İ.Ü. EDEBİYAT FAKÜLTESİ YAYINLARI No: 1824

B. CROCE ESTETİK'İNE GİRİŞ



İSMAİL TUNALI

İ.Ü. EDEBİYAT FAKÜLTESİ YAYINLARI No: 1824

B. CROCE ESTETİK'İNE GİRİŞ

İSMAİL TUNALI

İÇİNDEKİLER

Giriş

Benedetto Croce'nin Hayatı, Eserleri ve Felsefesi Üzerine Toplu Bir Bakış 1

BİRİNCİ BÖLÜM

Estetik'in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi 13

İKİNCİ BÖLÜM

Estetik Duygular 35
a — Genellikle duygu 35
b — Sempatik olanın estetik'i 58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Güzel ve Güzellik 73
1 — Fizik güzel 73
a) Tabiî güzel 75
b) Yapma güzel, sanat eserinin güzelliği 83
2 — Hür ve hür olmıyan güzellik 92

3 — Geometrik figürlerin güzelliği 96
4 — Güzelliğin objektiv şartları 100

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Beğeni (gusto) Problemi 109
1 — Genellikle beğeni 109
2 — B. Croce'nin beğeni problemi karşısındaki tavrı 114
3 — Beğeni ve deha 125
4 — Tenkit ve tenkidin özü 128

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç : Estetik ve Lingüistik 141

GİRİŞ

Benedetto Croce'nin Hayatı, Eserleri ve Felsefesi üzerine Toplu Bir Bakış[1]

Benedetto Croce, 25 Şubat 1866 yılında Aquila eyaletinin küçük bir dağ şehri olan Pescasseroli'de, bir çiftlik sahibinin oğlu olarak doğar. On yaşından sonra sert bir katolik eğitimine tutulur, onyedi yaşında iken Ischia'da meydana gelen yer sarsıntısında annesini, babasını ve kardeşlerini kaybeder ve hayatta yapayalnız kalan B. Croce, amcasının yanına Roma'ya gider. 1886'dan sonra Roma ve Napoli Üniversitelerinde ilkin edebiyat ve tarih, sonra da felsefe eğitimi görür. Almanya'ya, İspanya'ya, Fransa'ya geziler yapar ve 1900'den sonra Napoli'ye yerleşir. Bir süre sonra Napoli Üniversitesine profesör olur. 1903 den itibaren ünlü «*La Critica*» dergisini çıkarır. 1910'da İtalyan Parlamentosuna senatör olur. İkinci Dünya Savaşı sırasında faşistler tarafından Sorrento'da interne edilir. İngilizler tarafından İtalya çıkartması sırasında kurtarılır. 1944'de Devlet Bakanı olur, İtalya Liberal Partisi

1) Bunun için bak: Benedetto Croce: İfade Bilimi ve genel Lingüistik olarak Estetik'in türkçe çevirisinin önsözü.

sefliğini yapar, 1947'de Napoli'de kendi evinin, Piano Nobile'nin geniş salonlarında *Istituto Italiano per gli studi storici*'yi (İtalyan Tarih araştırmaları Enstitüsü) kurar ve bu enstitü 50.000 ciltlik bir kitaplığı içine alır. Hayatının son günlerine kadar B. Croce bu kitaplıkta çalışır. 1952'de Napoli'de ölür.

Yazı hayatına gelince: Onaltı yaşında «Il primo passo» adlı, Virgilius ve Dante üzerine dört makale yayınlar. 1883-87'de «Juvenilia», «1799 Napoli İhtilâli», «XVIII. yüzyıldan hikâyeler ve çehreler», «Tarihi meraklar» ve «1889-90 da «Napoli Tiyatroları» adlı eserlerini yayınlar.

1890 yılında Vico'nun «Yeni bilim» adlı eserini okur; bir yandan bu eserin etkisi ile bir yandan da De Sanctis'in yazılarının etkisi ile Alman estetik'ini incelemeğe geçer ve bu inceleme sonunda B. Croce için yeni bir problem alanı doğar: Tarih problemi ile sanat problemini birbirine bağlamak. 1893 yılında bu düşüncesini «Genel sanat kavramına indirgenmiş tarih» adlı eserinde somutlaştırır. Bu, B. Croce'nin söylediği gibi, «kendi kendinin objektivleşmesi»dir.

