlanma, haklı olarak herkes için geçen bir kural yapılabilir...»[520] Bununla Kant, sensus communis aestheticus'u birey üstü bir prensip olarak kabul ediyor. Bu, öyle ideal bir norm'dur ki, ancak, *tümel bir beğeni* (gustus) olarak düşünülebilir. Tek tek bütün beğeni yargılarının biricik kriterium'u odur. Her tek tek beğeni yargısı, bu tümel beğeninin bir objektivleşmesinden, onun bir örneğinden (exemplare) başka bir şey değildir. Bunun için, sensus communis aestheticus'un bir örneği olan her beğeni yargısı, bir zorunluluk isteğiyle doğar. Ne var ki, bu zorunluluk sübjektiv, ama tümel bir prensibe dayandığına göre, bir mutlak ve objektiv zorunluluk değil de, sadece *örnek* bir zorunluluk olacaktır. Bunun içindir ki, beğeni yargısının modalitesinden çıkan önerme, güzelliğin yeni bir niteliğini ortaya koyar. «Güzel, bir zorunlu hazzın obje'si olarak, kavramsız bilinen şeydir.»[521]

Şimdi, Kant'ın anladığı ve belirlemeye çalıştığı anlamda olsun ya da olmasın, bir estetik değer yargısı vardır. Her yargıda olduğu gibi, estetik yargıda da bir sorun ortaya çıkar: Estetik yargı, kişisel-relativ bir yargı mıdır, yoksa genel bir yargı mıdır? Bu, estetik yargının geçerliliği ile ilgili bir sorundur. Buna göre, estetik yargının geçerliği nedir? sorusu araştırılması gereken bir soru olarak ortaya çıkar. Bu soruya yaklaşımımız nasıl olacaktır? Burada biz soruna ilkin psikolojik ve felsefi, sonra da Marxist açıdan yaklaşmak istiyoruz. Birinci perspektiv ile estetik yargının psişik ve felsefi özünü kavramak, ikinci perspektiv ile de estetik yargının

toplumsal niteliğini belirlemek istiyoruz. Kanımıza göre, soruna bu iki perspektivden yaklaşım, çağdaş verilere de en uygun bir yaklaşımdır.

II. ESTETİK YARGININ GEÇERLİĞİ SORUNU

1) Estetik Genel Geçerliğin Kültürel ve Psikolojik Yönden Temellendirilmesi

Hepimizin yakından bildiğimiz ve gündelik yaşamda da sık sık işittiğimiz ve bol bol kullandığımız, skolastikten gelen bir söz vardır: *De gustibus non est disputandum* (Zevkler, beğeniler üzerine tartışılamaz). Bu söze ve onun dile getirdiği anlayışa göre, herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır. Biri çiçeklerden lâleyi sever, biri gülü, bir başkası menekşeyi sever, ondan hoşlanır. Biri dağlardan zevk alır, biri denizlerden. Bir insan çam ağacından hoşlanır, bir başkası çınar ağacından. Biri sarışınlardan hoşlanır, biri esmerlerden. Bir insan şiirden hoşlanır, biri romandan. Biri alaturka müziği sever, beğenir, biri klasik Batı müziğini, bir başkası caz müziğini. Bir insan Beethoven'i beğenir, bir başkası Debussy'yi. Biri enstrümantal müzikten hoşlanır, biri operadan. Biri Leonardo'yu beğenir, biri Picasso'yu. Bütün bu verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi, her insanın, her bireyin bir zevki, bir beğenisi (gustus'u) vardır; herkesin zevki ve beğenisi meşrudur ve verdiği her beğeni yargısı yine meşru ve haklıdır. Dağları beğendiğini söyleyen, dağlardan zevk aldığını söyleyen bir kimseye, niçin dağlardan hoşlandığını soramayız. Yine birine Beethoven'den niçin zevk aldığını da soramayız. Verdi'yi seven birine, Verdi'yi bırak, Bach'ı sev diyemeyiz. Böyle bir şey tamamen saçma olur. İşte, 'de gustibus non est disputandum' yargısının geniş anlamıyla ifade etmek istediği şey, bütün bu örneklerde dile gelen şeydir. Yani, herkesin bir beğenisi vardır ve her beğeni, her zevk, doğrudur, haklıdır. Bunun beğenisi doğrudur, şunun beğenisi doğru değildir, demek saçmadır, çünkü beğeninin ölçüsü olabilecek bir kural, bir prensip yoktur. Böyle olunca da her beğeni aynı derecede bir geçerlik elde eder. Ama, her beğeninin, her zevkin geçer olduğunu söylemek, her beğeninin haklı ve meşru olduğunu söylemek aslında bir septisizme, bir değer septisizmine, bir beğeni anarşisine götürmez mi? Şüphesiz ki, her beğeninin geçer ve meşru olduğunu söylemek, her beğeni yargısının doğruluğunu söylemek, estetik yargılar üzerinde tartışılamayacağını ifade eder ki, bu bir septisizm'den, bir estetik değer septisizminden, hatta bir değer anarşisinden başka bir şey değildir. Böyle bir septisizm, hatta bir değer anarşisidir diyoruz, çünkü, o, estetik değer ülkesinde herhangi bir kuralın, bir prensibin varlığını inkâr eder, tersine bir düzensizliğin varlığını kabul eder. Çünkü, herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır demek her beğeni yargısının o kişi için bir geçerliği vardır demektir. Buradan şu zorunlu sonuç çıkar ki, insanlar kadar beğeniler, zevkler vardır ve beğeniler, zevkler arasında bir tutarlılık yoktur, böyle bir tutarlılık bazen görünse bile, bu bir rastlantıdan başka bir şey değildir.

Böyle bir yargı, beğeniler üzerinde tartışılamaz yargısı acaba doğru mudur? Acaba beğeni ve zevk bakımından insanlar arasında bir ortaklık yok mudur? Beğeniyi ve beğeni yargısını belirleyen bazı kurallar, prensipler olamaz mı? Estetik dünya, estetik yargılar dünyası, sağlam bir temelden ve belli bir düzenden yoksun, aşırı bir keyfiliğin ve anarşinin hüküm sürdüğü bir ülke midir? Eğer böyle ise, nasıl oluyor da insanlar, yapıtlar, bazı sanat yapıtları üzerinde anlaşabiliyorlar? Estetik alanında böyle bir keşmekeşlik varsa, bir kaos varsa, nasıl oluyor da sanat tarihinde bir düzen kendini gösterebiliyor? Yoksa, sanat tarihi obje'leri, tarihilik kategorisi içine girdiği için mi bir düzene sahip görünüyor? Ama, sanat tarihinde şunu görüyoruz ki, örneğin bir Grek tapınağının, ya da bir Gotik, ya da bir Renaissance yapısının estetik değerinden kimse şüphe etmiyor. Yine herhangi birisi çıkıp, Raffaello'nun sanatı değersizdir demiyor. Bach'ın da bir sanatçı olarak reddedildiğini görmüyoruz. O halde, onların sahip olduğu bu değer nereden geliyor? — Bütün bu sorular, beğeni problemini bir kat daha güçleştiren, daha karmaşıklaştıran sorulardır. Şimdi, yine çıkış noktamıza, yani, «beğeniler üzerine tartışılamaz» yargısına dönüp, ondan hareket ederek bu soruları açıklamaya ve beğeni problemini çözümlemeye çalışalım:

Son olarak «de gustibus non est disputandum» yargısından, sanat tarihinde gördüğümüz düzen sebebiyle haklı olarak kuşkuya düştük. Acaba gerçekten de beğeniler üzerinde tartışılamaz mı? Diyebiliriz ki, estetik'in bir bağımsız bilim olarak kurulması için çalışan düşünür ve estetikçiler için, estetik'te en önemli problem, beğeni yargılarının sağlamlığını, onların sağlam ilkelere dayandığını göstermek ve onları genel-geçer yargılar olarak temellendirmektir. Bu perspektivden baktığımızda, estetik tarihi içinde ilk karşılaştığımız düşünür, Kant'tır. Başka bir deyimle söylersek, «beğeniler üzerinde tartışılamaz» yargısıyla tarihi bakımdan ilk hesaplaşan Kant olmuştur. Hatta, diyebiliriz ki, Kant'ın bu yargıya karşı ileri sürdüğü yargı da, aynı derece extrem, aşırı bir yargı karakteri taşır. Ama, önemli olan şudur ki, artık Kant'tan beri şunu çok iyi biliyoruz: Beğeniler üzerinde tartışılabilir, belki de tartışmak zorundayız.

Kant'ın çıkış noktasını, daha önceki bölümde görmüş olduğumuz gibi, onun şu iki değeri birbirinden ayırması teşkil eder; bunlar, *hoş* ve *güzel* değerleridir. Kant'a göre, hoş dediğimiz şey başkadır, güzel dediğimiz şey başkadır. Hoş, kaynağı duyusal olana, duyulara dayanan, kişisel eğilimlerimizle ilgili bir şeydir. Bir yemekten, bir havadan, bir kokudan hoşlanma gibi. Biri pirzolayı sever, biri imambayıldıyı, biri Charly'den hoşlanır, biri Estée'den hoşlanır. Biri kıştan hoşlanır, biri yazdan hoşlanır. Bunların her biri, kendi hoşlanması yönünden haklıdır, çünkü, burada söz konusu olan hoşlanmalar, o kimselerin kişisel eğilimleri ve duyu nitelikleriyle ilgilidir. Bunlar üzerinde herhangi bir tartışma söz konusu olamaz, çünkü kişisel eğilimlerin hüküm sürdüğü bir alanda tartışılacak ve dolaylı olarak üzerinde uzlaşılabilecek bir prensip ve bir temel, yani ortak bir prensip ve temel yoktur. Çünkü, her insanın eğilimleri ve bu bakımdan, her hoşlanma haklıdır ve meşrudur.

Ama, hoş dediğimiz alanın üzerine çıkarsak, orada durumun oldukça değil, tamamen değiştiğini görürüz. Bu alan *güzel*'in dünyasıdır. Bir obje hakkında, «o güzeldir» derken, verdiğim yargının bana göre güzel olduğunu söylemek istemem. Tersine, bu şey güzeldir, derken, herkesten o şeyi güzel bulmasını beklerim. Kant'a göre, bu şey güzeldir, dediğimde, o şeyden duyduğum hazzın nedeninin herkeste bulunması lâzım geldiğini düşünürüm. Çünkü, böyle bir yargı, benim özel, kişisel durum ve eğilimlerimle ilgili değildir. Ben, güzel bir obje'den haz duyarım, aynı zamanda o güzel obje'den herkesin aynı hazzı almasını beklerim; çünkü, duyduğum haz, yalnız benim aldığım bir haz, yalnız benim özel bir hoşlanmam değildir. Şu halde, seyrettiğim bir tabloya, okuduğum bir şiire güzel diyorsam, onlardan haz duyuyor, zevk alıyorsam, herkesin onları güzel bulmasını, onlardan aynı hazzı duymasını beklerim. Buradan çıkan zorunlu sonuç şudur ki, beğeni yargısı, estetik yargı üzerinde pekâlâ tartışabiliriz. Çünkü, beğeni yargısının bir *genelliği* vardır, beğeni yargısının dayandığı bir prensip vardır.

