

R. G. COLLINGWOOD

Kısaca Sanat Felsefesi

Çeviren: **Talip Kabadayı**

BilgeSu

Robin George Collingwood (1889-1943) İngiliz filozof ve tarihçi. Oxford Üniversitesi'nde eğitim gören Collingwood Hegel, Kant ve Vico gibi isimlerden etkilenmiş, özellikle tarih felsefesi alanında özgün düşünceler ortaya koymuştur. Yapıtlarından bazıları şunlardır: *Religion and Philosophy* (1916), *Speculum Mentis; or The Map of Knowledge* (1924), *An Essay on Philosophic Method* (1933), *The Principles of Art* (1938), *An Autobiography* (1939) [*Bir Özyaşamöykisü*, çev. Ayşe Nihal Akbulut, İstanbul: Yky, 1996], *An Essay on Metaphysics* (1940), *The New Leviathan* (1942), *The Idea of Nature* (1945) [*Doğa Tasarımı*, çev. Kurtuluş Dinçer, Ankara: İmge, 1999], *The Idea of History* (1946) [*Tarih Tasarımı*, çev. Kurtuluş Dinçer, Ankara: Doğu Batı, 2007], *Essays in the Philosophy of Art* (1964), *Essays in the Philosophy of History* (1965) [*Tarih Felsefesi Üzerine Denemeler*, çev. Erol Özvar, İstanbul: Ayışığı, 2000], *Essays in Political Philosophy* (1989), *The Principles of History and Other Writings in Philosophy of History* (2001) [*Tarihin İlkeleri ve Tarih Felsefesi Üzerine Başka Yazılar*, çev. Ahmet Hamdi Aydoğan, İstanbul: Yky, 2005], *The Philosophy of Enchantment: Studies in Folktale, Cultural Criticism, and Anthropology* (2005).

Doç. Dr. Talip Kabadayı

1969 yılında Ankara'da doğdu. Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü 1992 yılında dereceyle bitirdi. 1993-1996 yılları arasında ABD Texas State ve Louisiana State Üniversitelerinde, dil eğitimi aldı ve Yüksek Lisans yaptı. Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde Prof. Dr. Cemal GÜZEL danışmanlığında 2004 yılında Bilim Felsefesi alanında doktorasını tamamladı ve 2009 yılında Felsefe Doçenti oldu. Bilim felsefesi ve tarihi alanında yayımlanmış; bilimin felsefi, metafizik, politik, sosyal ve kültürel temelleriyle ilgili İngilizce ve Türkçe makaleleri yanı sıra çeviri çalışmaları da vardır. Avrupa Konseyi Hizmet içi Eğitim Toplantıları ve Erasmus Değişim Programları çerçevesinde Hırvatistan, Romanya, Polonya ve Almanya'da da çeşitli toplantı ve seminerlere katılmış, dersler vermiş ve raporlar yazmıştır. 2010 yılından beri ABD'de "Bilimsel Yöntem Kuramları Tarihi", "Bilim ve Teknoloji Felsefesi" ile "Doğu Düşüncesi" konularında Misafir Öğretim Üyesi olarak Doktora Sonrası Araştırmalarını sürdüren Kabadayı, evli ve iki erkek çocuk babasıdır. Halen Adnan Menderes Üniversitesi Felsefe Bölüm Başkanlığı görevini yürütmektedir.

Kısaca Sanat Felsefesi

R. G. Collingwood

Çeviri
Talip Kabadayı

Yayıma Hazırlayan
Utku Özmakas

ISBN 978-9944-795-38-8

R. G. Collingwood
Outlines of A Philosophy of Art

© BilgeSu Yayıncılık

1.Baskı, 2011 (2000 adet)

Binektaşı Sok 24/1
Küçükesat-Ankara
Tel : 312. 425 93 76
Faks : 312. 425 93 77
e-mail: bilgesu@bilgesuyayincilik.com.tr

Kapak
Ali İmren

Dizgi
Turgut Kaya

Baskı
Özkan Matbaacılık
Tel: 312. 395 48 91

KISACA SANAT FELSEFESİ

R. G. Collingwood

Çeviri
Talip Kabadayı

BilgeSu
Ankara 2011

Şeyda'ya
T. K.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

1. Sanatın Genel Doğası 9

1. Mesele 9
2. Sıradan Doğasında Sanat 11
3. Kendine Özgü Doğasında Sanat: Kuramsal Bakımdan İmgelem Olarak 13
4. Sanatın İlkelliği 16
5. Kendine Özgü Doğasında Sanat: Pratik Bakımdan Güzeli Arama Olarak 21
6. Sanatın Monadizmi 26
7. Kendine Özgü Doğasında Sanat: Duygusal Bakımdan Güzelliğin Zevkine Varma Olarak 29

2. Güzelliğin Biçimleri 33

8. Güzelliğin Biçimleri 33
9. Yüce 37
10. Komik 39
11. Güzel 43

3. Doğanın Güzelliği 49

12. Hayali Nesne ile Gerçek Nesne 49
13. İlham 51
14. Doğa 53
15. Doğanın Güzelliği 56
16. Doğal Güzelliğin Biçimleri 59

4. Sanat Eseri 71

17. Sanatın Doğuşu 71
18. Toyluk Aşamasında Sanat Eseri 73
19. Biçimsel Sanat 76
20. Doğaya Uygun Sanat 79
21. Yaratıcı Sanat 82

5. Sanat Yaşamı 87

22. Sanat Eseri ve Sanat Yaşamı 87
23. Deha ve Üslup: Klasikler 89
24. Klasiklere Başkaldırı 90
25. Özgürlüğünde Sanat Yaşamı 93

6. Sanat ve Tinin Yaşamı 95

26. Tinin Yaşamı: Sanat ve Din 95
27. Bilim, Tarih, Felsefe 98
28. Tinsel Yaşamın Birliği 101
29. Sanatın Faniliği ve Ölümsüzlüğü 102
30. Sanat ve Sanatın Tarihi 105

Okuma Önerileri 109

Ad Dizini 111

ÖNSÖZ

Bu kitabın iki amacı var: İlki genel bir sanat kavrayışı ortaya koymak; ikincisi ise bundan çıkan sonuçları geliştirmek. Burada üzerinde durulan genel kavrayış yeni değildir; zaten Coleridge, Croce ve daha pek çok ustanın eserlerinden bilinmektedir. Sanatın aslında imgelemden ne fazla ne de eksik bir şey olduğuna dair bir kavrayıştır bu. Gelgelelim, bir kimse böyle bir kavrayışa eriştiğinde, akla gelen soru bir sonraki adımın ne olacağıdır. İnsan, bu kavrayışı sayısız örnekte hayata geçirerek; hatta söz konusu kavrayışın bu örneklere ne kadar da uygun düştüğünü göstererek bu kavrayışın başarılarının reklamını yapabilir; fakat bu durum çok geçmeden yozlaşıp seyircinin işin içyüzünü bildiği bir hokkabaz aldatmacasına dönüşür. Bunu yapmazsa hiç bilemediniz insan başkalarının görüşlerini eleştirebilir; ama bu kirli çamaşırların ortaya dökülmesine kadar gider. Yahut da insan başka bir şey hakkında dürüstçe konuşmaya başlayabilir; hatta kitapları sanat ve sanatçılar hakkındaki gözlemleriyle doldurabilir. Aslına bakılırsa, çetin mi çetin bir yol daha var: Sözü edilen kavrayışta kapsanan içermeleri olduğu gibi gözler önüne serecek şekilde bizatihi bu kavrayışı geliştirmek. Felsefe adını hak eden tek yol belki de budur. Zira felsefe kendine has ayrıntıları içinde yaşar ve her bir ayrıntıya genel felsefi düşünce bütününde ona özgü yerini göz önünde bulundurarak, yoksa aynı maymuncukla açılabilecek bir başka kilitmişçesine ve bu sebepten açılmaya değmeyecek bir kilit olarak değil, taze bir problem olarak yaklaşmalıdır.

Genel sanat kavrayışı içerisine giren belli birtakım yan kavramlar var: Yüce, komik ve genel olarak güzellik biçimleri; doğa ve sanatın antitezleri, biçimsel sanat ve doğalcı sanat, klasik ve romantik sanat, deha ve zevk, madde ve form; tekniğe ilişkin mefhumlar; sözüm ona çeşitli sanatlar arasındaki ayrımlar ve benzerleri. Bunları sanatın birçok haline indirgemek ve orada bırakmak, kilit açmak için maymuncuk kullanma alışkanlığına

kurban gitmektir; sanat felsefesini içinde tüm ineklerin siyah olduğu bir geceye dönüştürmektir.* Bu kavramların kendilerine has yerlerinde kendilerine özgü değerleri vardır; dolayısıyla yalnızca bu olgunun soyutluğunu teslim etmek değil, aynı zamanda yerinin ne olduğunu göstermek suretiyle onu ispatlamak olanaklı olmalıdır: Bu, şu demeye gelir; bu kavramların böylesine bir sanat kavrayışında ihtiva edildikleri ve bu kavramın kendi kendini işleyerek ayrımlara gideceği gösterilecektir.

Elinizdeki denemenin büyük bir kısmı bu planı uygulamaya koyma girişimidir. Genel sanat kavrayışı ve onun hayattaki yeri, kitapta birinci ve son bölümde belirtildiği üzere, yazarın *Speculum Mentis* adlı eserinde açık seçik bir dille ifade edilmiştir; gelgelelim, öteki bölümler önceki kitabın planının ister istemez dışarıda bıraktığı ayrıntılı izahlarla ilgilidir.

Sonuçta ortaya genel bir taslak çıktı. Olanaklı konuların nispeten pek azı irdelendi; bunlar da çok az tanım veya açıklamalarla olabildiğince kısa bir şekilde ele alındı; eleştiri ve konunun tarihine göndermeler bütünüyle hariç tutuldu. Lakin, birkaç sözcükle çok fazla alanı kaplama çabası her zaman çabalamaya değer bir girişimdir; ortaya çıkan sonuç okunmaya değer görülürse, okuyucu ve yazar Clarendon Yayınevi temsilcilerine teşekkürü bir borç bilmelidir; onların çağrısı olmadan bu kitap yazılamazdı.

R. G. C.
SKIPNESS,
Ağustos, 1924

---

* Collingwood "tüm ineklerin siyah olduğu bir gece" ifadesiyle Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi*'nde Schelling ve Fichte'ye yönelttiği eleştiriye gönderme yapmaktadır. (y.h.n.)

1. Sanatın Genel Doğası

1. Mesele

Sanat kelimesi alışılmış kullanımında üç anlama sahiptir. Birincisi, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eserleri olarak adlandırılan nesnelerin yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesi anlamına gelir; bu sanat eserleri sadece insan ürünü olmalarından değil aynı zamanda güzel olması arzu edilen ürünler olmalarından dolayı diğer nesne ve hareketlerden ayrılırlar. İkincisi, doğal olanın tam tersi olan ve yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelerin yaratılması; diğer bir deyişle, doğal dürtülerini kontrol altında tutmak ve hayatlarını bir plan üzerine şekillendirmek konusunda bilinçli olarak özgür insanlar tarafından peşine düşülen eylemler ya da yaratılan nesnelerdir. Üçüncüsü, sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır.

Bu, basit bir dil sürçmesi ya da sanat sözcüğündeki bir anlam belirsizliği değildir. Yukarıda sıralanan üç şey arasında gerçek bir ilişki vardır. Bu ilişki, birinci anlamın ikinci ve üçüncü anlamların bir toplamı olması olgusuyla açığa vurulmaktadır. Heykel ya da müziği sanat olarak adlandırdığımız anlamda sanat, tarım ya da denizciliğin sadece bir yönden sanat olduğu anlamında kullanılan sanattan farklıdır; diyeceğim, güzellik farkındalığı anlamındaki sanat, egemen olduğunda veya onun tarafından kontrol altında tutulduğunda farklıdır.

Heykel, müzik ve tabiri caizse geriye kalan diğer 'sanatlar'daki egemen unsur, güzellik farkındalığı olduğundan sanat felsefesindeki temel kavram, nesneleri güzel olarak kavramamızı sağlayan özel bir etkinliğin kavramıdır. Güzel sanat, en temelde güzelliğin kavranmasıdır. Bu kavrayışın mevcut olduğu durumlarda, güzelliğin kavranışı kendisini ifade edecek olan nesnelerin yaratılması için bir yol bulacaktır; bu kavrayışın noksan olduğu durumlarda, nesnelerin yaratılmasında teknik bece-

rinin hiçbir aşaması gerçekleşmeyecek ya da nesnelerin yaratılmasının bir yolu bulunamayacaktır. Güzellik farkındalığı tüm sanatların hareket noktası, en son noktaya erişmesi, kabulü ve ereğidir. Ressamın güzellik bilinci bir resmi boyamaya başlamasındaki ilk itkidir; sürecin her aşamasında aynı bilinçle resminin bir sonraki aşamasında ne yapacağına karar verir ve bittiğinde ister kendisine ister başkalarına göre olsun resmin değerini belirleyen şey, aynı bilincin basit bir şekilde genişletilmesi ve keskinleştirilmesidir.

Sanat felsefesi, sanatın ne olduğunu keşfetme çabasıdır ve bu çaba sanki kimyasal bir maddeymiş gibi sanat örneklerini keşfetmek ve çözümlemek için çevremizdeki dünyanın incelenmesini içermez ama aralarında sanatın bir yerinin olduğu kendimize has etkinliklerimiz üzerine derinlemesine düşünmeyi gerekli kılar. Peki, sanat adıyla anılan üç farklı etkinlik varsa bunlardan hangisini soruşturmayı teklif edeceğiz? Cevap, sanat sözcüğünün üç anlamı da gerçek ve zorunlu bir bağla birbirine bağlıysa, sanat felsefesinin kendisini bunlardan birisiyle, yani diğerlerini dışarıda tutarak sınırlandıramayacağıdır. Sanat felsefesi, en temel olanı, yani güzellik farkındalığını irdeleyerek işe koyulmalı; doğal ile yapay arasındaki farkı inceleyerek ve bu farkın nasıl ortaya çıktığını gözler önüne sererek yoluna devam etmelidir; hatta sanat felsefesi, yapay bir nesnenin sanat eseri sayıldığı özel üretim biçimini didikleyerek çalışmasını sonlandırmalıdır. Sanat felsefesinin, sanatın üç parçasının birbirlerinden kopuk bir şekilde anlaşılmayacak kadar birbirlerine bağlı olduğunu göstererek bu planı temellendirmesi de gerekir.

Gelgelelim sanat çok sayıda etkinlikten yalnızca birisidir ve sanatın ne olduğu sorusunu yanıtlamak onu diğer etkinliklerimizle ilişkisinde bir yere koymak anlamına gelir. Şu halde, olanaklı tek sanat felsefesi, insanın bir sanatçı olarak işlevi ile onun dünyasının güzellik yanıyla özel ilişkisinde insan ve dünyası hakkında genel bir felsefedir.

Bu durumda, tüm diğer durumlarda olduğu gibi, serimleme biçimi ve sırası bir anlamda soruşturmanın biçimi ve sırasını

tersine çevirmelidir. Herhangi bir etkinlik hakkında bir anlayışa varmaya çalışırken, insan o etkinlikle ilgili tecrübe birikimiyle işe başlamalıdır; imdi, bu tecrübe felsefi düşünmeyle ya da bilimsel deneylerle veyahut diğer insanların etkinliğini gözleyerek kazanılamaz, yalnızca etkinliğin kendisinin uzun ve uzmanlaşmış bir uğraş halini almasıyla kazanılabilir. İşte bir tek bu tecrübe edinildikten sonra onun üzerine derinlemesine düşünmek ve altta yatan ilkelere ışık tutmak mümkündür. Bir etkinliğin felsefesini açımlamak, bu ilkelerin genel özelliklerini ve içermelerini izah etmektir. Böylesi bir serimleme, dikkatsiz okurları yazarın belli bir etkinlik alanının özelliklerini büsbütün *a priori* ve asıl tecrübeden soyutlamayla çıkarsamaya çalıştığını düşünmeye itebilir. Halbuki yazarın asıl yapmaya çalıştığı şey, kendi deneyimine dair derin düşüncelerini kendileri de aynı deneyimden geçmiş olan okurlara iletmeye çalışmaktır.

2. Sıradan Doğasında Sanat

O zaman sanat, şimdilik kendisiyle güzelliği kavradığımız özel bir etkinlik anlamındadır. Bu, şu demeye gelir: Deneyim kazandığımız sayısız etkinlik vardır ve sanatın bu etkinliklerin tümüyle hatta kendine özgü başka özellikleri olan diğerleriyle birtakım ortak özellikleri vardır; bu yüzden, sanatın genel doğasını saptayıp belirlemek bir yandan onun genel doğasını öte yandan da kendine özgü doğasını anlayıp tanımayı gerektirir. Biçimsel mantık ilkelerine göre tanım; cins, tür ve ayırt edici vasıflarla ilerlemelidir.

En başta bu ayrımı yapmak önemlidir; zira, sanat ya da din gibi etkinlikler üzerine derinlemesine düşünme, genel bir özellikle kendine özgü bir özelliği birbiriyle karıştırmak suretiyle sıklıkla kendi kendinin önünü keser. Her etkinlik bazı açılardan bir diğerine çok benzemektedir; hatta sanat, din, bilim vb. ilişkin tecrübelerini betimlemeye çalışan insanlar etkinliğin özel yapısından değil de ona ilişkin özel bir tecrübeye sahip olduklarından dolayı sürekli olarak vurgulanacak özellikleri seçerler.

Örneğin, din; tam da sanatçıların sanat, bilim adamlarının bilim ve filozofların felsefe için iddia ettikleri nihai gerçekliğe dair bilgi sunmak ya da güvenlik sağlama, huzur verme, insanın düşük doğası karşısında zafer kazanma duygusu olarak tanımlanır ki, bu duygular başarılı bir şekilde ve ciddiyetle takip edildiği takdirde herhangi bir etkinlikte ortaya çıkarlar. Aynı hata daha büyük ölçeklerde, çeşitli etkinlikleri zihin yaşamının analitik psikoloji tarafından tanımlanan üç haliyle (biliş, arzu ve duygu) aynı kefeye koyma girişiminde de görülmektedir. Bu üçlü ayrım, oldukça gerçek bir değere sahiptir; ancak ayrı bir şekilde var olabilen ya da birinin diğerine hükmedebildiği veyahut da birinin diğerinde bağlantılı değişikliklere neden olmaksızın değişebildiği üç etkinlik arasındaki bir ayrımla karıştırılırsa, fantastik bir mitolojiye dönüşür.

Her etkinlik alanında kuramsal bir unsur vardır; zihin bu unsur sayesinde bir şeyin farkına varır. Bir de zihnin bunun sayesinde kendinde ve kendi dünyasında bir değişiklik yaptığı uygulamaya yönelik bir unsur vardır. Ayrıca bir de duygu unsuru vardır; bu unsur sayesinde zihnin bilişleri ve eylemleri arzu ve nefretle, haz ve acıyla renklenir. Bu unsurlardan herhangi biri hiçbir biçimde diğerleri olmadan faal olamaz; bunlar her edim ve deneyimde birbirleriyle bağlantılı unsurlardır ve bölünmez tek bir bütün oluştururlar. Gelgelelim, kuramsal unsur sözcüğün tam anlamıyla her zaman bilgi değildir. Bilgi, kuramsal etkinliğin en yüksek biçimidir ve genel olarak bu etkinlikle eşdeğer değildir. Yine aynı şekilde ahlaki eylem, pratik etkinliğin en yüksek biçimi olsa da, pratik etkinliğin görüldüğü her yerde görülmez. Ayrıca her özel kuram, uygulama (pratik) ya da duygu biçimi bunlara karşılık gelen diğer iki unsur biçimini gerektirir ve bunların yokluğunda var olamaz.

Bu nedenle salt bir etkinlik olarak sıradan niteliği bakımından sanat, aynı anda kuramsal, uygulamaya yönelik ve duygusaldır. Sanat kuramsaldır; zira sanatta zihnin üzerinde düşündüğü bir nesnesi vardır. Ne var ki bu nesne kendine has, özel türden bir nesnedir; ne Tanrı'dır ne doğa yasası ne tarihsel bir

olgu ne de felsefi bir hakikattir. Hatta dinin, bilimin, tarihin ya da felsefenin nesnesinden belirli bir biçimde farklı olduğu için onun üzerinde düşünme ediminin de belirli bir biçimde kendine has bir edim türü olması gerekir. Sanat uygulamaya yöneliktir; zira sanatta zihin kendisini ve aynı zamanda dünyasını da belirli bir duruma getirmek için bir ideali gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ne var ki bu ideal bir çıkar ya da görev değildir; dolayısıyla sanatta zihnin etkinliği ne faydacı ne de ahlaki bir etkinliktir. Ayrıca sanat duygusaldır; zira bir haz ve acı, tutku ve nefret dünyasıdır. Bu karşıt duygularda olduğu gibi, sanki her biri bir ötekinin hissedilen ya da anlaşılan varlığıyla koşullanmış gibi içiçe geçmiş bir yumaktır. Gelgelelim, bu duygular sanatın durumunda kendilerine özgü bir renkle hafifçe renklendirilirler; o halde sanatçının hazzı şehvet düşkünü bir kimsenin veya bir biliminsanın yahut da bir eylem adamının hazzıyla aynı değildir; sanatçının hazzı belirli bir biçimde estetik bir hazdır.

Burada etkinlik denilen bir cinsin türleri olarak ele alınan sanat, din, bilim ve diğerleri, aslında uyumlu türlerin tam anlamıyla olmadığı bir biçimde birbirleriyle ilişkilidirler. Bu konu son bölümde tekrar ele alınıp ayrıntılarıyla işlenecektir. Cinsler ve türler mantığının tüketemediği bir hakikate ilk yakınlaşma olarak işe koşulan soruşturmanın bu aşamasında durumun böyle olduğunu dile getirmek şimdilik yeterli olacaktır.

3. Kendine Özgü Doğasında Sanat: Kuramsal bakımdan İmgelem olarak

Sanatta her zaman bir özne ile bir nesne, bir düşünen ile düşünülen bir şey vardır. Gelgelelim öznenin etkinliğinin, nesnenin doğasının ve bunlar arasındaki ilişkinin niteliğinin sanat konusunu diğer konulardan ayıran kendilerine has birtakım özellikleri vardır. Öznenin yaptığı şey tahayyül etmektir: Nesne, hayali bir nesnedir ve bunlar arasındaki ilişki öyle bir ilişkidir ki, bireysel ya da deneyimsel tahayyül etme edimi nesneyi ya-

ratır. Beri taraftan bilgide nesne gerçektir ve bunlar arasındaki ilişki öyle bir ilişkidir ki, deneyimsel bilme edimi nesneyi varsaysa da onu yaratamaz. Bu durum önyargıdan uzak bir şekilde bünyesinde bilmenin kendi nesnesini yarattığı mutlak ya da transandantal bir anlamın olduğu idealist görüş için söylenebilir; zira hiçbir idealist, bilgiyi imgelemle karıştıracak kadar, hatta genel olarak bilme dediğimiz şeyin sadece tahayyül etmek olduğunu farz edecek kadar safdil değildir.

Sanat durumunda nesne, hayali bir nesnedir; gerçek bir nesne değildir. Shakespeare'in basılı metni gerçek bir nesnedir ve gerçekten de önümde durmaktadır; fakat *Hamlet* trajedisi üzerine düşünüp taşınmak önümdeki bu basılı kitabı idrak etmek değildir; Hamlet'in kendisini Shakespeare'in onu "gördüğü" gibi "görmek" demektir. Bu "görme" bir insan karakteri, insan sözleri, insan eylemleri üzerine düşünmektir; ama hayali bir insanın karakteri, sözleri ve eylemleri üzerine düşünmektir. Şüphe yok ki, Hamlet'in hikâyesi Olaf Cuaran hikâyesinden türetilmiştir; ancak Hamlet'in kendisi Olaf Cuaran değildir, Olaf Cuaran vasıtasıyla akla getirilen hayali bir kişidir. Sonuç olarak Hamlet'e karşı takındığımız tavır, onu tanımadığımızdan dolayı, onu tahayyül etmekten öte bir şey değildir. Hamlet'in amcasını öldürdüğünü söylersek kastettiğimiz şey aslında ya onu amcasını öldürürken hayal ettiğimizdir ki, bu doğrudur ya da Shakespeare'in onun amcasını öldürdüğünü hayal ettiğini bilmemizdir ki, bu da doğrudur veyahut da Hamlet'in gerçekten amcasını öldüren gerçek bir kişi olduğudur ki, bu doğru değildir. Dahası tahayyül ettiğimiz Hamlet hayalimizde yarattığımız bir şeydir; Shakespeare'in tahayyül ettiği Hamlet ise Shakespeare'in hayalinde yaratılan bir şeydir ve birbirlerine benzeme ihtimalleri olsa da bu iki Hamlet birbiriyle aynı değildir. Oysa benim bildiğim Londra ile sizin bildiğiniz Londra aynı Londra'dır; hatta bu Londra, varlığını sizin ya da benim onu bilip bilmememize borçlu değildir.

Ola ki, Olaf Cuaran aynı biçimde bir insan olsaydı ve tam da Shakespeare'in Hamlet'in varlığını, konuşmasını ve eylediğini

tahayyül ettiği gibi hayal etseydi, *Hamlet* ne daha az ne daha çok önemli bir trajedi olacaktı. Bu durumda nesne gerçek bir şey olurdu ve tahayyülümüz yerini açıkça bilmeye bırakırdı. Peki, sanat hayal etmekse buradan sonucun sanat olmayabileceği görüşü çıkmaz mı?

Hayali olan ile gerçek olan birbirini dışarıda bıraksaydı, sonuç bu olurdu; ayrıca biz aslında hayali sözcüğünü gerçek olmamayı tamtamına içerecek şekilde kullanıyoruz. Gelgelelim, Kubilay Han'ın Xanadu'daki sarayını tahayyül edersem, bu edim yine de bir hayal etme edimi olur; çünkü Şantu, Çin'de gerçek bir kasabadır; gerçek Kubilay Han böyle bir sarayı orada gerçekten inşa etmiş olduğunda dahi yaptığımız şey bir hayal ediminden ibarettir.* Bir nesneyi hayal etmek kendimizi onun gerçek olmadığı düşüncesine kaptırmak değildir; onun gerçekliğine tamamen kayıtsız kalmaktır. Bu nedenle hayali bir nesne, gerçek olmayan bir nesne değildir; lakin hakkında gerçek ya da gerçek dışı bir nesne olup olmadığını sorma zahmetine girmediğimiz bir nesnedir. Hayali olan bir şey, gerçek bir şeyin karşıtı değildir, ancak gerçek olan şey ile karşıtının kayıtsız özdeşliğidir. Böylelikle Shakespeare bazı oyunlarında kurmaca ve tarihi yan yana getirir; ama oyunları tarih ve sanatın, hakikat ve güzelliğin karışımları değildir. Onun oyunları baştan sona sanattır; çünkü tarih ile kurmaca eşit şartlarda buluşurlar ve oyunun amaçlarına yönelik olarak aralarında ayrım yoktur.

Hal böyleyken, gerçeğin karşısına hayali olan bir şey koyma hakkımız da yok değildir. Çünkü gerçek, gerçek dünyada var olduğu ölçüde gerçektir; sadece gerçek bağlamını yitirip hayali bir bağlam elde ederek kurmaca esere dahil edilen tarihin bir

---

* Xanadu, Kubilay Han tarafından yaptırılmış görkemli bir eğlence sarayıdır. Pekin'in kuzeyinde yer alan bu sarayın diğer adıysa Şantu'dur. Collingwood bu örneği, Samuel Taylor Coleridge'ın gördüğü etkili bir rüya üzerine kaleme aldığı ve "Şantu'da Kubilay Han yaptırdı/görkemli bir eğlence sarayı" diye başlayan "Kubilay Han" şiirinde gerçek ve hayali olanı birbirine karıştırmasına gönderme yapmak için kullanmaktadır. (y.h.n.)

parçası kendisini kurmacayla kirletir. Yarı hakikat olan bir yalan baştan aşağıya bir yalana dönüşüverir; zira sahte olan öbür yarı, gerçek olan diğer yarıyı kirletir ve olguların yanlış bir şekilde tasarlanmasına neden olur. Bu yüzden kurmaca ve gerçeği kayıtsızca içeren bir sanat eseri, her ne kadar kurmacalar şüphe götürmez gerçeklere yaslansalar da, bu sade kayıtsızlıkla saf bir kurmacaya dönüşür.

Tahayyül etmek, ne zaman düşünsek yaptığımız bir ayrımı yapmaktan sakınmaktır: Gerçeklik ile gerçek olmamak ve hakikat ile sahtelik arasındaki ayrım. Şu halde tahayyül etmek bir düşünme türü değildir; aynı şekilde düşünmek de tahayyül etmenin bir türü değildir. Çünkü her ikisi de bir diğerinin kendine özgü doğasını geçersiz kılar. Yine de bu iki farklı etkinlik birbiriyle büsbütün alakasız da değildir. Düşünmek, hakikat ile sahtelik arasında bir ayrım yapmaktır; gelgelelim bu durum, içinde bu ayrımın yapılmadığı bir bilinç evresini gerekli kılar. Yadsıdığımız veya yanlış olduğunu düşündüğümüz şey, önce tahayyül edilmelidir, yoksa ortada yadsıyacak bir şey yoktur: Doğru olduğunu savunduğumuz ya da düşündüğümüz şey önce tahayyül edilmelidir, yoksa onun doğru olduğunu farz etmeksizin doğru olup olmadığını soramayız. Bundan ötürü imgelem ve düşünce arasındaki ilişki, düşüncenin imgelemi gerektirmesi ama imgelemin düşünceyi gerektirmemesidir.

4. Sanatın İlkelliği

Sanatın hayattaki yerini bir bütün olarak saptama girişimi için bu olgu çok büyük önem taşımaktadır. Düşünme tahayyül etmeyi gerektirdiğinden, kuramsal yarı düşünce biçimini alan tüm bu etkinlikler sanatı gerektirirler. Hatta sanat; bilimin, tarihin, "sağduyu"nun ve benzerlerinin temelidir. Sanat, zihnin asli ve temel bir etkinliğidir; bünyesinde tüm diğer etkinliklerin filizlendiği kendine özgü bir topraktır. Sanat, dinin veya bilimin veyahut felsefenin ilkel bir şekli değildir; sanat, bunlardan çok daha temel bir şey olup bunların altında yatar ve bunları olanaklı kılar.

Sanatın ilkelliğine dair bu öğreti, on dokuzuncu yüzyılda pek yaygın olan ve sıradan düşünmemizin büyük bir kısmını hâlâ etkisi altında bulunduran malum görüşle ters düşmektedir: Buna görüşe göre sanat, aristokratik bir etkinliktir ve "sağduyu" dünyasının ya da dinin veya bilimsel düşüncenin kavrayışından daha üstün ve özel türden bir farkındalıktır. Bu anlayış, on dokuzuncu yüzyılın son dönemlerinde estetizmin en diplerine kadar giden sanatçılar arasında kendi kendilerini ziyadesiyle övme alışkanlığını özendirmiştir. Bunun dayandığı felsefe doğru olsaydı ve sanat gerçekten de diğerlerine göre çok daha gelişmiş ve mantıksal olarak ileri bir etkinlik olsaydı, böylesi bir tutumla didişmek zor olurdu. Çünkü bu durumda sanatçı, çocuklara kıyasla yetişkin bir insan olarak, diğer insanlarla ilişkisinde kesinlikle ruhani bir aristokrat olurdu.

Beri taraftan sanatın ilkelliği hakkındaki öğreti, bizler çocukların ve yabanılların zihin yaşamlarına dair daha fazla şey öğrendikçe, kendisini bizlere giderek daha fazla kabul ettirmektedir. İleri bilimsel ve felsefi düşünme konusunda oldukça kabiliyetsiz olan çocukların daimi olarak yüksek düzeyde sanatsal yetenekler sergilediklerini biliyoruz. Çocukların çoğu büyüklere nazaran şarkı ve dörtlükleri çok daha iyi bir şekilde doğaçlama söyleyebiliyor; birçokları da oldukça güzel hikâyeler uydurabiliyor, alışılmışın dışında ve etkileyici bir şekilde çizim yapabiliyor; hatta istisnasız çocukların tümü, yetişkinlerin fikirlerinin içeri girmesini engelledikleri hayali yerlerdeki evlerde yaşıyorlar. Aynı şey, ilkel ırklar ve yabanıllar için de geçerlidir. Yabanıl halkların şarkıları, hikâyeleri, çizimleri, oymaları ve dansları, aynı halkların etraflarındaki dünyaya üstünlükleri ve o dünya hakkındaki bilgileri ile hiç de doğru orantılı değil. Bunlar bildiğimiz gerçekler; ancak sanatı oldukça uzmanlaşmış bir etkinlik olarak gören felsefe, bunlarla düpedüz bir çekişme içerisindedir ve bunlar sadece sanatın, zihnin nispeten ilkel bir işlevi olduğuna dair görüşle anlaşılırlar.