Tarih ve sanat problemlerinin birbirine bağlanması, Croce felsefesi için temel noktalardan biri olup, bu, onun felsefe sisteminin ana çizgilerinden biri olur. Ve 1898 de Estetik'inin plânını, yine bu düşünce yönünde yapar. Bir yıl sonra da adı geçen eserini, bu plâna göre yazmağa başlar. Ancak, 1902 de Estetik, şöyle bir başlık altında yayınlanır: «İfade bilimi ve genel lingüistik olarak Estetik». Aynı

yılda «La Critica» adlı dergiyi yayınlamağa başlar.

«Estetik», B. Croce'yi yeni problemlere ve yeni eserlere götüren bir köprü ödevi görür. Croce'nin ereği, sağlam bir sisteme varmaktır. Böyle bir sistem yolunda yaptığı çalışmaları, 1903-1910 yılları arasında «Tin felsefesi (Filosofia spirito) » etrafında çarkeder. 1905 de «Lojik»inin ilk plânı ortaya çıkar: «Salt kavram bilimi olarak bir mantığın temel çizgileri». 1906 da Hegel üzerine bir kitabı, 1907 de ahlâk felsefesi ile ilgili bir kitabı yayınlanır : «Hukuk felsefesinin ekonomiye indirgenmesi» ve bir yıl sonra da aynı yönelge içinde «Ekonomi ve ethik olarak pratik felsefe» adlı eserini yayınlar. 1910'da da «Salt kavram olarak mantık» çıkar. Aynı yıl içinde «Estetik problemlerini», 1911 de «Giambattista Vico'nun felsefesi» ni, 1912-13 de «Tarih yazımı teorisi»ni ve yine aynı yıl içinde Texas Houston Üniversitesinde Rice-Enstitüsünün açılışı münasebeti ile «Estetik brevier»i yazar. Bunların yanı sıra Giovanni Gentile ve Fausto Nicolini ile birlikte «Classi della Filosofia moderna»yı (Modern felsefenin bölümleri) ve «Scrittori d'Italia»yı (İtalyanın yazarları) yayınlar. Yine 1903-10 arasında «Yeni İtalyan edebiyatı», «Estetik problemler» için denemeleri, «Kritik araştırmalar»ını yayınlar. Felsefe tarihi ile ilgili olarak da «Hegel üzerine denemeler»ini yayınlar.

1915 yılında B. Croce, geriye, gençlik döneminde yazdığı eserleri kritik bir gözle yeniden ele alır.

onları düzeltir, düzenler, kısaca onlarla bir çeşit hesaplaşır. Nitekim aynı yıl içinde yazmış olduğu «kendi kendimi tenkit»i de bunu gösterir. Ancak, bu kitap 1918 de yayınlanır. 1918'de «Goethe üzerine», «Dante'nin şiiri», 1921 de «Ariosto, Shakespeare ve Corneille»i, «Ethik fragmentler»i, 1924 de «Napoli krallığı tarihi»ni, 1925 de «Politikanın elemanları»nı, 1927 de «Eski İtalyanın insanları»nı yayınlar. Bu yayın etkinliği hayatının sonuna kadar sürer. Bütün bu çeşitli yayınlar içinde B. Croce'nin asıl etkinliği, iki ana problem etrafında toplanır: bunlardan biri tarih, öbürü de sanattır.

Benedetto Croce'nin *felsefesi* :

B. Croce, felsefesinde tam bir idealist, hatta bir bakıma spritüalisttir. Onun felsefesinin Archimedes noktası, *tin* (spirito) kavramıdır. Tin, bir temel varlık ve bir hakiki gerçekliktir, realitedir. Tin üzerinde konuşurken hemen şunu söylemeliyiz ki, Croce'ye göre, tin ile gerçeklik arasında bir ayrılık, herhangi bir fark ve başkalık yoktur. Salt bir kavram olan tin, aynı zamanda tümel, somut ve expressiv'dir. Böyle tümel ve salt bir kavram olarak da varlıkla, realite ile aynıdır. Gerçekliği, varlığı tin'den ayıramayız; çünkü, tinin özü, varlık ve gerçekliktir. Gerçeklik ve kavram (tin kavramı), öyle birbirine aittir ki, onlar birbiri olmadan düşünülemezler. Başka türlü söylersek, düşünülemiyen bir varlık ve gerçeklik olamaz. Gerçeklik, varlık, ancak dü-