Şimdi, bu beğeni yargısının dayandığı temel ya da prensip nedir? Başka türlü söylersek, estetik yargıyı, beğeni yargısını genel kılan ilke nedir? Kant'a göre, bu ilke, güzel'den duyulan hazzın, güzel'den duyulan hoşlanmanın zorunlu bir haz veya hoşlanma olmasından ve bundan ötürü de, bütün insanlarda ortak olan *birey üstü* bir hoşlanma, bir haz olmasından ileri gelir. «Bu tablo, bu şiir, bu heykel güzeldir» dediğimde, ondan duyduğum haz, sadece benim duyduğum bir haz ve hoşlanma değildir, tersine onları herkes güzel bulacaktır, onlardan herkes aynı hazzı duyacaktır, çünkü böyle bir hoşlanma ve haz, bütün insanlarda ortaktır, bütün insanlarda birey üstü bir yeti halinde zorunlu olarak vardır. Bundan ötürü de, estetik yargılarının, beğeni yargılarının bir *zorunluluğu* ve bir *genelliği* vardır. Bu genelliği sağlayan da, beğeninin, yani estetik yargı verirken dayandığımız duygu yetisinin birey üstü oluşunda, onun bütün insanlar için ortak bir duygu oluşunda temellenir. Böyle bir duygu, bir *sensus communis aestheticus*'tur (ortak estetik duygu). Beğeni yargılarının dayandığı prensip, şu halde, bu 'sensus communis aestheticus' oluyor.

Görüldüğü gibi Kant, estetik yargıları bir anarşiden kurtarmak amacıyla böyle bir prensip, hatta metafizik karakterli bir prensip kabul ediyor. Bu öyle bir temeldir ki, ancak ona dayatılarak estetik yargılar bir zorunluluk kategorisi içine sokulabilir. Şüphesiz ki, beğeni yargılarının genel-geçerliğini, zorunluluğunu, tek kelime ile, a priori'liğini temellendirirken, böyle metafizik bir temel kabul etmekle Kant, insan doğasını zorluyor. Ama, böyle bir zorunluluk, yine bir başka zorunluluktan ileri geliyor, çünkü Kant, estetik'i, bilimsel bir bilgi alanı olarak kurabilmek için, beğeni yargısının genel-geçer ve zorunlu bir yargı olduğunu temellendirme zorunluluğunu duyuyor.

O halde, bütün insanlar için ortak, birey üstü olan bir estetik duygu, bir 'sensus communis aestheticus' vardır. Bu ortak duygu, beğeni yargılarının dayandığı prensiptir. Beğeni yargıları, bu prensibe dayanarak bir zorunluluk, bir genel-geçerlik elde ederler. Ama, onların sahip olduğu zo-

runluluk, mutlak bir zorunluluk değildir. Çünkü, estetik yargıların dayandığı ortak estetik duygu, sübjektiv bir prensiptir. Hoşa giden, ya da gitmeyen bir şeyi, duygumuza dayanarak belirleriz, ama, yine de genel-geçer olarak belirleriz. Bunun için, «beğeni yargısı, herkesin onayını bekler ve bir şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği şeyi, herkesin *beğenmesi*ni ve onu güzel bulması lâzım geldiğini ister.» Kant'ın verdiği örnekle, «bu gül güzeldir» yargısı, yalnız benim için değil, bütün insanlar için genel-geçer, zorunlu bir yargıdır.

Şimdi, vermiş olduğum bir beğeni yargısıyla bu ortak estetik duygu (sensus communis aestheticus) arasında nasıl bir ilgi vardır? Verdiğimiz her estetik, yani beğeni yargısının ortak estetik duygu ile içten bir bağlılığı vardır. Ama, bu ilgi ve bağlılık, özel çeşitten bir ilgidir. Ortak estetik duygu sırf ideal bir norm'dur; ben, bu ideal norm'a, bu ideal kurala uyarak, ona dayanarak ancak bir estetik yargı, bir beğeni yargısı verebilirim. Ve verdiğim estetik yargı, bu ideal norm'un, yani ortak estetik duygunun sadece bir örneğidir, onun bir nüshasıdır. Verilen her tek tek beğeni yargısında, bu ideal norm, bir örnek, bir nüsha olarak dile gelir, objektivleşir. Ve bundan ötürü, verilen her beğeni yargısının geçerliği, bir örnek (exemplarisch) geçerliğidir. Şu halde, verdiği bir beğeni yargısında dile gelen, objektivleşen şey, ideal bir kural, bir norm olan ortak estetik duygudur (sensus communis aestheticus). Her beğeni yargısı, o halde bu ortak estetik duygunun bir aktüelleşmesidir. Ortak estetik duygunun sırf ideal bir norm olması koşuluyla, bu norm ile uyuşan her yargı, herkes için geçen bir kural yapılabilir. Böyle bir ideal norm, böyle bir kural, tümel bir beğeni (gustus) olarak düşünülebilir. Tek tek bütün beğeni yargılarının kriterium'u, işte bu ideal norm'dur. Çünkü, her bir beğeni yargısı, bu ideal norm'un bir örneği (exemplare), bir nüshasıdır. Bunun için, sensus communis aestheticus'un bu ortak estetik duygunun bir örneği, bir misali, bir nüshası olan her beğeni yargısı, bir örnek olma zorunluğu isteğiyle doğar. Ne var ki, bu zorunluluk, sübjektiv bir temele dayandığı için, objektiv ve mutlak bir zorunluluk değil de, sadece *örnek* bir zorunluluk olacaktır.

Bütün bu söylediklerimizden anlaşıldığı gibi, Kant için beğeni, yani güzel hakkında yargı verme yetisi, ideal bir norm, bir kural olarak bütün insanlarda ortak olarak vardır. O, birey üstü bir ilkedir. Kişisel eğilimlere dayanmadan verilen her yargı, bu kurala uyarak, ona dayanarak verilir. Bundan ötürü, her beğeni yargısı, bir genel-geçerliği, bir zorunluluğu, bir a priori'liği ifade eder. Hoş dediğimiz alanda, kişisel eğilimlerin alanında, bir anarşi, bir düzensizlik olduğu halde, yani orada 'de gustibus non est disputandum' hüküm sürdüğü halde, beğeni ülkesinde bir ideal yasa var olduğu için, burada bir düzen, bir uzlaşma ve bir beğeni birliği kendini gösterir. Örneğin, su 100 derecede kaynar dediğimizde, bu nasıl herkes için geçer bir yargı ise, «bu güzeldir» dediğim zaman da verdiğim beğeni yargısı, böyle genel-geçer, a priori, zorunlu bir yargıdır. Yalnız şu farkla ki, birincisi mutlak bir zorunluluğu ve genel-geçerliği gösterdiği halde, ikincisinin örnek bir zorunluluğu ve genel-geçerliği vardır. —

Beğeni üzerine bütün bu söylediklerimize dikkat edilirse, sonunda bir antinomia'ya, birbiriyle uzlaşmaz gibi görünen iki karşıt anlayışa ulaştığımız görülür. Birinci anlayış, bütün beğeni yargılarını bireysel ve keyfi olarak kabul eder; ve beğeni alanında, zorunlu olarak bir uzlaşmazlığın, bir kaos'un bulunduğunu öne sürer ve sonunda bir septisizme gider. Buna göre, herkesin bir beğenisi vardır ve her beğeni, verdiği yargı bakımından haklıdır ve bundan ötürü de, beğeni ve beğeni yargıları üzerinde tartışılamaz. Buna karşılık, öbür anlayış, Kant'ın görüşü birey üstü bir beğeninin olduğunu bir varsayım olarak kabul eder ve herkesin bu ortak beğeniye göre estetik yargı verdiğini öne sürmekle, sonunda dogmatik -spekülativ bir beğeni görüşüne varır. Şimdi, bu antinomia'yı çözme olanağı var mıdır? diye sorabiliriz. Varsa, bu ne şekilde olabilir? Böyle bir çözüm yolu düşünmek ve bulmak mümkündür. Böyle bir yol, septik beğeni anlayışı ile dogmatik beğeni anlayışı arasında uzlaştırıcı bir yol olabilir. Böyle bir yol, *relativizm* yoludur. Relativist beğeni anlayışına göre, beğeni ülkesinde ne septiklerin iddia ettikleri gibi bir kaos, bir düzensizlik vardır, ne de dogmatiklerin iddia ettikleri gibi bir zorunluluk vardır. Ama, beğeni ülkesinde, bir *relativ geçerlik* vardır. Kanımıza göre, bu relativizm, septisizm ve dogmatizm antinomia'sından bizi kurtarabilecek biricik yol olarak düşünülebilir. Beğeni antinomia'smı böyle bir çözüm şekli; yalnız mantık'a uygun olmakla kalmıyor, aynı zamanda fenomenlere de uyan bir görüş ve düşünüş tarzı oluyor.

Şimdi beğeni alanında bu relativism ne şekilde kendini gösteriyor? bunu sorabilir ve bunu inceleyebiliriz. Beğeni ülkesi, kültür dediğimiz büyük varlığın içinde yer alır. Kültür, insanın tinsel ve teknik alanında yarattığı, ortaya koyduğu şeylerin bütünlüğü olarak anlaşıldığına göre, bu anlamda kültür, insanlık demektir. Ama, insanlık veya kültür, yalnız aktüel olan, şu an ve şurada olan bir şey değildir, o aynı zamanda tarihseldir. Bu tarihsellik, tarihin bugün için karanlık başlangıçlarına kadar geri gider. Ne var ki, bütün tarihsellik kategorisi içinde ortaya çıkan ve bütün gelmiş geçmiş insanlığı da içeren kültür, homojen bir varlık değil, heterojen bir varlıktır. Çünkü, insanlık, bir tek doğru çizgi halinde değil de, farklı merkezler çevresinde dönen çember çizgilerinin meydana getirdiği bir süreci gösterir. Bunun sonucu olarak, kültürlerin dağılması ve ayrı eksenler içinde sürüp gitmesi olayı doğar. Örneğin, bir Eski Mısır, Eski Doğu kültürleri, bir Greko-Latin kültürü vardır, günümüzde de bir Uzakdoğu, bir İslâmâ kültürü, bir Batı kültürü vardır. Genel olarak kültürler, belli özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Obje yorumu ya da kavrayışı, dünya görüşü, dinsel görüş yönünden onlar birbirlerinden belli karakter özellikleriyle ayrılırlar. Bu ayrılık, değer yargılarında, estetik beğenide de kendini gösterir. Bu, tarihsel kültürler için doğru olduğu gibi, günümüz kültürleri için de doğrudur. Şimdi, bunu daha açık olarak belirtmek için örneklerden hareket etmek istiyoruz. Belli bir kültür çevresi içinde yetişmiş bir insan için, bir başka kültür çevresi ile ilgili bir kültür fenomenini, örneğin sanat yapıtını anlamak, onu değerlendirmek güçtür, çoğu zaman da bu olanaksızdır. Batı kültürü ile hiç teması olma-

mış bir kimse için, bu kültürün en değerli ürünleri hiçbir şey ifade etmez. Örneğin, bir Beethoven müziği böyle bir kimseye gürültüden farklı gelmeyecektir. Çünkü, böyle bir insanda, o müziği bir sanat yapıtı, bir değer obje'si yapan sanat ve kültür faktörleri eksiktir; bu müziğin onda bıraktığı izlenim, sadece duyulur izlenimler, yani duyumlar olacaktır. Oysa, bir sanat yapıtı duyulur varlığının üzerinde bir estetik ve bir kültür varlığıdır. İşte, bir sanat yapıtını duyulara dayanan bir fenomen olarak değil de, bir sanat yapıtı olarak kavramak için, o kültür ile en azından bir temas gerekir. Böyle bir temasın olmadığı yerde, sanat yapıtı artık bir sanat yapıtı değildir, bir heykel, örneğin bir heykel değildir, sadece bir taş yığını, sadece duyumlarla ilgili bir şeydir. Aynı şeyi başka kültürler için de söyleyebiliriz. Örneğin, Doğu kültür fenomenleri de, bu kültürle temasın olmadığı bir durumda estetik beğeninin bir değer obje'si olamaz. Kısacası, farklı kültürlerin bulunduğu, başka bir deyimle, kültürlerin birbirinden farklı ve kesin olarak ayrı bulunduğu bir yerde beğeni, hiçbir doğru yargıda bulunamaz. Verdiği yargılar, çoğu, yanlış ve hatalı olur. O halde, estetik beğeni, kültürler heterojen olduğuna göre, daima bu yönden farklı olacaktır, bu bakımdan relativ olacaktır. Ve verilen yargıların geçerliği, beğeni yargılarının geçerliği, ancak ait olduğu kültür çevresi ve o kültür kesiminde geçen bir geçerlik olacaktır. O halde, kültürlerin birbirinden farklı olduğu hakikati kabul edildiğinde, her kültürün ayrı değerleri olduğu olgusu da kabul edilir Böyle olunca da, bir kültür fenomeni olan sanat yapıtı da varlığını ve değerini ait olduğu kültür kesimi içinde elde eder. Bu koşul altında da, beğeni relativizm'i kaçınılmaz bir olgu olarak karşımıza çıkar. Ancak, kültürlerin birbirine açılmasıyladır ki, bu relativizm gitgide gücünü ve geçerliliğini yitirebilir.