Benzer bir görüş değişikliği din alanında çoktan meydana gelmiştir. Daha düne kadar dini "müzevirlik" olarak görmek

yaygındı; yani tebaaları üzerindeki nüfuzlarını korumak için kendilerine papazlar tayin eden yöneticiler lehine bilerek oluşturulan politikanın bir meyvesi olarak görmek. İnsanlar gayrimedeni insan hakkında daha çok şey öğrenmeye başladıkça bu görüşün kendisini insanların zihinlerine dayattığı fark edilmeden önce çöktü. Bu görüşe göre din siyasetten çok daha ilkel bir şeydir; yani insan aklı planlanmış bir siyasal düşünce seviyesine erişmeden çok önce kendisini insan zihninde büyütüp geliştiren bir şey. Gelgelelim, sanat hakkındaki söz konusu hatayla halen öylesine kuşatılmış durumdayız ki, çocuklarla yabanılların sanatsal başarıları karşısında şaşırıp kalıyoruz; hatta tıpkı on sekizinci yüzyıl filozoflarının ilkel insanların dinsel kurumlarında siyasal motifler araması gibi modern antropoloji de yontma taş devri insanının sanatında dini motifler aramaktadır.

Sanatın zihnin asli bir etkinliği olduğunu söylemek, sanatın kendiliğinden ortaya çıktığı ve önceki başka hiçbir etkinliğin gelişimine dayanmadığı anlamına gelir. Sanat, değiştirilmiş bir kavrayış türü yahut da değiştirilmiş bir tür din değildir. Tam tersine, sanat hem kavrayışın hem de dinin değişikliklerinden ortaya çıkan bir türdür. Sahilde oyun oynayan bir çocuk "suya akıp gitmesi için bir su yolu açtığımda, bu suyun hoşuna gidiyor" dediğinde, aslında su perisine olan herhangi bir inancı aklına getirmiyor ya da varsaymıyor; çocuk bu türden tüm inançların oluşturulmasında temel vazifesi gören hayal etme edimini gerçekleştiriyor. Şiirsel hayalgücünün fantezileri dinin kendi mitolojisini inşa etmesini sağlayan malzemedir; ama bunun tersi söz konusu değildir. Dinin kökenine dair en geçerli tahmin, dinin şiirsel hayalgücünü gerektirdiğini kabul etmemekle başarısızlığa uğrar ve bu yüzden animizm, büyü ve diğerleriyle ilgili olan zihinsel süreçlere dair din tarifi tuhaf bir şekilde bunları bilimsel kuram, analojik veya tümevarımlı argümanlara sürükler; halbuki bunlar esasında basit bir biçimde hayal etmedir. Ayrıca sanat, gerçek nesnelerin önceki kavranışlarına da dayanmamaktadır. Öncelikle nesnenin aslında ne olduğunu öğrenmeyiz ve ardından hayalgücümüzün onun üzerinde oyna-

masına izin vererek onu değiştirmeyiz. İlkin hayal ederiz; nesnenin gerçekte ne olduğunu sorgulama girişimi, kendi imgelemlerimizi eleştirme girişimini de beraberinde getirir ve böylelikle zaten hayal ettiğimizi varsayar.

Sanatı kavrayış ya da düşünceden daha yüksek bir etkinlik olarak gören estetizm, iki gerekçeye dayanır. Birincisi, uygar ve yetişkin bir kişiye göre sanatın zor olduğu olgusundan kaynaklanır; bu durum onun estetik veya yaratıcı bir bakış açısı kazanmak adına çaba sarf etmesine mal olur. Hatta bu çaba çok daha fazla gelişmiş bir etkinliğe yönelik başka bir çabayı da gerekli kılar. Oysaki bu, aslında çok daha sade bir düşünce yapısını yeniden yakalamak adına gösterilen bir çabadır. Eğitimimizin tamamı olgularla karşılaşma eğitimidir; eğitim, çocukların içinde yaşadıkları hayal dünyasından bizleri uzaklaştırmak ve bizleri algılanır nesneler dünyasının aklı başında ve daimi yerlileri haline getirmek için tasarlanmıştır. Çocuk, hayalgücüne dayanan bakış açısına erişmek için çaba göstermez; her daim o bakış açısına sahip olarak yaşar. Gelgelelim eğitimli insan çaba göstermeksizin buna erişemez; çünkü eğitimi boyunca kendisine dayatılan alışkanlıklarından arınması gerekir, hatta çocukluğuna geri dönmelidir. İkincisi, estetizm bir sanat türü ile diğeri arasındaki ayrımı, sanat ve başka bir şey arasındaki ayrımla karıştırır. Özellikle büyük sanat eserlerini incelemeye dayanan bir sanat görüşü, doğal olarak sanatın sadece Dante ve Michelangelo çapındaki insanlar tarafından girişilebilecek, aristokratik bir etkinlik, yüce ve zor bir şey olduğu sonucuna varır. Açıkçası *Paradiso*'yu kaleme almak, önümdekinin kalem, iki kere ikinin de dört olduğunu bilecek bir insandan çok daha büyük bir insanı gerekli kılar. Bunun yanı sıra, düşüncenin önemsiz örneklerini –kaldı ki sağduyu olarak adlandırdığımız şey nispeten sadece önemsiz seviyede bir düşüncedir– sanatın muazzam örnekleriyle mukayese etmek adil bir karşılaştırma yolu değildir. Sanat hem *Paradiso*'yu hem bir çocuğun karalamalarını hem de bir sokak çocuğunun ahenkten yoksun ıslıklarını içinde barındırır; düşünce ise gerek çarpım tablosunu gerek

Principia'yı gerekse bir kalemin algılanması ile *Decline and Fall*'u içine alır. Sanat, tüm sıralamada en yüksekten en düşük seviyedekine kadar, tüm bilgi çeşitliliğiyle karşılaştırılırsa yanılsama kaybolur. Sanatçının aslında her zaman biliminsanına göre daha sade ve ilkel bir ruha sahip olması; inişli çıkışlı duygusal hayatında gerçeklerle yüzleşme ve davranışlarını akılcı bir şekilde düzenleme konusundaki kabiliyetsizliği; nispeten huysuz, bencil ve görüş açısındaki yavanlıkta bir çocuktan eksik kalır yanının olmaması oldukça anlaşılır bir durumdur. Büyük sanatçılar büyük oldukları ölçüde bu kusurlarının üstesinden gelir ya da bunları telafi ederler; ama sanatçı olarak kaldıkları müddetçe de bu hataları sergilemeye devam ederler. Sanatçı mizacının zaafları, her ne kadar sanatçının ruhunun yüceliğiyle değiştirilmiş ve başkalaştırılmış olsalar da, bir Beethoven'da veyahut bir Dante'de apaçık ortadadır.

Sanat ilkel bir şey olduğundan, çocuklar ve yabanıllar dışında hiç kimse sanatçı olamaz diye bir kaide yok. Olgunluk ve uygarlığın ortadan kaldırabileceği hayata dair canlı ve maceracı bakışını sürdürdüğü ölçüde yetişkin insan bir çocuk, uygar insan da yabanıl bir insan olarak kalır. Üstelik olgunlaşıp uygarlaştıktan sonra insan gerçekten yüreğindeki ferahlığı yitirir ve hapishanenin gölgesi altında ezilmeye boyun eğerse sanat hayatı da kesinlikle bitmiş demektir. Gelgelelim, bu durum yine de geçici bir başarısızlıktır; manevi hayat, imgelem temeli üzerinde yükseldiğinden ve kendisini bu temelden hiçbir zaman ayrı tutamayacağından olgunluk ve uygarlık da kendi sanatlarına sahiptirler.

Beri taraftan, çocukların ve yabanılların sanatına ait olan kendine has nitelik, onların kendine özgü çocuksu ve yaban hayatlarının hayali bir ifadesi olup bu hayatların dışında varlık gösteremez. Yunan vazo boyamacılığının ya da Ortaçağ heykelciliğinin güzelliği argümanlarından yola çıkarak Yunan ya da Ortaçağ hayatının tümüyle güzel, ahenk dolu ve aydınlanmış olduğuna dair çıkarımda bulunmak; korodaki bir oğlanın güzel sesiyle erdemlere örnek olması ya da Sınır ezgileri yazarının

saygın bir yurttaş olması gerektiği çıkarımında bulunmak kadar budalaca olacaktır. Korodaki oğlan belki de genç bir serseridir ve Sınır ezgilerinin yazarı ola ki sınırda gezinen cani ve kalleş bir hırsızdı. İşte, yetişkin uygar insanların ahlakından onlarınkini ayıran bu saflık ve çocuksuluktan ötürü onların sanatı çok körpe ve masum bir güzelliktedir. Onları eğitir, uygarlaştırırsanız şarkı konusundaki yetenekleri gizemli bir şekilde ortadan kaybolacaktır. Yunanlar zalim olmasalardı, Ortaçağ batıl inançlara saplanmamış olsaydı, büyüleyici bulduğumuz özellikler onların sanatlarında varolmayacaklardı. Hatta Yunan vazo boyamacılığıyla ve Ortaçağ'a ait katedrallerle rekabet edemememizin ya da kendi halk ezgilerimizi ve danslarımızı yeniden canlandıramamızın nedeni de budur. Bunlar, yalnızca bitik değil, aynı zamanda istesek bile tekrar canlandıramayacağımız bir hayatın bir zamanlar vazgeçilmez bir parçasıydı; tıpkı çocukluğunu hatırlayan hiç kimsenin çocuksu hayalgücünün inceliğini tekrar elde etmek uğruna biz kez daha çocuk olamaması gibi. Resim yapmak ya da bir şeyler inşa etmek, şarkı söylemek ve dans etmek istiyorsak, kendi adımıza bunları nasıl yapacağımızın yollarını öğrenmeliyiz.

5. *Kendine Özgü Doğasında Sanat: Pratik bakımdan Güzeli Arama olarak*

Sanat imgelemdir; ama imgelem de bir etkinliktir. İmgelemek sadece imgeler katarının zihnimizden salınarak geçmesine müsaade etmek değildir; hayal etmek için çaba göstermek, imgelem üzerinde yoğunlaşmaktır. İnsan, başka şeyler yapabildiği gibi iyi ya da kötü bir şekilde hayal de edebilir ve herhangi bir sıkıntıya girmeksizin pekâlâ hayal edebilse de daha iyi hayal etmeye çalışmak adına genel olarak uzun vadede daha iyi hayal eder.

Bir etkinliği daha iyi yahut daha kötü diye ayırmak, eylemi kendisi dışında bir standartla ilişkilendirmek anlamına gelmez. Yanlış bir biçimde düşündüğümüzden şüpheleniyorsak, bir kez

daha düşünmek dışında yapacak bir şey yoktur. Düşünce, daha ileri aşamadaki bir düşünce olmaksızın denetlenemez. Benzer bir şekilde bir eylem ancak bir eyleme atıfta bulunmak suretiyle yargılanabilir. Hiçbir durumda etkinliğin kendisinin dışında bir ölçüt yoktur; çünkü böylesi bir ölçüt olsaydı ölçütün tanımlanıp uygulamaya konduğu aynı etkinlikle birlikte var olurdu. Şu halde, iyi tahayyül etmek demek, yaratıcı bir şekilde hayalgücüne dayanarak tahayyül etmektir: Etkinliğin kendisinde içerilen ölçüte uygun yaşamaktır. Tahayyül etme ediminin hedeflediği ideal, apaçık hayal etme idealidir. Gelgelelim, sanatın elde etmeye çabaladığı ideal güzelliktir; bu yüzden güzel olan tahayyül edilenden ne daha fazla ne de daha az bir şeydir.

Bu, güzel olmayan hiçbir şeyi hayal etmenin olanaklı olmadığı anlamına gelir. Öyle ki, aslında çirkin olan hiçbir şey yoktur ya da olsa dahi hiç kimseye görünmez. İmdi, bu durum garip bir paradoks gibi görünür. Ne ki, bu bir hakikattir; hem de önemli bir hakikat. Nitelenmiş ve göreceli anlamda olanların dışında hiçbir şey çirkin değildir. Çirkin olarak betimlenen bir resim ya da bir görüntü, hiçbir zaman bütünüyle ya da tek kelimeyle çirkin değildir; fakat her zaman çirkinlikle güzelliğin bir karışımıdır; hatta çirkinliği tek başına olanaklı kılan güzelliğin varlığıdır. Hiçbir nesne güzel ve çirkin tarafları diye parçalara ayrılamaz. Tüm çirkinliğin güzellik izleriyle azaltılması diye bir şey söz konusu değildir; durum ille de bu değildir. Asıl durum, tüm çirkinliğin bir şekilde bozulmuş ya da kirletilmiş olan, ama aslında güzel olarak duyumsanan bir güzellikten oluşmasıdır. Bütün çirkinlik; bozulmuş, çirkinleştirilmiş güzelliktir. Müzikte yanlış bir notanın çirkinliği öteki notaların doğru olmasından kaynaklanır ve işte bu doğruluk da müzikal güzelliktir. Hatta ortaya çıkan etkinin çirkinliği, kendisine yabancı olan, aslında kendi özünde bütünüyle çirkin olmayan bir şeyin müdahalesiyle gerçek ve hakiki güzelliğin bozulmasına bağlıdır; zira, yanlış olan nota başka bir perdede doğru olacaktır. Çirkinlik, güzelliğin yok edilmesidir ve yok edilecek bir güzelliği gerektirir; çirkinlik güzelliği baştan aşağıya yıkıp yok ettiğinde, çir-

kinlik son bulur ve deyim yerindeyse kendi özünde yeni bir güzellik elde etme şansını yakalar. Tüm notalar yanlış notalar olduğundan akordun hissettirdiği tüm duygular ortadan kaybolunca insan akortsuz sesin taze güzelliğiyle baş başa kalabilir.

İmdi, bütün çirkinlik gerçekten var olduğu müddetçe imgelenen bir nesnenin çirkinliği değildir; tam tersine imgelenmiş olmayan, demem o ki, sözcüğün tam anlamıyla imgelenmiş olmayan bir nesnenin çirkinliğidir. Düşünceye dalmış bir kişi hata yaptığında onun gerçekte düşünmediğini söyleriz; onu düşünmeye yüreklendiririz ve bunu bir şeye düşünüp çözüm bulamıyor ve aynı zamanda da yanlış düşünüyor diye net bir şekilde kabul ederiz. Aynı şekilde insan çirkin bir şey tahayyül ettiğinde, gerçekte tahayyül etmemiştir; nesneyi "tasavvur edememiştir", onu yarım yamalak tahayyül etmekle yetinmiştir. Hata, ne düşüncenin yokluğu ne de düşünce tamamen ve gerçekten var olduğunda olanaklı olan bir şeydir; geçişi fark etmeksizin, bir onu bir bunu düşünmeye geçen, allak bullak düşünmedir. Bu yüzden çirkinlik, ne imgelem yokluğu ne de tam anlamıyla imgelem var olduğunda olabilecek bir şeydir; bu, bir şeyi gittiği yere kadar hayal etmeksizin bir hayalden öbürüne kayan, akılları karıştıran bir tahayyül etmedir.

Burada çirkinliğin güzelliğin düşük bir derecesi olduğu ya da güzelliğin çeşitli derecelerde yitirildiğinde çirkinliğin farklı derecelerinin boy göstermesine olanak sağlandığı düşüncesiyle karşı karşıya kalırız. Gel gör ki bu durum; ne bir ahenk olan güzelliğin ne de ahenk yoksunluğu olan çirkinliğin derece kabul etmediği söylenen şeylerden açıkça anlaşılmaktadır. Güzelliğin düşük bir derecesi, hayal etme enerjisinin nispeten küçük bir kısmıyla kavrayabileceğimiz bir güzelliktir; böylesi bir güzellik önemsiz, basmakalıp ya da bayağılaştırılmış bir güzelliktir ve bu sıfatlar güzelliği nitel olarak tarif ederler.

Güzellik, hayali nesnenin bütünlüğü ya da uyumudur: Çirkinlik de onun bütünlükten yoksun olmasıdır; uyumsuzluğudur. Bu, yeni bir öğreti değil; güzellik çoğu kez çeşitlilikte, simetride, bütünlükte ve benzerlerinde bir uyum, ahenk olarak

kabul edilir. Gelgelelim, bu tarz laflar ayırıcı değil, gayet sıradan laflardır, zira hakikat, fayda ve iyilik de bal gibi aynı tarz laflarla tarif edilebilir. Güzelliği bunlardan ayıran şeyse güzelliğin alelade bir bütünlük değil, hayali bir bütünlük olmasıdır. Bu, kaynağı hayal etme ediminin bütünlüğü olan özel bir bütünlüktür.

Tahayyül ettiğimizde neyi hayal ettiğimizin önemi yoktur. İmgelemin olanaklı nesnelerini sınırlayacak dışsal bir zorunluluk yok; her tahayyül etme edimi, kendi nesnesini yoktan var eder ve herhangi bir şeyi yaratma konusunda aldırışsızca özgürdür. Gelgelelim, imgelemin uyması gereken içsel bir zorunluluk vardır. Tahayyül ettiğimiz şey her ne olursa olsun sadece onu hayal etmemiz gerekir, başka bir şeyi değil. Kahramanımızın son sayfada öldüğünü hayal edebiliriz, etmeyebiliriz de; edersek de bununla tutarlı olmayan bir şey hayal etmemeliyiz. Kahramanımızın ölümünü tüm içermeleriyle "tahayyül etmeliyiz"; onu bu belirli türden bir ölümün olanaklı olduğu bir dünyada hayal etmeliyiz; kahramanımızın hayatının bu şekilde bir ölümle sonlandığını hayal etmeliyiz. Böylece tüm hikâye kendisiyle uyumlu olacak; çeşitlilikte birlik olacak ve onun türlü parçalarının oluşturduğu bir uyum çıkacak ortaya. Sade tahayyül etme edimi, kendisi olarak, farklı bir edim değil de bu edim olarak, güzellik olan bu birliği nesnesinde var eder. Gel gör ki, farklı ve yan yana gelmeyecek şeyleri hayal etmek ve bir hayal edimi ile diğeri arasında tereddütte kalmak; bir kimsenin, bir hikâyenin bir versiyonunu ya da farklı bir versiyonunu hayal edip etmediği konusunda karar vermede başarısızlığa düşmesi belli ki mümkündür. İşte böyle bir durumda hikâye parçalara ayrılarak bütünlüğünü yitirir; karmaşık ve çirkin bir hal alır.

Tıpkı hakikate erişmek gibi, bu bütünlüğün sağlanması zahmetsiz bir eğitim ya da mutlu bir tesadüf sonucunda gerçekleşebilir. Gelgelelim, bu sonucun bilerek kovalanması tutarlı bir şekilde tahayyül etmeye yönelik kasıtlı bir çabadır; ayrıca bu, sanatı kelimenin tam anlamıyla düş kurmaktan ayırt eden bir

çabanın mevcudiyetidir. Düş kurmak hayal etmek demektir; ama hayal etmek için çaba göstermek demek değildir. Bir sanat eserini yaratırken ciddi bir özen ve emekle yaptığımız şeyi, düş kurarken uyuşuk ve gelişigüzel bir şekilde yaparız. Sonuç olarak düşlerimiz şimdi güzellik kazanmışlardır ve iç gıcıklayıcı ve budalaca bir çirkinlik izlenimi vermektedirler; hatta bu sonuç bizlerin ne iyi ne de kötü bir yönetimi sonucu elde edilmiştir. Oysa düşlerimizi kasten tasarlayarak inşa etmeye çalışmasak da düşlerimiz asla tamamen şekilsiz değildir; hatta düşlerimizin şekli şans eseri ortaya çıkmaz, bilinçli bir şekilde bir sanat eseri meydana getirirken baskılayıp kontrol ettiğimiz etkinliklerin meyvesidir o. Bilinçli her etkinlik, olumsuz yanı olarak, etkin kontrolümüz sonlandığında kendini yeniden su yüzüne çıkaran bir diğer etkinliği bastırır. Tehlikeli bir spor, korkunun baskı altına alınmasını gerektirir; hatta tırmanma, dövüş ve benzeri etkinlikleri gerçekleştirmede başarısız olduğumuzda, korkumuz artar ve bizi alt etmekle tehdit eder. Bu nedenle, düşlerin yapısı tam anlamıyla gelişmiş bir sanatta baskı altına alınan etkinliklerin doğasını mercek altına alıp açığa çıkarır. İşte, psikanaliz uygulamasının altında yatan ilke budur.

Ne var ki bilinçli olarak bir nesneyi "tahayyül etme" çabasıyla hayalgücümüzü kontrol altında tutmak birçok seçenek arasından hayal edilecek bir şey seçmeye bağlı olamaz. Zira, bu durumda tüm seçeneklerin zaten zihnin dikkatine sunulmaları gerekir, başka bir deyişle zaten tahayyül edilmiş olmaları gerekir. Kepler'in gezegenlerin yörüngelerini düşündüğü gibi, bir şeyi enine boyuna düşünürken seçenekleri de tahayyül ederiz ve sonrasında bir tanesini kabul edip geri kalanları yadsırız; gelgelelim, hayal kurmada bu birinci aşama yoktur. Bir ezgi bestelerken, bir sonraki notanın ne olacağını görmek için çeşitli notalar denemeyiz; bunun yerine ezginin tamamını hayal ederiz; bundan hoşnut kalmadıysak, tek bir notayı değiştirmek ezginin tamamının niteliğini değiştireceğinden, bazı değişikliklerle ezgiyi yeni baştan bir kez daha hayal ederiz. Bu nedenle hayal etmeyi isteme, seçenekler üzerinde düşünüp taşınmayan

bir istemedir; "dolaysız" bir istemedir o, yalnızca birinin yaptığı şeyi yapmayı istemedir. İşte sanat böylelikle en ilkel kuramsal etkinlik olduğu gibi, aynı zamanda en ilkel pratik etkinliktir.

6. *Sanatın Monadizmi*

Hayal ederken olası alternatif imgeler üzerinde düşünüp taşınmayız. Sonuçta, tahayyül etmenin ereği olan uyum ya da birlik, bu ferdi hayalgücünün başkalarıyla değil de kendisiyle uyum içerisinde olmasıdır. Kendinde düşünüldüğünde başarılı bir hayalgücü kırıntısı olduğu müddetçe uyum ya da birlik güzeldir. Bu güzellik, herhangi bir kimsenin ya da kendimin güzellikle uyumlu ya da uyumsuz herhangi bir şey hayal edip etmediğimiz sorusundan pek etkilenmez. Bu anlamda hayal etmek, keskin bir biçimde düşünmenin tam tersidir. Tahayyül etmek nesneyi soyutlamaktır; düşünmek, nesneyi içinde süreklilik kazandığı nesneler dünyasına yerleştirmektir. Hayal etmenin uyumu sadece içsel bir uyumdur; düşüncenin uyumuysa diğeri kendi kendine yeterken, kendisini aşan dışsal bir uyumdur. Jül Sezar hakkında, onun karakterini birbiriyle bağdaşmayan şekilde yansıtan uyarlamalar ortaya koyan iki tane oyun kaleme alınsa oyunların ikisi de güzel olabilir; fakat Sezar'ın biyografileri birbiriyle bağdaşmıyorsa, bunların her ikisi de doğru olamaz.

Düşüncenin kendini aşkınlığı, son çare olarak tek bir düşünce nesnesinin var olduğuna, yani bir bütün olarak gerçekliğe, işaret eder. Bunun içerisinde her tek düşünce nesnesinin kendi yeri vardır; sırasıyla her nesne bir diğerini belirler ve diğer nesneler tarafından belirlenir. Gerçek dünyanın birliği, onun parçalarının çokluğunu geçersiz kılmaz yahut da aldatıcı bir hale getirmez; bu birlik, soyut ve bölünmez bir bütünlüğün birliği değildir; fakat varlığı onun birbiriyle ilişkili parçalarının çeşitliliğine dayanan bir bütünlüktür. Ne zaman bir şeyi gerçek olarak düşünsek, bilinçli ya da bilinçsiz, bir bütün olarak gerçekliğin sonsuz bağlamını varsayarız; hatta ne zaman bir bütün olarak gerçeklikten söz etsek düşüncemizi gerçekliğin bazı özel-

liklerine ya da gerçekliği meydana getiren bazı parçalara, geri kalanı hiçe sayarak da olsa, yoğunlaştırırız. Bilime ya da tarihe yahut da felsefeye dair her kavrayış, her yargı bu ikili görünüşe sahiptir.

Gel gör ki böylesi bir durum sanat örneğinde görülmez. Bir sanat eseri bir diğerini beraberinde getirmez. Bir sanat eserini tahayyül ederken, tüm diğer sanat eserlerini örtük dahi olsa hayal etmeyiz; yok sayarız. Hatta hayali bir nesneyi yok saymak benim dünyam söz konusu oldukta o nesneyi yokluğa mahkûm etmektir; zira hayali bir dünya olarak kendi dünyam sadece benim hayal etme edimimde varlığını sürdürür. Bu nedenle bir sanat eserini tahayyül etmek, tüm diğer sanat eserlerini yadsımak değildir; çünkü yadsınan bir şey eşzamanlı olarak hayal edilmelidir. Bu basitçe başka bir şeyi hayal etmemek değildir; dolayısıyla da bu edimde insanın hayalgücüne dayanarak farkında olduğu, dünyanın bu tek sanat eserinden oluşan, başka da bir şeyi içinde barındırmayan, bir dünya olduğudur.

Bir imgelem nesnesi olarak böylesi her sanat eseri kendi dışında başka bir şeye sahip olmayan eksiksiz bir evren, tam anlamıyla kendi kendine yeten bir dünyadır. Kendisiyle birlikte başka bir şeyin varlığı eşzamanlı olarak kabul edildiğinde artık katiyen bir sanat eseri olarak varlığını sürdürmez; zira artık hayali olarak üzerinde düşünülmez. Belki de bu durum, her sanat eserinin kendine özgü eşsiz bakış açısından kainatı yansıtan penceresiz ve kendine yeten bir dünya olan bir monad olduğu söylenerek açıklanabilir. Aslında bir monad olarak sanat eseri, kainat, başka deyişle kendinden başka bir şey olmayan bir kainat hakkındaki bir görüş ve bakış açısından başka bir şey değildir. Hiçbir şey ona sızamaz veya ondan çıkmaz. Onun içinde olan şey her neyse onu oluşturan yaratıcı edimden kaynaklanmış olmalıdır.

Sanat eserlerine estetik bakış açısından değil de, tarihsel görüş açısından bakarsak sanat eserleri çokluğuyla karşılaşırız. Bunun gibi hayalgücüne dayanan bir edim, kendi bağımsız nesnesinin dışında hiçbir şeyin farkında olamaz. Gel gör ki, hayalgücüne dayanan bu edim üzerine yapılan refleksiyon, o nesneyi

karşılıklı bir şekilde özel ya da monadik sanat eserlerinden meydana gelen bir dizge içinde tek bir şey olarak gösterir. Tarihsel bakış açısı, sanat eserlerinden meydana gelen sonsuz çokluğun varlığını gözler önüne serer ve sanat eserleri arasındaki ilişkileri saptayabilir: Ardıllık, bağımlılık, benzerlik vb. ilişkiler. Estetik bakış açısı sadece kendi tarafından göründüğü şekliyle dünyanın görünüşüyle ilgiliyken, tarihsel bakış açısı gözlemcinin belli bir estetik bakış açısına erişme tarzıyla ilgilidir. Belli bir sanat eserinin kaynağıyla ilgili olan sorun, böylesi bir sanatın baş edemediği bir sorundur. Sanatçı, yaratmakta olduğu eserin özgün ya da taklit olup olmadığının, neyin kendisine ilham verdiğinin ne bilincindedir ne de bu onun umurundadır. Gelgelelim, sanat tarihçisi özellikle bu kaynak sorunuyla ilgilenir. Kaynağa yönelen bu bakış açısı sayesinde, herhangi bir sanat eserinin sanatçının önceki tüm deneyimlerine dayandığı, yalnızca sanatsal deneyimine değil, bütün deneyimlerine dayandığı; hatta tarihsel olarak düşünüldüğünde, bunun, bu deneyimin tamamını hayali tek bir gerçeklik görüşüne yoğunlaştırmak girişimi olarak görüldüğü açıklık kazanmıştır. Tarihçi, sanatçının kesinlikle eşsiz bir yaratım olarak gördüğünü hayatın anlamını sembolik bir şekilde ifade etmeye dair önceki girişimlerin uzunca listesine eklenecek bir başka çaba olarak görür. Gerek sanatçı gerekse tarihçi sanat eserini bir ifade olarak görür: Ne ki, sanatçı sanat eserini sadece kendisini ifade eden bir şey olarak görürken, tarihçi onu kendi oluşumunu sağlayan ama şimdilerde unutulmuş olan deneyimleri ifade eden bir şey olarak görür.

Sanat eserlerine estetik ve tarihsel görüş açısından bakmak üzerine konuşmak, bu iki bakış açısından görünenlerin aynı şey olduğu anlamına gelmez. Sanat eseri, sadece estetik bakış açısından bir sanat eseri olarak görünür: Sanat eserine hayalgücünüzle bakmayı bırakın, o vakit, sanat eseri olmaktan çıkacaktır: Şimdi baktığınız şey hiçbir suretle bir sanat eseri değildir; hatta tamamen farklı türden bir şeydir, tarihsel bir olgudur; bir başka deyişle, estetik edimin ortaya çıktığı olgudur. Bu edimin ortaya çıkdığı refleksiyonlu ve tarihsel bilgi, edimin kendisinden farklı

bir bilinç edimidir ve bu iki edimin nesneleri, edimlerin kendilerinden daha az değillerdir.

Savınızın daha ileriki bir aşamasında estetik ve refleksiyonlu bakış açılarının sanatçının ve tarihçinin ya da eleştirmenin özel mülkiyeti olmadıkları sırasıyla görülecektir. Göreceğimiz üzere, tarihçi ve eleştirmen esasında aynıdır; gelgelelim, sanatçı aynı zamanda bir eleştirmen de olduğundan, bilinçli ve planlı bir sanatçıdır o. Açıktır ki, her şeyden önce bir sanatçı olduğundan, eleştirmen de sadece bir eleştirmen olabilir. Bu yüzden, sanatın monadizmi kendisini her estetik edimle bir kez daha tesis ederken, her tarihsel ya da eleştirel refleksiyonla yeni baştan bozulan bir monadizmdir: Sanat eserlerin gerçekliği bu iki edimin dengelenmesine bağlıdır.

7. Kendine Özgü Doğasında Sanat: Duygusal bakımdan Güzelliğin Zevkine Varma olarak

Her etkinlik aynı anda hem hoş hem de sevimsizdir: Yapmaya ya da olmaya çalıştığı şeyde başarılı olduğu müddetçe hoştur ve başarısız olduğu müddetçe de sevimsizdir. Zevk ve acı birbirinden büsbütün ayrılamaz; zira bir şeyi yapma gayreti, yetersiz gücün ya da becerinin bir işaretidir ve bu yüzden ister istemez sevimsizdir. Çaba gösterilmeyen durumlarda etkinlik duygusal bir renk taşımayı bırakır ve bu nedenle artık hoş da değildir. Başarısızlık ve başarı göreceli ifadelerdir: Başarısız olduğumuzda yapmak istediğimiz şey o olmasa dahi bir şey yapmayı başarırız. Başarılı olduğumuzda yapmak istediğimiz şeyi yaparız; ama yapmak istediğimiz o şey şimdi istediğimiz şey değildir artık. Bu yüzden zevk ve acı, kendi etkinliğimizin duygusal bir anlamı olan bir deneyiminin iki zıt kutbudur. Zevk ve acı farklı deneyimler değildir; ancak güçlüklerini yendiğimizi hissettiğimiz müddetçe belli bir etkinlik sevimsiz yerine hoş diye ve bir şeyi yapmaya kendimizi zorlanmış hissettiğimiz müddetçe de hoş yerine sevimsiz diye adlandırılabilir.

Zevk ve acı, ortaya çıktıkları her yerde bir bakıma aynı şeyler olsalar da, her özel etkinlikte kendilerine özgü nitelikler ta-

şırlar. Bu özel farklılıklar bir deneyim türüne dair zevki diğerinden büsbütün ayırır; hatta bu farklılıklar tarif edilmelerinde olduğu gibi birbirleriyle yer değiştirmelerinde de yetersiz kalırlar. Şiir sanatının verdiği zevkin banyo keyfinden nasıl farklı olduğunu açıklamak kırmızının maviden nasıl farklı olduğunu açıklamak kadar zordur. Ne var ki, zevklerin kendilerine özgü çeşitliliği bundan daha da öteye geçer. Doğal güzelliğin verdiği estetik keyif ile sanat güzelliğinin verdiği keyif arasında veyahut bir desenin güzelliğiyle bir portreninki arasında tarif edilemez ve gayet açık bir fark vardır. Kendilerindeki bu farklılıklar yalnızca hissedilebilirler. Bununla birlikte tarif edilebilecek dayanak ya da koşullara da sahiptirler; hatta ilerleyen bölümlerde bunlardan bazılarını tarif etmeye yönelik bir girişimde bulunulacaktır.

Her etkinlikte duygusal bir yanın var olması evrensel bir olgudur; gel gör ki, duygusal bir tarafın var olması genellikle alışılmışın ötesinde gerekli bir şey olarak görülür. Hatta sanatın durumunda olduğu gibi, onun fonksiyonu alışılmışın dışında merkezidir. Eğer şaka yapmıyorsa hiç kimse adaleti yasal düşünceyi hoşnut eden bir şey olarak tanımlamaz ya da matematiksel doğruluğun işlevinin matematikçilere keyif vermek olduğunu ileri sürmez; gelgelelim, insanlar ciddi bir şekilde güzelliğin bir şekilde hoş tutan bir şey olduğunu ya da belli bir düşünce şeklini hoşnut kıldığını veyahut da sadece zevk veren bir şey olduğunu iddia ederler. Hiç şüphesiz mantık ya da etikte olduğu gibi sanat felsefesinde de yetersiz olan hazcılığın burada başka yerlere nispetle daha çok makul olduğu açıkça ortadadır.