şünülebildikleri için varlık ve gerçekliktir. Varlık. var oluşunu ancak düşünmede elde eder. Bunun için Croce felsefesi, bir genel idealizm'dir ve bir spritüalizm'dir. Bu felsefeye göre, tinden başka bir gerçeklik ve varlık yoktur. Bundan çıkan mantıksal bir çıkarım da zorunlu olarak şu olacaktır: Tin felsefesinden başka bir felsefe yoktur.

Ancak, tin, olmuş, bitmiş, kapanmış, eylemsiz bir varlık değildir; tersine, tin, *hayat* gibidir, gelişen bir süreçtir. Tin gelişmedir, tin bir dialektik'dir, tin, ebedi sorular ve ebedi çözümlerdir. Fakat, bu Hegelvâri anlayışın yanı sıra şunu söylemek gerekir: bu gelişme süreci, bu etkinlik olan tinin dışında, *tin-dışı* bir gerçeklik de yoktur. Tinin karşısında, ona karşı hiç bir gerçeklik, hiç bir varlık, hiç bir dünya yoktur. Bu tinsel monizm'de her şey tin içinde çözümlenir. Tin ise, yalnız ve yalnız etkinlik (aktivite) olabilir.

Croce felsefesinin çıkış noktası ve dayanağı, o halde, tin kavramıdır, bu tümel ve somut kavramdır. Felsefenin kendisi de, ancak bu kavramla açıklanabilir. O halde, felsefe nedir? Bütün bu yukarda söylediklerimizden çıkan sonuca göre, bu soruya şöyle karşılık verilebilir: Felsefe, tini inceliyen *biricik hakiki bilimdir*. Bu hakiki bilime göre, öbür bilimler, soyutluyan, empirik bilimler, yalancı (pseudo) bilimlerdir. Bütün bu pseudo bilimler hakikat yönünden sınırlıdır. Onların bildikleri ve araştırdıkları hakikatler sınırlı hakikatlerdir. Tam hakikate yalnız felsefe ulaşabilir. Eğer empirik ve

pseudo bilimler tam hakikate, hakikatın kendisine ulaşırlarsa, o zaman onlar, *felsefe ve tarih* olacaklardır. Hakiki bilim olarak yalnız felsefe asıl ve tam hakikate sahip olur. Felsefe ve tarih, bu iki bilim, Croce'ye göre, *aynı*dırlar, çünkü, tin ile gerçeklik aynıdır.

Buradan, Croce'nin *anti-natüralist* ve *anti-realist* tavrı gelişir. Bu tavır, bütün felsefe alanını geçtikten sonra tarih problemine yönelir. Tarih ve tarih problemi, onun felsefesinin çözmeği denediği bir ana problemdir. Fakat, o, buna «aşağıdan» değil, «yukardan» giderek ulaşır. Yani empirik yoldan değil, tinsel yoldan, tin yolundan ulaşır.

Tin, etkinlik olarak (Croce'ye göre) iki özerk, dialektik biçime ayrılır: 1) *Teorik etkinlik*. Bu, bilmedir. 2) *Pratik etkinlik*. Bu da isteme ve eylemdir. Teorik ve pratik etkinlik, yani bilme ve eylem birbirileriyle bir paralellik ve karşıtlık içinde bulunmazlar, tersine onlar, bir çember içinde bulunurlar. Bu iki biçim, tinin iki ana biçimidir. Bu iki tin biçiminin dışında bir üçüncü tin biçimi yoktur. İmdi, bu iki ana biçim de kendi içinde iki alt-basamağa ayrılır. Şöyle ki: Teorik etkinlik, bilme etkinliği, sezgi (intuitiv) bilmesine ve zihni (intellectiv) bilmeye ayrılır. Sezgi bilmesi, *sanattır*; zihni bilme *felsefedir*. Pratik etkinlik de, yani eylem de salt ekonomik istek ve ethik (ahlâki) istek olmak üzere ikiye ayrılır. Buradan tinin dört biçiminin olduğu sonucu çıkar. Bu dört tin biçiminin dışında bir beşinci tin biçimi yoktur. Nasıl ki, yukarda iki ana tin et-

kinliğinin dışında bir üçüncü tin biçiminin olmadığı söylenmişti. Bütün tin, o halde bu iki ana etkinlikten veya dört tin alt basamağından ibarettir.