Ama, beğeni yargılarının çeşitliliği yalnız değişik kültürler söz konusu olduğu zaman değil de, aynı kültür çevresi söz konusu olduğu zaman da ortaya çıkıyor. Acaba bu neden böyle oluyor? Belli bir kültür çevresi içinde yaşayan her insana, aynı kültür fenomenleri aynı şeyleri söyler mi? Şüphesiz aynı şeyi söylemez. Örneğin, bir Schubert ya da bir Stravinski müziği her Avrupalı için aynı değeri taşımaz. Çünkü, eğitim görmüş Avrupalı vardır, eğitim görmemiş Avrupalı vardır. Eğitim, diyebiliriz ki, *beğeni*'yi belirleyen ikinci önemli faktördür. Sanat, yalnız belli bir kültüre dayanmakla kalmaz, aynı zamanda özellikle eğitim isteyen bir fenomendir. Çünkü, sanat, sanat tavrı, estetik tavrı almasını bilenlere ancak kendini açabilir. Bu da ancak bir özel eğitimle olabilir. Şu halde eğitim, özellikle estetik eğitimi, sanatı anlama ve onu değerlendirme bakımından bir önkoşuldur. Örneğin, Süleymaniye Camiini sadece dinsel tavır içinde algılayan bir kimse için, o, bir sanat yapıtı değil, sadece bir dinsel obje'dir. Bu bakımdan, estetik tavır alma, estetik beğeni için zorunlu bir koşul olup, bu da her şeyden önce bir eğitime dayanır. Buna göre de, beğeni, donmuş, statik bir şey değil, tersine, gelişen, oluşan, daha doğrusu eğitime gereksinme duyan bir yetidir. Bunun içindir ki, estetik eğitim görmüş, beğenisi incelemiş bir kimsenin vereceği estetik yargı, böyle bir eğitimden yoksun kalmış bir insanın vereceği estetik yargıdan doğal olarak farklı olacak-

tır. Ve yine doğal olarak bunların estetik yargıları arasında herhangi bir uzlaşım bulunmayacaktır. Örneğin, biri klasik Batı müziğini sever, biri alaturkayı beğenir. Klasik müzik öbürüne hiçbir şey söylemediği gibi, ona da alaturka hiçbir şey söylemez. Demek oluyor ki, her sanat, ister müzik, ister resim, heykel ve tiyatro olsun, belli bir estetik ve sanat eğitimi ister. Böyle bir eğitimin gerçekleşmediği hallerde, beğeni yargıları birbiriyle uzlaşamaz bir şekilde dağılırlar ve farklı olurlar. Böyle bir halde, sanat ile sanat olmayış arasındaki kesin sınırlar ortadan kalkar, kaybolur. O halde, kültür faktörünün yanında, eğitim de beğeniyi belirler. Sağlam, yani eğitim görmüş beğeniler vardır, eğitim görmemiş beğeniler vardır. Bu iki beğeniyi birbiriyle karıştırmamak gerekir. Eğitim görmüş bir beğeninin vereceği bir yargı ile, yani güzel dediği şey ile, eğitim görmemiş bir beğeninin vereceği yargı, güzel dediği şey, zorunlu olarak farklı olacaktır. O halde, beğeni, eğitim bakımından da relativ'dir.

Burada, şöyle bir soru akla gelebilir: Gerek kültür, gerekse eğitim bakımından dünya, içinde yaşadığımız dönemde yeni bir kesime girmiş bulunuyor: Kültürler gitgide birbirine yaklaşmakta, hatta birbiri içinde erimektedir. Öte yandan, eğitim de, artık bir azınlığın tekelinden çıkıp, daha geniş yığınlara doğru yayılmaktadır. Böyle bir oluşumun acaba beğeni üzerindeki etkisi ne olacaktır? İlerde bir kültür birliği meydana geldiği zaman ve herkes eğitimden payını aldığı zaman, beğeni, relativlikten kurtulup mutlak bir karakter almayacak mıdır? Şimdi bu sorular üzerinde biraz duralım: Gerçekten de, günümüzde, kültür eski sınırlarını kaybetmiş görünmektedir. Dünya o kadar küçülmüştür ki, böyle küçülmüş bir dünyada farklı kültürler olanca hızları ile birliğe, birleşmeye doğru gidiyorlar. Bugün, herhangi bir ülkede meydana gelen bir kültür fenomeni, örneğin bir moda, en kısa zamanda dünyanın en uzak köşelerine kadar yayılıyor. Yalnız modada değil, sanatta da her yeni hareket, yankılarını bütün ülkelerde hemen hemen bulmaktadır. Örneğin, sürrealizm, soyut sanat yine dünyanın her yerinde geçen sanat akımlarıdır. Böyle bir kültür birliğine doğru gelişen bir dünyada, eğitim de ulusal olmaktan çıkıyor, daha insansal, daha evrensel bir özellik elde ediyor. Sinema, tiyatro başta olmak üzere, bütün öbür sanat etkinlikleri karşısında insan, ulusu ne olursa olsun, kendini bir insan, bir dünya insanı ve bir dünya yurttaşı olarak duyuyor ve eğitim de insanlığın ve kültürlerin birliği amacını güdüyor.

Şimdi böyle bir gidiş, bir süreç içinde beğeninin alacağı yön ne olacaktır? Yarın böyle bir kültür ve eğitim birliği sağlandığı zaman, beğeni farklılıkları ortadan kalkacak mı? Beğeni relativizm'i geçerliğini kaybedecek mi? Buna karşı şöyle diyebiliriz: Yarın böyle bir durumun gerçekleştiğini kabul etsek bile, beğeni farklılıkları belki en az bir dereceye inecek, ama ortadan kalkmayacaktır. Çünkü, beğeni, yalnız kültür ve eğitim bakımından değil, aynı zamanda insan konstitution'u, insanın psişik yapısı bakımından da relativ'dir. Differantial psikolojinin gösterdiği gibi, insanın ruhsal tavırları, davranışları bütün insanlar için bir örnek birtakım hareket ve davranışlar değildir. Nitekim, karakteroloji de öte yandan insan karakterlerini bir tipoloji halinde belirlemiştir. Bu tipoloji, es-

tetik alanına da uygulanabilir, daha doğru bir deyimle, estetik alanı da bu tipoloji ile ilgilidir. Örneğin, bir siklotim'in estetik algısı ve yaşantısı başka olduğu gibi, estetik yargısı da başkadır, bir şizotimin estetik yaşantısı da, aynı şekilde, beğenisi de başka ve farklıdır. Yine bir introvert tip ile bir extrovert tipin estetik yaşantıları da, beğenileri de kesin olarak birbirinden farklı olacaktır. Beğeni ve estetik yargı bakımından onlar arasında bir aynılık ve bir uzlaşma yoktur.

Dikkat edilirse, burada beğeniyi belirleyen tipler oluyor. Çünkü, burada, bireyin sahip olduğu beğeni, tekil bir beğeni değil, tersine, tipik olanın tekil bir görünüşüdür. Bireysel beğeni farklılıkları, belli tipik özellikler tarafından belirleniyor. Bu tip özellikleri, beğeni farklılıklarını tip grupları halinde düzenler. Buna göre, beğeniyi burada belirleyen tipler ya da tip gruplarıdır. Her ne kadar bireysel yönden beğeni yargıları büyük farklılıklar gösteriyorsa da, bu farklılık, bireylerin ait oldukları tip ve tip grupları bakımından en az derecesine iner. Bu yönden bireyler arasında herhangi bir uzlaşım düşünülebilir, ama bu uzlaşım, yine mutlak bir uzlaşım değil, relativ bir uzlaşımdır. Tipolojik-differential yönden bakıldığında, bireysel yönden görülen birçok beğeni farklılıkları, beğeni dalgalanmaları, relativ bir düzene sokulmuş olabilir. Böyle bir çalışmayı ise, differential-estetik yapacaktır. Friedrich Kainz'e göre, differential-estetik'in ödevi, beğeni yargılarının gösterdiği farklılıkları, bireyler arası beğeni tiplerine geri götürmek ve onları ruhsal-yasal bakımdan temellendirmektir.[522] Ama söylediğimiz gibi, burada da ulaşılan ya da ulaşılmak istenen beğeni belirlemesi, hiçbir zaman mutlak bir belirleme olmayıp, relativ bir belirlemedir. —

2) Ludwig Wittgenstein'da Estetik Yargının Geçerliği Sorunu

Daha önce araştırmamızın Giriş bölümünde L. Wittgenstein'ın estetik'i, estetik yargıları inceleyen bir bilim olarak düşündüğünü söylemiştik. Şimdi, burada Wittgenstein'ın estetik yargıların geçerliğini, doğruluğunu nasıl temellendirmek istediğine değinelim.

Wittgenstein, ilkin şimdiye kadar estetik'te geniş ölçüde kullanılmış olan nominalizm'i yadsımakla işe başlar. Estetik yargılarımızda biz böyle nominalist bir tavırla 'güzel', 'ince', 'zarif' gibi deyimler kullanırız. Bunların estetik yargılarda ne anlamı vardır? Wittgenstein'a göre: «Estetik yargılar verdiğimiz gerçek yaşamda 'güzel', 'ince', 'zarif' gibi estetik sıfatların hiçbir rol oynamadıkları işaret edilmeye değer. Müzik eleştirisinde estetik sıfatlar var mıdır? Müzikte 'bu pasaja dikkat et' ya da 'bu pasaj bağlamsız' denir. Ya da bir şiir eleştirirken: 'Ozan, imgelerini çok yerinde kullanıyor' deriz. Ama, burada kullanılan sözcüklerin 'güzel' ya da 'sevimli' ile olduğundan daha çok 'doğru' ve 'somut' (gündelik dilde kullanıldığı gibi) ile yakınlığı vardır.»[523] Buna göre, şimdiye kadar sanat yapıtları ya da nesneler için estetik yargılarda kullanılan 'güzel', 'çirkin', 'tatlı', 'hoş' gibi sıfatların hiçbir anlamı yoktur, çünkü, Wittgenstein'a göre, bunların dayan-

dığı bir ölçüt yoktur. Örneğin: Şöyle bir cümle alınıp yine şöyle denebilir: «Bu cümle çok ilginç görünüyor. Bunun neresinin ilginç olduğu gösterilebilmeliydi. Doğru gösterilip gösterilmediği de hangi ölçüte göre yargılanabilir? Bir şiirin eski tarz olduğunu söylüyoruz. Ama, onun eski tarz bir şiir olmasının ölçütü ne olabilir? Birine belli bir şey gösterdiğimizde onun bundan sevinç duyması bir ölçüt olabilirdi. Bir başka ölçüt: 'Hiçbir insan bu sözü bugüne kadar kullanmamıştır' dediğimizde, o zaman ya bir sözlüğe başvurmak ya da başka insanlara sormak durumunda kalırız. Ama, ben yanlış bir bilgi de verebilirim ve buna karşın, konuştuğum kimseyi yine de sevindirebilirim.»[524] Buna göre, 'sevindirme', 'bir sözcüğün ilk kez kullanılmış olması' estetik yargılarımız için bir ölçüt olamıyorlar. «Estetik yargı deyileri olarak nitelediğimiz sözcükler, 'devir kültürü' dediğimiz şeyde belirli bir rol oynarlar. Bu deyileri nitelemek ya da kültürleşmiş bir beğeni deyince, anlaşılmış şey, belki de Ortaçağda var değildi. Farklı zamanlar tüm farklı oyunlara sahiptir.»[525] Bunun için, bu deyilerin, örneğin, 'güzel', 'sevimli', 'ince' yalnız belli bir devir kültürü içinde bir anlamı olabilir, ama, bir genel-geçerliği olamaz.