Bunun nedeni, güzelliğin nesnelere ait, algılama yoluyla kavranan bir nitelik ya da düşünce yoluyla anlaşılan bir kavram olmaması; tam tersine hayal edilen nesneyle ilgili tüm deneyime ilham veren duygusal bir renklendirme olmasıdır. Bir önceki kısımda güzellik hayali bir tutarlılık olarak tanımlanmıştı. Bu tutarlılık, nicel olmasının yanı sıra nitel açıdan da bir düşünce nesnesinin tutarlılığından farklıdır. Niteliksel olarak hayalgücünün tutarlılığı, nesnenin kendisiyle olan uyumudur. Oysaki

düşüncenin tutarlılığı sadece bundan ibaret olmayıp daha büyük bir bütünün parçaları olan diğer nesnelerle o nesnenin daha geniş kapsamlı bir uyumudur. Bunun yanı sıra bir de nitel bir ayrım vardır. Düşünce nesnesinin tutarlılığı, akıl yoluyla veya söylemsel olarak birbirinden ayrı bir şekilde düşünülebilecek her bir parça arasındaki ilişkiler sistemi olarak anlaşılmaktadır; hayalgücünün ortaya çıkardığı nesnenin tutarlılığı ise sezgisel olarak, deyim yerindeyse bütünün bir kaynaşması olarak hissedilir. Sadece bu kaynaşma ya da duygusal renk katmanın nesnenin parçaları arasındaki doğrudan veya sezgisel farkındalığa bağlı olması inceleme altındadır. Küçük bir çocuğun "ayın doğuşuna" seslenirken söylediği Waldstein Sonatı'nda tarif edilemeyen, ama kolaylıkla fark edilebilen tuhaf bir korku olarak hissedilen şey, sonatın başlangıcındaki do majör ve mi majör arasındaki tezatlıktır. Hissedilen korku, iki notanın da bölünmez bir bütün olarak kaynaşmasıdır. Bu kaynaşmada, seslerin her biri aynı anda bir diğerinin varlığını fark etmekle anlam kazanırlar.

Hayalgücüne ait tutarlılığın bu nitel özelliği, kendi parçaları arasındaki eklemli sistemden ziyade bütünün tamamını ele alan bir nitelik olarak, kendi nicel özelliğinden kaynaklanır. İlişkiler sistemini tüm ayrıntılarıyla takip edebilmek için insan önce birini sonra da diğerini düşünebilmelidir: Bir seferde bir parça üzerinde yoğunlaşmak ve öteki seferde diğerine geçmek. İnsan bunu becerdiğinde her bir parça kendisini düşüncenin ayrı bir edimine ait ayrı bir nesne olarak gösterir ve tüm dünya, bilinen herhangi bir nesneye dair düşüncede kendisini gösterdiğinden aynı şekilde nesnenin tamamı, parçalarının herhangi birisine dair düşüncede kendini gösterir. Gelgelelim, belli bir nesneyi hayal etmek bir ötekini hayal etmek anlamına gelmez. İşte bu yüzden, bir nesnenin herhangi bir parçasını hayal etmek o nesnenin geri kalanını hayal etmek anlamına gelmez. Böylelikle, estetik ya da hayali bakış açısına göre bir sanat eseri bütünüyle parçalarına ayrılamaz; estetik bakış açısına göre refleksiyonlu analiz nezdinde bir parça olarak kabul edilen şey, bölünmez bir bütün olarak geri kalanlarla kaynaşır. Sone, satırlara ve keli-

melere ayrılabilir; ama parçalara ayrılan şey soneyi bir sanat eseri olarak gören o hayali tecrübe değildir; tam tersine refleksiyon sayesinde bu hayali tecrübenin bir koşulu olarak gösterilebilecek bir şeydir. Bir sanat eserinin her zaman, ressamların ayrıntıya verilen önemsiz küçük bir dikkatle elde edilen genişlik olarak adlandırdıkları şeyi yitirme tehlikesi altında olmasının nedeni budur. Sanatçı bir ayrıntı üzerine yoğunlaşmaya görsün, bütünlük gözden yitiverir. Bütünlük anlamına gelen genişlik, her bir ayrıntıyı bütünün bir parçası olarak değil de, ancak bütündeki değişiklikler olarak görüldüğünde elde edilebilir.

O halde yaratıcı etkinlik; kuramsal, pratik ve duygusal unsurların alışılmışın dışında birbirlerine yakın olduğu bir etkinliktir. Bir biliminsanı için duygudan yoksun olarak bir hakikati keşfetmek olanaksızdır; bununla beraber, hakikati onu keşfetme duygusundan ayırt etmek kolaydır. Gel gör ki, sanat örneğinde böylesi bir ayrım yapılamaz. Güzellik, zihinde salt bir duygu biçimi olarak mevcuttur. Bu duygu çift kutuplu bir duygudur: Yalnızca hoş değildir; hem hoş hem de sevimsizdir. İmdi, sanatın derinliklerine hiçbir zaman inmemiş olanlar, onu hoş ama verdiği keyif ufak ve önemsiz olan bir tecrübe olarak görseler de; hayalgüçlerini en uç şeylere sarf edenler, çabalarında sadece daha üstün ve daha değerli bir keyif bulmakla kalmayıp yoğun ve devamlı bir acıyla da karşı karşıya kalırlar. Bu acıya yalnızca kötü sanatın görüntüsü değil, aynı zamanda, farklı bir yolla da olsa, aynı derecede güzellik hakkındaki aşırı farkındalık da neden olur; o derece ki insan çirkinlik korkusundan değil de, muazzam güzellik karşısında duyduğu korkudan ötürü konsere gitmekten, bir şiir okumaktan, çok güzel bir manzaraya bakmaktan hep korkar. Hatta hatırı sayılır bir sıradanlığın, doğanın göz kamaştıran ihtişamı ve üst seviyelerdeki sanata karşı hissettiği nefret ve şüpheyi harekete geçiren de bu korkudur.

2. Güzelliğin Biçimleri

8. Güzelliğin Biçimleri

Güzellik terimi, estetik özün taleplerini karşılayan bir nesnenin niteliğine verilen isim olarak buraya dek genel anlamında kullanılmıştır. Gelgelelim, sözcüğün bu anlamda kullanımı temelsiz olmasa da hem bir savunmayı hem de bir değişikliği gerektirir. Bazı sanat eserlerinin yücelik, acıma duygusu, mizah, trajedi vb. şeylere yöneldiği kadar güzelliğe pek fazla yönelmediğini aklımıza getirmeye alışkınızdır. Bazen bunları güzellikten ayırt etme ve falanca resmin güzel olmadığını ama görkemli olduğunu veyahut da falanca bir kadının güzel olmadığını ama hoş olduğunu dillendirme eğilimi içerisinde oluruz. Böylesi bir durumda genellikle güzelliği diğerleriyle aynı seviyede bir şey olarak değil de üstün bir şey; ideal olarak tüm sanat eserlerinin sahip olması gereken bir şey olarak görürüz. Gerçi insanlar bazen bu görüşe karşı çıkarlar; hatta sanatın tümünün güzel olması gerektiğini iddia etmeyi, sanatın tümünün komik olması gerektiğini iddia etmekten, böylelikle güzelliğin, kendisine isim bulamadığımız bir estetik faziletin, bir cinsin çok sayıda türü arasında yalnızca bir tür olduğuna işaret ederek, daha az korkunç bulmazlar. Beri taraftan, bazen de yücelik, acıma duygusu ve diğerlerini güzellikten ayırt edemeyiz; ama bunları sadece güzelliğin türleri olarak, güzelliğin ayırt edildiği farklı şekiller olarak görmek suretiyle birbirinden ayırırız.

Bu görüş farklılıkları kafa karıştırır ve insan ayırt etmeyi seçtiği müddetçe birçok güzellik biçiminin ortaya çıktığını ve bu biçimlerin sayıları kadar bunları belirleyip sınıflandırma yöntemlerinin de gelişigüzel olduğunu saptadığımızda kafamızın karışıklığı daha da artar. Bu nedenle bunların hepsini birden göz ardı etmek, sanat felsefesinin büsbütün arzulanan bir sadeleştirmesi olarak görülecektir. Uygun bir biçimde güzellik olarak adlandırılabilecek olan estetik mükemmeliyetin tek bir biçimini kabul etmek, hatta bu güzellik biçimlerinin sonsuz güzel nesneler çokluğunun kelimelerin sözlük içerisinde sıralan-

ması gibi sınıflandırılması ve parçalanmasına dair gelişigüzel yollar olduğunu iddia etmek, ki bu saikleri estetik değil sırf uygunluk olan bir iş, filolojinin sorusu değildir; uygunlukla ilgili bir sorudur.

Ne ki, önerilen bu sadeleştirme kesinlikle uygun olsa dahi doyurucu değildir. Hiç kimse bir sözlüğün alfabetik sıralamasında filolojik bir anlam aramaz ama herkes yüce ve komik arasındaki ayrımda bazı estetik anlamlar olduğunu aklına getirmiştir. Ayrıca sanat eserlerinin tasnifinde ve listelenmesindeki uygunluk sorununun niçin sanat eserlerinin estetik nitelikleriyle ilgili olan sorunla karıştırılmış olması gerektiğini açıklamak mümkün değildir. Sanat eserlerine yüklenen birtakım yüklemler seçilirler ve bunların, estetik niteliklere dair bir hükme işaret etikleri kabul edilir; ancak diğerleri için aynı durum söz konusu değildir. Bir sanat eserini yüce veya pastoral ya da lirik veya romantik yahut da zarif olarak adlandırırsak eserin kendi karakterindeki bir şeye dikkat çekmeyi amaç ediniriz ve onun hakkında söylediklerimiz sanatçıyı övmek ya da yermek içindir. Öte yandan, bir sanat eserini deniz manzarası ya da köy şarkısı yahut da bir füg olarak adlandırdığımızda ona estetik değeri olmayan bir yüklem yükleriz ve böylece o eseri ne yerer ne de överiz. Bazı kelimeler iki şekilde de kullanılırlar: Buna göre bir şeyi trajedi olarak isimlendirmek, onun kendine özgü bir estetik nitelik tür taşıdığı ya da sadece belirli bir konu çeşidini ele aldığı anlamına gelir.

Bu tür ayrımlar diğer alanlarda tekrar ortaya çıkarlar. Örneğin, eylemlerin ahlaki niteliklerini sergileyen ya da sergilemeyen yüklemleri eylemlere yükleyebiliriz. Bir insanı yere devirme ya da bir çek yazma örneğindeki gibi bir edimi de sınıflandırmak oldukça mantıklıdır. Ne var ki, hiç kimse böylesi bir edimde bulunduğumuzda bir şekilde edimin ahlaki niteliği hakkında fikir beyan ettiğimizi düşünmez, hatta hiç kimse ahlak felsefesinin bu tarz sınıflandırmalara girmesinin gerekli olduğunu düşünmez. Gelgelelim, tek iyi kavramı dışında ahlak felsefesi alanından tüm kavramları uzaklaştırmak, hatta ahlak

felsefesinin çıkar ve görev yahut da yasa ve vicdan kavramları arasındaki gibi ayrımları göz önünde tutmak zorunda olmadığını iddia etmek adına bu apaçık ortada duran hakikati bir bahane olarak elde tutmak saçma olurdu. Benzer şekilde sanat felsefesi hiçbir estetik amaç gütmeyen yüklemlere, sırf sanat eserlerine yüklendikleri için sahte estetik değerler yüklemenin Scylla'sı ile kendi bütünlüğündeki estetik ruh çeşitliliklerini yutan ve kendini boş formülleri tekrar eder duruma düşüren bir güzellik kavramı içerisindeki farklılıkların varlığını inkâr etmenin Charybdis'i arasında dümen tutmalıdır.*

Bu çifte tehlike, muhtemelen sınıflandırma mantığına duyulan aşırı güvenden kaynaklanır. Bir cins türlere öyle bir şekilde ayrılır ki cinsin içinde ne varsa bir tür içine ama sadece bir tür içine düşer. Yüce, komik ve geri kalan şeyler güzel olanın türleriyse o vakit bir sanat eseri öncelikle güzeldir ve sonrasında yüce ya da komiktir ve daha sair şeylerdir. Gel gör ki, bazen bir sanat eserini hem yüce hem de komik olarak adlandırırız ve genellikle küçültmeyle de olsa bazen de bir şeyin yüce ya da komik veya trajik olduğunu ama güzel olmadığını ifade ederiz. *Hamlet*'in sadece bir sanat eseri olmayıp trajik ve komik parçalardan meydana gelmiş bir eğlence şöleni olduğunu söylemekle önceki durumu haklı göstermek kişinin kendi teorisinin iflasını ilan etmesi demektir. Daha sonra bahsedilen durumu önemsiz bir dil sürçmesi olarak görmek, bu dili kullanan insanların ne dediğini anlamada kişinin yetersizliğini itiraf etmesi demektir.

Güzel olan şeylerle onların türlü biçimleri, ya adı konmamış bir cinse ait türler olarak ya da bir cins olarak, güzellik ve onun türleri olma bakımından ilgili değillerdir. En üst güzellik bile her nasılsa kendi içerisinde bağlı ve yardımcı unsurlar olarak hem yüce olanı hem de komik olanı ve aslında güzelliğin diğer

---

* Scylla ile Charybdis Yunan mitolojisine göre Messina Boğazı'nın karşı kıyılarında yaşayan iki su canavarıdır. Scylla ile Charybdis arasında kalmak, iki kötü durum arasında kalmak ve dengeyi bulmanın gerekliliğine gönderme yapmak için kullanılmaktadır. (y.h.n.)

tüm biçimlerini barındırır; öyle ki bu biçimler güzelliği meydana getiren bir bütünün parçaları olarak görülürler. Gelgelelim, bu unsurlar birbirlerinden ayrıldıklarında, güzelliğin bir biçimini bariz bir soyutlanma içerisinde gördüğümüzde tamamıyla güzellikten mahrum kalmayız: Bir unsur güzelliği kendi içinde meydana getirir; ancak bu güzellik kopuk ve eksik bir güzellik olup daha düşük gelişim düzeyindeki bir güzelliktir. Güzel bir fıkra kendi çizgisinde güzeldir ve yine kendi çizgisinde tamamen güzeldir; ama en nihayetinde sadece bir fıkradır ve bu "sadece" kelimesi estetik bir eksikliğe işaret eder. Söz konusu fıkranın güzelliği sınırlı ve yetersizdir; öyle ki onu güzel olarak adlandırmakta bile tereddüt edebiliriz ama güzel olmayıp sadece komik olduğunu söylemeyi de tercih edebiliriz. Buna karşın, trajedi bağlamına ustaca oturtulmuş bir fıkra bu yetersizliğin üstesinden gelir. Fıkra daha gülünç bir hale gelmez ama dengeli ve tam bir sanat eserinin güzelliğiyle güzel hale gelir. Bu güzellik, onun tamlığına hayati bir şey katar ve bu başarıldığında onun tamlığı kendi üzerine refleksiyonda bulunur.

İmdi, güzelliğin biçimleri birbirini dışlayan biçimler değiller. Aslında onlar karşılıklı olarak birbirlerini ima ederler ve her biri geriye kalanlarla kaynaşarak bir şeyler yitirmekten ziyade bir şeyler elde ederler. Örnekse, her gerçek sanat eseri yüce bir şey içeren araştırma üzerine ortaya çıktığından, yüceliğin ayırt edilebilir estetik bir yüklem olamayacağını ileri sürmek, kişinin kendisini mantık hatası mağduru olarak adlandırması ve yücelik kavramına değil de, cins ve türlerle ilgili mantığı kurarken kullandığı bir kavrama itibar etmemesi demektir. Bu durum, bir masanın rengi kahverengi olduğu için kahverengi olmakla kare olmak özdeş olmadıkça, aynı zamanda sandalyenin kare olamayacağını ileri sürmekle aynı şeydir.

Aşağıdaki kısımlar güzellik biçimlerini birbirinden ayırt etmeye ve bunların karşılıklı içerimlerine etraflıca olmasa da bir izah getirme çabasıdır. Bir bütünün parçaları enine boyuna sayıp dökülemezler; çünkü bunlar içerisindeki diğer parçalar her zaman sonsuza dek (*ad infinitum*) ayırt edilebilirler. Yapacağı-

mız şey bu ayrımda içerilen ilkeye açıklık kazandırmak adına bu biçimleri yeteri kadar ayırt etmek olacaktır. Bu arada herhangi bir noktada şablonumuzun daha yakından incelenmesinin şablon içerisinde şablon açığa çıkaracağı da tam olarak görülecek.

9. Yüce

Yüce olanın ezici güçle özel bir bağının olduğu söylenir genellikle; ne ki, yetkeler bu bağın ne olduğu konusunda aynı fikirde değillerdir. Bazen demek istedikleri gibi, eğer bir sanat eseri çok güçlü bir şeyi betimlediğinde yüceyse; hatta doğal bir nesne, güzel olmasının yanı sıra, çok da güçlü olduğunda yüceyse, o vakit yücelik katiyen estetik bir yüklem değildir; zira yücelik özel bir güzellik türüne değil de güzelliğin içinde bulunabileceği –ya da bulunamayacağı– özel bir durum türüne işaret eder. Gelgelelim bu, içinde yücelik sözcüğünün gerçekten kullanıldığı durumun doğru bir izahı değildir. Bir fil, bir hızlı tren, denizdeki bir fırtına ya da ulu bir dağ resmi, yalnızca konusunun boyutu ve gücü gereği yüce namını hak etmezler. Aynı şekilde kendileriyle böylesi güçlü şeyleri beğendiğimiz estetik duygular her zaman ve gayet tabii olarak yüce duygular olarak tanımlanırlar. Beri taraftan, böyle bir gücün görülmediği durumlarda da bu sözcük kullanılır. Bu gerçekler çoğunlukla kabul görürler ve bu gerçekleri tatmin etmek için kuram, güç kavramının önce "ahlaki" güce, sonrasındaysa kendimizde ya da Tanrı'da olduğu gibi nesne dışında herhangi bir yerde duran güç bilincine yayılmasıyla geliştirilmiştir. Gücün öncelikle ahlaki güce yayılması, yücelik kavramını güçsüzlüğe yaymamıza müsaade edecek ve korkusuzca hayatta kalanları da mağlup edecektir. Ne var ki, asıl kavrama güçlüğü tanımların tanımlanmasında değil, güç ile aslında neyin kastedildiğinin saptanmasında yatmaktadır.

Fiziksel kuvvet ve büyüklük ile ahlaki kuvvet denilen şeyin yücelikle vazgeçilmez bir bağının olmaması gerçeği apaçık or-

tada. Doğru bir bakış açısından yaklaşılırsa, her nesne yüce görülebilir; tıpkı güzel bir nesnenin özel türden bir şekle ya da renge sahip bir nesne olmaması, tam tersine o nesneye bakan kimsenin nesneye hayalgücüyle bakması gibi. Bu yüzden yüce bir nesne, kendinde bazı özellikler barındıran bir nesne değildir; aksine o, nesneye bakan kişinin yüceliği imgelem olarak sayan mutlak anlamda güzelliği sayan yaratıcı tutumun kendine özgü değişikliklerle dikkate aldığı bir nesnedir. Yüceliğin temeli bizlerin nesneyle olan ilişkisinde aranmalıdır; yoksa bu ilişkiden ayrı düşünülen bir nesnede değil.

Bir nesneyi yüce kılan söz konusu güç ya da kuvvet sadece onun bizim üzerimizdeki gücü olabilir; başka bir güç değil, hatta güzelliğinin farkına varmamızı isteyen bir güç, özel olarak estetik bir güç. Şu halde yücelik; kendisini zihnimize dayatan, kendimize rağmen kendi istencimize karşıymış gibi bizler üzerinde etki bırakan, edilgin olarak kabul ettiğimiz, istemli bir arayışla bulmayı umduğumuz yerde keşfetmediğimiz bir güzelliktir. Bizlere dışarıdan hâkim olan ve peşi sıra sürükleyen güzellik hususundaki bu tarz edilgen kabullenme durumlarının bazıları hiçbir estetik tecrübeden tamamen yoksun değildir ve bu nedenle her güzellik yücelikten az da olsa nasibini alır. Ne var ki, yücelikle ilgili en çarpıcı durumlar, beklenmedik durumların en çok görüldüğü durumlardır. Zihnimizin estetik yerine kaygılarla meşgul olduğu, korku ya da arzuyla tedirgin olduğumuz veya bazı nesneleri alışılmış bir şekilde faydalı ya da rahatsızlık verici olarak gördüğümüz durumlardır bunlar. Böylelikle dağlarda yaşayan biri dağları yüce dağlar olarak değil de, güzel dağlar olarak görür. Gelgelelim, yorgunlukla ve heyecan içerisinde dağlara tırmanan bir başkası birden dağların güzelliğinin farkına varır; tırmanmayla tamamen meşgul olduğu sürece dağların güzelliğinin farkına varamaz ve dağların güzelliğini yücelik olarak görür. Bu nedenle bombardımanın gürültüsü, mühendislik eserleri, fabrika binaları, biçimsiz insan yüzü ve çoğunlukla hiçbir estetik karakter taşımayan ve kesinlikle çirkin şeyler olarak kabul edilen diğer pek çok şey kendi

güzelliklerini yücelik şeklinde açığa vururlar.

Yüce, güzelin ilk ve en temel biçimidir. Yücelik, güzelliğin güzellik –estetik deneyim patlaması– olarak açığa vurulmasıdır. Güzelliğin güzellik olarak açığa vurulmasında mutlak bir eser olarak güzelliklerin tümü yücedir; başka bir şey değildir. Ne var ki, muhafaza tek kabul görmüş yaratıdır ve ilk kıvılcımı saf yücelik olan bu etkinlik, her aşamasında etkin olmaya devam etmelidir; işte bu nedenden ötürü tüm güzellikler özünde bir yücelik kaynağıyla beslenirler.

10. Komik

İmdi, yücelik deneyimi kendisini kararsız hale getiren yanılsama unsurunu da beraberinde taşır. Bir yücelik olan güç, kendimize rağmen bizi kendisini takdir etmemize zorlayan bir nesneye ait olarak karşımıza çıkar ve o nesne etkin görünürken bizler de edilgen görünürüz. Aslında söz konusu olan durum yine de bu değildir. Nesneye yüklediğimiz güç aslında kendi gücümüzdür ve bu nedenle kendi estetik etkinliğimizdir. Yücelik şoku, yaratıcı enerjinin kendi içimizde ortaya çıkmasının yarattığı şoktur. Yanılsama, bu enerjiyi kendi enerjimiz olarak görmememizden kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz, bu enerji istesek de bastıramayacağımız bir enerjidir; çünkü bu enerjiyi bastırabileceğimiz edim bu enerjinin farklı bir şekilde ortaya konması olabilir. Bu nedenle bu enerjiyi açığa çıkarıp çıkarmamayı tercih edemeyiz; gel gör ki, bunun nedeni söz konusu gücün bizim dışımızda bir güç olmasından değil de, bu gücün kendimiz olmasından kaynaklanır.

Şu halde yüce olan nesne yanlış bir konumda bulunan bir şeydir ya da bunun aksine o nesneyi yüce bir şey olarak kabul etmek suretiyle kendimizi yanlış bir yere koyarız; diğer bir deyişle kutsal nitelikleri yalnızca kendi güçlerimizin büyütülmüş bir gölgesinden ibaret olan bir puta tapınırız. Öyleyse bu durum refleksiyonda bulunarak felsefi çözümleme sayesinde keşfedilebilir; fakat aynı zamanda ortaya çıkmasının yarattığı ilk

şok atlatıldığında yüce olan nesnenin bizleri yüce bir şey olarak etkilemeyi bıraktığını anlamakla sezgisel bir şekilde de keşfedilebilir. Yücelik deneyiminin kararsız olması ve başlangıçta görkemli bulduğumuz bir şeyi sonrasında belki de güzel ve hatta gösterişli bulmamız bilinen bir gerçekliktir. Estetik bilinç tarafından tecrübe edilen ve psikoloji tarafından da betimleyici bir şekilde kaydedilen bu tutum değişikliği, yücelik kavramı tarafından güzelliğin ilk şekli ve bir kez başlatıldığında kendi hareket noktasının ötesine geçmek zorunda olan bir eylemin başlatılması olarak açıklanır. İmdi, yücelik kavramı güzellik idealine doğru atılan ilk estetik tecrübe adımıysa, daha sonraki adım ilkindeki hataların düzeltilmesi olmalıdır. Bu hata, gücün nesneye, edilginliğin de o nesneye bakan kişiye yüklenmesidir. Bu durumun düzeltilmesi, nesnenin kendi yüceliğini kendisini gözlemleyenin edimine borçlu olduğunun kabul edilmesine bağlıdır. Hatta bu tanıma ediminin sezgisel ya da felsefi olmayan şekli tasavvur ettiğimiz gibi nesnenin dehşet verici bir şey olmadığı görüşüyle bağıntılı gücün hissedilmesi olacaktır. Geçmişte nesneyi yüceltip kendimizi küçük görürken, artık kendimizi yüceltir ve nesneyi küçük görürüz.

Yüce olandan gülünç olana doğru gerçekleşen bu tutum değişikliği herkesçe bilinen bir adımdır. Bir nesneyi gülünç bulmak, o nesnenin küçümsenmesini gerektirir. Benzer şekilde, bir nesneyi yüce bulmak o nesneye karşı korkuyla karışık saygı duymayı gerektirir. Hatta gülme bazen küçük görmenin bir işareti olarak kabul edilir. Bu, meselenin kolaya kaçan bir açıklamasıdır. Hiç kimse kendisine gülünmesinden hoşlanmaz; ama doğa gülmeyi toplumsal eleştirinin içgüdüsel bir ifadesi olarak tasarlasaydı, bu amacı için oldukça hantal bir mekanizma üretmiş olacaktı. Gülme kuramı sanat felsefesine aittir ve gülmede bulduğumuz tatmin, estetik bir tatmindir ve bununla ilgisinde komik olan güzelliğin bir biçimidir. Gelgelelim bu, nesneye değil de eylemi yapan özneye bağlı olmak adına estetik kalitenin hissedildiği bir güzellik biçimidir. Şu halde gülünç bir nesne illaki güzel bir nesne değildir; ama olabilir de. Gülünçlük unsuru-

nun en saf halinde göründüğü durumlarda, nesne çoğu zaman kesinlikle güzel olmayan bir şey olarak hissedilir. Bu nedenle komik olan her zaman çirkin olanın tuhaf bir hali olarak görülür ve bu çirkinlik estetik duyarlılığımızı zedelemez; onlara özel bir etkinlik çeşidi sunar. Böylesi bir tanımlama bir noktaya kadar isabetlidir; ama çirkinlikten uzak birçok şeyi eğlenceli bulmamız konusuna; hatta saldırgan, sinik ve cüretkâr gülmenin yanı sıra dost canlısı ve sempatik gülmenin de var olduğu hususuna açıklık getirmede başarı sağlayamaz.

Komik, yüceliğe karşı bir isyan ya da tepki olarak adlandırılabilecek estetik bir düşünce çerçevesinin nesnesidir. Güzelliği keşfettiren o şok yitip gider: Bu nesneye aşina oluruz ve duyduğumuz bu aşinalık, bizde o nesnedeki güzelliğin herhangi gerçek bir güçten dolayı değil de, bizim kendi eserimiz olduğu duygusunu doğurur. O nesne artık güzelliğiyle gözümüzü korkutamaz ya da bizi etki altına alamaz ve işte bu korkudan kurtulmak, kendilik duygusunun ortaya çıkması ya da Hobbes'un dediği gibi "ani zafer" aslında gülmeyle ifade ettiğimiz bir şeydir. Yüceliğin patlayan balonu gülünç bir hal alır. Aslına bakılırsa, bir şeyin kendi savlarını temellendirmede başarısızlığa uğraması, bir gerginliğin azalması, dağın fare doğurması, bir şeyin eğlendirmesi duygusu olmaksızın katiyen gülemeyiz. Buna karşın tek başına çöküş ya da hayal kırıklığı komik değildir. Bu, estetik bir çöküş olmalıdır; yüce olan bir şeyin çöküşü ve bizleri estetik açıdan etkileyen bir şeyin çöküşü. Ne ki, bir şeyin bizi etkilemesi –kendi düşüncesini bize aşılayan dik kafalı biri, tehlikeli bir deniz yolculuğu, yangın alarmı veya kızgın bir boğa– bünyesinde o şeyin kendisini yüce bir şey olarak gördüğümüz estetik bir yana sahiptir. O halde, söz konusu şeyin ürkütücü bir şey olmadığı anlaşıldığında, yücelik duygusu da gülmeye karışır gider. Bu nedenle korku ya da endişeden uzak durarak gülme eğilimimiz vardır. Çocuklar okuldan çıktıklarında gülerler; ayrıca hepimiz paçayı yırttığı bir talihsizliğin başkasının başına geldiğini gördüğümüzde kahkaha atmaya karşı ıslah olmaz bir eğilim gösteririz. Bu durum, aynı talihsizliklere bizlerin

de maruz kalabileceğini ve okulun yeniden başlayacağını unutmamıza bağlı olduğundan, kopardığımız kahkahalar nezaketten yoksun ve kabaca kahkahalardır; ayrıca bu düşünceler neşemizi kaçırabilirler. Yine de keyfimizi tamamen kaçırmayacaklardır. Kendi zaafımızı akla getiren, kendi korkularımızla yüzleşen ama onların etkisine girmeyi reddeden; zayıflık olduğu için değil, onun üstüne çıkabildiğimiz için kendi zayıflığımızda bir neşe kaynağı arayan daha yüksek bir gülme türü var. Bu gülme türünün konusu sadece cinsellik, ölüm ya da Tanrı gibi kendisinden korktuğumuz şeylerdir. Burada asıl olan kahkaha atmamıza neden olan korkudan kaçış değildir; tam tersine daha hâlâ farkında olduğumuz bir korkuya karşı zafer kazanmamızdır. Kendimizin acı ve talihsizliklerle, kendi yetersizliğimiz ve zayıflığımızla mağlup olmasına müsaade etmeyeceğiz. Bu nedenle acıyı gülümsemeyle karşılarız ve kendi güçsüzlüğümüzle dalga geçeriz. Bu gülme kabalıktan uzak ve kahramanlık süsüyle renklendirilmiş bir gülmedir; ancak özünde bir meydan okuma edimidir ve bundan ötürü sinizm, küfür ve müstehcenlikle yozlaşır. Kendimize güleriz; çünkü küfretmek sadece Tanrı'yı değil, aynı zamanda kendi dini dürtülerimizi de alaya almak demektir. Böylece kendimizi ve ortak insan doğamızı küçümseriz. Gelgelelim, bu kendi kendini küçümseme durumu, kendi üstünlüğümüzün küçümsediğimiz özümüzden üstün olduğunu öne sürmek için kendimizi hor görmek kendisiyle çelişik bir davranış olup bunu dillendiren kahkaha da ahenkten yoksun kulak tırmalayıcı bir sevinçtir. Hepsinden öte, küçümsenenle küçümseyen birdir ve bu birliğin tekrar öne sürülmesi sinizmin küstah kahkahasının mizah haline getirildiği bir edimdir.

Mizahi düşünce çerçevesi içinde artık hor görülecek bir şey olarak hissetmediğimiz bir zayıflığa güldüğümüz bir yapıdır. Daha doğrusu, bu zayıflığa yakınlık duyar; onun başka türlü olmasını istemez, onu olduğu gibi severiz. Halen nesneye karşı olan üstünlüğümüze ve zayıflığımız karşısındaki gücümüze dair bir duygu mevcuttur: Bu duygu olmadan eğlence diye bir şey

de olmaz. Ne var ki, bu üstünlük duygusu artık aşağılayıcı değildir. Nesnenin zayıf bir varlık olduğunun farkına varma şokunu atlattık ve nesnenin gerçekten zayıf bir varlık olduğuna dair kesinliğe kendimizi teslim ettik. Böylelikle mizah kendi içinde, umutsuzluk anlarında bile bir melankoli ya da kötümserlik emaresi taşır. Mizah gülmenin en yüksek biçimidir ve aynı zamanda trajediye kayan bir komedidir.

11. Güzel

Önceki bölümlerde yüce ile komik, güzelin birincil ve ikincil biçimleri olarak ele alındı. Bu biçimlerin her biri güzeldir; fakat bunlar eksik ve tek yönlü bir şekilde güzeldir. Her ikisinde de estetik hazzın kusursuzluğunu bozan özne ve nesne arasında bir uyuşmazlık vardır: Biri ya da öbürü kendi eşleniğine layık değildir ve ortaya çıkan sonuç da dengeden yoksunluktur; eşdeyişle her etkinlikte olduğu gibi burada da özne ve nesne arasında ideal olarak olması gereken uyumdaki kusurdur. Gülmenin gerçekleri görmeyi sağlaması yanılsamanın sonudur; gel gör ki gülmenin kendisi eşit ve karşıt bir diğer yanılsamadır. Bu her iki yanılsamanın üstesinden gelmek, zihnin tek başına kendisini gerçekten güzel bir nesneye takdim edebildiği tutarlılığa erişmektir. Hiç olmazsa bu yanılsamalardan birinin üstesinden gelinmiştir ve geriye sadece diğerinin üstesinden gelmek kalır.

Gülünç olana dair olumsuz yanılsamanın, yüceliğe dair olumlu yanılsamaya ters bir cevap olmak dışında başka bir işlevi yoktur; bu nedenle de eserini ortaya koyduğunda kendini bir hiç için tüketmiş olur. Gülünç, yalnızca yücelik gerçekten ortadan kalktığında var olabilir. Yücelik etkin bir şekilde ortadan kalktığındaysa saçmalık kendisini harcar, bitirir. Bir nesneyi yüce olarak görmesini sağlayan o yapmacık saygıyı zihninden tamamen kazıyıp atan insan ona artık gülmez olur.