Bu dört tin basamağına dört *değer* karşılık olur: Sezgi bilgisine, yani sanat veya estetik etkinliğine *güzel,* zihin bilgisine, yani felsefe etkinliğine *doğru* (hakikat), ekonomik etkinliğe *faydalı,* ethik istemeğe de ahlâki olan *(iyi)* karşılık olur. Böylece, tin sistemi içinde bir değerler skalası da meydana gelmiş olur. Yalnız unutmamak gerekir ki, bu değerler kosmosu tin sisteminden bağımsız ve autonom değildir, tersine, tin sisteminin zorunlu bir parçasını teşkil eder. Değerlere götüren yol, zorunlu olarak tin kavramından kalkar.

Croce sistemi için ilgi çekici bir yan da, deha veya dahiliği ele alış tarzıdır. Deha, tin sistemi ve değerler skalası ile içten bir bağlılık içindedir. Buna göre de her etkinlik bir deha ile ilgilidir. Şöyle ki, güzelin dehası olduğu gibi, doğrunun da, ekonomik etkinliğin yani faydalının da, nihayet ahlâki eylemin ve iyi değerinin de bir dehası vardır.

Tabiî olarak artık böyle bir felsefede, dinin ve metafiziğin yeri olmıyacaktır. Bunun için Croce, kendisi için *anti-metafizikçi* veya *ultra-metafizikçi* der. Bununla bir yandan kendi sistemini, eski speculativ metafiziklerden ayırmak ister, öte yandan da felsefe için kesin ve güvenilir, fakat fenomen dünyasının üstünde bulunan bir dünya bulmuş olduğunu dile getirmek ister. İşte, bu anlamda kendi sistemine bir yandan antimetafizik, öbür yandan da ultra-metafizik der.

Croce'nin tin felsefesi, temel çizgileri ile bütün bu yukarda söz konusu ettiğimiz, daha doğru bir deyimle dokunduğumuz problemleri içine alır. Nitekim, Croce, bütün hayatı boyunca, her dönemde ve her yaşta bu problemleri yeniden bıkmadan, usanmadan ele alır. Hayatı, bu problemlerle daima yeni baştan bir tartışma ve hesaplaşma içinde geçmiştir. Şimdi bu sistem içinde Croce estetik'inin yerini ve içine aldığı problemleri kısaca görelim.

Croce estetik'i Yirminci yüzyılın başında ortaya konmuş büyük bir konstruktion'dur. Aradan geçen yarım yüzyıla rağmen, bu süre boyunca böyle bir konstruktion ile hemen hemen karşılaşmıyoruz diyebiliriz. Croce estetik'i, bu konstruktiv karakteri ile felsefi ve hatta bir metafizik karaktere sahiptir. Croce estetik'i aslında böyle bir felsefe ve metafizik olarak anlaşılmalıdır. Bu özelliği ve niteliği ile de o, geçen yarım yüzyıl içinde daima ön safta kalabilmeyi başarmıştır. Hatta, diyebiliriz ki, Croce estetik'inde yalnız felsefi çizgiler hâkim değildir, belki de daha çok o bir felsefi sisteme, bir metafizik'e giden zorunlu yolu açar. Bu estetik'in dayanak noktası, sezgi (intuition) kavramıdır. Sezgi, bütün Croce sisteminin yapı taşlarından biridir. Sezgi bilmesi, ilk tinsel etkinlik olup, bütün öbür tinsel etkinlikler ondan sonra gelir. Sezgi olgusu, bilen veya eylemde bulunan tinin ilk basamağı olup, yalnız insanda ortaya çıkar.