Ancak, bu estetik yargıların hiçbir geçerliğinin olmadığı anlamına da gelmez. Ne var ki, bu geçerliğin ölçütü, yukarda işaret edilen ölçütler arasında aranmamalıdır. O halde şimdi bu ölçüt nedir? sorusunu incelemek istiyoruz. Bunu yaparken de, Wittgenstein'ın verdiği bir iki örnekten hareket edeceğiz. Şimdi, Wittgenstein soruyor: Bir elbise yaptırmak isteyen ne yapar? Terziye gider ve giyimden de anlıyorsa, prova sırasında terziye bazı şeyler söyler: «Uzunluğu doğru, hayır, şurası biraz kısa, burası dar gibi... 'Burası biraz kısa' yerine, 'bakınız' da diyebilirdim. İyi bir terzi hiçbir şey söylemez de yalnızca tebeşirle işaretler koyar ve parçayı sonra değiştirir. Elbisenin hoşuma gittiğini nasıl gösteririm? Onu sık sık giymekle gösterebilirim.»[526] Şimdi, bu örnek üzerinde biraz duralım. Elbisenin hoşuma gitmesi, onu beğenmem ve 'bu doğru' diye yargı vermemin bir ölçütünün olması gerekir. Neye göre 'tamam', 'doğru' diyorum? Hiç kuşkusuz hoşuma gittiği için değil. Estetik yargıların, Wittgenstein'a göre, psikolojik bir motivation'a dayanmadığını daha önce saptamış bulunuyoruz. Nedir o zaman 'doğru', 'tamam' dediğim zaman bunun ölçütü? «Doğru sözcüğünün kullanımında benzer pek çok hal bulunur. İlkin, kuralların öğrenildiği hal gelir. Terzi, bir elbisenin ne kadar uzun ve yine kolların nasıl olması gerektiğini öğrenir. Terzi, kuralları öğrenir, o bu konuda eğitilir, tıpkı bir insanın müzik dersinde harmoni, kontrapunt yönünden eğitildiği gibi. Kabul edelim ki, terziliğe gidiyorum ve ilkin br kerede bütün kuralları öğrenyorum. Buna göre, tümüyle iki tavır geliştirebilirim: 1) Levy, 'burası kısa' diyor. Ben, 'hayır', 'doğru', 'kurallara uygun' diyorum. 2) Kurallarla ilgili bir duygu geliştiriyorum. Kuralları yorumluyorum. Belki de şöyle diyorum: 'Hayır', 'bu böyle değil'. Bununla da, ben, 1. anlamda kurallara bir obje üzerine bir estetik yargı veriyorum.»[527] Görüldüğü gibi, burada objektiv bir ölçüt ile karşılaşıyoruz. Bu da, kurallara uygun olmalıdır. Kurallar, sübjektiv yaşantılar değil, somut, objektiv, öğrenilebilir olan belirleyicilerdir. Estetik yargı vermek, hakkında yargı verilen

obje'yi kurallar açısından değerlendirmek demektir. Ama, her şeyden önce de, bu obje'nin kurallarını bilmem gerekiyor. Bu bakımdan, bir obje hakkında estetik yargı vermek, o obje'nin ait olduğu kuralları bilmeyi koşul olarak öne sürer. «Eğer kuralları öğrenmemiş olsa idim, estetik yargı veremezdim. Kurallar öğrenilmekle, daha incelmiş bir yargı verilir. Gerçekten de, kuralların öğrenilmesi yargıyı değiştirir.»[528]

Görüldüğü gibi, Wittgenstein, estetik yargı vermeyi düşünsel bir eyleme, bir konunun uzmanlığına bağlıyor. Bu anlayışı ile de, yukarda işaret etmiş olduğumuz Kant estetik'ine ne kadar karşıt bir tavır almış oluyor. Wittgenstein, estetik yargının temelinden *duygusallığı* çıkarıyor, onun yerine mantıksal yargılarda olduğu gibi, *düşünselliği*, *bilgi*yi koyuyor. Vaktiyle, A. Baumgarten'ın estetik bir yeti olarak düşündüğü 'analogon rationis' yerini, sadece ratio'ya bırakıyor. Bir bakıma da, aslında estetik, bağımsız, özerk bir bilim olma niteliğini yitirip mantığa bağlanmış oluyor. Bunu yine Wittgenstein'dan alacağımız bir örnek üzerinde göstermek istersek: «Birisi sayısız örneklerin bulunduğu bir terzi atölyesinde elbiseleri inceler ve şöyle der: «Bu biraz siyah. Bu da fazla cırlak...» vb. Bunun üzerine biz, onu bu konunun uzmanı olarak adlandırırız. Onun bu şeylerden anladığı, kullanmış olduğu ünlem ifadelerinde değil de, tersine onun bu konuyu inceleme ve seçme biçiminde görünür. Aynı şekilde, müzikte de: Bu harmonik midir? Hayır, bas daha yüksek olmalıydı. Burada küçük bir şey daha olmalıydı... Böyle bir şeye biz, uzmanlık diyoruz, konunun anlayışlı bir değerlendirilmesi.»[529] Estetik yargılar, o konunun uzmanlığına dayanan yargılardır. 'Doğru' estetik yargılar ise, sağlam ve doğru uzmanlıklara dayanan yargılardır. «İngilizce bir şiiri değerlendirmek isteyen birinin İngilizce bilmesi gerekir. İngilizce bilmeyen bir Rus, İngilizce yazılmış bir sonet'ten büyük ölçüde etkilenir. Diyebiliriz ki, o sonet'in ne ifade ettiğini bilmiyor. Müzikte bu daha göze batıcıdır. Birinin, müziğe hayran olduğunu, müzikten haz duyduğunu, bütün bunları iyi olarak nitelediğini, bas'ın nerede başladığını bile farkedemediğini kabul edelim. Böyle bir insanın müzikten anlamadığım söyleyeceğiz.»[530] Böyle bir insanın vereceği estetik yargı, hiçbir zaman 'doğru' bir yargı olamayacaktır, çünkü böyle bir insanda müzik kuralları bilgisi eksiktir ve bu insan dinlediği müziğin kurallara uyup uymadığı üzerine değer verecek bilgi birikiminden yoksundur. —

Görüldüğü gibi, Wittgenstein için estetik yargılar, bilgisel (cognitiv) yargılar gibi ele alınmalıdır. Bilgisel yargılarda nasıl *adaequatio intellectus et rei* (zihnin obje'si ile uygunluğu) söz konusu oluyor ve bu da Skolastik'ten beri *doğruluk* (hakikat-veritas) olarak anlaşılıyorsa, şimdi estetik yargılarda da yine bir uygunluk, ama kurallara (ad regulis) uygunluk (adaequatio) *güzellik* olarak çözümleniyor. Bu da Wittgenstein'ı, estetik varlık alanından çıkarıp, mantık alanına götürüyor.

Wittgenstein'a göre, estetik yargının ölçütü, klasik estetik'in anladığı anlamda estetik alanında değil de, estetik dışı bir alanda, mantık alanında bulunuyor. Çünkü, artık, sanat yapıtı ile onun kuralları arasındaki uygunluk bir estetik sorusu değil, bir mantık sorusudur.

3) Estetik Genel Geçerliğin, Estetik Beğeninin Marxist Açıdan Değerlendirilmesi

Sanat yapıtının, hem biçimsel hem de içeriksel yönden kendine özgü bir varlığının olduğunu, biçimsel niteliklerin orantı-simetri ve 'çoklukta birlik' ilkesine, içeriksel niteliklerin de Marxist estetik'e göre insansal-toplumsal bir özde toplandığını biliyoruz. Böyle bir varlık, kendine özgülüğü içinde, belli bir süje için bir var olan olur, belli bir süje için o bir sanat yapıtı olur. Sözgelimi, bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, onu böyle bir varlık, bir sanat yapıtı olarak kavrayan bir süje için ancak o böyle bir var olan olabilir. Ama, estetik süje, herhangi bir bilgi süje'si değildir. Böyle olsaydı, o zaman her bilinç sahibi bireyin şiirden, müzikten, heykelden aynı derecede anlaması ve onlardan haz duyması beklenirdi. Oysa, realitede, sanat yapıtlarından her süje dediğimiz varlığın, her bireyin aynı derecede haz duymadığını görüyoruz. Bunun sebebi nedir? Bunun nedeni, estetik süje dediğimiz sanat yapıtlarından haz duyan süje'nin algı sahibi, bilinç sahibi herhangi bir süje'den, bir bilgi süje'sinden farklı olmasında bulunur. Sanat yapıtlarından haz duyan böyle bir süje, böyle bir insan, *beğeni* sahibi bir insan olarak nitelenir. Sanat yapıtının amacı, böyle beğeni sahibi bir insan için bir *obje* olmaktır. Sanat yapıtı ile kurulmak istenen estetik ilgi, ancak, böyle bir beğeni ilgisi ile olanak kazanır.

Beğeni dediğimiz şey genellkle nedir? Beğeni, genel anlamında Kant' tan beri, sanat yapıtından haz duyma ve onu 'güzel olarak ya da çirkin olarak değerlendirme' yetisi olarak anlaşılır. Buna göre, beğeni, 'estetik yargı verme yetisidir'. Sanatçı, nasıl *deha*'sı ile yaratıyorsa, onun yarattığı bu yapıt ile estetik ilgi kuran, bu yapıtı estetik olarak yargılayan insan da *beğeni*ye sahip olur. Bu anlamda beğeni, estetik bir obje'yi estetik olarak değerlendirme yetisi olarak anlaşılır. Deha ve beğeni, birbirine karşıt, biri yaratma yetisi olarak sanatçıdan, öbürü sanat yapıtından haz duyma ve onu değerlendirmeye yetili olan, sanat yapıtı ile estetik ilgi kuran bir insanda bulunan bir yeti olarak görülüyorsa da, aslında bunlar arasında bir içten ilginin de bulunması gerekir. Çünkü, beğenisiz dehanın yarattığı sanat yapıtlarının estetik yetkinliğe sahip olmayacağı ne kadar açıksa, her sanat yapıtı ile her estetik ilgide onu yeniden tekrarlayan bir beğeni de, deha gücünden yoksun ise, böyle bir tekrarlamanın olanak dışı kalacağı da aynı derecede açık olacaktır. Bunun için vaktiyle Marx: «Sanattan haz duymak istiyorsan, sanatçı gibi eğitilmiş bir insan olmalısın.»[531] demişti. Marx bunu söylerken haklıydı, çünkü, sanat yapıtı ile ilgi kurmak, ondan haz duymak ve onu 'güzel' olarak değerlendirmek yalın bir olay değildir. Yine bu anlamda bir başka Marxist estetikçiye, H. Koch'a göre de: «Estetik olarak haz duymak, yalnız bir şeyi kavramak, hatta sanat ile tüketim içinde bulunmak değildir. Bu, bir şey üzerinde sonradan düşünmek, onu her şeyden önce sonradan yaşamak, bir şeyi daha fazla tasarlamak ve tasarı gücünü genişletmek ve sözün tam anlamında onun hakkında bir tasavvur meydana getirmektir. Sanat yapıtıyla ilgi kuranın hayal gücü etkinlik içine girmiyorsa, onun duyacağı estetik haz gerçek bir estetik haz olmayacaktır.»[532]