Bu zıtlıkları dengelemek, bizi bir anlamda başlangıç noktamıza geri götürür. Gelgelelim bu, bir artı eksi bir eşittir sıfır gibi bir matematik sorusu değildir. Bu, bünyesinde yaşantı geçirdi-

ğimiz bir şeyle bizi güçlendiren ve aynı hareket noktası karşısında yeni bir tutum takınmaya ola ki bizi zorlayan ya da böylesi bir tutum takınmamızı sağlayan bir hareket ile karşı bir hareketi içeren gerçek deneyim sorusudur. Bir kez daha kendimizi nesnenin yüceliğinden etkilenmiş buluruz; ama şimdi bu yüceliğin gülünç hale gelmesini bekliyoruz. Bu dönüşümü yüceliğin içkin bir durumu olarak görür ve bu yüzden, diğeri bizde iğrenme duygusu uyandırana dek diğerini yaşatmaya devam etmeye çalışmak yerine hem yüceliği hem de gülünçlüğü aynı anda tecrübe ederiz. Bu ikisi salt zıtlıklardan ibaret olmuş olsalardı, onları aynı anda tecrübe etmek olanaksız olurdu. Bunların her biri bir diğerinin olumsuzlanması olmuş olsaydı, hiçbir sentez işine girişilemezdi bile. Gelgelelim ortak bazı noktaları var: Her ikisi de kısmen güzel olan bir nesnenin kavranmasıyla alakalıdır ve dengeyi sağlayan şey sadece bunların kendi doğaları değil, aynı zamanda bunların her birinin dört dörtlük güzel olan bir nesnenin eksiksiz kavranışıyla ilgili olmasını engelleyen tamamlayıcı yanılsamalardır. Öyleyse yüce ve komiğin sentezi bize sözcüğün tam anlamıyla güzeli sunar.

Yüce ve komiğin güzelle ilişkisi tam olarak parçaların bütünle ilişkisi değildir; hatta aynı şekilde tam olarak türlerin bir cinsle ilişkisi de değildir, gerçi her iki ilişkiyi de andırır. Tek başlarına bunların her biri güzelliğin bozuk bir kısmı değildir, her biri bayağı ve aksak olsalar da bir güzeldir. Halbuki bütünün parçayla olan ilişkisinde parçaların tümü eksikse, hatta bir dereceye kadar değiştirilmiş bile olsa, bütün mevcut değildir. Ayrıca bunlardan meydana getirilen sentezlerde biri diğerini gereğinden çok tamamlamaz ya da aynı şekilde diğerini olumsuzlamaz. Her ikisi de kendilerine özgü karakterlerini yitirirler ve kendi farklılıklarını artık bir özdeşlik olarak adlandırılan şeye taşırlar. Oysa bir bütünün parçaları sadece yan yana getirilirler; biri bir diğerinde olmayan şeyi telafi etmek için kendi bütünlüğünü korur. Bu nedenle gerçek güzellikte yüceliğin kendisi her zaman yüceliğin değiştirilmiş bir biçimi kadar kendini göstermez. Bu beklenmedik zafer şoku, zihni hakiki kut-

sallığın sesini duyduğu sessizlik ve sakin törenden etkilendiği anki kadar pek fazla meşgul etmez. Hatta yüceltilmiş komedinin bir unsuru kadar dobra bir komik unsur yoktur; gülme kendisiyle doğal olarak bütün hepimizin güzelliği derinlemesine düşündüğü o gülümsemeye dönüşür.

Kusursuz güzelliğin temaşa edilmesi olan tecrübenin bütünü, yücelik ve komedi kutupları arasında yatar. Bu tecrübe belli bir açıklık ve netlik yoksunluğuyla da olsa elde edildiğinde, zihin şimdi komik olana ve yüce olana saparak ama saplantı tehdidine ve zıt kutba kaymaya karşı her daim tepki göstererek, bu iki kutup arasında gider gelir. Hatta büyük sanat eserleri bu kararsızlık neticesinde ortaya konur. Ortaçağ'a ait bir katedrali süsleyen gülünç heykeller ve Elizabeth dönemine ait trajediyi vurgulayan gülünç sahneler, yüce sanatın soylu ciddiyetine güç yetiremeyen soytarılıklara dair belirtiler değildir. Tam tersine bunlar, salt komik olan şeylere ait sinik saçmalıkların ya da daimi yüceliğin şişirilmiş kendini beğenmişliğine maruz kalmayan, ama kendine ait sınırlamaların ilkine ve sonrasında diğerine defalarca değinmek suretiyle hakiki güzelliği idrak etmesinin güvencesini ifşa eden akli bir dengenin göstergeleridir. Ayrıca aynı türden bir denge komik olduğu için değil, sırf yüce olduğu için yüce bir sanat eserine güldüğümüzde elde edilir. Kendine özgü estetik dengesini kaybetmemek için algılayanın zihni, yüce bir nesneye dair derin düşünceye o nesnenin sahip olmadığı komik unsurunu dahil ettiğinden ve böylece kendisini o nesnenin yüceliğinin içine çekilmekten kurtardığından tek başına ciddiyet eğlencelidir. "Mizah duygusu", bu bağlamda ve sadece bu anlamda "orantı duygusu"nun belirtisidir ve gülen bir insan kendisini sağlıklı ve dengeli bir insan olarak gösterir.

İmdi, bir kutuptan diğerine olan bu telafi edici geçiş, sanatçının kendisinin iki kutup arasında tereddüt ettiği en uç şeklinde bile güzelliğe ait tam bir hazdır; hakikatin somut bir hali olmaktan çok iki yanlış ideale karşı bir protestodur o. Bu nedenle katedralin yapısına ait ağırbaşlılıkla onun süslerinin müs-

tehcenliği arasında belirgin bir uyumsuzluk vardır ve eski dramanın "komik avuntusu" tüm eleştirmenler için bir açıklama gerektirir. İki kutup arasındaki böylesi bir kararsızlık âlında her iki kutup da birbirinden ayrı durur. Kutupların farklılıkları yine de vurgulanır ve bu kutupların birleşmesinden doğacak olan yegâne deneyim yerine getirilmemiş bir söz olarak kalır. Hepsinin en yüksek sanatı, artık bu şekilde tereddüt içinde kalmaz ve bir uçtan diğerine sıçramak yerine merkezde hareketsiz kalmayı yeğler.

Bu duruşun işareti, belki de en uygun şekilde nesneyle yakınlık kurmak olarak tanımlanabilecek olan bir duygudur. Yüce ve komik bunda birbirinin aynıdır, öyle ki nesne kol mesafesinde uzak tutulur; bir seferinde hayranlık beslenir; diğerindeyse küçük görülür. Her iki durumda da zihin kendisini nesneyle ölçüştürülemeyecek bir şey olarak görür ve estetik deneyimi ortaya çıkaran güç, kendisi için güzellik yaratmakta yeterli olmayan bir zihinde güzelliği kışkırtarak nesneden özneye ya da güzelliğe sahip olmayan bir şeye güzellik vererek özneden nesneye kayan bir şey olarak hissedilir. Kimi zaman güzelliğin "öznel" mi yoksa "nesnel" mi olduğuna dair soru akla düşer. Elbette burada kastedilen şey, güzelliğin nesneye mi ait olduğu yoksa o nesne sayesinde güzelliğin kaba bir güç yardımıyla zihne mi kabul ettirildiği yahut da güzelliğin zihne mi ait olduğu yoksa nesnenin kendine has doğasına bakmaksızın zihin yardımıyla güzelliğin nesneye zorla mı kabul ettirildiği sorusudur. Böylesi tuhaf bir sorunun sahip olabileceği tek anlam, yüce olanın mı yoksa komik olanın mı güzelliğin gerçek ve tek biçimine sahip olduğudur. Zira gerçek güzellik ne "nesnel" ne de "öznel"dir; her halükârda ötekini yok saymaz. Bu, zihnin kendini nesnede bulduğu, zihnin nesnenin düzeyine çıktığı ve adeta zihnin güçleri hakkında en dolu ifadeleri akla getirmek için nesnenin sanki önceden ayarlandığı bir deneyimdir. Güzellik deneyimi nesneyle tamamen bütünleşmenin bir deneyimidir. Her engel yıkılır ve algılayan kendi ruhunun nesne içerisinde yaşamakta olduğunu ve nesnenin kendi yaşamını onun

kalbinde sürdürdüğünü hisseder. Böylece zorlama, memnuniyet ve mutluluğa dair o derin duygu ile gerçek güzelliğin tecrübe edilmesini ıralayan şey ortaya çıkar. "Burada olmanın bizim için iyi" olduğunu hissederiz; kendi evimizdeyiz, kendi dünyamıza aidiz ve dünyamız bize aittir.

İmdi bu, söz konusu deneyimin salt psikolojik bir tarifidir. Demek ki tanımladığımız bu duygunun bir temeli vardır ve bu temel duygular üzerine refleksiyonda bulunarak açıklanabilir. Estetik etkinlik, imgelemin etkinliğidir ve imgelem kendi nesnesini kendi yaratır. Öyleyse yücelik deneyimi imgelemin bir etkinliğidir ve bundan ötürü kendi nesnesinin de yaratıcısıdır; fakat sadece bu tecrübe söz konusu olduğunda sanki nesne edimi harekete geçiriyormuş gibi hissederiz. Biz –hep felsefi kuramlaştırma bakımından değil de hislerimiz bakımından– gerçek durumu kusursuz bir şekilde tam tersine çevirir ve o malum edim sonucunda ortaya koyduğumuz nesneyi onu yaratanın içine yerleştiririz. Bu yüzden yücelik deneyimi, yanlış bir felsefi kuram olduğu anlamında bir yanılsama değil, ancak içermelerinin, üzerlerinde etraflıca düşünüldüğünde, yanlış bir felsefi kuramı beraberinde taşıdıkları anlaşılan bir duygu anlamında yanılsamadır. Bu örtük hata, yücelikten komiğe geçişle üstü kapalı olarak düzeltilse de ancak kısmen düzeltilir. Yine duygu bakımından, bir nesneyle dalga geçmek onun yüceliğini hayali bir şey olarak görmektir; ama onu kendinde bir şey olarak, hayali olmayan bir şey olarak görmek demektir. Nesneyi estetik niteliğinden soyduk ve onu çırılçıplak, bayağı bir halde bıraktık. Gelgelelim, nesne bu haliyle de hakikaten estetik bir nesnedir ve bu nedenle imgelemin bir nesnesidir: Bu nesne, önce yaratıp sonrasında hor gördüğümüz bir nesnedir; bu nedenle ona gülme hakkımız yoktur. Kendimizi putlaştırarak ve bu puta taparak başladık buna; dualarımız karşılıksız kalınca da onu hırpalamaya devam ettik; bir tutum diğeri kadar mantıksız bir hal aldı. Her iki mantıksızlık biçiminden kendimizi kurtarmak, söz konusu putun kendi düşüncelerimizi iletmek için bizim tarafımızdan yapıldığını hatırlamakla mümkündür. Ayrıca

buna dair sezgisel farkındalık, zihnimiz ile zihnimizin bize görünür kıldığı nesne arasındaki yakınlık hissidir.

Bu demek değildir ki herhangi bir şeyin güzelliğinin tadını gerçekten çıkarabilen yegâne kişi, nesnenin kendi tahayyül gücünün bir ürünü olduğunu bilen filozoftur. Güzelliğin tadını çıkarmak düşünümsel değil, hayali bir edimdir; hatta imgelemin nesnesi felsefi düşünceye ait olanaklı bir nesne haline gelemez. Hayali olan sadece hayal edilebilir: Felsefe yapacaksak, hayali olan hakkında değil, gerçek olan hakkında; estetik deneyimin nesnesi hakkında değil, nesneyi meydana getiren edim hakkında felsefe yapmalıyız. Gel gör ki yücelikten ayrı bir şey olarak güzellikten haz almak salt tahayyül etme ediminin yanında bir şeyi daha gerekli kılar: Tecrübelerden ders çıkarmayı öğrenme becerisini gerektirir; hatta geçmişte benzer bir durum kendine özgü bir şekilde geliştiğinden, belli bir duruma farklı bir şekilde tepki gösterebilme becerisini gerekli kılar.

3. Doğanın Güzelliği

12. Hayali Nesne ile Gerçek Nesne

Daha önceki kısımlarda (3) sözü edildiği üzere bir nesneyi hayali nesne olarak adlandırmak o nesnenin gerçek olup olmadığına dair kişinin kayıtsızlığını ortaya koymasıyla aynıdır. Durum buysa ve bir nesneyi hayal etmek aynı zamanda onu güzel bulmaksa, ister doğal ister sanat eseri olsun gerçek nesneleri güzel bulmak konusunda hiçbir zorluk yoktur; zira bu nesnelere hayalgücüne dayanarak bakabilmek sadece hayalgücümüzde var olan nesnelere hayalgücümüze dayanarak bakabilmek kadar mümkündür. Şu halde sözcüğün dar anlamında hayali ya da gerçek olsun, gerçek bir nesneyse de doğal veya sanat eseri olsun bir nesnenin güzelliğiyle ilgili bir şey değişmez. Bu ayrımlara dair estetik etkinlik, kavrayışı gerekli kılmaz; bu ayrımlar sanat alanına değil, refleksiyonlu düşünce alanına aittirler. Sanatçı, sanatçı olarak, nesnenin bu farklı şekillerine kesinlikle aynı hislerle bakmalı ve bunlar arasında bir ayrım yapmayı filozofa bırakmalıdır.

İmgelem olarak genel sanat kavrayışından ister istemez ortaya çıktığı görünen durum bu. Bu durumun bir miktar hakikat içerdiği yadsınamaz. Hakkında ne söylenirse söylensin bir nesnenin yalnızca nesneye hayalgücüne dayanarak bakan bir kişiye güzel görünmesi ve o kişinin o nesnede bulduğu güzellik türünün kendi yaratıcı etkinliğinin yoğunluğuna ve karakterine bağlı olması doğrudur. Ayrıca estetik edimin bir algılama edimi olmadığı ve bu nedenle nesnesinin gerçekliğini ne olumladığı ne de yadsıdığı veya yadsıyabildiği, hatta nesnenin bir türlü ya da başka türlü bir biçimde var olduğunu savunmak konusunda da hâlâ pek az becerikli olduğu doğrudur.

Sanatçıların hepsinin doğal güzelliği sanatsal güzellikten ayırt etme alışkanlığı olduğu gerçeği gün gibi ortadadır. Sanatçılar, bu güzellik çeşitlerini felsefi refleksiyonun bizleri arasında ayrım yapmaya zorladığı nesnelerdeki bir şey ve benzer bir şey olarak değil de, estetik açıdan ayırt edilebilir iki farklı şey ola-

rak görürler. Tıpkı bir hekimin bir şeyin yüce olup olmadığına karar vermemesi gibi, bir filozof da bir şeyin doğal güzellik olarak adlandırılan o kendine özgü güzellik türüne sahip olduğuna karar vermez. Yüce olanın gücü fiziksel enerji değildir; tam tersine estetik etkileyiciliktir; hatta benzer bir şekilde, doğal güzellikle sanatsal güzelliğin arasındaki ayrım metafiziksel bir ayrım değildir, hatta sanatçıdan da kopuk değildir; fakat iki estetik deneyim türü arasındaki bir ayrımdır. Gerek doğal nesne gerekse de sanat eseri, sanatçıya kendisini gerçek olarak, sadece hayalden ibaret olmayan bir şey olarak sunar. Bunların gerçekliği sanatçının estetik deneyimine kurucu bir unsur olarak dahil olur ve kendine özgü bir nitelik katar; hatta bunların farklı kökenleri bu özelliği daha da farklılaştırır.

O halde doğal güzellikle sanatsal güzellik arasındaki ayrımı ele almadan evvel sanatın hayalgücüne dayanan katıksız etkinliğinin niçin kendi nesnesini gerçek bir şey olarak, yani hayalgücüne dayanan kendi etkinliğinden bağımsız bir şey olarak gördüğüne dair soruyu sormak gerekir. Paradoks, hayalgücünün tanımı gereği kendine ait nesnenin gerçekliğiyle ilgilenmese de kendi nesnesini aslında gerçek bir şey olarak gördüğü kendine has bir deneyim türünü içermesinde yatar. Öyle ki, hayalgücünün yeterliliklerinin dışında yer alan bu ayrım her nasılsa –hayalgücü hiçbir zaman bir şeyi ispat edemeyeceği için– bir olumlama şeklinde değil de, hayal kurma etkinliğinin niteliğini zenginleştiren bir duygu biçiminde, imgelemin tam da içindeymişçesine görünür.

Bu paradoksu açıklığa kavuşturabilecek ilke kendisini ilk defa son kısmın kapanış satırlarında göstermiştir. Orada, yücelik ve komiğin karşıtlığından güzelliğe geçişin ancak tecrübeden ders çıkarma kabiliyetine sahip bir zihinle gerçekleştirilebileceği ortaya konmaktaydı. Böylece yeni ve eşsiz bir estetik deneyim, kendisi estetik olmayan bir ilkeyle oluşturulmuş olur; zira sadece tek bir estetik ilke vardır, o da hayalgücüdür. Hal böyleyken, imgelemin kendine özgü nesnesine karşı tutumu estetik olmayan bu ilkeden etkilenir. Gelgelelim, tek başına tec-

rübeden ders çıkararak bir şeyler öğrenme kabiliyeti, kendi başına estetik deneyime yeni bir nitelik kazandırabilecek estetik olmayan tek ilke değildir.

13. İlham

Düşünme olmaksızın tahayyül edip edemeyeceğimiz hususuna kuşkuyla yaklaşılabilir. Çoğu hayal kurma örneklerinde, hayal-bilincimizin nesneleri salt hayalidir; gel gör ki aslında hayallerimizde gerçeklik ve gerçek olmama arasında bir ayrım yapsak da genel olarak bu ayrımı yanlış bir şekilde yapar ve yalnızca hayali olanı gerçek olarak algılarız. Uyanıkken oluşturduğumuz imgelemlerde sadece hayal kurduğumuzun kimi zaman farkındayızdır ve kimi zaman da hatalı bir şekilde hayal kurmadığımızı düşünürüz. Gelgelelim, hayal kurup kurmadığımıza, diğer bir deyişle bilincimize ait dolaysız nesnenin hayali bir nesne mi yoksa gerçek bir nesne mi olduğuna dair herhangi bir yargıda bulunmayız. Hatta birçok durumda estetik etkinlikle meşgul olduğumuzda onunla meşgul olduğumuzu bildiğimiz kesinlikle doğrudur. Aslına bakılırsa bilinçli olarak kontrol edilen hayallerin tümünde, diyeceğim genel olarak sanat diye adlandırdıklarımızın tümünde böyle olması gerekir; zira tahayyül etmeyi isteme tahayyül ettiğimiz bilince işaret eder.

Öyleyse sanatçı her zaman iki şey yapmaktadır: Tahayyül etmek ve tahayyül ettiğini bilmek. Sanatçının zihni sanki iki kısımlı bir zihindir ve önünde iki kısımlı bir nesne durmaktadır: Hayal ederken sanatçının önünde hayalini kurduğu nesne vardır; düşünürken ise o nesneyi hayal etme edimi durur önünde. Sanatçı, bu olmaksızın sanatçı olamayacağını ve estetik olarak etkin olduğunu bilir; gel gör ki, bir filozof olmadığından bu etkinlikle kendi doğasını meydana getiren diğer etkinlikler arasındaki ilişkiyi anlamaz. Sanatçı kendisini hayal eden olarak tasarlar; ama kendisini düşünen olarak tasarlamaz. Yine de düşünmeye devam eder ve şimdiye kadarki kendilik bilgisi eksik-

tir hatta kendilik bilgisi yanlış yönlendiricidir. Sanatçı, sanatçı olarak tahayyül eder. Bir düşünür olarak kendisini tahayyül ederken seyreder ve kendini seyreylemek tahayyül etme işine kendini verebilmesini sağlar. Düşünen ben, tahayyül eden beni denetim altında tutar ve böylelikle rastgele hayal kurmakla sanat hakkında bilinçli tahayyül etme arasındaki ayrımı ortaya koyar. Ne ki, düşünen ben tahayyül eden beni denetim altında tutsa da sanatçı durumun böyle olduğundan bihaberdir; çünkü sadece hayal ettiğinin bilincindedir, düşündüğünün değil. İşte bu yüzden bir şeyin –etkinliğin kendisinden başka bir şeyin– yaratıcı etkinliğini denetim altına aldığının farkındadır; ama bu şeyin kendi düşüncesi olduğunun farkında değildir.

İnsanın imgeleminin kendisi dışında başka bazı şeyler tarafından kontrol edildiği konusundaki bilinç, yüceye dair deneyimi ıralayan oldukça farlı dinginlik duygusundan ayırt edilmelidir. Doğal güzelliği derinden düşündüğümüzde yetilerimizin nesneyi kavramaya, nesnenin de yetilerimizin ihtiyaçlarını karşılamaya yetecek düzeyde olduğunu hissederiz. Aslına uygun olarak imgelemi denetim altında tutan gücün, imgelemi aşan ama onunla bir biçimde ilgili olan, tinsel bir etkinlik olduğu görülür. Sanatçı kendisini tamamen bir hayal ürünü olarak düşündüğü ölçüde bu gücü kendi kişiliğini aşan tinsel bir etkinlik olarak, kendi gücünün hiçbir şekilde erişemeyeceği hayalleri ona aşılayan bir güç olarak görür. Bu ilham veren güç nedeniyle kendisini edilgen bir sözcü gibi hisseder.

Varlığı estetik bilinçle hissedilen ilham verici güç bir anlamda bir Tanrı'dır ve bu yüzden bu ilham duygusu estetik olmaktan daha çok dini bir duygu olarak ya da en azından sanattan dine geçiş şekli olarak görülebilir. Gelgelelim bu bir hata olurdu. İnsan hayatıyla ilgili olarak faaliyet gösteren gizemli güçler tanımlandığında ve isimlendirildiğinde, demem o ki, ilgi merkezi bundan böyle gücün kendisi tarafından ortaya konan bir etki olmadığında, ama gücün kendisi olduğunda din devreye girer. İnsanın kendisini bir şeyden esinlenmiş hissetmesi, *pati deum*, din değildir; fakat dinin ham malzemesidir. Dini bi-

linç, bu katıksız dinginliğin üstesinden gelen ve hangi güce sahip olduğunu sorgulamaya cesaret eden bir bilinç türüdür. Din sadece Tanrı'ya "maruz kalmak" değildir, din Tanrı ile birlikte "hayat bulur", onunla bir biçimde görüşür ve onun adını bilir. Estetik bilinç ise kendisine ilham veren güce bir isim koymamıştır; yalnızca o güç tarafından sahiplenilmesi deneyimine bir isim koymuştur.

14. Doğa

İnsanlara ilham verildiğine dair inanç, saf tahayyül edimin-den değil de insanın hayal kurduğunun farkında olmasını sağlayan düşünceden doğar. Buradan hareketle bu inancın bir yerde hayalgücünün derinliklerine giremediği ve etkinliklerini zenginleştiremediği; ancak düşünürler olarak, sayesinde kendi estetik deneyimimizi oluşturduğumuz, ama bu deneyimin kendisini pek de etkilemeyen bir hata ve aklın bir şeyi olarak kalacağı çıkarımı yapılabilir. Bu durum, imgelem ve düşüncenin şimdiye dek birbirinden bağımsız olduğunu; öyle ki ne istersek onu düşünebileceğimizi ve hayallerimizin akışını değişmemiş bir şekilde bırakabileceğimizi ortaya koyar. Gelgelelim, her hayal kurma edimi yaratıcı bir refleksiyonun ya da insanın bütün deneyimlerinin bir sonucudur ve bu deneyim insanın yaratıcı etkinliği hakkındaki düşüncelerini de kapsar. İnsan düşündüğü ölçüde imgeleminin kendisinden daha yüksek bir etkinlik tarafından kontrol edildiğini kabul ederse, onun bu kabulü kendi hayalgücü üzerine işaretini, nesne hakkındaki farkındalığını ıralayan "verilmişlik" hissi şeklinde yapması gerekir.

Böylelikle ilk bakışta tahayyül gücü tanımıyla çelişir gibi görünen "verilmişlik" hissi, gerçekten de o tanımlamanın bir neticesidir; hatta tahayyül gücünün hayali olarak nesnenin karakterine dair farkındalığı göstermesi gerektiğini varsaymak, tahayyül gücü ile tahayyül gücüne dair felsefi kavrayışı karıştırmaktır. Sanat, sanat olduğu ve felsefe olmadığı için işi bir şeyi kavramak değil de hayal etmek olan sanatçı, nesnesini kendisinin

onu hayal etmesinden bağımsız bir şey olarak görür.

Hangi bağlamda kullanılırsa kullanılsın, doğa kavramı negatif bir anlam taşır. Her zaman kendi etkinliklerimizle ilgili bir sınırlamayı ortaya koyar. İnsan doğası ahlaki ya da yasamaya ilişkin çabalarla değiştiremeyeceğimiz bir şeydir; doğanın güçleri ise kendilerine itaat etmekle kontrol altına alabileceğimiz güçlerdir. Doğa yasaları ile doğal haklar, insanoğlu onları kabul etse de etmese de var olan şeylerdir. Bir şeyin doğası, mutlak bir veri olarak kabul etmemiz gereken bir şeydir; gel gör ki bu veri bizim etkinliğimizle bağıntılıdır. Bir hareket noktası ancak o noktada başlayan bir şeye atıfta bulunmakla anlam kazanır: Bir şeyin doğasını değiştiremeyeceğimizi dile getirmek onda değiştirebileceğimiz ve değiştirdiğimiz bir şeyler olduğunu gösterir. O nedenle doğa tasarımı etkinlik tasarımının negatif bir sureti olarak karşımıza çıkar ve her etkinlik türünün doğanın farklı bir türünde bir emsali vardır. Böylelikle estetik anlamda doğa, kendisinin özgür bir edim olduğunu hisseden daha ileri tahayyülde bulunma edimine yönelik bir başlangıç noktası ya da veri olarak kendimizi tahayyül etme gerekliliği altında hissettiğimiz bir şeydir. Gelgelelim, algılama söz konusu olduğunda algıladığımız her şeyi doğal bir nesne olarak hissettiğimizden; düşünme söz konusu olduğunda da bilim-insanı düşüncesindeki her nesneyi doğanın bir parçası olarak hissettiğinden hayal etmek söz konusu olduğundaysa sanatçı hayal dünyasındaki her nesneyi doğa olarak algılar. Tüm bu durumlarda benzer bir şekilde bilişsel etkinlik nesnesini doğadan bağımsız bir nesne olarak görür ve kendi özgürlüğüne karşı bir sınırlandırma olan doğaya karşı harekete geçer. Halbuki tüm bu durumlarda bu duygunun kısmen bir yanılsama olup olmadığı hatta nesnenin aslında bir bakıma kendisini kavrayan edim tarafından kurulup kurulmadığına dair sorular felsefe tarafından sorulabilir.

İmgelemle ilgili olarak durumun bu şekilde olduğu zaten gösterilmişti. Bu yüzden verilmişlik hissinin en azından bu durumda bir yanılsama olduğu görülecektir. Fakat her ne kadar

yanılsama olsa da bu his gerçek bir histir; hakikaten yaratıcı deneyime girişen ve bu deneyim hesabına bir olgu olarak kabul edilmesi gereken bir his. Ayrıca bunun zorunlu bir olgu olduğu, ki bu yaratıcı etkinliğin gelişmeye bağlı olduğu bir özelliktir, yukarıda yapılan çözümlemede gösterilmiştir. Şu halde, eğer bu bir yanılsamadan ibaretse zorunlu bir yanılsamadır; hatta bu da onun tamamen bir yanılsamadan ibaret olmadığını dile getirmenin bir yoludur. Genel olarak bu verilmişlik duygusu kendi sonluluğunun farkında olan sonlu zihindir. Bütünüyle sonlu olan bir zihin, sonlu olduğunun farkında olmayabilirdi. Sonluluğun bilindiği yerde sonluluk aşılır. Gelgelelim, açık bir şekilde ya da felsefi olarak bilinmediğinde ve yalnızca bir tecrübeye ait duygusal bir geçmiş olarak hissedildiğindeyse açık bir şekilde aşılmaz; sadece onun aşılabileceğine dair bir inanç söz konusudur.

Böylelikle hayalgücü nesnesinin gerçek olarak hissedilmesini sağlayan verilmişlik duygusunun doğasına uygun olarak düşünüldüğünde asla bir yanılsama olarak değil, derin bir hakikatin hayali farkındalığı olarak kabul edilir. Bu duygudan ötürü sanatçı, boş bir günün avare bir şarkıcısı; tek meşruluk zemini anlattığı masalların güzel masallar olduğunu söyleyen bir masalcı olmadığının farkındadır. Görünüşte sanatçının eseri hayallerden yoğrulan basit bir oyundur; ama bu görünenin ardında saklı can alıcı gerçek, açıkça söylenenin ötesinde bir anlamla çabucak kavranır. Sanatçı bu anlamı bilmez; ona göre bu anlam, onu ifade eden tasvirin arkasında saklı bir gizdir; üzerinde taşıdığı görünür giysiyle hemen açığa çıkarılan ve gizlenen bir tindir. Ne var ki sanatçı onun varlığını hisseder; işte bu his, ilham duygusudur. Sanatçı giysideki desenin peşindedir ve bu giysi doğadır.

Sanatçı tüm bunları estetik deneyiminin ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bir sanatçı olduğu müddetçe sanatçı bunu felsefece düşünmez, bunu dini bir öğreti olarak da ifade etmez. Bu durum adeta sanatçının hayal dünyasına ait nesnede kendine özgü bir duygusal renk katma şeklinde sanatçıya sunulur. Sa-

natçı hayal etmenin yanı sıra düşünme konusunda da kabiliyetli olmadıkça bu duygusal renk katma tam anlamıyla tecrübe edilemez. Bütünüyle yaratıcı ve düşünsel yetilerden mahrum bir zihin olabilseydi, bu bir sanatçının zihni olurdu; fakat onun sanat deneyimi nesnesinin sadece kurgusal bir şey değil, aynı zamanda hakikatin sembolü olduğuna dair hisden tamamen yoksun olmazdı. Her ne kadar bu hislerin kaynağı düşüncede olsa da bunlar hisler olarak estetik deneyimin ayrılmaz parçasıdır; dolayısıyla yaratıcı yeti ve düşünsel yeti gerçekte birbirinden ayrı olarak var olamayacaklarından ister istemez böyle olmak zorundadır.

15. Doğanın Güzelliği

Doğa negatif bir kavram olduğu için her daim kendisine karşılık gelen pozitif bir şeyi gerekli kılar. Estetik anlamda doğa, estetik etkinliği gerektirir ve aynı zamanda etkinliğin kendisi tarafından da duyumsandığı gibi bu etkinliğin olumsuzlanmasıdır. Bir nesneyi doğa olarak adlandırmak, onun hiçbir manada kendi etkinliğimizin bir ürünü olmadığı duygusunu dile getirmek demektir. Öyleyse tüm güzellik, kendimizi yaratıcısı olarak görmediğimiz bir nesneye ait oldukları müddetçe doğal güzelliktir. Gerçekten onların yaratıcıları olup olmamamız konunun dışında kalır; asıl mesele, gerçek estetik deneyim çerçevesinde nesne ile kendimiz arasında ne tarz bir ilişki hissettiğimizdir. Tüm güzellik, kendisine karşı edilgenlik hissettiğimizde ya da ola ki hissedersek doğal bir güzelliktir. Nesne ve onun hakkında farkındalığımız birbiriyle mükemmel bir uyum içerisindeymiş gibi görülür; ancak bu uyum içinde dahi nesnenin estetik etkinlikte sunulduğuna dair his ile kendimizde ya da başkasında estetik etkinliğin nesneyi yaratıp yaratmadığına dair his arasında bir fark vardır. Bu fark, doğal güzelliğin hazzı ile sanatsal güzelliğin hazzı arasındaki ayrımdır.

Doğal güzelliğin hazzı, kendi yaratıcılığının farkında olmayan imgelemdir. İmgelem kendisi için nesneler yaratma gücünü

keşfettiğinde, sözcüğün tam anlamıyla kendisini sanat olarak, kendi nesnelerini de sanat eserleri olarak görmeye başlar. Bu keşiften önce kendisini halihazırda var olan bir doğayı edilgin olarak düşünürken görür. Gel gör ki, keşif felsefi bir kavram değildir ve deneysel olarak yapılan bir keşiftir; bu nedenle de bazı durumlarda kabul görse de başka durumlara aktarılmaz. Bu nedenle iki farklı hissin ağızda kalan tadı, estetik kavrayış hissi ile estetik yaratıcılık hissi arasındaki ayrım güzel nesnelerin iki türü arasındaki bir ayrım olarak yanlış şekilde yorumlanmaya meyillidir. Böylesi bir yanlış yorumlamanın neticesi, güzellikleri doğal ve sanatsal olmak kaydıyla iki eşit özel gruba bölerek sınıflandırma çabasıdır; dahası böylesi bir girişimin başarısızlıkla neticelenmesi sonradan belirgin bir hal alır. Belli bir nesnenin, kendinde düşünüldüğünde ve onu kavrayan yaratıcı edimle tüm ilişkisi dışında, doğal güzelliğin mi yoksa sanatsal güzelliğin mi bir timsali olduğunu sorgulamak anlamsızdır; ayrıca böylesi her sınıflandırmanın varsayması gerektiği gibi, aynı sınıfa konulabilecek tüm nesnelere karşı aynı yaratıcı tutumu takındığımızı varsaymak hiç de daha az anlamsız değildir.