Tabiat dünyasının, eylemsizlik dünyasının üzerinde, algı ve salt izlenimler ve duyumlar dünyasının

üzerinde asıl tinsel bilme eylemi alanı yükselir. Bu temel bilgi eylemi sezgi'dir; sezgi etkinliğidir. Yani expression'dur. Sezgi, ancak, ifade halinde objektivleşir. Sezgi, bir pasiv algıyı işlemekle ifade (expression) haline getirir. Bunun için, sezgi ve sezginin objektivleşmiş olduğu ifade, bir ve aynıdır. Buna göre de, sanat eylemi veya estetik eylem dediğimiz eylem bir sezgi eylemidir, bir ifade eylemidir.

İfade ve sezgi dünyasının üzerinde zihni dünya, rationel, mantıki bilme dünyası yükselir. Sezgi bilmesi, yani ifade dünyası tamamen bağımsız ve autonomdur, zihni bilme olmadan da olur. Buna karşılık, zihin bilgisi, sezgi bilmesini şart koşar. Başka türlü söylersek, kavramlar olmadan sezgiler olabilir, fakat sezgi ve ifade olmadan kavram olamaz. Bütün teorik tin, bu sezgi ve kavramdan ibarettir. Sezgi kavramdan ayrı olduğu gibi, sezgi alanına kavramla da girilemez. Croce'ye göre, genel olarak şimdiye kadarki estetiklerin düştükleri hata, zihni, mantık elemanları ile sanat alanına girmeden doğar. Sezgi elemanları ile zihni alana nasıl girilemezse, aynı şekilde zihin elemanlarıyla da sanat alanına girilemez. Mantık ve estetik alanları biribirilerine karşı sınırlanmıştır. Her nakadar bunlar arasındaki ilgiler inkâr edilmezse de, Croce onların kesin olarak birbirinden ayırdedilmesi, her iki alanın hayrınadır der.

Yalnız teorik etkinliğin bu iki biçimi arasında değil, aynı zamanda teorik etkinliğin, özellikle de estetik etkinliğin pratik etkinlik karşısındaki sınır-

ları da kesin olarak çizilmeli ve onlar birbirinden kesin olarak ayrılmalıdır.

İmdi, sanat etkinliği, özel bir tinsel teorik etkinliktir. Doğrudan doğruya bir sezgi etkinliğidir. Bu tanıma göre, estetik'de meydana gelen yanılmalar, örneğin sınıflamalar, bölmeler, türlere ayırmalar vs., sanata yapılan mantıki müdahelelerden meydana gelir. Retorik'in yaptığı gibi, bir takım işlemlere girişmek de aynı çeşitten yanılmalara götürür. Öte yandan yine pratik etkinlikle estetik etkinliği zorunlu olarak bağlama ve sanatı pratik değerlerle açıklamak isteme de, aynı çeşitten yanlışlara sebep olur. Gerçi, sanat pratik etkinliğe dayanarak *haz* ve *acı* ile açıklanamaz. Bu yanlış açıklama denemesinden yine yanlış bir teori doğar ki, bu teori estetik *hedonizm*'dir. Bu teoriye göre, söz gelimi güzel, haz veren şey, çirkin ise, acı veren şeydir. Böyle bir güzel ve çirkin tanımı yanlıştır. Oysa, güzel expression (ifade) ile ilgilidir. Güzel, başarılı ifadedir. Çirkin ise, ifadenin eksikliğidir, daha doğrusu yokluğudur. Salt güzellik ise, salt ifadedir, salt sezgidir. Burada pratik herhangi bir eleman söz konusu değildir. Buna göre de sempatik, tragik, komik, humoristik gibi bütün psikolojik ve yalancı estetik kavramlar estetikten atılmalıdır. Bu kavramların hiç bir felsefi değeri yoktur, onların yeri felsefe değil de, empirik bir bilim olan psikolojidir.

Yine estetik alanı ile pratik alanı da birbirinden kesin olarak ayırmalıdır. İfadenin kendileriyle bağlı olduğu pratik veya fizik elemanlar, sadece

araçtırlar, reproduktion aracıdırlar. «Fizik-güzel» adı verilen sanat eserleri, işte bu çeşitten reproduktion aracıdır. Fakat, onlar hiç bir zaman ifadenin kendisi değildirler. Burada yapma bir güzellik söz konusudur. Tabii güzel de, yalnız fantazinin işe karışması ile insana güzel görünür. Estetik fizik, insanın beden güzelliği, geometrik figürlerin güzelliği, güzelliğin objektiv biçimleri, v.s. bütün bunlara Croce, estetik astroloji adını verir ve onları toptan reddeder. Asıl estetik olan, *içsel* bir şeydir, bir vision'dur, bir ilhamdır, bir sezgidir, bir iç-ifadedir. Fizik-güzel denen uyarım aracının meydana getirilmesi ise, pratik etkinlik alanına girer. Croce, buna estetik ifadenin dışlaşması der. Bu dışlaşma, istenebilir veya istenmiyebilir. Yani dışlaştırma pratik ile ilgilidir. Oysa, sezgi istek alanının dışında kalır.