Görüldüğü gibi, sanat yapıtından haz duymak, estetik beğeniye sahip olmak, klasik estetikler gibi, Marxist estetik için de temel bir estetik sorunudur. Çünkü, estetik beğeniye sahip birey ile onun ilgi kurduğu obje, sanat yapıtı arasında, sanatçının bu yapıtı yaratırken ortaya koyduğu sürecin bir benzeri, onun yeniden meydana getirilmesi süreci tekrarlanır. «Gerçek ve tam bir yaratma olayının estetik olarak tekrarında sanatta haz duymanın rolü açık olarak şöyle belirir: Süje'ye haz hazırlayan bir sanat yapıtı, o süje tarafından 'devam ettirilir', 'tamamlanır' ve 'ilerletilir'.»[533] Bu yaratmanın tam olarak tekrarı da, yine yaratmanın oluşuna uygun bir süreç içinde oluşur. «Sanat ile ilgi kuran insan da, birtakım zengin ilgiler çokluğu ile bir estetik tekrarlama ilgisi içine girer. Durumuna, kişiliğine, yaşam bilgisine, sanat deneyine, kültürüne, hatta zaman zaman ruh haline göre, o, somut olarak sanatçı tarafından yöneltilen birtakım ilgiler ve yönlerin sanatça tekrarına yapıcı olarak katılır.»[534] Buradan anlaşıldığı gibi, estetik beğeninin, yani sanat yapıtından haz duyma ve onu değerlendirme olayının, yalın, kendiliğinden meydana geliveren bir olay olmayıp, birtakım koşullar altında meydana gelen bir olay olduğu açık olarak görünüyor. Bu koşullar, psikolojik, karakterolojik, sosyal, kültürel niteliktedir. Marxizm de, bu sosyal, kültürel ve psikolojik koşulları, yukarda dile geldiği gibi kabul eder. Bir insan, bu güzel bir müzik derken, beğeni yargısını somutlaştırır. Ama, bunun arka planında birçok sosyal -kültürel psikolojik koşulları da yerine getirir. Bu anlayış ile çağdaş Marxist estetik teori, beğeni sorununda tamamen pozitivist, bilimsel bir tavır alır.

Şimdi, insan bireylerinin içinde yaşadıkları toplumsal koşullar değişik ve aldıkları eğitim farklı ve psikolojik yetileri de yine farklı olduğuna göre, bu durumda insan denen bireyin beğeni yargılarında bir aynılık bekleyebilir miyiz? Böyle bir durumda, beğenilerin farklılığı onların aynılığına göre daha çok bir gerçeklik kazanmış olmaz mı? Birbirinden ayrı toplumsal çevrelerde yetişmiş, farklı eğitim görmüş, sanat yapıtları ile ilgileri değişik olmuş ve psikolojik yapıları değişik olan iki insan, beğeni yargılarında, 'bu güzel'dir derken, böyle bir estetik yargı verirken, bu yargılar arasında bir uzlaşma düşünebilir miyiz? Elbette, bu iki insanın beğeni yargıları birbirinden farklı olacaktır. Bu, Marxist estetik için de böyledir. «Bu noktadan bakınca, Marxizm-Leninizm estetik beğenide olağanüstü farklılık ve değişiklik olduğunu açıklar, — hem bireysel yönden, hem tarihsel dönemler yönünden, hem yersel ve ulusal topluluklar yönünden hem de sınıf ayrılığına dayalı sosyal sınırlar yönünden.»[535] Bütün bu beğeni ölçütleri açısından, beğeninin büyük ayrılıklar gösterdiği, Koch'un da yukarda işaret ettiği gibi, gerçektir. Koch'un yukardaki sözlerinde ilginç olan yan, onun beğeni ölçütlerini yalnız sınıfsal-toplumsal alanda değil, bireysel-kişisel alanda da bulmasıdır. Yine başka yerde Koch, aynen şöyle diyor: «Bir obje'nin benim hoşuma gidip gitmemesi, bana haz verip vermemesi, yalnız obje'ye değil, aynı zamanda benim bireyselliğime de bağlıdır. Benim o obje'yi 'insansal' olarak tanımam ve ondan haz duymam, benim yaşam durumuma da bağlıdır.»[536] Bunun nedeni, Marxist estetik'in

bütün estetik fenomeni bir bireyin yaşadığı gerçeğini görmüş olmasıdır. Ama, bireyselliğle dayalı olma da hiçbir zaman biricik bir ölçüt olarak düşünülemez. «Bir insanın estetik haz duyarlığı, yalnız onun bireyinde olup biten birçok etkene de bağlı değildir. Eğitim, yaşam denemesi, bilgi ve olgunluk gibi toplumsal olarak belirlenebilen etkenlere de bağlıdır. Ama, yalnızca, mizaca, bireysel karaktere, kişisel ruh hallerine ve eğilimlere, duygulara, yaşantılara değil. Onlar da rol oynarlar. Onlar da vardırlar ve onlar da tatmin edilmek isterler.»[537] Buna göre, estetik beğeni, çağdaş estetik için de yalnız bir bireysel-psikolojik fenomen değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir fenomendir. Marxist estetik'in de estetik beğeni konusunda tamamen çağdaş estetik gibi düşündüğünü ve fenomenlere uygun bir tavır aldığını görüyoruz. Bugün artık biliyoruz ki, estetik beğeni salt bireysel bir fenomen olmadığı gibi, salt birey üstü, toplumsal bir fenomen de değildir. Beğeni, bireysel ve toplumsal niteliklerden oluşan bir örgüye sahiptir. Marx'ın şu sözlerinde bu gerçek olanca açıklığı ile dile geliyor: «Aç bir insan için yenecek şeyin insansal biçimi değil, onun soyut varlığı vardır. Acılı, muhtaç bir insan için, en güzel tiyatrodan haz duyma duygusu yoktur; madenci madende yalnız ticari değeri görür, ama madenin güzelliğini ve asıl doğasını değil, onda bunu kavrayacak bir duyum yoktur.»[538] Böyle bir duyu, ancak bir estetik eğitim ve bir estetik kültürle belli toplumsal koşullarda meydana getirilebilir.

Marxist estetik için, klasik estetik'in temel sorunlarından olan 'beğeni doğuştan mıdır? değil midir?' gibi bir sorun söz konusu değildir. Ama, onda önemli olan, insanın daha en çocukluktan beri bir beğeniye sahip olması ve bu beğeninin de toplumsal-kültürel bir gelişmeye uyarak gelişmesidir. Asıl önemli olan, her insanın bir beğenisinin olması, beğenisiz hiçbir insanın olmamasıdır. «İnsan beğenisi *labula rasa* (boş bir plak) değildir. Sanatla ilgili yargıları, çoğu zaman, önceden verilmiş yargılardır. Halk arasında yapılacak oylamada, Viyana opereti Mozart'tan her zaman daha çok oy toplayacaktır.»[539] Böyle bir gerçek, kapitalist-burjuva toplumları için karakteristik bir fenomendir. Marxizm'e göre, bütün kapitalist toplumlarda aydın-halk ikilemi bulunur. Bu iki varlık, birbiriyle uyuşamayacak biçimde birbirlerine ters düşerler. Böyle bir ikilem, ancak sosyalist toplumlarda bir kültür devrimi ile ortadan kaldırılabilir. Buna göre, bir beğeni birliğine, ancak sosyalist toplumlarda ulaşılabilir.

Gerçi, 'beğeni' başlangıçta orada da bir sorun idi. «Siyasal başarıya kavuşan işçiler de, çoğu zaman başlangıçta küçük burjuva sınıfının beğenisini benimser. Bunun sonucu olarak da, önceleri ileri aydınlarla işçi sınıfının çoğunluğunun sanat anlayışları arasında bir uzlaşmazlık belirir. Kimi zaman, toplum açısından ilerici bir şey ile sanatta yeni olan bir şey arasında öyle anlamsızca bir uzaklık vardır ki, 'modern' sözü yetkili kimselerin ağzında bir aşağılama niteliği kazanır.»[540] Nitekim, bunu Sovyet devriminde de, hatta Lenin'in ağzından duymak bile olanaklıdır. *'Lenin Anıları'* kitabında C. *Zetkin,* Lenin'in bir gün şöyle dediğini aktarıyor: «Ben, kendimi 'barbar' olarak gösterme cesaretine sahibim. Expresionizm'in, fütürizmin, kübizmin ve öbür 'izm'lerin yapıtlarını sanat deha-

sının en yüksek dışlaşmaları olarak değerlendiremiyorum. Onları anlamıyorum ve onlardan haz duymuyorum.»[541] Lenin'in kastettiği bu sanatçılar arasında Kandinsky'nin, Chagall'ın ve Malewitsch'in bulunduğunu burada yalnız işaret etmekle yetinelim.

Ama, bu toplumcu-ilerici düşünce ile modern olma, çağdaş olma arasındaki çelişme nasıl ve ne zaman ortadan kalkar? Bunu, ancak daha sonraki kuşaklar ortadan kaldırabilir. «Genç kuşak bu garip çelişmeyi yavaş yavaş ortadan kaldırır; yalnız ilerici olmayı değil, gerçekten modern olmayı da ister; modern, yani çağına uygun bir yaşama biçimi arar ve her türlü yeniliği izler.»[542] Bu yeni kuşak, modernizmi reddeden işçilerin çocukları olacaktır. «İşçi sınıfının iyi eğitim görmüş çocukları, düşünce serüveninin, sanatçı atılganlığının tadına varmaya başlamışlardır. Moor'un, Leger'in, Picasso'nun adını duyunca irkilen, Rimbaud'yu, Kaets'i, Rilke'yi, 'anlaşılmaz' bulan ya da on iki sesli müziği şeytan uydurması sayan babalarının bu yargılarını gülümsemeyle karşılamaktadırlar.»[543]

Şimdi, toplumcu ülkelerde önemli bir estetik eğitim sorunu doğuyor: Sanattan anlayan, 'gülümseyen' kuşakların yetiştirilmesi. Öbür yandan da, sanatçıda toplumsal bir bilinç yaratmak. Marxist estetik, ancak bu iki görevin yerine getirilmesiyle toplumda sanatın değerini bulacağına inanır. «Kazanç düşkünü kapitalistlerin 'sanat pazarına' artık üretilmiş mal süremediği toplumcu düzenin iki yanlı büyük bir ödevi vardır: Halkı sanattan tat almaya yöneltmek, yani halkın sanat anlayışını geliştirmek; bir de, sanatçının toplumsal sorumluluğu üzerinde durmak. Bu sorumluluk sanatçının egemen olan beğeniye uyması, yani şunun ya da bunun buyruğuna göre yazması çizmesi, bestelemesi gerektiği anlamına gelmez; bu, bir boşlukta değil de, toplumun kendisinden istediği birtakım şeyleri gerçekleştirmek için çalışması anlamına gelir.»[544]

Halkın beğenisinin yetkinleşmesi ve sanatçının toplumsal sorumluluğunun artmasıyla birlikte, burjuva toplumlarında görülen beğeni ikilemi giderek ortadan kalkar ve toplumun sahip olduğu *ortak beğeni*'de, aynı zamanda sanatçının özgürlüğü ile toplumun istekleri tam bir bireşime, bir uyuma ulaşmış olur. Ama, kuşkusuz, böyle bir bireşim bir anda meydana gelemez, çeşitli yanılma-deneme süreçleri içinden geçerek oluşabilir. «Her büyük devrim, patlayıcı bir bireşimdir; ama, güçlerin dengesi, sürekli olarak tekrar tekrar bozulur ve değişen koşullara göre yeni bireşimlerin kurulması gerekir.»[545] Marxizm, bir sürekli devrim olduğuna göre, bu sürekli devrim, estetik alanında da en yetkin beğeni bireşimine ulaşmayı amaçlayacaktır...