Doğa, benim özel ya da kişisel etkinliğimin değil, benzer başka etkinliklerin bir antitezidir; işte bu nedenle nesne, genel anlamda kavrayıcı etkinliğin olumsuzlanması ya da sınırlandırılması olarak görülen doğa olarak kabul edilir. Herhangi bir güzelliğin doğal güzellik olarak farkında olmam için insan olarak kendimin farkında olmam gerekir ve sonrasında doğanın güzelliği kendisini insan dünyası dışında bir güzellik olarak sunacaktır. Sadece salt soyut anlamda bir insan olarak değil, aynı zamanda özel durumunda bir insan olarak kendimin farkında olduğum sürece doğa benim için insanlığın kuru bir olumsuzlanması olarak değil de, insanlığın bu özel durumunun olumsuzlanması anlamına gelecektir. Bu yüzden doğal güzellik kendini gözlemcinin bilincini derinlemesine etkileyen kendi hayatına bakışıyla bağıntılı olan farklı biçimlerde gösterir. Bunlardan bazıları sonraki kısımlarda ele alınacaktır.

Bu biçimlerin hepsi belli birtakım ortak özelliklere sahiptir.

Doğa bazen Tanrı'nın sanatı olarak adlandırılır ve bu ifade takdire şayan bir şekilde gerçek deneyimi tarif eder; gerçi bu ifade, o deneyimin doğal olarak kullanamayacağı dini bir dilde belirtilir. Bu ifade o gerçek deneyimde her zaman neler hissettiğimizi dile getirir, öyle ki doğa kusursuz ve mükemmeldir. Doğada hiçbir şey çirkin değildir; doğal bir nesnenin güzel olduğunu yadsıdığımızda onun üzerine değil, kendi üzerimize refleksiyonda bulunuyoruzdur. Aynı şekilde her doğal nesne eşit derecede güzeldir; Tanrı kalkan balığıyla su aygırından aldığı keyfin aynını bülbülle aslandan da alır. Onun eserleri yeterli birer mükemmellik teminatıdır. Bu yüzden bu mükemmelliği fark edemezsek hata bizdedir. Dinginlik duygusu ister istemez bunun ardından gelir. Bu duygu, güzelliğin etrafımızdaki her yerde sonsuz bir bolluk içerisinde olduğunu bu nedenle de yapmamız gereken tek şeyin bize verileni kabul etmek olduğunu ifade eder. Doğal güzelliğin bir karşıtı yoktur: Fark edilir ya da edilmez. Bu durum ona kendine has bir dolaysızlık veya kendiliğindenlik niteliği katar. Doğal güzelliğin karşıtı, hiç kimsenin elde etmek için uğraşmadığı, çaba sarf etmeksizin ama kutsal bir lütufla eksiksiz ve zarif bir şekilde ortaya çıkan bir şeydir. Zambaklar giysileri konusunda sıkıntı çekmezler; zaten bu yüzden giysileri mükemmeldir. Dağ güzeldir, çünkü hiç kimse tarafından inşa edilmemiştir; orman güzeldir, çünkü kimse ormanı yoktan var etmemiştir; kar tanesi güzeldir, çünkü kuyumcu eli değmemiştir. Doğanın o zahmetsiz dolaysızlığı her durumda onun güzelliğine ilişkin ilineksel bir şey değildir; onun güzelliğinin özüdür. Kaya çuhaçiçeği güzel olmamakla beraber taşlık bir bahçede de bulunmaz; onun güzelliği taşlık bir bahçede olmamasıdır. Sanat doğal bir nesnenin, gözün yapılan sahtekârlığı tespit edemeyeceği şekilde aynını yapabilseydi, bir kopya olduğu ortaya çıkar çıkmaz, eser kendi doğal ilkörneğinin taşıdığı kendine özgü güzelliğini de yitirirdi. Aynı şekilde, doğayı süslemek aslında doğayı bozar. Zambağı allayıp pullamak, insan vücudunu dövmelerle süslemek, ıssız araziye bahçe çiçekleri dikmek nesnenin kendiliğindenliğine müdahalede bu-

lunarak nesnenin doğal güzelliğini yok etmek demektir. Aynı şey, süsleme amacı gütmeksizin fakat farklı bir dürtüyle ya da akılsızlıkla nesnenin rahatsız edilmesiyle de vuku bulur: Bir tren yolu ya da bir maden ocağı, bir dağın güzelliğini işe yararlıkla ilgili düşünceler öne sürmekle değil de, hatlarının kendiliğinden olan akışını kesintiye uğratarak bozar. Kırmızı şapkalı mantardan aldığımız keyif, mantarın yoldan geçen biri tarafından düşürülen bir Viktorya eriği olduğunu anladığımızda, eriklerden ya da yoldan geçenlerden hoşlanmadığımızdan değil de doğanın kendine özgü renk düzeni olarak aldığımız şeyin kendiliğindenliğinden tat aldığımız için yerini tiksintiye bırakır.

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

16. Doğal Güzelliğin Biçimleri

Doğal güzelliklerin sınıflandırılmasıyla hiçbir estetik amaca hizmet edilmez. "Hayvan, bitki ya da maden" hatta "toprak, hava, ateş ve su" oyunlarının sanat felsefesinde yeri yoktur. Lakin içinde doğal bir güzellik barındırabilecek çeşitli nesne sınıflarını tek tek sayma girişimi ister istemez faydasız ve boştur. Doğal güzellik içerisinde farklı türden bir ayrım vardır. Bu ayrım da nesneler arasında değil, estetik bakış açıları arasındadır. Genel olarak doğal güzellik, kendisini düşünen etkinliğin olumsuzlanması olarak görülen bir nesnenin güzelliğidir. İnsanın kendilik bilinci değişikliklere maruz kaldıkça insanın kendi karşıtı olarak gördükleri de aynı şekilde paralel bir değişime maruz kalmalıdır. İnsanoğlu kendisini salt insan olarak gördüğü

ölçüde, doğa ona insan olmayan bir varlık olarak görünecektir. İnsanoğlu kendisini salt bir insan olarak değil de, uygar bir insan olarak gördüğündeyse doğa, sadece insan olmayan dünyayı değil aynı zamanda uygarlaşmamış durumdaki insan hayatının dünyasını da kapsamına alacaktır ve "uygarlaşmamış" ifadesi "uygar" ifadesiyle çeşitlilik kazanacaktır. İnsanoğlu kendisini bir sanatçı olarak gördüğünde doğa, bilinçli olarak estetik dürtülerden ilham almadığı müddetçe, uygarlaşma seviyesindeki insan hayatını dahi içine alacak şekilde daha da genişleyecektir. Öyleyse insan olarak kendisinin bilincinde olan insan, doğal güzelliği denizde, rüzgârda ve yıldızlarda bulur; uygar bir insan olarak kendisinin bilincinde olan insan, aynı tür güzelliği ilkel insan topluluklarında ve onların ürettiklerinde bulur; bir sanatçı olarak kendisinin bilincinde olan insan ise aynı tür güzelliği makinelerde ve medeniyetin işe yarayan diğer ürünlerinde bulur. Bu üç durumda içerilen güzellik türü birbirinin aynıdır: Bu güzellik, seyirci ve nesnesi arasındaki zıtlığın güzelliğidir, güzel olsun diye tasarlanmadığından güzel olan şeyin güzelliğidir; sözün kısası, doğanın dolaysız güzelliğidir. Gelgelelim, bu üç durum çok farklı üç bakış açısını temsil eder. İnsandan oldukça uzakta bir nesneye hasret kalan zevk en ilkel insan etkinliğinin kanıtlarıyla bile küstürülür. Zevk, kır manzarasında tek bir insan figürü, deniz manzarasında tek bir yelkenli olsa, nesnesini saygısızlığa uğramış bir şey olarak görür. İkinci düşünce yapısı, insan etkileri nispeten ilkel olduğu sürece, doğada insan tarafından değiştirilmiş aykırı hiçbir şeye rastlamaz: Bir kulübe, işlenmiş toprak ve eski moda bir kasaba doğanın güzelliğine kulak tırmalamaksızın uyar. İşte bu nedenden dolayı bu düşünce yapısı bir yandan saf doğal dünyanın yabaniliği hususunda sevimsiz ve yetersiz bir şeyken, öte yandan demiryolları, fabrikalar, buharlı gemiler ve benzer sanayi işaretleri doğanın bu yabaniliğine karşı saldırıya geçerler. Üçüncü düşünce yapısı, ikinci düşünce yapısının el değmemiş doğadan memnun olmadığı kadar ilkel insanın garip davranışlarından da memnun değildir. Bu düşünce yapısı resmedilmeye

değer bir kasabayı ve kırsal bir yeri yavan bir şey olarak görür ve birinci düşünce yapısının bir dağın modellenmesinde ve bir ağacın dile getirilişinde hissettiği aynı tadı ekspres bir lokomotifin ya da ağır bir silahın açık bir şekilde tasarlanmasında da duyar. Bu üç tutumdan ilki, diğer ikisinin ön kabulünü ve temelini oluşturur; manzaranın verdiği tat ikinci düşünce yapısında değillenmeyip yetersiz ve desteğe gereksinim duyan bir şey olarak görüldüğü için ilk tutum ikincisinde de devam ettirilir. Faydalı icatların ortaya koyduğu güzellik doğal güçlere itaat ederek onları fethetme ilkesine bağlı olduğundan ilk tutum yine üçüncüsünde de hissedilir. Şimdi sırasıyla doğal güzelliğin bu üç aşamasına değinmek gerekmektedir.

(a) Doğal güzelliğin ilk ve en ilkel aşaması saf doğanın güzelliğidir. Saf doğa ya da haddi zatında doğa, gerçekte insanla olan karşıtlığıyla tanımlanır. Kendine özgü etkinliğinin bilincinde olan insan kendisini o etkinliğin ürünü olmayan bir dünyayla karşı karşıya kalmış bulur; hatta bu verilmişlik hissi ve insanın kendi karşıtlığından uzakta kalması bu anlamda doğal güzelliğin özel karakterini meydana getirir. Güneş, ay ve yıldızlar; dağ ve orman; çiçekler ve hayvanlar; kuşlar ve balıklar; denizler ve ırmaklar; bulutlar, rüzgâr ve yağmur; bunların hepsi yabani güzelliğe sahiptir. Bu his, kendilik bilincinin olmasının bilgili olmak anlamına gelmesi dışında gelişmiş bir medeniyetin ortaya çıkardığı bir netice değildir. Yüzümüzü yabani şeylerin güzelliğine çevirmemiz, dünyadan gerçekten sadece bizler kastedilmedikçe, dünyanın üzerimize çok gelmesinden dolayı değildir. İlkel bir yabani bu güzelliği bir kasaba sakininden daha az bir hevesle hissetmez. İlkel edebiyat, sanayi çağının edebiyatından daha az yankı uyandırmaz ve özellikle uygar olmayan ırkların bir özelliği olan doğaya tapınma, vahşi doğanın estetik gücüne yönelik tam da bu duygunun dini gelişimini temsil eder. İnsanlara göre, su perisi ve dağ perisiyle, bulut ruhlarıyla, şimşekleriyle, sebzeleri yeşerten tanrılarıyla ve yıldızlara ait hareketlerle çöl, saf doğal güzelliğe yönelik duygu-

nun derinlik ve evrenselliğini kötüye kullanmak demektir.

Bu his doğal nesnede insan eyleminin izlerinin bulunmasıyla yok olur. Vahşi olan evcilleştirildiğinde onun vahşiliğinden gelen güzelliği de kaybolur ve bu yüzden insan gücünün doğa üzerindeki hâkimiyetinin artması her zaman bu düşünce yapısının kapsamını ve imkânlarını kısıtlama eğilimi gösterir. Çöl ıslah edildiğinden, ırmaklar üzerinde köprüler kurulup yataklarına setler çekildiğinden, dağlar taş için birer taş ocağına dönüştürüldüğünden ve ormanlardaki ağaçlar kereste için kesildiğinden, bunlar insan egemenliğine karşı isyanları sonucunda verdikleri tepkiye bir son verirler. Hatta bu değişiklikler ister istemez insanın kendilik bilincinden kaynaklandığından, bunların güzelliğinden insanın keyif almasının kaynağı olan aynı beceri, bu keyfin insan tarafından giderek yok edilmesinin de kaynağıdır. Gelgelelim, doğanın vahşiliğini muhafaza eden bazı şeyler hep vardır; insan yıldızlar üzerinde kendi izini bırakamaz; hatta rüzgârı dumanla denizi de petrolle ne kadar kirletirse kirletsin, onlara özgü temel enerji, bitkilerin yeşermesini sağlayan enerji gibi, insanın üzerine bozulmamış bir durumda atılır. Saf doğal güzelliğin keyfini sürmek için yine de sonsuz bir alanı vardır ve her zaman olmalıdır da.

İmdi, insan kendisinde daha fazla şey keşfetmeyi öğrendikçe ve daha mütefekkir bir konuma geldikçe, saf doğa onu tatmin etmemeye başlar. Yabanıl insan ola ki uygar insandan daha çok saf doğadan keyif alır; kuşkusuz aramızdaki gençler ve daha az düşünceli olanlar vahşi doğayı tatmini en uzun süren bir şey olarak görürler. Hiçbirimiz saf doğadan aldığımız tadı yitirmeyiz; ama öz bilincimiz derinleştikçe gelişimimizin erken dönemlerinde bizim hoşumuza gitmeyecek olan; ama şimdilerde doğayı bozan değil de zenginleştiren bir şey olarak hissettiğimiz eklemeler ve değişikliklerle onu destekleme eğilimi gösteririz.

(b) Bu eklemeler, doğanın güzel olmak için artık tamamen insan tarafından dokunulmamış bir şey olmaya ihtiyacı olmadığını ve insan müdahalesinin doğanın güzelliğini bozmak şöyle dursun, bazı durumlarda doğanın güzelliğini artırabilece-

ğini ortaya koyan ilkeye bağlıdır. Saf doğal güzelliğin tadını çıkaran göz için yaban çiçeği enfestir; çünkü doğru ve olması gerektiği yerdedir; çevre koşullarına uyum sağlar, toprak ve iklimin etkilerinden kaçınması mümkün olmaksızın yetişmiştir ve bu kaçınılmazlık, jeoloji ve botanik hakkında hiçbir şey bilmesek bile çiçek ve çiçeğin yetiştiği ülke arasındaki organik bir bütünlük olarak görülür. Gelgelelim bu aynı bütünlük insan ürünleri durumunda da görülür. Meşe kütüklerinden, tuğladan ya da taştan yapılan bir kulübe üzerinde durduğu toprağın karakterini taşır ve başka bir malzeme yerine bir tek malzemeden inşa edildiğinden değil, çevrenin meydana getirdiği malzemelerden inşa edildiğinden dolayı güzeldir. Fundalık boyunca ilerleyen patika, insanların yollarını tercih etme tarzlarını kayıt altına aldığından, fundalığa güzellik katar ve bu nedenle oranın biçimini ve dokusunu incelikli bir şekilde vurgular. Tarıma elverişli arazilerle meralar kendi karakterleri sayesinde doğal bitki örtüsünden geri kalmayacak şekilde toprağın çeşitlendirme özelliklerini açığa vururlar. Hatta insanlar nesiller boyunca doğayla iç içe yaşadıktan sonra bile doğanın kendilerine verdiği tattan etkilenmişlerdir; çobanlar gibi yürürler, gözleri dağlı insanların gözleri gibidir, meslekleri kendilerini arazi üzerinde şekillendirdiği gibi konuşmaları da kendisini onların meslekleri üzerinde şekillendirir.

İnsan yaşamının kendisini doğaya naklettiği ve doğanın niteliği hakkında bir şeyler elde ettiği yolların dışında, doğal güzelliğin kendi adına bir sahibinin olması akla gelir. Böylesi bir toplumun davranış ve alışkanlıkları gelişmiş bir toplumun âdetlerinden tamamen farklı olarak bir tür doğa yasasına benzer; zira bir topluluğun davranış ve alışkanlıkları, hatırlanması zor bir geleneğin doğrudan ve refleksiyonlu olmayan ifadeleridir. Öyle ki tek bir gülün kendisini bir gül kılan dürtüyü hiçe sayma özgürlüğünden daha fazlasına her tek kişi hatırlanması zor bir geleneği hiçe saymak konusunda hiç de sahip değildir. Bu hayatın getirdiklerinden, onun günlük rutinlerinden, tatil ve bayramların kutlanmasından kendine özgü bir zevk alırız. Burada

bilinçli hiçbir tercih olmadığına, belli bir edimin yapılıp yapılmayacağına, belirli bir kostümün giyilip giyilmeyeceğine dair hiçbir açık sorunun olmadığı duygusuna dayanan bir zevktir bu. Bu nedenle eleştirilerin üzerinde bir sanat eseri olarak görüldüğünden değil de doğal olarak herkesin ilgisini çeken bir şey olduğundan Provençal karnavalından keyif alırız. Birisi Blackpool'daki bir karnavala katıldığında, karnavalın mecburen daha kötü olacağını değil de ne kadar iyi yapılırsa yapılsın bir karnavalı çekici hale getiren bir şeyden yoksun olacağını sezinlemeliyiz. Bu durum, Keswick vagonunda şarkı söyleyecek birini kiralamak gibi bir şey olurdu.

Doğal güzelliğin bu kendine özgü şekli sadece kırsal hayata has değildir; aynı şekilde çağdaş kent hayatımızın karmaşasından ve yapmacıklığından uzak olduğu müddetçe kentlerdeki hayatlarda da doğal güzelliğin bu şekli görülür. Buna bir isim vermek gerekirse belki de hiç tereddütsüz pitoresk kelimesi kullanılabilir; zira pitoresk kelimesi apaçık doğal bir güzellik biçimine işaret eder ve sözcüğün özü seyircinin nesne ile kendi alışkın olduğu ortam ve etkinlikler arasındaki uçurum hissidir; bu sözcük aynı zamanda doğal nesneler ile insan hayatı ve eserlerini tanımlamak için tarafsızca kullanılır.

Doğal güzellik sevdası çoğu zaman alışılmışın dışında modern bir şey, kentli ve endüstriyel uygarlığımızın bir ürünü olarak kabul edilir. Doğa demek pitoresk demekse bu doğrudur; veyahut da uygarlığımızın sanayileşmesinin yeni bir pitoresk şekli ortaya çıkardığı ve doğal güzellik hakkındaki hissimizi, kısmen kırsal toplumun meydana getirdiği ve kısmen de kırsal toplumu meydana getiren doğal çevrede derinlemesine kök salmış ve geleneksel sanatların peşinde yaşamını sürdüren kırsal bir toplumun ortaya koyduğu görüntüye yoğunlaştırdığı doğrudur. Böylesi bir toplum, bir yeri kazdığımızda ortaya çıkan çukurdur; sanayi devrimi öncesi hepimizin içinde bulunduğu durum tam da budur. Bu malum olay, bizi gelinen noktadan ayırdığında, uygarlığımız sanayileşmesini yapay bir şey olarak, sanayi öncesi kırsal toplum ile ufak kasabaları doğal bir

şey olarak, böylelikle de doğal güzelliğin kendine özgü tüm nitelikleriyle donatılmış bir şey olarak görmeye başladı. Bu algı Wordsworth'ü kendisine sözcü ilan etmiş ve geçen bir buçuk asırdır Wordsworth tarafından dile getirilen hareket sürekli bir şekilde derinlik ve güç kazanmıştır. Bu durumun izleri halk ezgileri edebiyatında, halk şarkılarında ve taşra sanatına duyulan çağdaş ilginin tümünde, kır evi mimarisi üslubunda, kentlerde yetişmiş insanların içgüdüsel bir şekilde kırsal kökenlerine dönüşlerinde, kent hayatının yükselişiyle güzel yerlerin ayaklar altına alınıp yok edilmesini önleme girişimlerinde sürülebilir.

Günümüzde bu hareket, kendi ülkemizin estetik hayatında şimdiye kadarki en önemli şeydir. Diğer ülkeler için hiçbir şey diyemeyiz, zira sanayileşmenin İngiltere'de daha önceden ortaya çıkması bizlerde bu fikrin daha erken bir şekilde gelişmesini sağlamıştır. Estetik hayatın şiire sahip çıkmak ve opera binalarına bağışta bulunmak demek olduğunu düşünen insanların günümüz İngilizlerinin sanattan anlamayan bir ırk olduklarına inanmaya meyletmeleri, hatta Shakespeare, Purcell ve Turner'ın İngiliz oldukları gerçeği karşısında şaşırıp kalmaları oldukça mümkündür. Gelgelelim, çağdaş İngiltere'nin estetik enerjisi çok kapsamlı ve derin bir doğa sevdası üzerinde yoğunlaşmaktadır ve bizlere göre doğa Wordsworth'e ne ifade ediyorsa odur, insanın değil sanayileşmiş insanın karşıtıdır. Eğitimimize ve imkânlarımıza göre Hamstead Heath'ı ya da Cornish Sahili'ni veya Göller Yöresi'ni veyahut da İsviçre'yi tercih ederiz; gel gör ki aynı dürtü bütün hepimizi harekete geçirir. Tatil zamanı gelip çattığında ilk düşüncemiz kırlara akın etmek olur ve bunu ayaklarımızı uzatıp oturmak ya da sağlığımızı güçlendirmek için değil, kırların güzelliğinin keyfine varmak için yaparız. İdman yapmak istersek antik Yunanlar gibi kendi şehirlerimizde idman yapabiliriz. Sağlığımızdan endişe ediyorsak tüm yıl boyunca çok daha sağlıklı bir şekilde yaşayabiliriz, fakat hafta sonları kır evinin penceresinden kırları görmek için çoğu zaman fazla çalışır ve idmandan feragat ederiz ya da Manchester'dan Bournemouth'a otobüsle yolculuk eder,

Rothesay'a vapurla geçer veyahut da bir aylığına Tirol'a gideriz. Toplumun her kesimi bu saydıklarımızı yapar ve on dokuzuncu yüzyıl estetizminden bize miras kalan sahte sanat felsefesine kafayı takmamışsak, istisnasız toplumun bütün kesimlerinde bu büyük toplu hareketlere yol açan dürtünün tamamen estetik olduğunu görmemiz gerekir.

Daha da önemlisi, bu dürtünün sınırlarını ve temelini anlamamız gerekir. Bazen, ilkel bir toplumu güzel bulmak o toplumun kusurlarına karşı hassas bir körlüğü gerekli kılar ve aynı şekilde kişinin pitoresk olarak gördüğü insanların mutsuz, tembel, zayıf, kinci ve ahlaksız olduklarını keşfetmek onların güzellik duygularını yok eder. Ama işin aslı böyle değildir. Köylü kız gayrimeşru bebeğini boğarken değil, şık elbiseler giydiğinde güzelliğini yitirir. Bir kır evi tavanından su damlatmaya başladığında değil, tepesine sacdan oluklu bir çatı oturtulduğunda ve porselen kedi biblolarıyla süslendiğinde pitoreskliğini kaybeder. Bu durum, birer yenilik oldukları için demiryoluna ve gazölçere karşı olduğunu, ama ayrıı şekilde zamanın yenilikleri olan iki katlı kır evlerine, kapalı alanlara, asfaltlanmış köy yollarına ve taş kiliselere karşı olmadığını ortaya koyan bu tutumun geçerli bir eleştirisi değildir. Pitoresk âşığı, kör bir *laudator temporis acti** değildir. Sırf geleneksel diye güzelliği övmez; ancak güzelliği yarattığı için geleneği över; doğada ait oldukları yerleri bulduklarından kır evlerini sever; gazölçerler doğadaki yerlerini bir türlü bulamadıklarından onlardan nefret eder.

İmdi, güzellik sevdasının kendisiyle çelişik ve sevdiği şeyi sırf onu sevdiğinden ötürü yok edebilecek bir tutum olduğu doğrudur. Köy yollarının güzelliğini mahveden bir otobüs ile Alpler'deki bir köyün resmedilmeye değer güzelliğini bozan bir otel, o yıkımı mahvedip bozdukları şeyin sevdasından gerçekleştirirler. Wordsworth'ün birçok insana Göller Yöresi'nin güzelliğini görmeyi öğütlemesinden dolayı Wordsworth'ün hoşlandığı o Göller Yöresi artık yoktur. Aynı şey İsviçre'de Riviera'

* Geçmiş zaman övgücüsü. (ç.n.)

nın da, böylesi bir güzelliğin keşfedilip tüketildiği başka yerlerin de başına gelmiştir. Bu yerlerin keşfi oralara sızan maceracı bir ruh önderliğinde gerçekleşir ve o yerde yollar ile demiryollarının sert hatları manzarayı bozmamış, oteller ve villalarla mimari bozulmamış, insanların davranışları değişmemiştir ve ilkelce konukseverdirler, kendilik bilinci üzerlerine henüz işlememiştir. Bunun üzerine Sofoklesçi bir ironiyle dostlarına "burası muhteşem bir yer, kimse buralara gelmiyor" yazar. Buna karşın, kendisi oraya gitmiş ve oradaki doğal güzelliğin üstüne kara lekeyi bulaştırmıştır bile, diyeceğim, pastoral senfoni içerisinde akordu bozuk bir nota gibidir; gittikçe büyüyen bir hareketin ilk adımıdır o ve övgüleri başka insanları çeker durur. Seyyahlar takımıyla resmi tatilciler tarafından önceden yollanan bir casustur o ve ya kendi başlattığı yıkımı devam ettirmeleri için diğerlerini cesaretlendirmekten ya da alınan keyiflerin en değerlisi olarak gördüğü şeyin diğerleri tarafından paylaşılmasını engellemeyi isteme rezaletini yaşamaktan başka bir seçeneği yoktur.

Güzellikleri uğruna güzel yerlerde yaşayanların kıskanç sevdalılar olmasının ve onları takip etmek isteyenlerin hepsine karşı husumet içinde olmasının nedeni budur. Bu kıskanç sevdalılar demiryollarının ve otoyolların istilasına ve binaların, ucuz seyahat organizasyonlarının artmasına karşı mücadele ederler ve mücadele etmekten de kendilerini alamazlar; ancak kendileri de gecekonducu zihniyete sahip seyyahlar dışında başka bir şey olmadıklarından kendi davalarına hainlik ederler. Onların evleri ve bahçeleri de doğal güzellik üzerinde kara bir leke olarak durmaktadır ve onların bu asalaksal varlıkları insanların geleneksel hayatlarının yozlaşmış bir halidir.

Resmedilmeye değecek derecede güzel olan bir şeyin güzelliği, seyirci ve nesnesi arasındaki tezatlıktan kaynaklanan bir güzellik olduğundan yukarıda bahsedilen durum kaçınılmazdır. Kendimizi nispeten mütevazı bir hayatın sunduklarından faydalandığımız gelişmiş bir medeniyetin yarattıkları olarak gördüğümüzden bu duyguyu kaybedersek pitoreksten aldığı-

muz tadı da kaybederiz. Bu tadı sürdürebilmek adına nesnemizden ayrılma duygusunu kendimizde sürdürmeliyiz ve taşralılara dönüşmeden kırsal bir yerde yaşamalıyız. Öyle ki yabancı topraklar üzerinde olmanın o tuhaf tadını alabilmek adına yabancılar haline gelmeden yurtdışında yaşamalıyız ya da bir katedralin resmedilmeye değer güzelliğini hissedebilmek için müminlere dönüşmeden orayı ziyaret etmeliyiz. Bir şeyi doğal güzellik olarak görebilmek için ona bilinçli olarak yabancı gözlerle bakmalıyız ve bu yüzden bu şey, bir insan toplumu olduğunda bu toplumun bizi yutmasına karşı direnç göstermeli ve sürekli bir şekilde ona yabancılaştığımızı ileri sürmeliyiz. Bu, kulak tırmalayıcı olarak görmediğimiz kulak tırmalayıcı bir notaya müsamaha göstermektir; o notanın varlığı müziğin güzelliği için gereklidir. Bununla birlikte seyirci seyrettiği nesne üzerindeki yıkıcı etkisine karşı ne kadar körse diğerlerinin benzer etkisine karşı kör olamaz.

(c) Doğal güzelliğin bir türü olarak adlandırılması gereken üçüncü bir güzellik türü vardır: Sadece yapaylığın ve tüm insan etkinliklerini olumsuzlanması değil; neticesi güzel olacak bilinçli niyetin de değillenmesi. Yapaylık, ilkel bir toplumu ıralayan kölelikten doğal koşullara geçiş demekse yapay bir medeniyet ilkel toplumun güzelliğinden keyif duysa bile onu ister istemez yok edecektir; ne var ki onun meyveleri sanatın güzelliğinden kaynaklanmayan kendilerine has bir güzelliğe sahiptir. Demiryolu, buharlı gemi ve fabrikalar şimdiye dek irdelediğimiz anlamda doğal güzelliğin birer olumsuzlanmasıdır, gel gör ki bunlar güzeldir ve sanat eserinin güzelliği gibi bunların güzelliği de önceden tasarlanmış ve kasıtlı bir güzellik değildir. Bazı amaçları mümkün olduğu kadar etkin bir şekilde tamamlamak için kullanışlı olmaları düşünülmüştür bunların; ne ki bu faydacılık güzelliği ansızın meydana getirir; kendisinin bilincinde olmayan bu güzellik, bir dağın ya da bir buğday tarlasının güzelliğinin temel özelliklerinin aynısına sahiptir. Öyleyse bunların güzelliği, hedefin tek olmasına bağlıdır; bu tek hedefle bunların tasarımcısı kendisini etkinlik vazifesine yönlendirir. Güç

ve sürat, ekonomi ve kuvvet, araçların amaçla kusursuz bir şekilde uyum sağlaması yalnızca süsleme sonrasında bilinçli bir çabayla aksaklığa uğratılabilen kaba bir zarafet ve uyumu gün yüzüne çıkarır. Tasarlanmış bir yol; bir değirmenin, bir vadinin şeklini bozması gibi, bir dağ silsilesini tamamen bozar; gelgelim yolun bir amaca yönelik çizgisi ve değirmenin devasa binası ve sipsivri bacasının kendilerine has bir güzelliği vardır ve bunları süslemek adına yanlış bir girişimle yola köylü işi bir parmaklık, değirmene de mazgallı bir çerçeve eklemekle güzellikleri kolaylıkla bozulabilir. Böylesi süslemeler her ne şekilde olursa olsun yol ve değirmen için hayati önem taşıyan güzelliklerin yok edilmesini engellemez; sadece yeni bir güzelliğin ortaya çıkmasına engel olurlar. Bundan ötürü, ilk motorlu arabalar at arabalarının güzelliğini muhafaza etmeye çalışmış ve yalnızca gülünç olmayı başarmışlardır. Oysa günümüz motorlu arabası sadece kendisi olmaya çalışmaktadır ve sırf bu nedenden dolayı *Aquitania** ya da Lots Road elektrik santrali kadar güzeldirler.

Bu güzellik şekliyle en son tarif edilen güzellik şekli arasında hemen göze çarpmayan ilgi, doğaya yalnızca boyun eğerek doğanın fethedilebileceğini dile getiren ilkeden kaynaklanır. Bir fabrika bacasının, bir barajın, hızlı bir buharlı geminin hatları doğal güçlere öylesine sık bir şekilde uyarlanmıştır ki; onların bu hatları doğal güçlerin gözle görünür işaretlerine karşılık vermek için tasarlanmıştır. Bir yelkenlinin kıvrım ve kavisleri rüzgârı belli eder; böylece diğer hatlar da tuğlaların ağırlığını, durgun suyun basıncını ve dengesiz bir sıvının dirençlerini görünür hale sokar. Bu nedenle doğanın üstesinden gelmeye yönelik bu faydacı çözümler doğanın kendi patırtısından etkilenir ve güzel oldukları ölçüde güzellikleri bir refleksiyondan ibarettir, ola ki doğanın güzelliğinin konsantre ve yoğunlaştırılmış bir refleksiyonu. Ayrıca bu üçüncü şeklinde bile doğal güzelliğin kırılgan, büyülü uyku kaçar diye sessizlikte tadına varılan bir şey olmasının nedeni budur. Mühendise yaptığı eserlerin güzel

* İlk seferini 1914'te yapan ve 1950'de kızağa çekilen, kıtalararası çalışmış devasa gemi. (y.h.n.)

olduğu söyleniyor ve bu nedenle mühendis güzelliği kendisine hedef edinerek tasarımlarını hayata geçirirken, mimarlar ve sanatçılarla bir arada çalışarak bilgiye karşı tepki veriyorsa eksiksiz bir biçimde eserlerini berbat edecektir. Hatta kendisini mühendislerin Wardour Sokağı'na* vuracak ve sonunda bir buharlı tekne tasarımcısı olacaktır.

* Londra'da, adını sokaktaki birçok binanın mimarı olan Archibald Wardour'dan alan sokak. (y.h.n.)

4. Sanat Eseri

17. Sanatın Doğuşu

Son bölümde ele alınıp tartışılan doğal güzellik biçimleri belirli bir yönü işaret eden sürekli bir hat meydana getirir. Birinci biçimden ikincisine, ikincisinden üçüncüsüne geçişte tedricen bir ilke belirmeye başlar; bu durum günün en parlak zamanı gelip çattığında estetik bilinç dünyasında doğanın ayrıcalıklı konumuna da bir son verir. Bu ilke, insanın güzel nesneler yaratabileceği ya da daha doğrusu insan yaratıcılığının her zaman ve esasen güzel nesneler yapmaktan ibaret olduğu anlamına gelir. İlk bakışta aşamalı bir şekilde dünyanın görünümünü bozan çirkinlik abidesi olarak ortaya çıkan insanoğlunun eylemlerinin, güzel olan şeyleri yok etmeye son vermek konusunda değil de yepyeni güzellikler ortaya çıkarmak konusunda yetenekli olduğu görülmüştür. Önce, doğanın bağrına bastığı ilkel bir toplumun güzelliği, sonrasında da doğaya boyun eğerek doğanın üstesinden gelmeyi öğrenmiş gelişmiş bir uygarlığın güzelliği gelir. İlkel bir uygarlıkla ileri bir uygarlık arasındaki fark sadece bir derece farkı olduğu için her toplum kendisini ileri, atalarını da ilkel bir toplum olarak kabul eder ve söz konusu üç biçimin de döngüsü tarihsel sürecin her aşamasında daima tamdır ve bu nedenle insanın güzelliği yaratma gücü hakkındaki ilke insanın tecrübeleri boyunca her zaman kocaman harflerle yazılır.