Estetik yargı, reproduktion ile aynıdır. Şu farkla ki, sanatçı estetik produktion meydana getirir, tenkitçi ise reproduktion meydana getirir. Sanatçının dehası vardır, tenkitçinin ise beğenisi (gusto). Yine beğeni ve deha da aynı özdedir.

Sonunda Croce şöyle bir noktaya ulaşır: Estetik genel felsefi lingüistik ile aynı şeydir. Bunu söylerken, burada dayandığı ve göstermeğe çalıştığı şey, onların problemlerinin aynı problemler olmasıdır. Tabiî, Croce burada lingüistik deyince, felsefi bir lingüistik'i, yani dil felsefesini anlıyor. Gerek dil felsefesinin gerekse estetik'in odak noktası ifade kavramıdır. Çünkü, Croce'ye göre, lingüistik'in, dil

felsefesinin de ana konusu tıpkı estetik'in ana konusu gibi ifade'dir.

Görüldüğü gibi, Croce estetik'i ifade kavramı ile başlıyor ve bütün felsefe alanlarını bir bir geçtikten sonra yine ifade kavramı ile son buluyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

Estetik'in Bir Bilgi Problemi Olarak Temellendirilmesi

1.

Estetik fenomeni, ya da sanat fenomenini oldum olası bir bilgi problemi olarak ele alan düşünürlere rastlanır. Bunlara göre, estetik ya da sanat olayı insan ile nesneler dünyası arasında meydana gelen bir tür bir bilgi olayıdır. Örneğin Antik felsefede böyle bir düşünceyi Platon'da bulduğumuz gibi, Yeniçağda estetik'i bağımsız bir bilgi kolu olarak kuran A.G. Baumgarten'da ve çağımızda da Benedetto Croce'de buluyoruz. Bu örnekler daha pek çok çoğaltılabilir. Bizim burada özellikle ele almak istediğimiz çağımızın ünlü italyan düşünürü ve estetikçisi B. Croce'nin estetik'i bir bilgi problemi olarak nasıl temellendirdiğidir. Çünkü Croce, estetik'i ya da sanat fenomenini bir bilgi problemi olarak temellendirirken tamamen kendine özgü bir yolda bunu yapar, daha önce problemi, sanat fenomenini bir bilgi problemi olarak temellendiren düşünürlerden

tamamen ayrılır. Bunun için şimdi ilkin Platon'un ve Baumgarten'ın estetik'i ya da sanat problemini bir bilgi problemi olarak nasıl temellendirdiğini, Croce'nin problemi temellendirmesi için bir hazırlık ve bir karşılaştırma olmak üzere kısaca işaret etmek istiyoruz.

Platon, şöyle bir imaj ile problemi ortaya koyar : «İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları. —Evet görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiç bir geçerliği olmaz bunların—. İyi ya, tam üstüne bastın, işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz değil mi?»[1].

Dış dünyaya tuttuğumuz ayna içinde, nesneleri ve nesne dünyasını meydana getirmiş oluruz; ama, bu, ayna içindeki dünya bir gerçek nesneler dünyası değildir, tersine nesnelerin sadece birer görüntüsüdür (eidola), birer benzetmesidir, birer kopyasıdır (mimesis). Bütün sanat etkinliği, böyle bir benzetme ve kopya etkinliğini gösterir. Her sanat eseri de, buna göre, tıpkı bir ayna içine düşen bir evren gibi nesneler dünyasını yansıtır.

Sanat bize gerçekliği değil, bir görüntüyü, bir kopyayı gösterir. Çünkü sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, sadece görüntülerdir. Sanatçı ile nesneler arasındaki ilgi, taklit (mimesis) ilgisidir.