NOTLAR VE AÇIKLAMALAR

GİRİŞ

1) Ludwig Wittgenstein, **Vorlesungen und Gespraeche über Aesthetik, Psychologie und Religion,** s. 19, Göttingen, 1971.
2) Aynı eser, s. 33.
3) Aynı eser, s. 19.
4) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik,** s. 132. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 1983.
5) W. Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim,** s. 12. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 1985.
6) Theodor Lipps, **Aesthetik, I.,** s. 1, Hamburg und Leibzig, 1903.
7) L. Wittgenstein, aynı eser, s. 44.
8) Aynı eser, s. 41.
9) Aynı eser, s. 46.
10) Aynı eser, s. 42.

BİRİNCİ BÖLÜM

11) B. Croce, aynı eser, s. 113.
12) Aynı eser, s. 113.
13) Aynı eser, s. 132.
14) Aynı eser, s. 132.
15) Nicolai Hartmann, **Aesthetik,** s. 43, Berlin, 1953.
16) Aynı eser, s. 53.
17) Aynı eser, s. 33.
18) Aynı eser, s. 75.
19) Aynı eser, s. 18.
20) Aynı eser, s. 18.

İKİNCİ BÖLÜM

21) N. Hartmann, aynı eser, s. 30.
22) Aynı eser, s. 30.
23) Aynı eser, s. 30.
24) Moritz Geiger, **Zugaenge zur Aesthetik,** s. 141, Leipzig, 1928.
25) Aynı eser, s. 143.
26) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 31.
27) Bkz. İ. Tunalı, **İntegral Bir Estetik olarak Ontolojik Estetik,** Felsefe Arkivi, İstanbul, 1957.
28) Bkz. İ. Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim, I. İmpressionizm,** Erzurum, 1960.
29) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 10.
30) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 349, Berlin, 1933.
31) N. Hartmann, aynı eser, s. 349.
32) N. Hartmann, aynı eser, s. 349.
33) N. Hartmann, aynı eser, s. 364.
34) N. Hartmann, aynı eser, s. 84.
35) Bkz. İ. Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim, I. İmpressionizm.**
36) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 364.
37) N. Hartmann, aynı eser, s. 356.
38) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 84.

39) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 365.
40) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 84.
41) N. Hartmann, aynı eser, s. 84.
42) N. Hartmann, aynı eser, s. 84.
43) N. Hartmann, aynı eser, s. 84.
44) N. Hartmann, aynı eser, s. 85.
45) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 365.
46) Max Bense, **Aesthetica,** s. 14, Stuttgart, 1954.
47) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie,** s. 24, Berlin, Leipzig, 1935.
48) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 380.
49) M. Bense, aynı eser, s. 33.
50) M. Bense, aynı eser, s. 33.
51) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie,** s. 24.
52) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 34.
53) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie,** s. 24.
54) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 166.
55) Roman Ingarden, **Das literarische Kunstwerk,** s. 7, 2. Aufl., Tübingen, 1960.
56) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
57) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
58) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
59) R. Ingarden, aynı eser, s. 8.
60) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
61) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
62) R. Ingarden, aynı eser, s. 7.
63) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 393.
64) Roman Ingarden, **Das literarische Kunstwerk,** s. 6.
65) R. Ingarden, aynı eser, s. 6.
66) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie,** s. 199, Göttingen, 1949.
67) N. Hartmann, aynı eser, s. 200.
68) Yalnız burada şuna işaret edelim ki, R. Ingarden, böyle bir yargıya şiddetle karşı çıkacaktır. Nitekim, **'Untersuchungen zur Ontologie der Kunst'** (1962) adlı kitabında Nicolai Hartmann'a şöyle serzenişte bulunur: «Şunu işaret etmeliyim ki, 1927 /28 kışında yazılmış ve 1930 Aralık ayında yayınlanmış olan kitabım, resim, heykel, mimarlık ve müzik gibi sanat yapıtlarının varlık tarzı, varlık yapısı ve identitesi problemi hakkında büyük bir bölümü içine alıyordu. Sırf teknik nedenler yüzünden kitap basılırken bu bölüm dışarda bırakıldı. Benim kitabımın yayınından iki yıl sonra N. Hartmann'ın **'Das Problem des geistigen Seins'** adlı kitabı yayınlandı. Bunun III. Bölümü, 'objektivleşmiş tinsel varlık' adı altında, benim kitabımın ele aldığı problemleri inceler. Bu arada o edebiyat yapıtının çözümünde, birçok noktalarda benim vardığım sonuçlara olağanüstü benzeyen sonuçlara varır. Ama, benim kitabımın adını bile anmak gereğini duymaz.» **(Untersuchungen zur Ontologie der Kunst,** s. 33 dipnotu). Burada, R. Ingarden'ın 'benim kitabım' dediği kitap, yukarda işaret edilen **'Das literarische Kunstwerk'** tir.
69) R. Ingarden, **Das literarische Kunstwerk,** s. 25.
70) R. Ingarden, aynı eser, s. 27.
71) M. Bense, aynı eser, s. 33.
72) Aynı eser, s. 33.
73) Aynı eser, s. 24.
74) Aynı eser, s. 34.
75) Aynı eser, s. 24.
76) Aynı eser, s. 38.
77) Aynı eser, s. 23.
78) Aynı eser, s. 22.
79) Aynı eser, s. 23.
80) Aynı eser, s. 24.
81) Aynı eser, s. 23.
82) Aynı eser, s. 29.
83) Aynı eser, s. 27.
84) Aynı eser, s. 27.
85) Aynı eser, s. 27.
86) Aynı eser, s. 27.
87) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 76.
88) N. Hartmann, **Der Aufbau der realen Welt,** s. 341, 2. Aufl. Meisenheim am Glan, 1949.
89) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie,** s. 190.
90) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 163.

91) N. Hartmann, aynı eser, s. 89.
92) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 380.
93) Aynı eser, s. 365.
94) Aynı eser, s. 393.
95) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie,** s. 200.
96) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 89.
97) N. Hartmann, aynı eser, s. 37.
98) Aynı eser, s. 165.
99) K. Marx, **Zur Kritik der politischen Ökonomie,** s. 246, Berlin, 1958.
100) Aynı eser, s. 245.
101) Hans Koch, **Marxismus und Aesthetik,** s. 114, Berlin, 1962.
102) Aynı eser, s. 153.
103) Aynı eser, s. 156.
104) Aynı eser, s. 156.
105) Aynı eser, s. 287.
106) Aynı eser, s. 153.
107) H. Koch, **Marxismus und Aesthetik,** s. 299.
108) **Marx/Engels Werke**, s. 562.
109) H. Koch, aynı eser, s. 304.
110) Aynı eser, s. 300.
111) Aynı eser, s. 301.
112) Aynı eser, s. 276.
113) H. D. Sander, **Marxistische Ideologie,** s. 174, Tübingen, 1975.
114) Lenin, **Aus dem Nachlass,** s. 89, Bkz. Koch, aynı eser, s. 289.
115) E. Fischer, **Sanatın Gerekliliği,** s. 215. Çev. Cevat Çapan, İstanbul, 1974.
116) Aynı eser, s. 175.
117) Aynı eser, s. 233.
118) Aynı eser, s. 214.
119) Aynı eser, s. 214.
120) Aynı eser, s. 214.
121) **Marx/Engels Werke**, Bd. I., s. 386. Bkz. H. Koch, aynı eser, s. 122.
122) Fischer, aynı eser, s. 314.
123) Aynı eser, s. 16.
124) Aynı eser, s. 64.
125) M. Bense, **Einführung in die Informations-theoretische Aesthetik,** s. 9, München, 1969.
126) A. Moles, **Informations-aesthetik,** s. 128, in **'Aesthetik Heute'** (A. Giannaris), München, 1974.
127) **Aynı eser, s. 128.**
128) Wolfgang Fritz Haug, **Kritik der Waren aesthetik,** s. 181, 7. Aufl. Frankfurt a/M, 1980.
129) Aynı eser, s. 13.
130) Aynı eser, s. 15.
131) Aynı eser, s. 21.
132) Aynı eser, s. 17.
133) Aynı eser, s. 10.
134) Aynı eser, s. 11.
135) Aynı eser, s. 10.
136) Aynı eser, s. 55.
137) Aynı eser, s. 10.
138) Aynı eser, s. 11.
139) Aynı eser, s. 7.
140) Aynı eser, s. 17.
141) Aynı eser, s. 17.
142) Aynı eser, s. 16.
143) Aynı eser, s. 17.
144) Aynı eser, s. 86.
145) Aynı eser, s. 20.
146) Aynı eser, s. 49.
147) Aynı eser, s. 51.
148) Aynı eser, s. 87.
149) Aynı eser, s. 87.
150) Aynı eser, s. 51.
151) Aynı eser, s. 53.
152) Aynı eser, s. 53.
153) Aynı eser, s. 49.
154) Aynı eser, s. 127.
155) Aynı eser, s. 130.
156) Aynı eser, s. 174.
157) Aynı eser, s. 174.
158) Günther Schiwy, **Der französische Strukturalismus,** s. 13, Hamburg, 1969.
159) Aynı eser, s. 13.
160) Bkz. **Der moderne Strukturbegriff, herausgegeben von Hans Naumann,** Darmstadt, 1973.
161) Bkz. aynı eser.
162) Eckard Strohmaier, **Theorie des Strukturalismus,** s. 12, Bonn, 1977.
163) Aynı eser, s. 13.
164) Bkz. **Der moderne Strukturbegriff,** s. 3.
165) Eckhard Strohmaier, aynı eser, s. 25.
166) Lévi Strauss, **Anthropologie Structurale,** s. 27, bkz. G. Schiwy, aynı eser.