Bu ilkenin kabulü, sözcüğün daha dar ve sıkı anlamında sanatın doğuşudur. Bir elektrik santralinin ya da bir demiryolu viyadüğünün tasarımcısı bir sanatçıdır sanatçı olmasına ama bilinçli bir sanatçı değildir: Bu tasarımcı amaçlı olmasa da güzelliği yaratır. Bilinçli bir sanatçı haline gelerek tam anlamıyla bir sanatçı olur.

Öncelikle kendi etkinliklerimizin farkına vardığımızda genel olarak onlarda daha az etkili bir hal alırız; kendilik bilincimiz içgüdüsel dengeyi ve edimimizin kesinliğini alt üst eder, hatta bir yetimizi geliştirmek yerine kaybederiz. Yumruklaşmayı ya

da şarkı söylemeyi veya çiftçilik yapmayı öğrenmemiş ama dövüşmüş, şarkı söylemiş ve çiftçilik yapmış bir kimse günlük işleri arasında sanatı seçtiğinde öncelikle dersler alıp yumruklaşmayı ya da şarkı söylemeyi yahut da çiftçilik yapmayı bilimsel olarak denemeye başladığı duruma nispetle çok daha etkili ve beceriklidir. Nasıl yapacağını düşünmediği zaman çok daha iyisini yapmıştır; oysa nasıl yapacağını düşünmeye başladığında her şey tersine gider. Gelgelelim, düşünmeye devam edersek düşüncenin ilk feci sonuçları etkisini yavaşça yitirir. Yalnızca yeni alışkanlıklar elde etmekle ve daha yüksek bir aşamaya ayak uydurmakla kalmayız, aynı zamanda tecrübelerimiz dışında uzanan koşullar çerçevesinde hareket edecek gücü de elde ederiz ve böylelikle herhangi bir alandaki becerimizin etkinliğini artırmanın yanı sıra becerilerimizin kapsamını da sınırsız bir şekilde genişletiriz.

Bilinçdışı sanattan bilinçli sanata geçiş bu kuralın bir istisnası değildir. Güzel nesneler meydana getirdiğimizin farkına varırız, örneğin güzel jestler sadece etrafımızdakilere bir anlam ifade etsin diye tasarlanır ya da güzel evler sadece bizleri yağmur ve rüzgârdan korusun diye tasarlanır. Sonrasında aynı şeyleri bilinçli olarak yapmaya çalışırız, hatta sanat için yapılan ilk amaçlı girişim sanki başka bir şey yaratmaksızın doğal güzelliği yok etmek içinmiş gibidir. Jestlerimiz garip bir hal alır; evlerimiz bir kâbusun şekilsiz yaratıkları gibi poz verip yan bakışlar atma havasına girerler. Böylesi bir değişimde her zaman için cesaret kırıcı bir şeyler vardır ve bunu daha geniş kapsamda fark ettiğimizde bütün bir uygarlığın estetik yetisini kaybettiğine dair bir işaret olarak görmeyi tercih ederiz. Ne var ki şimdiye dek saf olan bir tadın marazi bir çarpıklığı olarak görünen şey aslında sanatın doğuşundan başka bir şey değildir. Sözcüğün daha dar anlamında güzelliğin bilinçli bir şekilde aranışı olan sanat burada doğanın kozasından çıkmış bir şey olarak görülür. Bu estetik bilincin kendisinden başka bir şeyden çıktığı anlamına gelmez; örneğin, belirli bir anda tamamen faydacı bir toplum zamanının bir kısmını güzelliğin tadını çıkarmaya ada-

maya yetecek zenginlik ve boş zaman elde eder; zira estetik bilinç tüm bilinçlerle kendisinden çıkan diğer tüm biçimlerin kesinlikle ilk ve temel biçimidir. Bu demek değildir ki estetik bilincin doğal güzellik evresinden sanatsal güzelliğe geçiş yaptığı tarihsel bir dönem vardır: Bu geçiş dönemi ne zaman gerçekleşir yahut da gerçekleşmiştir diye sormak bir ırmağın bir şelaleden yukarıdan aşağıya dökülerek ne zaman aktığını sormakla aynıdır. Bu durum her daim devam etmekte olan ve şimdiye dek hep devam etmiş olan bir geçiştir, hatta her şeye karşın gerçek bir geçiştir.

18. Toyluk Aşamasında Sanat Eseri

Sanatın doğuşu, bir çocuğun kalemle kâğıda anlamsız bir şeyler karalamasıyla gerçekleşir. Bu karalamalar çocukların öfkeden feryat etmeleriyle ya da sevinçten çığlık atmalarıyla veya çocuğun duygularıyla enerjisini açığa vuran ve hep güzel olan hareketleriyle aynı temeli paylaşmaz. Bahsi geçen tüm bu edimler, doğayı sanatta ayıran çizginin aşağısındadır; bu edimler belki güzel olabilirler ama güzel oldukları için yapılmazlar. Bunlar sanatın doğal temelidir, doğanın güzelliği sayesinde seyirciye güzel görünürler; gelgelelim sanatta olan ama doğada olmayan kendilik bilincine sahip amaçtan yoksundurlar. Çocuk kâğıda enerjisini üzerine düşünülmeden açığa vuran bir şekilde bir şeyler karaladığı için değil, karaladıklarında estetik bir haz yakaladığı için karalamalar yapar. Karalamanın güzel olması amaçlanır; işte bu yüzden sevinçten uçmaktan daha üst düzeyde bir etkinliktir o. Yetişkin bir seyircinin bunu gözden kaçırması mümkündür; çünkü yetişkin seyirci güzelliği karalamada görmek yerine sevinçten havalara zıplamakta görür ve bu nedenle kendi bakış açısından ötürü sevinçten havalara zıplamayı yeğler. Hatta sevinçten havalara zıplamak özünde karalamalardan daha mükemmel bir üründür, ne ki bu yalnızca doğadır; oysa karalamalar sanattır; doğanın da çocuklara ait en cılız sanatı bile tasarlayıp ortaya çıkarmadan önce olgun-

luğa erişmesi gerekmektedir.[1]

Karalama en ilkel biçimiyle bir sanat eseridir ve aynı biçim ayakla ritim tutma ya da ayak izi çıkarma, davul ya da borazan çalma, şarkı söyleme ya da rastgele ve ahenksiz bir şekilde ıslık çalma eylemlerinde ve çocuklarla yetişkinlerin hepsinde görülebilecek sayısız diğer edimlerde bir kez daha kendini gösterir. Bu edimler estetik hazzın bilinçli kaynakları oldukları ölçüde sanat eserlerinin ilkel bir şeklini oluştursalar da düşük bir ihtimalle huzursuz edici olmakla suçlanırlar ya da birer baş belası olarak baskı altında tutulurlar. Nefes alıp vermenin ya da yürüyüşün ritmik hareketleri bile bilinçli bir ritme ayarlanmış estetik edimler haline dönüşebilirler, tıpkı uygun adım yürüyüşte olduğu gibi: Uygun adım yürüyüşte insanların oluşturduğu bir sıra her enstrümanı ilkel bir davul olan bir orkestradır.

İmdi, bu seviyedeki sanat eseri, rastgele ve kontrolsüz bir ürün olduğundan, iyi yahut kötü yapılıp yapılmadığını umursamadığımız müddetçe, keyif aldığımız ilkel bir sanat eseridir sadece. Karalama yapan çocuk, o iyi bir karalama olduğundan değil öylesine bir karalama olduğundan dolayı çiziktirmelerinden keyif alır; borazandan çıkması gereken nota herhangi bir kalitede, uzunlukta ya da şiddetteki herhangi bir notadır sadece. Davul, diğerlerinden farklı bir şekilde gümlediğinden değil, sadece gümlediğinden ötürü sesi kulağımıza hoş gelir. Ne olursa olsun, başka bir şeyden çok kendisi olduğundan değil, özünde sadece ortaya konan bir şey olduğundan herhangi bir şeyin yapılmasında farkı farkedemeyen bu haz tam anlamıyla sanatın en asgari şeklidir: Güzel burada bizim kendimizin ortaya koyduğu bir şeydir; estetik haz da kendi yaratıcılığımızın yalın anlamıdır.

---

[1] Bir çocuk karalamayı güzel bulduğundan değil, kitap yazan ya da resim çizen bir babaymış gibi davrandığından karalıyor olabilir. Bu örnekte işe -daha sonra ele alacağımız- taklit öğesi karıştığından durum karmaşıklaşacaktır. Bu durumdaki bir çocuk herhangi birini ya da herhangi bir şeyi bilinçli olarak taklit etmez; basit bir biçimde kalemle kâğıt üzerine bir şeyler çiziktirmenin keyfini çıkarır.

Böylesi edimleri tekrar ederken onları belli bir şekilde kontrol edip değiştirmeyi öğrendiğimizde bu duygu sadece geliştirilmekle kalmaz, aynı zamanda yeni bir nitelik de kazanır. Bahsi geçen kontrol sanatta teknik bir unsurdur. Teknik, öz-disiplin ihtiyacının ilkel sanatla gerçekleştirilmesine bağlıdır; bu da sade yaratmayla ilgili artan memnuniyetsizliğe ve falanca şeydense filanca şeyi yaratma gücünü geliştirme arzusuna dayanır.

Tekniğin kazanılması resim çizmeyi ya da şarkı söylemeyi öğrenmek gibidir; bu, ses çıkarmayı ya da işaretler yapmayı öğrenmek anlamına gelmez, tam tersine belli işaretlerin nasıl yapılacağını ve belli seslerin nasıl çıkarılacağını öğrenmek anlamındadır. Maksatlı ve bilinçli bir şekilde tekniği öğrenmeye çalışmak öğrenci olmak demektir. Henüz bir öğrenci olmayan bir çocuk karalama yapmaya devam ederek tekniği bilinçsiz bir şekilde kazanır; yetenekli bir sanatçı da tekniğini mükemmelleştirmeyi hiçbir zaman bitiremez; ne var ki özel anlamda "çalışmak", özü sanattaki teknik unsur üzerinde yoğunlaşmak olan bir etkinliktir ve bu yüzden sanat okulu felsefesi teknik felsefesidir.

Teknik demek, ilkin yaratıcının istediği şeyi eksiksiz yaratmasına olanak tanıyan kas kontrolü demektir: Doğru çizgiyi çizmek, doğru sesi çıkarmak ve benzerleri gibi. İkincileyin teknik, kasların değil de gözün ve kulağın, daha kesin belirtmek gerekirse sayesinde daha önceden ayrı oldukları bilinmeyen ses ve şekillerin ince farklarını ayırt edebildiğimiz imgelemin eğitilmesidir. İşte bu kontrol sadece belirli birtakım görevlerin yerine getirilmesiyle kazanılabilir. İstediklerimizi tam olarak gerçekleştirebilme yeteneğimizi kontrol etmek için öncelikle istediğimiz şeyin tam olarak ne olduğunu bilmeliyiz ve sonrasında bunu yaptıklarımızla mukayese edebilmeliyiz. Aksi takdirde çizdiğimiz herhangi bir çizgi kolaylıkla kendi kendimizi kandırarak çizmek istediğimiz çizginin ta kendisiymiş gibi ortaya konabilir. Bu nedenle teknik, yalnızca hazır modellerin kopyalanmasıyla elde edilebilir ve bu modeller doğal nesneler değil, sanat eserleri olmalıdır. Şan öğretmeni öğrencisi taklit edebilsin

diye bir nota seslendirmeli ve öğrencisi iyi seslendiremediğinde bunu ona söylemelidir. Resim üstadı öğrencisine nasıl çizim yapılacağını çizerek göstermelidir. Öğrencinin çizim yapmayı öğrenmesi için doğayla baş başa bırakılması onu Yunanca öğrenirken sadece Homeros'un sade bir eseriyle baş başa bırakmak gibidir. Hiç şüphesiz çok akıllı bir öğrenci bazı durumlarda nasıl çizim yapacağını kendisini öğrenebilir; ama öğretmenin işi öğrenciye dilbilgisi öğretmek ve bir sözlük temin etmektir. Öğrencinin çizimiyle öğretmenin eskizinin amacı ve doğası arasındaki fark da unutulmamalıdır. Öğrencinin çiziminin teknik bir egzersiz olduğu ve bir sanat eseri olmadığı çok açık bir şekilde anlaşılamamalıdır. Güzel olmasına gerek yoktur, kusursuz olması gerekir ve güzel diye nitelendiriliyorsa bunun sebebi kusursuzluğun kendisinin estetik olarak güzelliğin kendine özgü bir türü olarak görülmesidir. Hiçbir sanat üstadı bunun dışında hangi sebepten dolayı olursa olsun öğrencilerinin eserlerini övmez ya da yermez; ama sanatçının bir şeyi konu olarak işlemeye cesaret etmesi gibi öğrencinin de bir şeyi kopya olarak almaya cesaret etmesi yürümekten önce koşmaya çabalamaktır.

Öğrencilerin eserlerinin taklit edilebilirliliği, sade bir taklitten ziyade gizli bir yaratılış olduğundan yaratıcı yetiyi kusursuz bir şekilde geliştirme ve güçlendirme konusunda büyük öneme sahiptir. Öğrenciyi halatla kendinize bağlayarak ya da ona önderlik ederek acemice bir tırmanış gerçekleştirebilirsiniz ve öğrenci, başka birinin kendisine destek çıktığını düşündüğünden kendisini destekler. Bu, bütün eğitimler için geçerlidir. Öğrenci, kendi resimlerini boyar; kendi elleri ve gözleridir eseri ortaya çıkaran, kopya ise sadece bir örnektir. Öğrenci bu hakikatin bilincinde ve farkında olduğunda artık bir öğrenci değildir, bir usta olarak mezun olmuştur.

19. Biçimsel Sanat

Teknik eğitim ateşini aştıktan sonra çocuğun karalaması biçimsel bir sanat eseri olarak karşımıza çıkar; yetenekli bir şekil-

de çizilmiş bir karalamadır, yani bir şablondur artık. Aynı şey jest ve şarkılarda da geçerlidir. Malzemesi ne olursa olsun biçimsel şablonlar sanatı olgunlaşmış ve pişmiş sanatın en basit şeklidir; zira bir şablon olanaklı en büyük basitlik derecesinde bir sanat eseridir, kendisinden başka hiçbir tecrübeye bir şey borçlu olmayan bir sanat eseri.

Biçim maddeyle ilişkilidir ve biçimsel oldukları müddetçe sanatsal ürünlerin hepsi bu ya da şu malzemenin kontrol edilmesi ya da düzenlenmesidir. Bir malzeme olması gerekir, zira bu malzeme görüldüğü üzere sanatın önkabulü olan doğadan başka bir şey değildir aslında: Genel olarak estetik etkinliğe ilişkin bir önkabul değil, zira onun önkabulleri zaten yoktur, ama en sıkı anlamda sanat olan spesifik bir etkinlik biçimine ilişkin bir önkabuldür. Öyleyse biçimsel sanat belirli bir biçimin belirli bir madde üzerine uygulanmasıdır; fakat bu edim güzelliğin ilk kez ortaya çıkması değildir, zira maddenin kendisi doğal güzellikten başka bir şey değildir ve sanatçının becerisiyle daha üstün bir güce yükseltilebilmesinin nedeni de budur.

Maddenin özünün sonu gelmez bir farklılıklar çokluğundan meydana gelmesi gerekir. Şu halde biçimsel sanat şablonları, birer malzeme olarak çeşitlilikleri özlerinden başkası olmayan malzemelerle kendilerini somutlaştırırlar; hatta "sanat dalları"nın resmin, müziğin, şiirin, heykelin, dansın, bahçıvanlığın ve *ad infinitum** daha birçok şeyin kaynağı budur. Bunlar sonsuz sayıda olmalıdır ve biçimin örgütlü bütünlüğüne karşı maddenin sonsuz çokluğunu tam olarak temsil ettiklerinden bunları mantıksal bir düzene sokmak mümkün olmayabilir.

Bunlara karşın malzeme, sanatçının etkinliğine karşı tamamen pasif değildir. Zaten kendisine özgü bir doğal güzelliği olduğundan malzeme tek bir şekilde irdelenilmesi hususunda ısrarcıdır; hatta kötü bir sanatçı için engel teşkil eden bu inatçılık, iyi bir sanatçı için olumlu bir ilham kaynağıdır. Sanatçı malzemesini etüt eder ve o malzemenin kendisine verdiği "hissi" öğrenir: Sanatçı malzemesine saygı gösterir ve onu en iyi şekilde

* (Lat.) Sonsuz, sınırsız. (y.h.n.)

nasıl ele alabileceği hakkında tavsiye alır. Sanatçı malzemesiyle baş başa da kalamaz; sanatçının eseri sanatçının yetiştirildiği ortamdaki tasarım geleneklerinden daima etkilenir. Sonsuz sayıda olanaklı şablon dışında sanatın o engin tarihinde hiçbir şey belli bir dönemin sanatçılarının kendilerini çok ufak değişikliklerle ve yavaşça değiştirdikleri önemsiz ve yaygın basmakalıplarla sınırlamasından daha çarpıcı değildir. Böylelikle gelenek standart bir hal alır ve füg gibi özel bir biçim kendisini bir ekole zorla kabul ettirir; öyle ki müzikle füg, müziksel güzellikle de fügle ilgili standartlara sahip bir uyum kastedilir. Öyleyse, bir tasarım parçasıyla ilgili olarak kendimize sadece onun güzel olup olmadığını sormayız, aynı zamanda kendine özgü biçiminin kurallarına da uyup uymadığını sorarız. Böyle bir soru sormak, bir eleştirmen, kuralların sanatçının eserinin önüne konmuş harici bir kısıtlama değil de o sanat eserinin kendisine yakıştırdığı bir varsayım olduğunun farkına varmadıkça kolaylıkla ukala bir hal alsa da doğru olduğu kadar gereklidir de; çünkü sanatsal geleneğin gerçek hayatında kurallara ne ukala bir şekilde uyulur ne de anarşik bir şekilde bu kurallar küçümsenir. Gel gör ki geleneğin hayatlarında varlığını sürdürdüğü her bir yeni ekol üyesi tarafından bu kurallar tekrar yorumlanarak yeniden baştan yaratılır.

Malzemesinin verdiği hissi ve bağlı olduğu ekolün tarzını iyice kavramış olan sanatçı artık salt birer şablon olmanın dışına çıkan ama yine de malzeme ve geleneklerle sekteye uğratılan, ama bahsi geçen güçleri işaret ederek bu güçleri bilip temel alan eserler ortaya koyar. Bu tarz bir eser, ortam ile üsluba ilişkin geleneğe gönderme yapmadan anlaşılamaz ya da takdir edilemez. Mermer bir heykel, bir viyolin sonatı ya da bir Yunan tragedyası uzmanlaşmış bir eğitimin meyvesidir ve bu uzmanlaşmış eğitim incelenmeden bunların güzellikleri hissedilemez. Bu da, yaratma ya da haz alma esnasında sanatçının ya da seyircinin malzeme ve kuralları düşündüğü anlamına gelmez. Diğer sanat eserlerinde örnek olarak sergilendiği gibi sanatçının bunlar hakkındaki tecrübesi, kendisini o anda sanatçının estetik

etkinliğini zenginleştiren bir duygu olarak ortaya koyar. Sanat eseri bir monad olarak kalır: Sadece onu yaratan sanatçı onun farkındadır ve geçmiş örnekleri, âdetleri ya da daha evvelce kaleme alınan makaleleri dikkate almaz. Buna karşın, bunlar gerçekten de sanatçının eserini bir düzene sokmuştur ve sanatçının bu bakış açısına erişmesini sağlayan sıçrama tahtalarıdır; hatta bunlar sanat eserinde varlıklarını sürdürerek estetik deneyim biçimine dönüşürler. Ayrıca, sanatçı bu estetik deneyimi tam olarak bunlar üzerinde kafa yorarak güçlendirip geliştirir. Kendisinin malzemeleri ve geleneğiyle olan ilişkisinin farkında olmakla ve kendi sanatının tarihçisi ya da eleştirmeni olmakla malzemelerinin ve geleneğinin kölesi olmak yerine yetenekli bir sanatçı, bir usta haline gelir. Burada da daha önceki kısımdaki (14) gibi imgelem üzerine refleksiyonda bulunmak imgelemin kendisini zenginleştirir.

20. Doğaya Uygun Sanat

Doğaya uygun sanat, doğayı yeni baştan yaratma girişimi değildir; tam tersine doğayı betimleme çabasıdır. Bir ressam, bir dağı yahut da bir masayı yeni baştan yaratmaya çalışmaz; bu, başka bir dağ ya da başka bir masa yapmaya kalkışmak olurdu: Bir oyuncu, bir katili yeni baştan yaratmaya çalışmaz; bu, başka bir cinayet işlemeye kalkışmak olurdu. Bir dağ, bir ressam tarafından ve bir katil, bir oyuncu tarafından coğrafi şekilleri ya da ölü sayısını artırmadan da canlandırılabilir. Bir nesneyi betimlemek, onun başka bir türünü ortaya çıkarmak değildir; aksine ona benzeyen bir sanat eseri ortaya koymaktır. Betimleme, asıl nesnenin işaret ettiği biçimsel şablonun başka bir malzemeyle yaratılmasıdır. Biçimsel sanat, malzemenin olanakları ve aynı gelenekte diğer şablonlar tarafından ortaya atılan şablonların yaratılmasıdır: Doğaya uygun sanat başka bir öneri kaynağı ortaya koyar; yani, doğal nesneyi. Bu nedenle, doğaya uygun sanat doğal güzellikle döllenmiş biçimsel sanattır.

Kaynağını ister sanattan isterse doğadan alsın bir öneri yine

de bir öneriden başka bir şey olmayacağı için bu ilave kaynağın sanat eserinin estetik karakterine yeni bir şeyler katmadığı akla getirilebilir. Ne var ki bunu akla getirmek bir hata olurdu. Aynı mahiyetteki (*in pari materia*) başka bir sanat eseri tarafından ortaya konan bir öneriye dayanarak bir sanat eseri yaratmak, doğal bir nesne tarafından ortaya konan öneriye dayanarak bir sanat eseri yaratmaktan hem çok daha kolaydır –genç sanatçıların eserlerinin doğa hakkındaki bilgi yerine sanat hakkındaki bilgilere dayanmasının ve çoğunlukla taklit olmasının nedeni de budur aslında– hem de daha temel bir etkinlik tarzı olduğundan ve türü bakımından farklılık gösterdiğinden ötürü böylesi bir sanat eseri meydana çıkarmak daha kolaydır. Doğacılık, biçimselcilikle kıyaslandığında sanat eseriyle ilgili daha ileri bir safhadır. Doğal bir nesnenin "uylaşımsal" bir çizimi, örneğin geometrik ifadelere indirgenmiş insan figürü, "doğaya uygun" bir çizimin ille de basit bir yorumu değildir. Genel olarak durum bunun tam tersidir. Çocuk, tamamen "uylaşımsal" bir edayla insanları resmetmeye başlar ve çocuk daha iyi resim yapmayı öğrendikçe resimleri de doğaya uygun hale gelir. Nesnelerin uylaşımsal bir şekilde temsil edilmesinden doğaya uygun bir şekilde temsil edilmesine olan geçiş sanatsal bir ilerlemedir; doğaya uygun bir şekilde temsilden uylaşımsal hale getirilmiş temsile geçiş ise sanatsal bir çöküştür.

Doğaya uygun sanat, biçimsel sanatın değiştirilmiş bir halidir; fakat bu değişiklik yalnızca gelişimin üst seviyelerinde gerçekleşmez. Çok düşük bir seviyede ilkel bir biçimsel sanat tarzı mevcut olduğundan ilkel doğalcılığın ortaya çıkışını sağlamak için yeterli gücün elde edildiği yerde ilkel doğalcılık da mevcuttur. Çocuk, başka bir ses yerine istediği zaman bir başkasını çıkarmayı öğrenir öğrenmez sesleri taklit eder; örneğin, sekiz aylık bir bebek iyi bir kulağa sahipse korna sesini taklit eder ve çocukların herkesçe bilinen taklitçiliği, taklit etme "içgüdüsü"nün sonucu olarak değil –böylesi içgüdüler çökmüş psikolojilerin cehalet sığınaklarıdır (*asylum ignorantiae*)–, tam tersine hayal dünyalarındaki doğalcılık unsurunun baş göstermesi so-

nucu ortaya çıkar. Estetik etkinlikten dışarıdan görünen ifadeye doğru sürekli bir akış olduğundan ve jestler, kol ve bacakların hareketi, gülümseme, kaş çatma olmaksızın hiçbir estetik tecrübeden haz alamadığımızdan kendimize ait malzemeyle nesneyi taklit etmek için bu görünen ifadelere doğru sürekli bir eğilim gösteririz: Manzara karşısında el ve kol hareketlerimizle konuşur, müziğe ayağımızla ritim tutarız vb.

Doğaya uygun sanat, doğayı taklit etme girişimidir; gel gör ki bu imkânsız bir işe kalkışmaktır. Doğa ayrıntıda öyle çok zengin, etkilerinde öyle çok inceliklidir ki onu gerçekten taklit edemeyiz. Doğaya uygun sanatçı, bir orkestra eserinin piyano uyarlamasını yazan bir adam gibidir; her şeyi tamamen çıkarmak ve yerine koyduklarının hepsini saptırmak zorundadır. Hatta ne kadar çok doğayı taklit etmeye uğraşırsak doğanın gerçek özünden o kadar çok uzaklaşırız; çünkü ayrıntıların titiz bir şekilde ele alınması, doğal teferruatın çaba gerektirmeden elde edilen verimliliğinin tam zıddı olan çabalama etkisini ortaya koyar. Gelgelelim, doğayı kendi bütünlüğünde taklit edemezsek, seçim yapmalıyız; seçim yapmak da idealleştirmek demektir, zira nesnenin bazı parçalarının çıkarılması o parçanın atılması anlamına gelmez, bütünün değiştirilmesi anlamına gelir. Şu halde, doğaya uygun sanat bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde idealleştirmeye zorlanır ve akla gelen tek soru ise bu idealleştirmenin hangi ilkeye dayanılarak yapılacağıdır. Doğa, sanatçının rehberi olacaksa –kaldı ki bu doğaya uygun sanat için asli bir kabuldür– doğanın kendisi söz konusu ilkeyi tedarik etmelidir. Doğayı doğaya atıfta bulunarak değiştirmeliyiz, bu da ancak diğer şeylere atıfta bulunarak doğanın özel durumunu değiştirmek anlamına gelir. Peki ya diğerleri? Doğanın her özel durumunu taklit etmek eşit derecede olanaksızdır ve bu nedenle eşit derecede idealleştirme ihtiyacı içindedir; hatta bunu idealleştirme ölçütünün tamamen ideal bir doğada var olması gerekliliği izler. O vakit, betimleyeceğimiz şey hiçbir yerde gerçek olmayan tipik ya da genelleştirilmiş bir doğadır; bu norm ya da tiple daha da uyumlu olmasını sağlamak adına görünürde tak-

lit ettiğimiz belirli nesneleri değiştiririz. Sanatçıların bunu gerçekten yapması, örneğin portre resim tarihiyle aşinalığı olmayan kimselerce sorgulanmayacaktır.

Doğayı idealleştirmemize ilişkin norm ya da ideal aslında hiçbir şekilde doğada bulunmaz. Tek tek nesnelere dair tümevarımlı bir çalışmayla bu norm ya da ideale erişilebileceğini düşünebiliriz; fakat böyle düşünmek tam bir fiyaskoya yol açar. Portre ressamının, portresini çizdiği kadını gördüğü diğer tüm kadınlardan farklı kılan her bir ayrıntıyı portrenin dışında tutmasından daha aşikâr bir hata olamaz. Söz konusu ideal, kendi rehberliği için kendisi tarafından yaratılan imgelemin bir idealidir; tıpkı estetik ruhun saf edimiyle doğal dünyanın tüm deneyimlerinden bağımsız bir şekilde tamamen *a priori* olarak konan bir yasa gibi.

21. Yaratıcı Sanat

Bu noktada sanata ilişkin doğaya uygunluk düşüncesi kendi kendisini çürütür ve doğacılığın hiç hesap vermediği bir ilkeye bağlı olduğu, diğer bir deyişle imgelemin o saf *a priori* edimiyle doğanın idealleştirildiği keşfedilir. Bu hakikatin kabul görmesi bizleri sanatsal yaratıcılığın en son safhasına taşır ve bu safha daha iyi bir isim bulunamadığı için yaratıcı sanat [*imaginative art*] olarak adlandırılır: Yaratıcı sanat, imgelemin özerkliği ve kendi kendine yeterliliğinin haklı çıkarıldığı ve doğaya uygun unsurun yeni baştan özümsendiği bir sanattır. Mermerden bir Afrodit ilk elde mermer üzerinde bir motiftir; çünkü kütlesinin dengesine göre düşer ya da dik durur. Ayrıca hatlarının oluşturduğu bir ahenk, bir surettir o, zira sanatçının kadın vücudunda gördüğü motifi yeni baştan yaratır. Mermer, her suretin yapması gerektiği gibi o motifi idealleştirir ve şimdiye değin doğaya uygun bir sanat eserinden farkı yoktur. Farklılık gösterdiği yer, bilinçli olarak idealleştirdiği yerdir. Sanatçı, büst yaparken kendisine engel olmadığından onu idealleştirir; ama taklit ettiğini düşünür, Afrodit'in büstünü yaparken onu ideal-

leştirdiğinin farkındadır. Bu bilgi sayesinde sanatçı kendisini, yapmacıklık olarak adlandırdığımız esaretten arındırarak idealleştirmeye doğru yönelir. Portre ressamının; bilinçsizce göz çukurunun, burun profilinin, ağzın duruşunun şeklini değiştirmesine neden olan yapmacıklığı vardır ve onun bu yapmacıklıkları doğaya uygun olarak görülen doğaya uygun her sanat eserinin kusursuzluğunu belli ölçüde bozar. Gelgelelim, yaratıcı sanat eserinde bu yapmacıklıklar artık engel olmaktan çıkarak ilhama dönüşürler. Sanatçı malzemesinin yapamayacağı şeyleri yapmasını sağlamaya çalışmak yerine malzemesinin neyi yapabileceğini ortaya çıkarmakla malzemesine hükmettiği için her daim başka yapmacıklıklar ortaya koyacağından dolayı yapmacıklıklarını ortadan kaldırmakla değil, onları birer meziyete dönüştürmek ve bu yapmacıklıkların güzelliklere dönüştüğü hayali şekiller ortaya atmakla onlara hükmedebilir.

Sanatçının idealleştirdiğini bildiğini söylemek, estetik yaratıcılığın hakiki eserinin bilgiyi kendisinin bir parçası olarak bünyesinde taşıdığı anlamına gelmez. Bu olanaksızdır; sanat eseri her zaman tahayyül gücünün bir edimidir, düşüncenin değil. Kastedilen şey edimin, analiz edildiğinde, kendisini idealleştirmeye dair sezgisel bir farkındalık olarak ortaya koyan bir bakış açısı içerdiğidir. Gerçi doğaya uygun sanatçı bu görüş açısına sahip olmasa da analizler onun da aslında idealleştirme yaptığını ortaya koymaktadır. O halde, bir şeyi sezgisel olarak hissettiğimizde hissettiğimiz şeyi zaten bildiğimiz ve hissettiğimiz şeyin düşüncelerimizi zenginleştirdiği ya da düşünce mertebesine hiçbir zaman erişmemiş sade bir düşünceden ibaret, ama bazen dile getirdiğimiz gibi "içgüdüsel" olduğu şeklinde anlamlar ortaya çıkabilir. Sanatçıyı yaratıcı sanat adına doğaya uygun sanatı yüz üstü bırakmaya iten düşüncenin sanatçının aklında yeşermesinin nedeni, acaba sanatçının kendi eserinin eleştirmeni ya da tarihçisi olarak idealleştirme yaptığının farkında olması mıdır yoksa bu sadece "içgüdüsel" bir şey midir?

Bu soru, sanat eseriyle ilişkilendirilen başlığın işlevi göz önünde tutularak yanıtlanabilir. Bir portrenin adı, sanatçının

sadece bir şeyi taklit etmekle uğraşmadığını aynı zamanda bir şeyi taklit etmeye çalıştığını açık bir şekilde keşfettiğini ve bunu eserine de yansıttığını ortaya koyar. Yaratıcı bir eserin başlığı, örneğin Afrodit olarak adlandırdığımız bir heykel, sadece taklit etmekle değil aynı zamanda kadın figürünün ve bazı sanat eserlerinden oluşan topluluğun güzelliğini bir kez daha tahayyül etmekle sanatçının kendisini estetik deneyime daha yakınlaşmış hissettiğini ortaya koymaktadır. Sanatçı bunu refleksiyonlu bir şekilde bilmemiş olsaydı, ola ki heykeli yapacak ama adını koyamayacaktı. Ad, salt estetik edimin ötesinde bir referansı gerektirir; gel gör ki edimin tek başına böylesi bir referansı yoktur ve bu yüzden referans reflektif düşüncenin bir eseridir. Bir sanat eserinin başlığı sanatçının o bakış açısına nasıl vardığını, diğer insanların da aynı bakış açısına erişmelerine yardımcı olmayı hedeflediğini açıklayan tarihsel bir nottur. Bir heykele bir ad verilmesi gerektiği ölçüde, bu monadik bakış açısının kazanılması yalnızca başka bazı tecrübeler edinmekle değil, aynı zamanda bunu yapan sanatçının bilgisiyle de sağlanır.