1) Platon, Devlet, 596 d.e.

Sanatçı nesneleri, görünüşleri taklit eder, yani *kosmos aisthetos*'u (duyulur dünyayı). Ama, Platon'a göre, gerçek varlık idea'lar dünyasıdır *(kosmos noetos)*. Sanatın taklit ettiği nesneler, aslında gerçek varlıklar olan idea'ların gerçeklikten yoksun bulunan kopyalarıdır. Buna göre de sanatın ortaya koyduğu şeyler, kopyaların kopyaları olacaktır. O halde sanat, gerçeklik ile değil, kopyalarla ilgilidir. «Öyleyse diyebiliriz ki, şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, herhangi bir şeyi uydururken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar»[2]. Bunun nedeni, sanatçının bilgisizliğinde bulunur. Gerçeğin kopyasını taklit eden sanatçı, gerçek hakkındaki bilgisizliğinden ötürü bunu yapar. Sanatçının, benzetmecinin, taklitçinin bilgisizliğinin nedeni, onun *doxa* (sanı) ile ilgili olmasıdır. Doxa dünyası, çokluğun ve tek tek şeylerin dünyasıdır. Doxa, görünüşlerin, idea'ların kopyalarının doğruluktan yoksun olan bilgisidir. Bu bilgiyi duyularımız sağlar. Sanıların (doxa) ötesine, gerçek varlığın ülkesine yalnız akıl yoluyla ulaşılabildiği gibi, gerçek varlığın bilgisini de (episteme) yalnız akıl sağlıyabilir. Sanı (doxa) bir bilgi olarak değersiz olduğuna göre, bir sanı olan sanat da değersiz olacaktır. Çünkü bir sanı olarak sanat, insanları aldatan, doğruluktan yoksun olan bir bilgidir[3].

2) Aynı eser, 6081 a.

3) Bak: İ. Tunalı, Grek Estetik'i.

A.G. Baumgarten'a gelince: Hocası Chr. Wolff, felsefe sisteminde büyük bir boşluk bırakmıştı : *duyu bilgisini* ele almamıştı. İşte Baumgarten, bu boşluğu doldurmak amacıyla işe koyulur ve duyu bilgisini araştırır. Bu araştırmadan da *estetik* dediğimiz felsefe disiplini doğar.

Aesthetica adlı ana kitabının ilk cümlelerinde Baumgarten estetik'i şöyle tanımlar : «*Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae* (estetik, duyulur bilginin bilimidir). İmdi estetik'i belirleyen bu cognition sensitiva (duyulur bilgi) ne ifade eder? *Meditationes* adlı yazısında sensitiv (duyusal) kavramından ne anladığını şöyle belirtir: «Aşağı bilgi yetisinin ortaya koyduğu tasavvurlara *sensitiv* (duyusal) adım veriyorum. «Aesthetica'da da yine *cognitio sensitiva* (duyusal bilgi) kavramını şöyle tanımlar: «*Complexus repraesentationum infra distinctionem subsistentium* (Açık veya seçik şeylerin altında bulunan tasavvurlar bütünü)». Estetik, açık ve seçik olmıyan bir bilginin, sensitiv (duyusal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik estetik bilginin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik, intellectuel (zihni) bilginin ölçüsüdür. Sensitiv, yani estetik bilginin özelliği, açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmama, yani bulanık olmadır. Intellectuel bilgi, mantık bilgisidir. Mantığın ödevi, açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılığını, onların doğruluğunu araştırmaktır. İmdi buradan şöyle bir soru doğar : Acaba, cognitio sensitiva'yı (duyusal bilgiyi) araştıracak bir bilim olamaz mı?

Baumgarten'a göre, böyle sensitiv tasavvurları araştıracak bir bilimin varlığı zorunludur. Böyle bir bilim *estetik* olacaktır.