167) Lévi Strauss, **Introduction à l'ocure de Marcel Mauss,** 1950, bkz. G. Schiwy, aynı eser, s. 47.
168) Jan Mukarovsky, **Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik**, s. 10, München, 1977.
171) Jan Mukarovsky, **Kapitel aus der Aesthetik,** s. 146. 3. Aufl. Frankfurt, a/M., 1978.
172) Aynı eser, s. 146.
173) Aynı eser, s. 139.
174) Aynı eser, s. 139.
175) Aynı eser, s. 146.
176) Aynı eser, s. 140.
177) Jan Mukoravsky, **Studien zur strukturalistischen Aesthetik, und Poetik,** s. 11.
178) Jan Mukarovsky, **Kapitel aus der Aesthetik,** s. 139.
179) Aynı eser, s. 141.
180) Aynı eser, s. 141.
181) Aynı eser, s. 141.
182) Aynı eser, s. 147.
183) Jan Mukarovsky, **Kapitel aus der Aesthetik,** s. 146.
185) Aynı eser, s. 142.
186) Aynı eser, s. 143.
187) Aynı eser, s. 147.
188) Aynı eser, s. 144.
189) Aynı eser, s. 146.
190) Jan Mukarovsky, **Studien zur strukturalistischen Aesthetik und Poetik,** s. 16.
191) Jan Mukarovsky, **Kapitel aus der Aesthetik,** s. 142.
192) Aynı eser, s. 143.
193) Aynı eser, s. 143.
194) Aynı eser, s. 144.
195) Rainer Warning, **Rezeptionsaesthetik,** 2. Aufl., s. 9, München, 1979.
196) Aynı eser, s. 9.
197) Aynı eser, s. 9.
198) Aynı eser, s. 9.
199) Aynı eser, s. 9.
200) Aynı eser, s. 9.
201) Aynı eser, s. 9.
202) Aynı eser, s. 17.
203) Aynı eser, s. 13.
204) Aynı eser, s. 14.
205) Aynı eser, s. 13.
206) Aynı eser, s. 14.
207) Aynı eser, s. 14.
208) Aynı eser, s. 15.
209) Aynı eser, s. 15.
210) Aynı eser, s. 16.
211) Aynı eser, s. 10.
212) Roman Ingarden, **Kunst und Rekonstruktion.** Bkz. R. Warning, **Rezeptionsaesthetik,** s. 46.
213) Aynı eser, s. 47.
214) Aynı eser, s. 47.
215) Aynı eser, s. 11.
216) Roman Ingarden, aynı eser, s. 47.
217) Aynı eser, s. 50.
218) Aynı eser, s. 50.
219) Aynı eser, s. 51.
220) Aynı eser, s. 51.
221) Aynı eser, s. 51.
222) Aynı eser, s. 55.
223) Aynı eser, s. 51.
224) Hans Georg Gadamer, **Wirkungsgeschichte und Applikation,** bkz. R. Warning, **Rezeptionsaesthetik,** s. 120.
225) Aynı eser, s. 120.
226) Aynı eser, s. 121.
227) Aynı eser, s. 124.
228) Aynı eser, s. 20.
229) Aynı eser, s. 19.
230) Aynı eser, s. 19.
231) Aynı eser, s. 21.
232) H. G. Gadamer, aynı eser, s. 115.
233) Aynı eser, s. 115.
234) Aynı eser, s. 115.
235) Aynı eser, s. 117.
236) Aynı eser, s. 117.
237) Aynı eser, s. 117.
238) Aynı eser, s. 117.
239) Aynı eser, s. 119.
240) Aynı eser, s. 119.
241) Aynı eser, s. 117.
242) Aynı eser, s. 118.
243) Aynı eser, s. 117.
244) Aynı eser, s. 121.
245) Umberto Eco, **Das offene Kunstwerk,** s. 29, Frankfurt a/M, 1977.
246) Aynı eser, s. 29.
247) Aynı eser, s. 30.
248) Aynı eser, s. 30.
249) Aynı eser, s. 30.
250) Aynı eser, s. 32.
251) Aynı eser, s. 28.

252) Aynı eser. s. 29.
253) Aynı eser, s. 37.
254) Aynı eser, s. 31.
255) Hans Robert Jauss, **Literaturgeschichte als Provokation der Literatur-Wissenschaft.** Bkz. R. Warning, aynı eser, s. 126.
256) Aynı eser, s. 126.
257) Aynı eser, s. 126.
258) Aynı eser, s. 126.
259) Aynı eser, s. 131.
260) Aynı eser, s. 141.
261) Aynı eser, s. 127.
262) Aynı eser, s. 130.
263) Aynı eser, s. 131.
264) Aynı eser, s. 24.
265) H. R. Jauss, aynı eser, s. 130.
266) Aynı eser, s. 133.
267) Aynı eser, s. 133.
268) Aynı eser, s. 134.
269) Aynı eser, s. 133.
270) Aynı eser, s. 130.
271) Aynı eser, s. 129.
272) Aynı eser, s. 128.
273) Aynı eser, s. 128.
274) Aynı eser, s. 128.
275) Bu düşünceleri, Wulff Rehfuss'un **'Theodor Adorno, Die Rekonstruktion der Wahrheit aus der Aesthetik'**, Köln, 1976 adlı yapıtına dayanarak gözden geçiriyoruz.
276) Aynı eser, s. 4.
277) Aynı eser, s. 4.
278) Aynı eser, s. 6.
279) Aynı eser, s. 6.
280) Aynı eser, s. 6.
281) Aynı eser, s. 6.
282) Aynı eser, s. 120.
283) Aynı eser, s. 92.
284) Aynı eser, s. 4.
285) Aynı eser, s. 70.
286) Aynı eser, s. 101.
287) Aynı eser, s. 71.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

288) Shaftesbury, **Charakteristics**, N. Arat, **18. Yüzyıl İngiliz Felsefesinde Ethik ve Estetik Değerler Arasındaki İlgi,** basılmamış doçentlik tezi.
289) Kant, **Kritik der Urteilskraft,** § 59, Philipp-Reclam jun. Ausgabe, 1970.
290) Hegel, **Vorlesungen über die Aesthetik,** Erster Teil, **Erstes Kapitel,** s. 172, **Saemtliche Werke,** Stuttgart, 1927.
291) M. Heidegger, **Holzwege,** s. 67, Frankfurt, a/M., 1950.
292) Aynı eser, s. 44.
293) Kant, **Kritik der Urteilskraft,** § 6.
294) Xenophon, **Die Erinnerungen an Sokrates,** Zürich, 1953.
295) W. Haftmann, **Die Malerei im 20. Jahrhundert,** München, 1954.
296) Platon için bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i,** İstanbul, 4. Baskı, 1976.
297) Plotinos için bkz. İ. Tunalı, aynı eser.
298) Hegel, **Vorlesungen über die Aesthetik, I,** 1. 3.
299) Hegel, aynı eser, II., 1, 2, 3.
300) Bkz. Th. Vischer, **Aesthetik oder Wissenschaft vom Schönen,** Leipzig und Stuttgart, 1846-57.
301) Bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i.**
302) Th. Lipps, **Aesthetik, I.,** s. 247.
303) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 28.
304) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie,** s. 23.
305) N. Hartmann, aynı eser. s. 23.
306) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins,** s. 381.
302) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 82.
308) Aynı eser, s. 82.
309) Aynı eser, s. 26.
310) M. Bense, **Aesthetica,** s. 25.
311) Aynı eser, s. 25.
312) Aynı eser, s. 25.
313) Aynı eser, s. 24.
314) Aynı eser, s. 26.
315) Aynı eser, s. 24.
316) Aynı eser, s. 30.
317) Aynı eser, s. 30.
318) R. Ingarden, **Untersuchung zur Ontologie der Kunst,** s. 244.
319) Aynı eser, s. 244.

320) Aynı eser, s. 245.
321) Aynı eser, s. 248.
322) Aynı eser, s. 247.
323) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 81.
324) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins**, s. 381.
325) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 347.
326) Aynı eser, s. 358.
327) Aynı eser, s. 347.
328) Aynı eser, s. 81.
329) Aynı eser, s. 357.
330) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins**, s. 367.
331) Aynı eser, s. 76.
332) Aynı eser, s. 76.
333) Aynı eser, s. 76.
334) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins**, s. 382.
335) Aynı eser, s. 382.
336) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie**, s. 189.
337) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 248.
338) Aynı eser, s. 3.
339) Aynı eser, s. 3.
340) N. Hartmann, **Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis**, s. 43, Berlin, 1941.
341) Aynı eser, s. 54.
342) Aynı eser, s. 54.
343) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie**, s. 154.
344) Aynı eser, s. 154.
345) Aynı eser, s. 154.
346) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 410.
347) N. Hartmann, **Einführung in die Philosophie**, s. 184.
348) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 410.
349) Bkz. İ. Tunalı, **Kant Estetik'i ve Problemleri**, Felsefe Arkivi, sayı 14, İstanbul, 1963.
350) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 81.
351) Aynı eser, s. 81.
352) Aynı eser, s. 81.
353) Aynı eser, s. 81.
354) Aynı eser, s. 81.
355) Aynı eser, s. 81.
356) Aynı eser, s. 80.
357) Aynı eser, s. 80.
358) Aynı eser, s. 80.
359) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins**, s. 381.
360) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 35.
361) Bkz. E. V. Hartmann, **Philosophie des Schönen** ve J. Volkelt, **System der Aesthetik, I.**, München, 1905.
362) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 35.
363) N. Hartmann, **Das Problem des geistigen Seins**, s. 370.
364) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 35.
365) Bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i**, s. 53. İstanbul, 1983.
366) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 36.
367) Aynı eser, s. 36.
368) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie**, s. 24.
369) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 37.
370) N. Hartmann, **Zur Grundlegung der Ontologie**, s. 24.
371) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 77.
372) Aynı eser, s. 99.
373) Aynı eser, s. 9.
374) Aynı eser, s. 170.
375) Aristoteles, **Poetika, IV.**, 1. Çev. İ. Tunalı, İstanbul, 1983.
376) İ. Kant, **Kritik der Urteilskraft**, § 48.
377) Aynı eser, § 48.
378) Aynı eser, § 45.
379) Hegel, **Vorlesungen über die Aesthetik, Einleitung, I.**, 1.
380) Aynı eser, s. I., 1.
381) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik**, s. 75. (Çev. İ. Tunalı), İstanbul, 1988.
382) Aynı eser, s. 79.
383) Aynı eser, s. 75.
384) Aynı eser, s. 80.
385) Aynı eser, s. 73.
386) Aynı eser, s. 76.
387) Aynı eser, s. 75.
388) Aynı eser, s. 80.
389) Aynı eser, s. 75.
390) Aynı eser, s. 7.
391) Bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i.**
392) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik**, s. 61.
393) Aynı eser, s. 78.
394) Aynı eser, s. 76.
395) Aynı eser, s. 74.
396) Aynı eser, s. 74.
397) Aynı eser, s. 73.

398) İ. Tunalı, **B. Croce Estetik'ine Giriş,** Birinci Bölüm, İstanbul, 1973.
399) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik,** s. 73.
400) Aynı eser, s. 6.
401) İ. Tunalı, **B. Croce Estetik'ine Giriş,** İkinci Bölüm.
402) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik,** s. 73.
403) Aynı eser, s. 73.
404) Aynı eser, s. 74.
405) Aynı eser, s. 74.
406) Aynı eser, s. 78.
407) Aynı eser, s. 78.
408) Aynı eser, s. 76.
409) Aynı eser, s. 76.
410) Aynı eser, s. 76.
411) Aynı eser, s. 77.
412) Bkz. İ. Tunalı, **Sanat Ontolojisi, Mimarlık Bölümü,** İstanbul, 1984.
413) B. Croce, **İfade Bilimi ve Genel Lingüistik Olarak Estetik,** s. 77.
414) Aynı eser, s. 77.
415) Aynı eser, s. 77.
416) Aynı eser, s. 77.
417) H. Koch, **Marxismus und Aesthetik,** s. 169, Berlin, 1962.
418) Aynı eser, s. 169.
419) Aynı eser, s. 179.
420) Aynı eser, s. 218.
421) Aynı eser, s. 207.
422) Aynı eser, s. 218.
423) Aynı eser, s. 218.
424) **Marx/Engels Werke,** Ede. III., s. 5. Bkz. H. Koch, aynı eser, s. 105.
425) H. Koch, aynı eser, s. 214.
426) Aynı eser, s. 214.
427) Aynı eser, s. 216.
428) Aynı eser, s. 217.
429) Aynı eser, s. 219.
430) Aynı eser, s. 221.
431) Aynı eser, s. 221.
432) G. Lukacs, **Die Eigenart des Aesthetischen, II.,** s. 607, Neuwied, 1963.
433) Aynı eser, s. II., s. 611.
434) K. Marx, **Das Kapital, I.,** s. 9, Berlin, 1953.
435) G. Lukacs, aynı eser, II., s. 674.
436) Aynı eser, III., s. 674.
437) N. Hartmann, **Aesthetik,** s. 132.
438) Aynı eser, s. 134.
439) Aynı eser, s. 133.
440) Aynı eser, s. 134.
441) Aynı eser, s. 142.
442) Aynı eser, s. 145.
443) Aynı eser, s. 147.
444) M. Bense, **Aesthetica.**
445) Herakleitos, frag 8., Bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i.**
446) Herakleitos, frag. 10. Bkz. Aynı eser.
447) Empedokles, Bölüm 23. Bkz. Aynı eser.
448) Polykleitos, frag. A3. Bkz. Aynı eser.
449) Polykleitos, frag. A3. Bkz. Aynı eser.
450) Polykleitos, frag. A3. Bkz. Aynı eser.
451) **Platon, Philebos, 32 St. Philosophische Bibliothek.**
452) Aynı eser, 51 st.
453) Bkz. F. Schmidt, **Geschichte der modernen Malerei,** s. 263, 5. Aufl., Stuttgart, 1954.
454) **Platon, Philebos,** 51 st.
455) Aynı eser, 66 st.
456) **Platon, Timaios,** 30 b., Ankara, 1943.
457) Aynı eser, 32 b.
458) Aynı eser, 32 b.
459) Aynı eser, 87 c, d, e.
460) Aristoteles, **Metaphysik 1078 b, Philosophische Bibliothek.**
461) Aristoteles, **Poetika,** 1459 b.
462) P. Mondrian, **Die neue Gestaltung,** s. 30, München, 1925.
463) Th. van Doesburg, **Grundbegriffe,** s. 32, München, 1925.
464) P. Mondrian, aynı eser, s. 48.
465) Aynı eser ,s. 30.
466) Th. van Doesburg, aynı eser, s. 32.
467) P. Mondrian, aynı eser, s. 30.
468) Aynı eser, s. 24.
469) Aynı eser, s. 24.
470) Aynı eser, s. 6.
471) W. Kandinsky, **Rückblicke,** s. XX., Berlin, 1913.
472) Bkz. İ. Tunalı, **Sanat Ontolojisi, İstanbul, 1984.**
473) İ. Kant, **Kritik der Urteilskraft,** s. 23.