Bir sanat eserinin "konu"su, eserin kendisinden eserin ortaya konmasını sağlayan estetik tecrübeler zincirine dek uzanan benzer bir referanstır. İnsanlar bir sanat eserinin "ne hakkında" olduğunu sorduklarında eser üzerinde düşünmek için bir yönelim ve bakış açısı elde etmeye çalışırlar. Kendine özgü bakış açısından yaratıcı sanat eseri bir şey "hakkında" değildir ve bir konuya istemli bir şekilde atıfta bulunan doğaya uygun bir sanat eseridir sadece; gelgelelim, refleksiyonlu bakış açısına göre kendisinden başka belli bazı tecrübelerin bir bileşkesi olduğu ölçüde her sanat eserinin bir konusu olduğu söylenebilir.

Bu noktada yaratıcı sanatın biçimsel sanattan nasıl farklılık gösterdiği sorusu sorulabilir; zira doğal unsur bir kez daha özümsenirse, eş deyişle, bu kısmın en başında ifade edildiği gibi bir heykelin güzelliği tamamen kütlesinin dengesine ve hatlarının uyumluluğuna bağlıysa heykelin her şeyden öte saf bir şablon, hatta bir şablon dışında hiçbir şey olmadığı ortaya çıkabilir ki bu durumda, burada yaratıcı sanat olarak adlandırılan

şey biçimsel sanat dışında bir şey değildir. Bu bir bakıma doğrudur, çünkü kendi güzelliğine açıklık kazandırmak ve kendi çirkinliğine bahaneler üretmek adına yaratıcı sanat, nesneyi "öyle imiş" diye betimleyen doğaya uygun ilkeye tenezzül etmez ve bu, kendi yaratıcı güzellik standardını tatmin etmek konusunda yetersiz kaldığında kendisini nesneden tamamen ayrı tutar. Ama yine de biçimsel ve yaratıcı sanat arasında bunların önkabulleri üzerinde refleksiyonda bulunarak görülebilecek fevkalade kesin bir ayrım vardır. Mükemmelliğinde biçimsel sanat öncelikle sanatçının malzemelerini, sonrasındaysa içinde çalıştığı ortamın geleneksel kurallarını, Beethoven'ın müzik kuralları için söylediği gibi onun uysal ve ağırbaşlı hizmetkârları haline gelen kendi çabalarının egemen kıldığı kuralları peşinen varsaymaktadır. Yaratıcı sanat bunu ve aynı zamanda daha ileri bir eğitimi, yani doğaya uygun sanattaki eğitimi gerekli kılar. Yaratıcı sanat penceresinden doğaya uygun sanat, bir bütün olarak sanatçının doğal güzellik çeşitliliğini eserlerinin malzemesine yedirmesini sağlayan bir eğitim, bir öğretim ve disiplin sürecidir. Ayrıca, daha önce ortaya konduğu gibi biçimsel sanattan doğaya uygun sanata geçiş, imgelemin kendi temel karakteri tarafından da gerekli görülen lüzumlu bir geçiş olduğundan, yaratıcı sanat şeklinde doğacılıktan yeni bir biçimselciliğe yapılan dönüş, bu geçişte sadece gerekli olmakla kalmayıp aynı zamanda doğaya uygun sanata geçmesi sağlanmayan ama bu geçiş gücünü elde etmiş olan ve böylelikle kendi kendisinin efendisi olan sanatın yeni bir türünün de yükselişine imkân tanır.

5. Sanat Yaşamı

22. Sanat Eseri ve Sanat Yaşamı

Sanat eserlerinin yaratılması, estetik yaşamın nihai hedefi yahut da en son safhası değildir. Estetik yaşamın gerekli bir safhasıdır; hiçbir zaman aşılamayacak olan bir safha, gelgelelim bir bütün olarak sanat yaşamındaki yeri, oldukça tali olan gerekliliği de amacın değil araçların gerekliliği olan bir safha.

Ressamın neden resim yaptığı sorusu yanıtlanamaz bir soru değildir; resim yapma ressamın etkinliğinin gerçek amacı ve ereği olsaydı dahi durum bu olurdu. Ressam görmek için resim yapar. Birisi bir şeyi çizene dek o şeyin neye benzeyeceğini bilmez; kişi, görme sözünü tek başına hak eden ayrıntılara dikkatini verme ile genel etkiye dikkatini vermenin birleşmesiyle o şeyi gözlemlememiştir. Resim çizmeyen biri nesnelerin görünüşü hakkında yalnızca sönük ve belirsiz bir fikre kapılır, hatta nesnelerin görünüşlerini hiçbir durumda açık veya net bir şekilde kavrayamaz. 18. kısımda değinildiği gibi resim çizmeyi öğrenmek demek esasında görmeyi öğrenmek demektir, hatta resim yapmak da ressamın kendisini kusursuz gözleme alıştırmasıdır. Görme gücünün böyle kademeli bir şekilde keskinleştirilmesi sonu olmayan bir süreçtir; zira kesinlik olanaklarından bir şekilde istifade etmek mümkün olduğunda, farklı bir gelişim çizgisi kendisini gösterir. Bundan ötürü, ayrıntıları gözlemlemek konusunda elinden gelenin en iyisini ortaya koyan bir ressam geniş yığınlar arasındaki ilişkileri görme imkânının farkına varabilir; dikkatini renklere yöneltirken nesnelerin farklı yapılarına ya da başka şeylere dikkat edememiş olabilir. Benzer bir şekilde, müzik yapmak sesler, seslerin şiddeti, kalitesi ve seslerin birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgili ayrım yapma yeteneğimizi güçlendiren bir şeydir; drama ve roman da insan doğasıyla ilgili olarak aynı işlevi yerine getirirler. Bunlar ve benzer durumların hepsinde sanatçının kendisi eserlerinin araçsal özelliğinin sezgisel olarak farkındadır. Sanatçı kendisi için, güzelliklerinin keyfini çıkarabilsin diye resimlerini asıp sergileyeceği bir resim galerisi bina etmez. Tersine, onları sandık odasına tık-

mayı ya da insanların onlara bakmasını tercih eder. Resimlerine tek başına bakmak zorunda kalması onun için bir işkence olurdu. Bir yaratma edimine şöyle bir bakıldıkta, bunun gerçek meyvesi sürekli ve yoğun bir etkinliktir, eskilere nüfuz ederek yeni bir gelişim safhasına erişmiştir ve şimdi de sanatçı başka bir resim çizmeye başlamak istemektedir. Çizmek üzere olduğu resim her zaman onun şaheseri olacaktır; kısa bir süre önce tamamladığı resimse her zaman cesaret kırıcı acemice bir resim olarak kalacaktır. Yıllar önce yaptığı resimler hoşgörü ve gönül rahatlığı, biraz takdir ve biraz da küçümseme gibi karmaşık duygularla geriye dönüp baktığı çok uzaktaki gençlik abideleridir.

Öyleyse sanat eseri, estetik ruhun kendi emekleriyle sürekli bir şekilde kendisini besleyip büyüttüğü diyalektik bir süreçtir. Sanat eserinin şekillendirildiği nihai standart, saf tahayyül etme edimi olduğu müddetçe sanat eserinin gelişimine faydalı olduğu yaşam, tahayyül gücünün saf yaşamıdır. Zira sanatçı görebilmek için resim yaptığını söylediğinde, buradaki görme sağduyu sahibi bilincin algılara dayanarak görmesi değil, yalnızca hayalgücüyle görmedir.

İmdi, imgelem yaşamı bütün insanların paylaştığı ortak bir yaşamdır. Bu yüzden kendi estetik yaşamını geliştirmek için sanatçının yaptığı eser, ilke olarak herhangi bir kimsenin estetik yaşamında da aynı işleve sahiptir. Bu hakikat, edimin kendisinde açık bir şekilde mevcut değildir. Sanatçı seyreyleyenler için değil, kendisi için resim yapar ve yalnızca gerçekten kendisini tatmin ederek diğerlerini de tatmin edebilir. Gelgelelim, kendinde doyurmaya çalıştığı şey, bunu bilip bilmese de, kendisinde ve diğerlerinde aynı olan o yaratıcı etkinliktir. Ayrıca, bir sanat eserinin diğerleri için değil, tek bir kişi için gerçekten güzel olması; bilimsel bir ispatın diğerleri için değil, tek bir kişi için inandırıcı olmasından daha fazla olanaklı değildir. Benzer bir şekilde her iki durumda da farklı insanların talepleriyle doygunlukları arasında büyük farklılıklar vardır; gel gör ki bu farklılıklarda geçerli olan ilke her iki durumda da aynıdır. Aristoteles'inkilere nazaran Sofokles'in meziyetleriyle, Newton'un-

kilere nazaran Shakespeare'in meziyetleriyle ilgili olarak gerçek fikir ayrılıkları söz konusu değildir.

Sanatçıyı eserlerini yayınlamaya ve sergilemeye hatta bunların kabul görmesine az da olsa önem vermeye iten şey, bu hakikate olan örtük inançtır. Yapıtını ortaya çıkarırken sanatçı kendisi için bir şeyler görmeye çalışmıştır; işte eserini yayımlarken aynı şeyi başkalarına da göstermeye çalışır.

23. Deha ve Üslup: Klasikler

Kendisine bir sanat eseri gösterilen bir kimse, sanat eseri gerçekten kendi bakış açısını o kişiye iletmede başarı sağlıyorsa, o sanat eserinin yardımıyla kendi estetik yaşamının diyalektiğinde bir adım ilerlemiştir. Bu nedenle, kişi sanat eserini üstadı olarak, kendi başına öğrenemeyebileceği şeyi kendisine öğreten bir şey olarak görür. Kişi ve sanat eseri arasında etkilenen ve etkileyen arasındaki diyalektik ilişki vardır; bir kişi takip edebilir, diğer kişi ise öncülük edebilir. Bu tarz bir ilişki her türden etkinlikte, sanatta ve bilimde, dinde ve ahlakta, iktisatta ve siyasette de mevcuttur; ancak sanat söz konusu olduğunda bu ilişki, üslup ve yaratıcılık arasındaki özel bir ilişki şeklini alır. Deha ya da yaratıcılık etkin veya yaratıcı bir yetiyken, üslup edilgin ya da yenilikçi bir yetidir; ancak bunlar iki farklı yeti olmaktan öte, tek bir estetik etkinliğe ait birbiriyle ilişkili iki safhadır. Öyle ki yaratıcılığın özü, üsluba yön vermesi, üslubun özü de yaratıcılığı takip etmesidir. Oysa bunlar arasında gerçek bir uçurum vardır; tıpkı usta ve çırağı, peygamber ve havarileri, hükümdar ve tebaası arasındaki sonsuz uçurum gibi. Aradaki fark bir derece farkı değildir; zira bir yandan estetik etkinliğe daha yoğun bir şekilde bağlıyken, diğer yandan daha az bağlı olsa da öncelikli olarak bu eşitsizliğe değil, eşitsizliğin kabul edilmesine ve aşağı derecede olanın kendi konumuna göre kasıtlı bir şekilde ayarlanmasına bağlıdır.

Bazı sanatçıların peşinden gitme tutumu, teknik olarak estetik anlamda onları "klasikler" yahut da "ustalar" konumuna yükseltir. Hiç kimse kendiliğinden bir klasik ya da bir usta değildir; ancak sadece onu bu şekilde adlandıran ve öğrenci ya da mürit tutumundan başka ona karşı hiçbir tutum takınamayan

bizlerin estetik güç konusunda sürekli bir şekilde ona tabi olduğu hakkındaki alışılagelmiş inançtan dolayı o kişiler klasik ya da ustadırlar. Klasikler hakkında konuşmak, sanat eserlerini gördüğünde onları takdir edebilecek beğeniye sahip olsa da bir kimsenin kendisi için muazzam sanat eserleri ortaya koyamayacağı inancını kabullenmek ve kendisi için en fazla, başarıları sürekli ustalarının eserleri tarafından geride bırakılması gereken küçük bir sanatçı duruşunu üstlenmek demektir.

Başkalarının eserlerine karşı olan bu derin saygı, sağlıklı ve sürekli gelişen bir sanat yaşamı için gerekli bir aşamadır. Bir kimse hayatının herhangi bir anında Homeros, Titian ve Bach'ın muhtemelen kendisinin yapabileceğinden çok daha iyisini yapmış olduklarını düşünmüyorsa o kimse gerçekten de berbat bir sanatçı olmalı. Buna rağmen klasiklere karşı duyulan bu kayıtsız şartsız saygı yaklaşımında mutlak bir belirsizlik; dolayısıyla da mutlak bir istikrarsızlık vardır.

24. Klasiklere Başkaldırı

Üslup geri dönüşü olmaksızın dehaya tabi olsaydı, kendisinin üslup olarak kabul görmesini sağlayan dehaya saygısını bile sunamazdı. Büyük insan büyük şeyler düşündüğü için büyüktür ve onun düşünceleri üzerinde düşünemezsek büyüklüklerini de bilemeyiz. Hiç olmazsa onun düşünceleri üzerinde düşünürsek kendimizi onun seviyesine çıkararak bizler de büyük olabiliriz. Büyük insanın bize söylediklerini körü körüne kabul ettiğimizde ancak onun düşünceleri üzerine düşündüğümüze dair argümanla bu refleksiyon çürütülemez, ama kendimize uygun bir güçle de olmaz bu; zira eğer durum bu olsaydı, aynı kör minnettarlıkla birilerinin bizlere söylediği her şeyi sineye çekmeliydik ve böylece üslup, beğeni ya da zevkten yoksun kalırdı. Büyüğü ufaktan ayırt etmek için gerçekten de büyük olana tabi olabiliriz, ama ufak olanın da üzerine yükselmeliyiz; işte o zaman tek mesele çizginin nereye çekileceği olacaktır. O çizgiyi nereye çekersek çekelim kendi kanatlarımızla uçtuğumuz irtifada olmalıdır.

Kısaca söylendikte, sadece dehalar dehaları anlayabilirler. Düşük bir zekâ, takdir ettiği nesneleri de kendi seviyesine çe-

ker. Kendisini beğeni olarak adlandıran estetik bilinç, gerçekte kendi doğasından bihaber olan dehadır; özünde yaratıcı ve aktif olsa da kendisini sadece pasif ve yeniliklere açık olarak görür; hatta bazı eserleri deha eserleri olarak kabul etmesini sağlayan standartlar ölçüsünde yaratıcıdır. Bu kabulde klasikler üzerine çalışan bir öğrenci klasiklerin enerjisinin, sanki bir manyetik indüksiyonla harekete geçirilmişçesine kendisinde istemsiz bir hareketi tetiklediğini düşünür; gelgelelim, klasik eserlerde kendi suretini keşfedip bulan aslında öğrencinin kendi yaratıcı hayalgücüdür, çünkü kendisinde var olan şeyi aslında klasik eserlerde bulur.

Öğrencinin klasiklerin etkisine bağladığı estetik yaşamındaki ilerleme bu yüzden yalnızca onun klasikleri anlama gayretlerine bağlıdır. Bunu keşfettiğinde kendi özgürlüğünün ve gücünün de farkında olacak ve klasikleri kendi etkinliğinin bir kaynağı olarak görmeyi bırakacaktır. Bu keşif klasiklere karşı başkaldırı mikrobunun ta kendisidir ve sanat yaşamının gerekli ve sürekli kendisini tekrar eden bir safhasıdır.[1] Bir zamanlar yüce olan yaratıcılık, gülünç bir duruma düşer ve estetik ruh kendi hurafelerine karşı ikon düşmanlığı kampanyasına girişir. Estetik ruh tapındığı efendilerini basitçe görmezden gelemez; çünkü onlara karşı olan kendinden kaynaklanan hayranlığı kökleşmiştir ve şimdi kendisini bu kölelik tutumundan çekip kurtarmaya meyleder. Kendi kendisine karşı verilen bir mücadeledir bu; kendi özgürlüğü için mücadele etmektir; hatta ne kadar azimliyse keskin bir şekilde bir zamanlar severek kabul ettiği otoriteyi o kadar reddetmelidir. Bu başkaldırının şiddeti bir zamanlar kabul gören efendinin asilerin bağlılığı üzerinde sahip olduğu nüfuzun gücünden başka bir şey değildir. Bu nüfuz ne kadar şiddetli olursa ortadan kaldırılması da o kadar sert olmalıdır; bu nedenle, klasiklere karşı başkaldırı, en yoğun ve en acılı şekilde klasiklerin kendilerine öğrettiklerini en iyi şekilde öğrenen ve öğrenmekten de en çok keyif alan insanlarda görülür.

---

[1] Bu kendisini sürekli tekrar eden estetik kategorinin Romantizm olduğu iddia edilebilir; gelgelelim sözcüğün asıl kullanımı belirli bir tarihsel dönem ya da olayı reddiyormuş gibi görünür.

Sırf otorite oldukları için otoriteye karşı girişilen bu tarz başkaldırılar tüm tinsel yaşamın evrensel bir özelliğidir. Sırf otorite olduğu için otoriteyi kabul etme; yani sırf emirler verildiği için emirlere itaat etmek, karşıt eğiliminin benzeri ve geri tepmesidir bu. Tin özgür olsa da bu körü körüne itaatte özgür bir şekilde itaat ettiği için özgürlüğünün bilincinde değildir. Körü körüne itaatten körü körüne başkaldırmaya geri gelmede bu özgürlüğünün farkına varmış; hatta özgürlük bir saplantı halini almıştır ve eskiden boyun eğmesini kendisine hatırlatan en ufak bir dokundurmaya tahammül edemez olmuştur. Körü körüne itaatten körü körüne baş kaldırmaya uzanan bu hareket son zamanlarda psikolojinin tuhaf bir şekilde Oedipus kompleksi olarak adlandırdığı şeyden çok daha fazlasını vurgulamaktadır hatta bu durum, babasını dövmekle suçlandığında, ailede hüküm süren savunma halini mazeret gösteren adamın hikâyesiyle ustaca sembolize edilir.

İmdi, başkaldırı ruh hali içerisindeki asi kendi sabit alışkanlıklarına karşı mücadele ettiğinin farkına varmaz. Düşmanı ister Viktoryacılık, On Sekizinci Yüzyıl ve Ortaçağ Sanatı isterse başka bir şey olsun, belli ve somut bir düşmanla savaştığını düşünür. Kendi dönemini hemen önceleyen sanat dışında her sanatın kendi meziyetlerine sahip olduğunu düşünme yanılsamasına kapılır ve bu yanılsamanın sonucu her daim aynıdır; diğer bir deyişle gelenek veya akademiciliğe karşı başkaldırı yeni ve aynı derecede zalim olan bir gelenek, yeni ve aynı derecede dar bir akademicilik iddiasına düşer. Böylelikle asi, sırası geldiğinde bir zorbaya dönüşerek diğer asilerin nefretini kazanan bir nesne halini alır. Bunun tersi mümkün değildir; zira başkaldırı sırf var olduğu için ayakta kalan bir şeyin yok edilmesidir ve isyan gerçekleşir gerçekleşmez bir ilkeye, bir sisteme ya da bir dogmaya dönüşür; bu nedenle isyanın özü mantıksal olarak kendisini yok etmeyi amaçlamaktır. Aslına bakılırsa başkaldırı tam olarak her etkinliğin olumsuz yanıdır. Durgunluğa girmeyen bir etkinlik, durgunluğa girmemiş bir etkinlik olmak adına durgun olan etkinlikleri olumsuzlamalıdır; gel gör ki olumsuzlama tek başına hiçbir şeydir. Düpedüz ortadan kaldırmadır;

işte bu nedenle sadece asi olan bir asi yalnızca intihar eden bir kimse olurdu.

25. Özgürlüğünde Sanat Yaşamı

Başkaldırı kendi kendini yok eden bir eylemdir ve başkaldırdığı şeyi ortadan kaldırdığında kendisini de bitirir. Asi, kendisine ve kendi kölelik ruhuna isyan eder; bu yüzden kölelik ruhuyla başkaldırı ruhu birlikte bitip tükenirler. Bunların küllerinden yeni bir tin; başka bir deyişle özgürlük tini doğar. Köle özgürdür, ama bunun farkında değildir; asi özgür olduğuna kafayı öyle fena takmıştır ki özgürlüğünün tadını çıkaramaz. Gelgelelim, önderlerimizi körü körüne takip etmeye yahut da onlarla körü körüne mücadele etmeye bir son verdiğimizde, yeni kurulan dostluk bağları sayesinde onlarla birlikte yan yana yürümeye başlayabiliriz.

Bu yeni bakış açısıyla bir kez daha o muazzam sanat eserlerinin tadını çıkarabilir, onlara hayranlık duyabiliriz; ancak bu eleştirel olmayan değil, tam tersine eleştirel bir hayranlıktır. İmdi, onları eleştirdiğimizden dolayı onlara karşı daha az hayranlık beslemeyiz; tam tersine, büyük eserler putperestlik tütsüsünün dumanları arasından değil de tarafsız bir değerlendirmenin açık havasından bakan gözlere daha da büyük göründüklerinden onlara daha fazla hayran kalırız.

Bu tutum belki de beğeni tutumu olarak tanımlanabilir; beğeni kelimesi burada yalnızca hayranlıkla eşanlamlı olan bir kelime olarak değil, gerçek anlamında kullanılmıştır. Bir sanat eserini beğenmek onun estetik özelliklerini kabul etmek ve onun güzelliğinin farkına varmak demektir. Her sanat eserinin bir güzelliği vardır ve beğeni tutumu, her sanat eserine kendisine özgü bir güzellik bulma ümidiyle yaklaşan bir tutumdur. Bu tutumu kazanmak demek, bazı sanat eseri türlerinin güzel olduğunu, diğerlerininse çirkin olduğunu düşünmeye; Yunan medeniyetine ya da Ortaçağ'a veya Ming Hanedanı'na ait olduklarından bazı şeylere onları güzel bulma eğilimiyle, Barok ya da Kraliçe Viktorya dönemine ait olduklarından diğerlerine onları çirkin bulma eğilimiyle yaklaşmayı bizleri iten önyargıların üstesinden gelmek demektir. Sanatın her dönemi ve her

ekolü bir şeyler hedefler; diyeceğim, elde etmeye değecek kendine özgü bir etki çeşidini hedefler. Belli bir ekole ve döneme karşı düşmanca tavır takınmak, söz konusu dönemin ya da ekolün üzerinde uzmanlaştığı estetik deneyimden mahrum kalmak, böylelikle estetik yaşamı yoksullaştırmak demektir. Bu beğeni sahasını kazanmak için tarihçi veya eleştirmen olmak gerekmez; bu düşünsel değil, estetik bir edimdir. Gelgelelim, her sağlam tarihsel ya da eleştirel bir eser için gerekli olan bir temeldir bu.

Özgür sanat yaşamı; doğadaki ve sanattaki güzelliklere karşı gittikçe artan bir hassasiyetin oluşmasını sağlayan, tüm teknik eğitimlerin verebileceği her şeyi özümsemekle elde edilen kadirşinas bir yaşamdır. Böylesi bir yaşam, sonu olmayan kendi kendini eğitim düzeninde ister istemez sanat eserleri meydana getirir, gel gör ki buna karşın tinin kendi içinde devam eden süreçte bunlar salt vurgu veya yoğunlaşma hususları olarak kabul edilirler. Kuşkusuz bu yaşam doğaya ve sanata olan hayranlıkla kendisini kaybedecektir; ancak kendi hayalgücünde zenginleştirilmiş bir yaratıcılık keşfederek dengesini yeniden toplayacaktır. Sanat yaşamı, sonsuza dek kaynağından saf hayalgücü edimi olarak çıkarak aşamalarını tamamladıktan sonra yine saf hayalgücü edimi olarak varlığı son bulan yaratıcı enerjinin bitmek tükenmek bilmeyen akışından başka bir şey değildir.

Bunları dile getirmek, soyut ya da erişilemez bir ideali, insanın estetik tininin erişmeye çalıştığı aşkın bir amacı ya da metafizik uydurma bir şeyi tanımlamak demek değildir. Her sanatçının hayatını şekillendiren gerçek olguları tanımlamaktır. Kusursuz özgürlüğünde sanat yaşamı, sanatçı olduğu müddetçe herkesin keyif aldığı somut bir yaşamdır. Erişilemez ve aldatıcı olan şey, bu kusursuz özgürlük olmasa da yüzeysel bir analizin gerçekliğin ta kendisiyle karıştırdığı bozunmaya uğramış gerçeklik parçacıklarıdır: Örnekse yüce, komik, biçimsel sanat, doğaya uygun sanat, klasik sanat, romantik sanat ve diğerleri. Ne ki, bunların her biri özgür sanat yaşamı olan o saf edimde gerçek ve ayırt edilebilir birer unsurdurlar.

6. Sanat ve Tinin Yaşamı

26. Tinin Yaşamı: Sanat ve Din

Tinin yaşamı, içinde gerekli ve daimi farklar bulunduran bölünmez bir bütündür: Daimi derken kastedilen tinin kendine özgü etkinliğinde sürekli bir şekilde bu farklılıkları bir kez daha teyit etmesidir; gerekli derken kastedilen ise bu farklılıkları doğrulamama girişiminin, onları bir kez daha doğrulamakla neticelenmesidir. Tin, en temelde, farkında veya bilincinde olmaktır; öyle ki bu durum bilinçli bir tin ve tinin farkında olduğu dünya arasında *prima facie** bir ayrımı gerektirir; gelgelelim, bu farkındalığın kendisi bir edim, tin cephesinin özünde meydana gelen bir değişiklik olduğundan, saf farkındalığın dinginliği eylemin yaratıcılığına bağlıdır. İşte tinin yaşamı bir bütündür ve bu bütün içinde dünyanın farkında olmak ve dünyayı değiştirmek demek olan bilinç ve eylem birbiriyle bağıntılı unsurlardır. Bu iki unsurun birliği sezidir ve bu seziyle farkına vardığımız şey kendi hallerimizdir. Bu hallerimiz yukarıda sözü geçen unsurlar hakkındaki görümüzle benzerlik gösterirler; bunlar aynı anda bilinç durumlarıdır hatta bilinç nesneleridir. Bu yüzden, farkındalığın ve etkinliğin kendilerini görü birliğine yoğunlaştırdığı ve bu görünün de bir kez daha kendisini farkındalık ve etkinliğe gösterdiği bir uyum tinsel yaşamın tüm cephelerinde esastır.

İmdi, yaşam üç psikolojik kategorinin ritmik bir monotonluk içerisindeki basit bir döngüsü değildir. Bu üçlü ritim hayatın tümünde mevcut olsa da hiçbir zaman iki kez gerçekleşmez ve bütün özellikleri somutlaşmasını sağlayan kendine özgü tecrübe farklılıklarıyla değişikliğe uğrar. Bu farklılıklar, teorik yanı tinin kendisini bilme girişimi, pratik yanı ise tinin kendisini yaratma girişimi olarak tanımlanabilecek bir süreç zarfında ortaya çıkar. Kendini bilmek demek, aynı zamanda kendi dünyasını bilmek demektir; kendini yaratmak ise kendi dünyasını yarat-

---

* (Lat.) İlk bakışta, ilk izlenime göre. (y.h.n.)

mak demeye gelir; ilk cümlede geçen kendi dünyası ifadesi farkında olduğumuz dünya, ikinci cümlede geçen ise içinde yaşayabildiğimiz dünyadır. Tinin yaşamında teorik bir ritim vardır ve bu ritim dış dünya ile kendi doğası üzerine değişimli bir şekilde yoğunlaşmaktan oluşur. Pratik ritim ise değişimli bir şekilde tinin kendisini dünyaya ve dünyayı da kendi ihtiyaçlarına uydurmasından meydana gelir. Bu iki ritmin birliği, duygusal bir ritimdir. Bu duygusal ritim, tinin dünya ve dünyaya karşı direnişiyle bütünleşmesi algısına dayanmaktadır.

Bu süreçte yer alan ilk aşama imgelemin saf edimi olan sanat yaşamıdır. Sanat yaşamı, deneysel olarak sadece çocuklarda ve ilkel topluluklarda gözle görülür bir ilk aşama olmakla kalmaz, aynı zamanda gerekli bir ilk aşamadır da. Tinin kendisindeki ve ayırt edilmemiş dolaysızlığındaki farkındalık, yalnızca doğrudan doğruya kavradığımız bir şey hakkındaki farkındalık ve kavrayamadığımız bir şey hakkındaki bilgisizlik olabilir. Eş deyişle, diğer nesnelerle olan ilişkisinin farkında olmayan bir nesneyi karşısına koyan bir bilinç edimidir. Bilinç nesnelerden oluşan bir alan üzerine yayıldıkça üzerine düştüğü nesneyi aydınlatır ve diğerlerini zifiri karanlıkta bırakır: Dolaysız nesne onun bütün dünyasıdır ve onun ötesinde hiçbir şey bilmez. Oysa daha önceden gördüğümüz gibi bu, aslında imgelem olan monadik bilinçtir; hatta önceki bölümlerin hepsinde yapılan şey bu imgelem kavramının üzerinde durmak ve çoğunlukla estetik deneyim olarak adlandırdığımız şeyle kendi kimliğini ortaya koymak amacıyla bu kavramla ilgili içermelerin yeteri kadarını ortaya koymaktır. Pratik yaşamın ayırt edilmemiş dolaysızlığındaki kendinde eylem, yaptığımız şeylerin aynını yapmamıza bağlıdır; demem o ki, söz konusu etkinlikle o an yapmakta olduğumuz başka bir şey arasındaki ilişki hakkında hiçbir soru olmaksızın kendimizi bir etkinlikle meşgul etmektir. Bu, oyun olarak adlandırdığımız eylem biçimini tanımlamaktır ve bundan ötürü, oyun sanatın pratik yanıdır; sanat ise oyunun teorik yanıdır. Bunların her birini şekillendiren şey dolaysızlıklarıdır; yani, o anki etkinlik üzerinde yoğunlaşmak ve bu etkinlik dı-

şında her şeyi yok saymaktır. Bir oyun öylesine, kendisi dışında olan bir şeydir; sanki dünyada oyunlar dışında hiçbir şey, hatta bu oyun dışında hiçbir oyun yokmuşçasına oynanır. Tıpkı sanatın gerekçeler sayarak kendini ifade edemediği gibi oyun da gerekçeler sayarak kendini ifade edemez; bu nedenle, dolaysızlık herhangi bir gerekçenin olmaması demektir.

İmdi, bu dolaysızlık bilinçliliğin eksiksiz ve kendine yeten bir şekli değildir, olamaz da. Yoğun ve gerçekten yaratıcı bir şekilde tahayyül etmek için insanın tahayyül ettiğini bilmesi gerekir; işte bu yüzden, imgelem karşıtına yani düşünceye bağlıdır. Bir tek doğruluğu yanlışlıktan ayıran bir bilinç durumunda gerçek anlamda yanlışı doğrudan ayıramayan bir bilinçle karşı karşıya kalabiliriz. Aksi takdirde, acıdan ya da hazdan atılan çığlıklar şiirin bütününü, bir hayal resmin bütününü, içgüdüsel bir takip ve kaçışlar dansın bütününü oluştururdu. Omurgalı hayvanların amiplerle olan ilişkisi ne kadarsa, sanat eserinin çığlıkla, hayalle ya da içgüdüsel kaçış ve takiplerle ilişkisi o kadardır; işte görünmeyen ama varlığı kaçınılmaz olan iskelet düşüncedir.

O halde, "Ben neyim?" sorusu artık imgelem bakımından cevaplanamaz; ben sadece hayal eden bir birey değil, aynı zamanda düşünen bir bireyim. "Benim dünyam ne?" sorusu o dünyayı sadece fantezilerin değil, aynı zamanda gerçekliklerin de meydana getirdiği ifade edilerek yanıtlanmalıdır. Gelgelelim, eğer düşünen ve aynı zamanda hayal kuran biriysem, gerçek olan şey hayali olan şeyin basit bir parçası olduğundan düşünme eylemini hayal etme eyleminin üzerine eklemek doğal bir şey olarak görünecektir. Varlığını kabul etmeyi öğrendiğimiz tek dünya hayallerimizin dünyasıdır; işte hayalgücü üzerinde kafa yormaya başladığımız anda olduğu gibi gerçeklik ve fantezi arasındaki ayrım kendisini bize zorla kabul ettirdiğinde bu ayrımı hayaller dünyasına zorla kabul ettirir, bazı hayalleri gerçek bazılarını ise yalan olarak kabul ederiz. Bunu yapmak sanat yaşamıyla bağları koparmak demektir, zira sanat bu ayrıma dair hiçbir şey bilmez ve sadece hayal ettiklerini hayal

eder; hayal etmedikleriniyse hayal etmez. Bununla birlikte şimdi hayali bir nesneyi gerçek olarak ileri sürüyor ve diğerini gerçek dışı olarak inkâr ediyoruz. Birini öne sürmek, diğeriniyse reddetmek din hayatına başlamak demektir.