474) Aynı eser, s. 23.
475) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 371.
476) Aynı eser, s. 374.
477) Aynı eser, s. 379.
478) Aynı eser, s. 380.
479) Aristoteles, **Poetika**, VI., 2.
480) M. Geiger, **Zugaenge zur Aesthetik**, s. 141.
481) Aristoteles, **Poetika**, IV., 4.
482) Modern çağda bu konuyu en iyi işleyen Kant olmuştur. Kant'a göre, tragedyanın uyandırdığı haz, yüce'den doğan estetik nitelikte bir hazdır.
483) Aristoteles, **Poetika**, V., 2.
484) Aynı eser, III., 3.
485) Aynı eser, V., 1.
486) Aynı eser, VI., 4.
487) Aynı eser, XIV., 2, 3.
488) Aynı eser, XIII., 2, 3.
489) Bkz. İ. Tunalı, **Grek Estetik'i.**
490) K. Jaspers, **Über das Tragische**, s. 25, München, 1952.
491) Aynı eser, s. 26.
492) Aynı eser, s. 26.
493) Aynı eser, s. 27.
494) Aynı eser, s. 29.
495) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 383.
496) Aynı eser, s. 384.
497) Aynı eser, s. 386.
498) Aristoteles, **Poetika**, V., 1.
499) Kant, **Kritik der Urteilskraft**, 225 f.
500) O. Külpe, **Grundlagen der Aesthetik**, s. 177, Leipzig, 1921.
501) Bkz. J. Volkelt, **System der Aesthetik**, II., s. 6.
502) **Aynı eser**, II., s. 6.
503) N. Hartmann, **Aesthetik**, s. 415.
504) Aynı eser, s. 445.
505) Aynı eser, s. 444.
506) Aynı eser, s. 445.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

507) Burada, doğrudan **Urteilskraft'a** dayanıyoruz.
508) İ. Kant, **Kritik der Urteilskraft**, I., 1, 2, 3.
509) Aynı eser, I., 1, 2, 3.
510) Aynı eser, § 10.
511) Aynı eser, § 15.
512) Aynı eser, § 15.
513) Aynı eser, § 17.
514) Aynı eser, § 18.
515) Aynı eser, § 20.
516) Aynı eser, § 18.
517) Aynı eser, § 20.
518) Aynı eser, § 22.
519) Aynı eser, § 22.
520) Aynı eser, § 22.
521) Aynı eser, § 52.
522) Bkz. Fr. Kainz, **Vorlesungen über Aesthetik**, Wien, 1948.
523) L. Wittgenstein, aynı eser, s. 22.
524) Aynı eser, s. 45.
525) Aynı eser, s. 28.
526) Aynı eser, s. 28.
527) Aynı eser, s. 24.
528) Aynı eser, s. 25.
529) Aynı eser, s. 25.
530) Aynı eser, s. 24.
531) Aynı eser, s. 26.
532) H. Koch, aynı eser, s. 279.
533) Aynı eser, s. 278.
234) Aynı eser, s. 278.
535) Aynı eser, s. 156.
536) Aynı eser, s. 156.
537) Aynı eser, s. 157.
538) **Marx/Engels Werke, Kleine Ökonomische Schriften**, s. 133. Bkz. H. Koch.
539) E. Fischer, aynı eser, s. 298.
540) Aynı eser, s. 298.
541) Cl. Zetkin, **Erinnerungen an Lenin**, Berlin, 1961.
542) E. Fischer, aynı eser, s. 305.
543) Aynı eser, s. 305.
544) Aynı eser, s. 299.
545) Aynı eser, s. 300.

ADLAR DİZİNİ

Adorno, Th., 106, 126, 127, 128, 129.
Aishkilos, 84.
Althusser, 98.
Anaximandros, 238.
Antigonie, 238.
Aristippos, 139.
Aristoteles, 45, 114, 127, 133, 137, 139, 147, 176, 177, 179, 182, 213, 214, 227, 228, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 247.

Bach, 120, 221, 228, 233, 259, 260.
Bally, Charles, 96.
Barthes, 98.
Baumgarten, 13, 14, 15, 16, 17, 31, 138, 185, 268.
Baeumler, 213.
Becker, Oscar, 68, 69, 159.
Beethoven, 221, 223, 259, 264.
Benjamin, W., 106.
Bense, Max, 61, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 85, 86, 87, 88, 158, 159, 160, 161, 199, 200.
Boileau, 226.
Botticelli, 49.
Bouterwerk, 229.
Bruckner, 49.
Burke, 31, 226.
Bühler, 99.
Bürger, 49.

Carpenter, 32, 41.
Cassirer, E., 97.
Cavallo, L., 242.
Chagal, 272.
Chaplin, Chr., 242.
Chryssipos, 208.
Croce, B., 16, 17, 29, 166, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 207, 226.

Degas, 34.
Delacroix, 200.
Dilthey, 97, 114.
Doesburg, 219.
Donatello, 177.

Eco, U., 118, 119, 120.
Eichenbaum, 97.
Einstein, 120.
Empedokles, 208.
Euklydes, 63.

Fechner, Th., 16, 215.
Feuerbach, 193.
Fichte, 147, 149.
Fischer, E., 83, 84.
Fuzuli, 71.

Gadamer, 107, 114, 115, 117.
Galen, 208.
Geiger, M., 48, 49, 234, 235.
Goethe, 62.
Groos, K., 26, 42.
Gropius, W., 141.

Habermas, 126.
Haecker, Th., 155.
Hamlet, 24, 238, 239.
Hartmann, E. von, 39.
Hartmann, N., 36, 39, 48, 52, 58, 61, 65, 66, 69, 72, 73, 74, 76, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 197, 198, 199, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 239, 240, 241, 243, 244, 245.
Haug, W. F., 89, 90, 91, 92, 94, 95.
Hegel, 15, 16, 17, 134, 137, 143, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 165, 166, 167, 172, 179, 180, 181, 202, 229.
Heidegger, 137, 138, 143, 154, 155, 167, 195, 202.
Herakleitos, 81, 208, 217.
Herbart, 205.
Herder, 15, 16.
Hippias, 140.
Hobbes, 241.
Home, 31, 226.
Homeros, 84.
Hume, D., 31.
Husserl, Ed., 48, 97.

Ingarden, R., 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 158, 161, 162, 163.
Iser, W., 106.

Jakopson, P., 97, 98.
Jaspers, K., 237, 238.
Jauss, H. R., 106, 121, 123.

Kaets, J., 272.
Kainz, Fr., 32, 41, 202, 266.
Kandinsky, W., 105, 220, 226, 272.
Kant, 13, 16, 17, 25, 27, 29, 46, 132, 134, 135, 138, 140, 147, 148, 149, 150, 163, 169, 179, 180, 189, 196, 201, 203, 204, 214, 227, 228, 229, 230, 233,

241, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 262, 263, 269.
Kardensky, 97.
Koch, H., 191, 192, 269, 270.
Külpe, O., 215, 241.

Köstlin, 204.
La Bruyère, 226.
Lacan, 98.
Landmann, Ed., 155, 220, 221.
Lange, K., 39.
Lecheya, A., 96.
Leger, 272.
Leibniz, 134, 217, 224.
Lenin, 81, 84, 271, 272.
Leonardo, 185, 216, 225, 259.
Lipps, Th., 19, 32, 42, 43, 44, 48, 156, 229, 242.
Longinus, 226.
Lukacs, 177, 179, 195, 196, 197, 202.

Mach, E., 225.
Malewitsch, 105.
Manet, 34.
Marcuse, 126, 127.
Marx-Engels, 84.
Marx, K., 77, 79, 81, 89, 90, 126, 140, 195, 196, 269, 271.
Michelangelo, 227, 230.
Mengs, 177.
Mendelssohn, 227.
Moles, A., 85, 86.
Mondrian, P., 105, 219, 226.
Monet, 34.
Moore, H., 272.
Mozart, 271.
Mukarovsky, J., 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110.
Muthesius, 98.

Oidipus, 237, 238, 239.
Othello, 174, 240.
Parmenides, 209.
Paul, J., 229.
Philon, 208, 209.
Piaget, J., 98.
Picasso, 259, 272.
Platon, 28, 31, 32, 119, 127, 132, 133, 134, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 155, 156, 157, 165, 167, 172, 176, 182, 195, 202, 208, 209, 210, 211, 213, 217, 220, 225, 226.
Plotinos, 137, 145, 146, 147, 165, 202.
Polykleitos, 203, 208, 209.
Pythagoras, 133, 208, 211.

Raffaello, 260.
Rembrandt, 178, 206.
Riezler, K., 155, 220.
Rilke, 272.
Rimbaud, 272.
Rosenkranz, K., 16.
Rostand, 242.

Saba, Z. A., 56.
Saussure, F., 96, 97, 99, 100, 108.
Scheler, M., 97.
Schelling, 134, 143, 147, 149, 165, 202, 229.
Schiller, Fr., 16, 25, 133, 134, 136, 147, 148, 149, 229.
Schopenhauer, 172, 237, 241, 242.
Shaftesbury, 31, 133, 134.
Sisley, 34.
Sklovskij, 97.
Sokrates, 28, 132, 139, 140, 176.
Sophokles, 84.
Soysal, S., 138.
Spranger, 97.
Sterzinger, 216.
Strauss, L., 98.
Sulzer, 227.

Theyetes, 237.
Tolstoi, 184.
Trubetzkoy, Graf, 98.
Tschernischevski, 196.
Tynanove, 97.

van Gogh, 172.
Velasques, 178.
Vico, G., 16.
Vischer, Th., 179, 143, 153, 154, 229.
Vodicka, 108, 109, 110.
Volkelt, J., 30, 32, 39, 40, 42, 226, 242, 243.

Warning, R., 106, 107, 109.
Weber-Fechner, 215.
Wilde, O., 201.
Witmer, 215.
Wittgenstein, 16, 19, 266, 267, 268.
Wolff, Chr., 13.
Wölfflin, H., 215.
Worringer, 19.

Yahya Kemal, 71.
Yaşar Kemal, 39.
Yetik, Sami, 138.

Xenophon, 132.

Zeising, A., 214, 215.
Zetkin, Cl., 271.