Tüm dinlerin kendilerini mitolojik ya da metaforik terimlerle ifade etmesi olağan bir durumdur. Dinler bir şey söyler, fakat demek istedikleri başka bir şeydir ve hakikati nakletmek için benzetmelere başvururlar. Gelgelelim, dinle ilgili can alıcı gerçek, dinin metafor olması değil, tam aksine bilinçsiz bir metafor olmasıdır. Hiç kimse metaforlara başvurmadan herhangi bir düşünceyi ifade edemez ama bu durum tüm felsefeyi ve bilimi dine indirgemez; çünkü biliminsanı kullandığı metaforların sadece metaforlardan ibaret olduğunu ve hakikatin kendileriyle ifade edildiği benzetmelerden başka bir şey olduğunu bilir. Oysa dinde hakikat ve benzetmeler aynı sayılır. İmanı dini bir edim olarak tekrarlamak için "sembolik veya mecazi anlamda inandığım her şey" ifadesini buraya dahil etmemek gerekir; çünkü bu ifadenin eklenmesi dini felsefeye çevirir.

İmdi, dinde gerçek ve gerçek olmayan arasındaki ayrıma kayıtsız kalmak kaldırılmıştır, kaldı ki bu sanatın da özüdür. Din, en temelde hakikat arayışına girmektir ve açık bir şekilde böyle bir arayışın farkındadır. Gel gör ki bu arayışın keşfettiği ve keşfedebileceği hakikat, gözlerden ırak bir şekilde sembolizmin kutsal sandığında saklanan bir hakikattir: Biz benzetmeleri görürüz ama hakikati görmeyiz. Sadece hakikatin orada olduğunu biliriz ve onun varlığı benzetmelerin güzelliğini kutsallığa dönüştürür. Ne var ki bu kutsallık salt bir sembolün mülkü olduğu ölçüde din daima putperestlik ve hurafe unsurunu bünyesinde taşıyacaktır.

27. Bilim, Tarih, Felsefe

Din, başlangıcındaki hatayı bertaraf etme, hurafe ve putları yıkma, sözün ardında saklı olan gerçek manaya ulaşma ebedi çabasından ibarettir. Gelgelelim bu çabanın başarıyla sonuçlan-

ması dinin ölümüdür; metafor, bilinçli bir metafor haline geldiğinde hatta düşünce kendisini sarıp sarmalayan imgelerden ayırt edildiğinde sembol kutsallığını yitirir ve sadece anlamlı bir hal alır. Artık dil ile düşünce birbirinden ayrı düşer ve dil düşüncenin tek aracı haline gelir. Sanatta düşüncenin varlığı tamamen unutulmuştu –halbuki düşüncenin var olduğunu görmüştük–, hatta dikkat nesnesi katıksız dil yahut da açık bir şekilde düşünceyle bağıntılı olmadığından henüz açık bir şekilde bir dil halini almamış olan bir imge idi. Dinde ise düşünce doğrudan doğruya onu ifade eden dille özdeşleştirildi ve bu nedenle hiçbir zaman doğru bir biçimde ifade edilemedi. Hiç olmazsa dinin amacı olan söz ve mana arasındaki bu ayrımın elde edilmesiyle belirgin veya kendilik bilinci olan düşünce hayatına erişmiş olduk.

Düşünceyi dilden, aklı imgelemden ayrı tutmak ve düşünce üzerinde imgelemden ayrı bir şey olarak yoğunlaşmak bilimsel olarak adlandırdığımız bilinç türünün bir özelliğidir. Düşünce burada kendi kendine yeten ve kendi kendini idare eden bir etkinlik olarak ve nesnesi kendi kendine yeten ve kendi kendini idare eden, duyulur dünyanın ardında yatan, duyulur dünya aracılığıyla kendisine erişilen, düşünülür bir dünya olarak görülür. Bilimin amacı bu salt düşünülür dünyayı kendinde bir şey olarak, bir başka deyişle tüm düşünmelerden bağımsız bir nesne olarak ve böylece aslında aynı anda yaratıcı etkinliğin nesnesi ve varlığı olan imgelem dünyasından başka bir şey olmayan kuşkusuz bizim onu kavrayışımızla ilgisinde duyulur dünyaya zıt olarak kavramaktır. Düşünce dünyası evrenseldir, zamansızdır, mekânsızdır ve mutlak olarak zorunludur; oysa duyu dünyası zorunsuzdur, kendisini bir şekilde gösteren ya da sembolize eden, değişen ve devinen görünüşe sahip bir dünyadır.

İmdi, gerçekliğin görünüşten, zorunlu olanın zorunsuz olandan ayrı tutulması bilimsel bilincin çözemediği bir sorun yaratır. Görünüş öyle ya da böyle gerçekliğin görünüşü olmalı; zorunsuz olan şeylerse bir biçimde zorunlu olan şeylere dayandı-

rılmalıdır. Görünüş ve gerçeklik, imgelem ve düşünce basitçe birbirlerinden ayırt edilmişlerdir, yoksa birbiriyle ilişkilendirilmemişlerdir: Bir şekilde tekrar bir araya getirilmeli ve birbirleri için eşit derecede gerekli oldukları ortaya konmalıdır. Bu ihtiyaç, nesnesi tekil olan tarihsel bilinçle karşılanır; artık aynı derecede soyut kendi tikellerinden ayrılmış soyut bir tümel değil, tam tersine kendisini tikelleştiren bir tümeldir, demem o ki, kendi tümelliğiyle oluşturulmuş bir tikel. Tarih söz konusu olduğunda hakikat artık gerçekte hiçbir yerde var olmayan soyut bir zorunluluk değildir; somut ve gerçektir, sözcüğün her anlamında gerçektir. Bilimin hakikati ise bir anlamda düpedüz gerçek olmayan bir gerçekliktir; hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir ideal ve hiçbir örneği olmayan bir yasadır.

Yine de tarihte bile bilimin soyutluğuna dair bir kalıntı vardır. Bu kalıntı özne ve nesnenin ayrılmasına dayanır. Tarihsel düşüncenin nesnesi olan olgu kendinde bir şeydir, eş deyişle, varlığı ve doğası düşünürden tamamen bağımsız olması gereken bir şeydir; düşünürün görevi de keşfedilmek üzere onu bekleyen "zaten orada olan" bir olgu dünyasını keşfetmektir. İşte bu yüzden, tarihte daha hâlâ düşünce ve eylemin birliğini anlama konusunda hatalar var. Tarihçi yalnızca bir seyircidir ve dünyayı değiştirmez; onu kavrar. Tarihçi bir düşünce adamıdır, bir öğrencidir; gel gör ki bir eylem adamı değildir. Gerçi eylemlerini incelediği eylem adamlarına karşı bir yakınlık hisseder; ama bu yakınlığı sadece hisseder, hayata geçirmez.

Bu soyutluğun üstesinden ancak felsefeyle gelinir. Felsefenin nesnesi gerçeklikten, hatta gerek tarihçinin farkında olduğu olgudan gerekse o olgu hakkındaki farkındalığını içeren bir gerçeklikten başka bir şey değildir. Filozof, sadece düşünmekle kalmayıp aynı zamanda düşündüğünü bilen ve bu durumun içermelerini keşfetmeyi kendisine iş edinen bir düşünürdür. Filozof da tarihçi gibi kendi resminin dışında değildir; kendisini üzerinde çalıştığı tarihsel sürecin parçası olarak görür; işte bu yüzden filozofun probleminin bir parçası da tarihsel sürecin bir zamanlar kendisinin bir parçası ve seyircisi olan bir organdan

–yani kendisinden– nasıl vazgeçtiğini anlamaktır. Kaynağını kendisinin tarihsel sürecin hem çocuğu hem de seyircisi olmasında bulan bu ipucuyla filozof, tarihsel süreci bir kez daha yorumlayabilir ve bu sürecin her aşamasında kendilik bilincine doğru kayan bir çaba görebilir. İmdi, tarihin tinin kendisi hakkındaki bilincinin ortaya çıkışı olduğunu fark ettiğinde filozof aslında o bilinci elde etmekte ve kendi kişisinde tinin temel bir özelliği olduğunu düşündüğü tinin farkındalığını ortaya çıkarmaktadır. Şu halde, filozofun bilgisi bariz bir biçimde eylemdir; kendini bilerek kendisini yaratmakta ve böylece kendisi için genel olarak bir düşünülür dünya, yani bir tin dünyası bina etmektedir.

28. Tinsel Yaşamın Birliği

Tin yaşamının burada kabataslak sayılan beş aşaması ve belki de ileride yapılacak olan analizlerin ortaya koyabileceği diğer aşamalar ortak bir cinsin türleri değildir. Bu aşamalar, mantıksal olarak kendisinden önce gelenleri kendi içinde barındıran etkinliklerdir; böylece, din her şeyi kucaklayan bir sanat, bilim de her şeyi kucaklayan bir din ve dolayısıyla bir sanattır vb. Beri taraftan, bunların her biri bir bakıma arkalarında bıraktıkları şeylerin ta kendileridir; örnekse bir dini benimserken zaten bir tür felsefeyi de benimsemiş oluruz, hatta o felsefeyi ancak dinin içinde varlık gösterdiğinde ve o dini meydana getirdiğinde benimseriz. Tinsel yaşamın birliği sanat yaşamında örneklerini önceden sergilediğimiz birlik gibi aynı türden bir birliktir. Bir bütün olarak sanat, gördüğümüz üzere salt imgelem ürünüdür. Sanat faaliyeti, kendinden farklılaşma ve kendine yoğunlaşma süreci olup kalbin ritmik bir şekilde genişlemesi ve daralması türünden bir süreçtir. Bu süreç, tahayyül gücünün birliği içerisindeki estetik etkinliğin farklı biçim ve aşamalarını ortaya çıkarır, hatta bunları meydana getirdikten sonra da birliği korumayı sağlayan ustalıkla onları gereğinden fazla malzemeler olarak görmeye başlar. Bu faaliyet, hayatının prob-

lemi olan birliği kurmak üzere dışarıdan verilmiş bir malzeme sağlamaz; malzemeyi kendisinden çıkararak, çözerek yaşadığı sorunları kendi önüne döker. Aynı şekilde tinin yaşamı kendisini sanattan, dinden ve geri kalan her şeyden ayrı tutar ki bu çeşitlilikte kendi bütünlüğünü gözler önüne serebilsin ya da daha doğrusu bu çeşitlilik sayesinde var olduğu sade birlik olmayan bir bütünlüğü hatta geride bıraktığı tüm farklılıklarla zenginleşen bir bütünlüğü meydana getirebilsin. Bu süreç zaman içerisinde gerçekleşir, ne var ki ebedi bir süreçtir ve her zaman yeni baştan başlar, verilen bir hedefe erişmiş ve sonuca çoktan varmıştır; tıpkı bir nehrin kaynağından doğup yatağında her aşamayı kat ederek ilerlemesi ve her zaman en sonunda denize dökülmesinde olduğu gibi. Gelgelelim, tinin bu süreci bilinçli bir süreç olduğundan, akışı süresince kendisinden emin olması gereken bir nehir gibi, yalnızca sabit değişim döngüsüyle yol almaz, aynı zamanda geçtiği her yolu kendisinden önce oradan geçmiş olanların bilinciyle şekillendirilmiş anlamlı birer belirli nokta olarak görür. Öyleyse, tinin yaşamının birliği ve bütünlüğü, dönen bir çemberin bütünlüğünden çok sonsuza dek uzanan bir sarmalın bütünlüğüne benzer. Sarmalın yayılıp genişlemesini sağlayan enerji, tin denilen saf etkinliktir.

29. Sanatın Faniliği ve Ölümsüzlüğü

Tin saf edimdir; oysa estetik tin imgelemin saf edimidir. Gel gör ki, imgelemin saf ediminden söz etmek bir çelişkidir; zira nitelik, imgelem ve düşünce arasında bir ayrımı gerektirir ve bir etkinliği başka bir etkinlikten ayıran bir etkinlik, saf bir etkinlik olmasa da sınırlı bir etkinliktir; çünkü bir diğeri ile ilişkilidir. İşte bu nedenle, sanat yaşamı da denilen böyle saf imgelem yaşamı gibi bir şey yoktur. Sanat bir yaşam değildir; ama tinin birleştirici yaşamında, demem o ki, bölünmez yaşamında alt bir unsur ya da bir aşamadır.

Bu nedenle sanatın ağırlık merkezi her zaman kendisinin dı-

şında yer alır. Sanat, kendi kendine yeten ve kendi kendini idare eden bir etkinlik değildir; tersine bir bütün olarak tinsel yaşam olan o yörüngenin tek bir kesitidir. Kendi bakış açısına göre kendini kendini aşmanın salt olumsuzlanması olan estetik tin, refleksiyonlu bakış açısına göre kendi varlığını, kendi kendini aşmaya, sanat yaşamından bir diğerine hatta daha tam bir yaşama, monadik imgelem dünyasından özü monadizmin tamamını aşmak olan gerçeklik dünyasına geçişine borçludur. Bu durum, entelektüel olgunluk yaşamına doğal bir başlangıç olduğundan sanatı özellikle çocuklar için uygun bir etkinlik ve bir eğitim aracı olarak gören kişilerce her zaman yukarıda bahsedildiği gibi görülür. Ayrıca, sanata dair benzer görüşler evrensel bir şekilde gerek Eskiçağ gerekse de modern çağların büyük filozofları tarafından paylaşılmıştır. Ne var ki böylesi bir görüş, sanatın çocuk yuvasında bırakılacak bir oyuncaktan başka bir şey olmadığı anlamına gelseydi, insanları yanıltan bir görüş olurdu. Sanat ve güzelliğin kendilerine özgü değerlerinin ispat edilebileceği ve insan tininin sahip olduğu şeyler arasında asli bir yer tuttukları iddiasının savunulabileceği iki yol vardır: Birincisi, kendinde bir şey olarak estetik etkinlik konusunda ısrarcı olmak; güzellik yeri doldurulamaz ve bir o kadar da değerli bir varlık olduğundan hayatın bütününü kaplamak konusunda belki de yetersiz olan, ama yine de kaybından dolayı bizleri teselli edebilecek hiçbir şey sunmayan güzelliğe dikkat çekmek. İkincisi, estetik etkinlikte evren hakkında sembolik ya da hayali bir görüşe erişmek, bir başka deyişle belirgin olmasını bilim ve felsefeyle sağlayabilecek hakikat hakkında bir önseziye ulaşmak. Sanata dile getirdiği şeyler için değer verebiliriz; çünkü dile getirdiği şeyler güzeldir ya da demek istediği şeyler için sanata değer verebiliriz; çünkü demek istediği ama dile getirmediği şeyler doğrudur.

Sanatın değerinin ispat edilmesi bir başka şeyin dışarıda bırakılması ile bağdaşmaz. Kendi kendine yeten ve dolaysız bir değer olarak kendinde güzellik öyle bir şeydir ki başka hiçbir şey onun yerini dolduramaz; güzellik olmadan dünya daha da

sefilleşir. Gelgelelim bu durum şimdi ya da başka bir zaman takip edilmesi gereken bir hakikat olduğunda onu takip etmemiz gerektiğini kanıtlamaz. Platon'un o çekinceli çıkarımıyla yine karşı karşıyayız: Eğer cennetin krallığına adım atacaksak sanat yerinden sökülüp çıkarılması gereken bir gözdür. Beri taraftan, güzelliğin hakikate dair karmakarışık bir görüşten başka bir şey olmadığını kabul etmek, güzelliğin özünü çıkarıp almak, estetik deneyimi hiç arzulanmayan ama kaçınılmaz olarak katlanılan bir durum, diyeceğim, kendi başına değersiz ve yalnızca nihai sonuçları için arzu edilen bir şey olarak, hakikate uzanan yoldaki bir aşama olarak görmek demektir. Bir görüş güzelliği derdin bir biçimi, bir diğeriyse dermanın bir biçimi olarak görür.

Hiçbir "şiire yönelik savunma" her iki görüşten birine bile değinmese de her ikisinin birbirine yaklaşması bizleri kendisi için savunmaya gerek duyulmayan bir sanat kavramıyla tanıştırır. Sanat, deneyimin dolaysızlığıdır; işte örtük arabuluculuğa sahip olmayan hiçbir dolaysızlık olmasa da dolaysızlıkla ortaya çıkmamış hiçbir arabuluculuk yoktur. İmgelem düşünce değildir ama düşünce olmadan imgelem de olmaz. İmgelem yine de bütün düşüncelerin odak noktası, aydınlık merkezidir. İşte bu nedenle kendi kendine yeten sanat yaşamındaki bu çaba ister istemez boşadır. Kendi kendine yeteceğine kanaat ederek kendisini benimseyen ve kendi hatırına var olma numarası yapan bir sanat bir yanılsamadan ibarettir ve ancak verimsiz ve zayıf olmakla tükenebilir. Gelgelelim sanat gerçekten var oldukça yalnızlıkla değil de düşünceyle yakın bir ittifak içerisinde var olmaya devam eder. Düşünceyle elde edilen şey, doğrudan ve dolaysız olduğu için sanat biçiminde anlamlı bir hal alır ve böylece tinsel yaşamın her bir aşamasındaki başarı sanata aktarılır. Sanat, aydınlık merkezine odaklanır ve o aydınlık noktadan düşüncenin açıklığını bir kez daha açığa çıkarabilir.

Öyleyse, kendinde sanat hep aşılan bir bilinç safhasıdır; sanatın istikrarsızlığı, bireyin ya da soyun belirli bir gelişim ânında değil de her ânında gerçekleşen ölümde sanatı gerekli kılar. Oysa bir bütün olarak tinsel yaşamla olan ilgisinde sanat

ölümsüzdür ve her an, tinin sahip olduğu dolaysız bilinç ve tinsel yaşamın pınarı şeklinde yeni baştan yaratılır.

30. Sanat ve Sanatın Tarihi

Sanatın insanlık tarihinin belirli dönemlerinde varsaydığı belirli biçimler ister istemez sonludur. Bu biçimlerden hiçbiri ilelebet haz kaynağı olmaz ya da olamaz. Sanatçıların resimleri ve şiirleri sadece maddi bir yozlaşmaya mahkûm olmak zorunda kalmaz; aynı zamanda önce nefretin, sonrasında kendilerini kabul eden dünyaya karşı kayıtsızlıklarının nesneleri haline gelirler. Onların güzelliklerine yönelik büyük şevk onlara ve temsil ettikleri ideale karşı bir başkaldırıya neden olur. Tek bir sanat eserinin ilelebet güzel olarak kabul görmesi, bir insanın sonsuza dek yaşamasından daha fazla olanaklı değildir. Gelgelelim, insanlar yeniden dirilişi gözlese de bazıları onu boş yere beklemez. İnsanların, sanatçısı uzun zaman önce ölmüş olan bir sanat eserinin güzelliğini yeniden keşfedebileceği ve onun değerini sadece arkeolojik olarak değil, aynı zamanda estetik olarak değerlendirebileceği bir zaman gelip çatabilir. Eski çağlara ait sanata karşı duyulan bu ilgi modern dünyada öylesine bilindik bir şeydir ki onu normal bir şeymişçesine görebilir ve onun nispeten ufak ve yeni ortaya çıkmış bir şey olduğunu aklımızdan çıkarabiliriz. Böylesi bir ilgi antik çağın o muhteşem devrinde bile görülmüş şey değildir. Yunanlar, Minoslu ataların sanatına ya da Mısır heykelciliğinin ortaya koyduğu güzelliklere hiç ilgi göstermemişlerdi. Romalılar, Yunanların eserlerine hayran kalsalar da eski ustaların geleneklerini sürdüren Yunanları kendilerinden önceki bir çağı temsil eden bir toplumdan çok çağdaşları olan bir toplum olarak görmüşlerdi. Ortaçağ'ın manevi hayatında derinden izler bırakan eski medeniyetlere karşı hayranlık Rönesans ile birlikte doruğa çıkıncaya dek antik sanatı modern bir şekilde takdir etme kabiliyeti gün yüzüne çıkmamıştır. Şimdilerde bile bu kabiliyet özel bir eğitimin neticesinde ortaya çıkmaktadır ve yalnızca çok sınırlı sayıda in-

sanda kendisini gösterebilmektedir. Albenisi doğrudan ve kendiliğinden ortaya çıkan tek sanat, çağdaş sanattır ve bunun nedeni de çağdaş sanatın çağdaş dünyaya dair tecrübeleri yaratıcı bir şekilde somutlaştırmasıdır. Hepimiz olmasa da birçoğumuz Chaucer ve Cimabue'ye hatta Shakespeare ve Titian'a duyduğumuz sempatiden çok daha fazlasını eğlence ve sinema sanatlarına duyarız, gerçi bunu inkâr etmeyi arzu edecek kadar da züppeyizdir ya neyse... Tarihsel bir sempati çabasıyla, aklımızı uzak bir geçmişin ya da kendine yabancı bir şimdiki zamanın sanatıyla şekillendirir ve Japon boya baskılarıyla mağara adamlarının oyma eserlerinden keyif alırız. Gel gör ki, böylesi bir çabanın olanaklılığı son iki asırdır uygarlığımızın en büyük kazancı olan tarihsel düşüncenin gelişimine bağlıdır ve bu tarz bir gelişim sürecinden geçmemiş olan insanlarda böylesi bir çabanın var olması mümkün değildir. Doğal ve en önemli estetik tutum, çağdaş sanattan keyif almak, geçmişe ait sanatı küçümseyerek ondan nefret etmek ve bunların dışında yer alan her şeyi bütünüyle görmezden gelmektir.

İmdi, modern tarihsel bilincimizin gelişiminden etkilenen antik sanatın yeniden ortaya çıkışı geçmişin diriltilmesi anlamına gelmez. Bu zaten mümkün de değildir. Chaucer'ı keyifle okuruz belki fakat Chaucer olamayız. Bizim tecrübelerimiz onun tecrübelerine uymaz ve bu nedenle yaratıcı bakış açımız onunkiyle aynı değildir. Chaucer'ın şiirlerinde onun şiirlerinde göremediklerini görürüz; görebildikleriniyse göremeyiz. Hatta çoğu kez antik sanat eserlerinde hayran kaldığımız özellikler onların çağdaşlarının beğenip keyif aldığı özelliklerin tam tersidir. Kendi zamanındaki büyüklüğü paradoksal küstahlığa bağlı olan bir sanat eseri, günümüzde masum resmiyeti nedeniyle küstahlık ve paradokstan nefret eden insanlar tarafından beğenilir; işte beyaz oldukları için Yunan heykellerine hayran olma gerekliliği de tipik bir ironidir.

Münferit eserler hakkında doğru olan şey, stil ve şekiller konusunda da doğrudur. Günümüzde resim denince akla ressam sehpasında yapılan tablolar gelir; fakat anlamdaki bu değişiklik

sanat tarihinde ortaya çıkan yeni bir gelişimdir. Ezgi, oyun, senfoni ve tüm diğer tarzlar değişen tarihsel koşullara bağlıdırlar. Sanat eserinin kendisi farklı bir düzeyde yer alır. Hiç kimse eserin gelecekte ne tür yeni şekiller alacağını biliyormuş edasına bürünemez; bir tek onun geçmişte varsayılan şeylerden olmayacağından emin olabiliriz.

Tarihinin akışında sanatın maruz kaldığı dönüşümler, kendisine has bir diyalektikle kendine ait yeni yapılar var eden kendi kendine yeten sanat yaşamının değil, bir bütün olarak tinin yaşamının ifadesidir. Sanat olarak sanatın tarihi yoktur. Sanat demek estetik etkinlik, eş deyişle, imgelem demektir: Hatta imgelem insanın kendisine eksiksiz, kendi kendine yeten sadece o edimde ve o edim için varolan monadik bir dünya sunma edimidir. Böylesi her edim bir diğerini görmezlikten gelir; tek başına sanatın sanat olarak var olmasına dair estetik bakış açısına göre belirli bir zamanda var olan münferit sanat eserinin dışında hiçbir şey var olmaz. Tarihsel bakış açısına göreyse sanat eseri bu şekilde var olmaz ve var olan tek şey yaratıcı edimdir ve bu yaratıcı edim yaratıcı olmayan etkinliklerin bir sonucu ya da ifadesi olarak görülür. Bundan ötürü, sanat tarihi diye bir şey yoktur; sadece insanlık tarihi diye bir şey vardır. Tarih ilerledikçe sanatı bir şekilden diğerine dönüştüren güç sanat değildir; kendisini tarihte bir bütün olarak açığa vuran bu güç, tinin gücüdür. İşte bu nedenle, sözümona sanat tarihinde hiçbir olay sanatın kendi ilkelerine atıfta bulunularak açıklanamamıştır. Mimari tarihine açıklık getirmek için bina yapım tekniklerini ve binaların hizmet vermesi için planlanan sosyal amaçları irdelememiz gerekir; müzik tarihine açıklık getirmek içinse koroların ve orkestraların ortaya çıkmasını sağlayan sosyal örgütlenme şekillerini incelememiz gerekir; resim tarihine açıklık getirmek için insanların niçin, neyle ve neyin üzerine resim yaptıklarını sorarak işe başlamamız gerekir. Hatta hiçbir edebiyat tarihi din tarihi, bilim tarihi, felsefe tarihi, etik ve siyasal bilgiler tarihi olmadan gerçek anlamda bir tarih olmaya adım atamaz.

Yaygın bir biçimde sanat tarihi olarak bilinen şey, sırf bu ilkeleri boşladığı için, katiyen tarih değildir. Birbiriyle bağlantısı ancak zamansal ve uzamsal olan olaylar kronolojisidir. Tarihin işi olayların neden meydana geldiğini, bir olayın bir ötekine nasıl yol açtığını göstermektir. Gel gör ki, bir sanat eseri bir diğerine yol açmaz; her tek sanat eseri kapalı bir monaddır ve bir monaddan ötekine tarihsel bir geçiş söz konusu değildir. Sıradan sanat tarihlerimiz içinde öncelikle bir sanat eseri, sonrasında bir diğeri ve daha sonrasında bir başkası üzerinde düşünmemize davetiye çıkaran büyülü fener gösterileridir. Tıpkı bir tarihçinin, o yıl deprem olduğunu, bir sonraki yıl savaş çıktığını, ondan sonraki yıl ise kıtlık görüldüğünü bizlere ilettiğinde görevini yerine getirdiğini düşünmesinde olduğu gibi.

Aynı şey eleştiri için de geçerlidir. Çoğunlukla eleştiri olarak adlandırılan şey sanat eserlerinin estetik özellikleri hakkında bir fikrin basit ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında eleştiri 25. kısımda bahsi geçen beğeni olarak adlandırılan şeydir. Sanat eleştirmeninin asıl işlevi sadece bir kimsenin şunu sevdiğini ya da bundan nefret ettiğini dile getirmek değil, aynı zamanda sanat eserlerini açıklamaktır; diyeceğim, kendisi de dahil olmak üzere insanları akıllıca takdir etmelerini sağlayacak bilgilerle donatmaktır. Mademki böylesi bir sanat eseri açıklanamaz; o halde ya izaha gerek duyulmayacak kadar açıktır ya da hiçbir şeydir. Açıklanabilecek şey, sanatçının bu belirli bakış açısına erişmesini sağlayan süreçtir. Daha önce işaret edildiği üzere (21. kısım) sanat eserine konulan başlık bu sürecin bir göstergesidir ve diğerlerinin süreci tekrar etmesini sağlamaya ve böylelikle sanat eserinin kendi kendisini açıkladığı bakış açısına erişmeye yöneliktir, hatta eleştirmenin işlevi bunu genişletilmiş bir ölçekte yerine getirmektir. Bu yüzden, sanat tarihi ve eleştirisi aynı şeydir: Bir başka deyişle, genel olarak insan tininin tarihi, sanatın monadizmini aşarak, estetik bilincin ilerleyişini aynı anda olanaklı ve anlaşılır kılan bir düşünce etkinliği olarak kabul edilir.

OKUMA ÖNERİLERİ

Şu iki meziyetiniz olmadan sanat felsefesinde iyice yetkin hale gelmeniz olanaksızdır: Sanat eğitimi ve felsefe eğitimi. (a) Herkes bir dereceye kadar doğal nesnelerin ve sanat eserlerinin güzelliğinden keyif alır, hatta bu beğenisini kendileri sanat eserleri olan edimlerde ifade eder: Gel gör ki bu durum ona sanata ilişkin yasalar koyma yetkisi vermez. Kişi öncelikle bir aracının teknik problemleri üzerinde –ki bu durum çok bildik ve bu yüzden sözcüklerin daha az eğitici aracılığından ziyade müziğin, resmin vb. teknik problemleri olmalıdır– uzun uzadıya ve özenle çalışarak estetik güçlerini geliştirmeli ve disipline etmelidir. Resimlere bakmak ve müzik dinlemek bu amaç için yeterli değildir: Öğrencinin resim çizmeyi ve beste yapmayı öğrenmesi gerekir. Bu sanatsal eğitim olmadan sanat felsefesinin madde eksikliğinden yok olması gerekir. Filozof üzerinde refleksiyonda bulunacak hiçbir şey olmadan refleksiyonda bulunmaya çaba gösterir. Bu, filozoflar ve psikologlar tarafından sanat hakkında yazılmış kitaplarda görülen oldukça yaygın bir hatadır. Diğer insanların tecrübelerinin psikolojik gözlenmesiyle düzeltilebileceği düşünülen bu anlayış çocukça bir hatadır. (b) Beri taraftan, sanat deneyimi derin olan insanlar tarafından yazılmış kitaplar da genellikle felsefi düşünce eğitimi eksikliğinden dolayı başarıya ulaşamazlar. Bu eğitim sadece genel felsefe eğitimiyle kazanılır, yoksa tek başına sanat felsefesi çalışarak değil: Felsefenin tüm dallarında donanımlı olmayan bir sanat felsefecisi ister istemez sanat felsefesinde de yetkin değildir. Eğitim sistemimiz aynı kişinin her iki eğitimi de almasını zorlaştırmaktadır; ancak bunu yapmak olanaksız da değildir.

Bu uyarılara bağlı olarak aşağıda künyeleri belirtilen kitaplar özellikle öğrenciler tarafından okunmaya layık eserlerdir. Birinci grup giriş niteliğinde eleştirel ve tarihsel eserlerden oluşmaktadır.

1. Carritt, *The History of Beauty* (Methuen, 5s., ikinci edisyon). İngilizcede konuya giriş niteliğindeki en iyi eserdir ve genel

olarak en önemli teorilerin eleştirel tartışmalarından oluşmaktadır.

2. Bosanquet, *History of Aesthetic*; veyahut

3. Croce, *Aesthetic* çalışmasının ikinci kısmı olan *History of Aesthetic*, (İngilizce çeviri, ikinci edisyon, Macmillan, 1922. Yalnızca ikinci edisyon tamamlanmış ve güvenilirdir.)

İkinci grup konu hakkında düşünce tarihindeki başyapıtları kapsamaktadır.

4. Platon, *Republic*, özellikle II, III, X kitaplar. (Jowett'in çevirisi.) [Türkçesi: *Devlet*, çev. Mehmet Ali Cimcoz ve Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.]

5. Aristoteles, *Poetics* [Türkçesi: *Poietika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.]: bkz. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*.

6. Vico: bkz. Croce, *Giambatista Vico* (İngilizce çevirisi)

7. Kant, *Critique of the Judgment* (İngilizce çevirisi) [Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.]

8. Hegel, *Aesthetic*, [Türkçesi: *Estetik*, c: 1, çev. Hakkı Hünler ve Taylan Altuğ, İstanbul: Payel Yayınları, 1994] bütün çalışma (dört cilt) F. B. P. Osmaston tarafından çevrilmiştir; B. Bosanquet yalnızca *Giriş*'i çevirmiş ve giriş mahiyetinde bir yazı kaleme almıştır. Hegel'in yaşamında sanatın yerine ilişkin olarak oldukça derli toplu bir açıklama *Encyclopaedia*'sında bulunabilir (= Wallace, *Hegel's Philosophy of Mind*, s. 169-174).

9. Croce, *Aesthetic* (yukarı bkz.) *Breviario di Estetica*'sındaki görüşüne ilişkin oldukça derli toplu ve yerli yerinde bir açıklama, *New Essays on Aesthetics* kitabının içinde *The Essence of Aesthetics* adı altında çevrilmiştir.

Sanatçılar tarafından sanat hakkında yazılmış devasa kitaplar yığını hakkında burada bir şey söylemek olanaklı değildir; gelgelelim bu kitaplar aşağı yukarı okunmaya değer ve her ne kadar dile getirdikleri görüşler genellikle tek yanlı ve abartılı olsa da.

Ad Dizini

A

Afrodit 84, 86

B

Beethoven, Ludwig van 20, 87

C

Chaucer, Geoffrey 110
Cimabue 110
Coleridge 7, 15
Croce, Benedetto 7, 114

D

Dante, Alighieri 19

H

Hamlet 14, 37
Hobbes, Thomas 43

K

Kubilay Han 15

M

Michelangelo, Buonarroti 19

P

Platon 108, 114
Purcell, Henry 67

S

Shakespeare, William 14, 15, 67, 91, 110

T

Turner 67

W

Waldstein Sonati 31
Wordsworth, William 67, 68



R. G. COLLINGWOOD

Kısaca Sanat Felsefesi

Tarih felsefesi üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen R. G. Collingwood bu sefer okuru sanatın derinliklerine götürüyor. Bir yandan sanatın ve dolayısıyla sanatçının kendine özgü doğasına uzanırken, öte yandan da sanatın neden ölümsüz olduğunu çözümlüyor. Sanat ile tarihin ilişkisine yönelik çarpıcı tespitler yapan düşünür "ilham", "güzel", "yüce" gibi sanatın temel kavramlarının derinliklerine indiği bu keşif gezisini anlaşılır açıklamalarla yürütüyor ve yaratma denen gizemin perdesini felsefe aracılığıyla kaldırıyor.

BilgeSu