Buradan anlaşıldığı gibi, estetik, Baumgarten'a göre, bir çeşit bir mantıktır, onun deyimi ile «mantığın küçük kızkardeşidir». Ama, estetik'in konusu, duyusal bilgi (cognitio sensitiva) olduğuna göre, buradan şu sonuç çıkar ki, estetik duyusal bilginin mantığıdır, bunun yanı sıra bir bilgi teorisidir (gnoseologia). Ne var ki, bu bilgi teorisi ve mantık, aşağı bilginin bir mantığıdır. Bunun için estetik, bir *gnoseologia inferior*'dur; buna karşılık düşünmenin bilimi olarak mantık, bir *gnoseologia superior*'dur. Mantığın ödevi zihin etkinliğini, yukarı bilgi yetisini, yani *facultas cognoscitiva superior*'u incelemektir; estetik'in ödevi ise, duyarlığı, yani aşağı bilgi yetisini, *facultas cognoscitiva inferior*'u incelemektir[4].

2

Problemin Platon ve Baumgarten'de nasıl ele alındığını gördükten sonra, şimdi B. Croce'nin problemi nasıl temellendirdiğini görebiliriz.

Bir idealist çizgi yönünde gelişen Croce felsefesinin çıkış noktası *tin* (spirito, Geist) kavramıdır. Tin, bir temel varlıktır, bir hakiki gerçekliktir.

---

4) Bunun için bak: İsmail Tunalı, Kant Estetik'i ve Problemleri, Felsefe Arkivi, sayı 14, İstanbul 1963.

Tinin özü, varlıktır, realitedir. Fakat, tin, olmuş bitmiş bir gerçekliği göstermez, tersine tin, hayat gibi canlı bir süreçtir, bir gelişmedir. Tin, eylem, etkinlik demektir. Sürekli bir etkinlik olarak kavranan tin, iki autonom, dialektik biçime ayrılır. Tin, bir yandan *teorik* etkinliktir, öbür yandan *pratik* etkinliktir. Teorik etkinlik, bilme etkinliği halinde ortaya çıkar; pratik etkinlik ise, isteme etkinliği olarak. Bu teorik ve pratik biçimler, tinin iki ana biçimidir. «Tinin teorik biçimi ile insan nesneleri kavrar, tinin pratik biçimi ile onları değiştirir; birisi ile evrene yaklaşır; öteki ile evreni yaratır.[5] Bu iki ana tin etkinliği de, kendi içlerinde bazı alt basamaklara ayrılırlar. Şöyle ki : Teorik etkinlik, bilme etkinliği, bir yandan bir sezgiyi, (intuition) *ifade*'yi (expression) gösterir, öbür yandan da *zihinsel, kavramsal* bilmeyi gösterir. Pratik etkinlik de, aynı şekilde bir yanıyla *ekonomik* etkinliği, bir yanıyla da *moral* etkinliği gösterir. Böylece tin, bu dört etkinlik biçiminden oluşan bir bütünlüğü gösterir. «Bütün tin felsefesini temel elemanları içinde gösterdiğimiz bu bütünsel görüş içinde, tini dört eleman veya basamağa sahip olarak düşündük; bu dört eleman veya basamak o şekilde düzenlenmiştir ki, teorik etkinliğin pratik etkinliğe karşı tavrı, birinci teorik basamağın ikinci pratik basamak karşısında aldığı tavır gibidir.

5) B. Croce, İfade Bilimi ve Genel Lingüstik Olarak Estetik, s. 37.

Dört eleman, somut olarak birbirileriyle, her birisi kendinden önce gelene dayanmak suretiyle bağlıdır. Kavram, ifade olmaksızın var olamaz; faydalı, kavram ve ifade olmaksızın ve ahlâk da (moralite), kendinden önce gelen diğer üç basamak olmadan var olamaz.»[6] Bütün tin, demek oluyor ki, bu dört tin biçiminde oluşur. Croce'ye göre, «tin etkinliğinin bir beşinci biçimi yoktur. Bütün diğer (tin) biçimlerinin ya hiç bir etkinlik karakterine sahip olmadıkları veya daha önce gözden geçirmiş olduğumuz etkinliklerin sözcül (verbal) değişmeleri veya karmaşık ve türetilmiş ve kendilerinde çeşitli etkinliklerin birbirine karıştığı ve daha özel ve tesadüfi içeriklerle dolu olgular olduğu kolayca kanıtlanabilirdi.»[7] Ohalde hakiki varlık ve gerçeklik olan tin, bu dört etkinlik biçimi içinde oluşur ve gelişir.

Bu dört tin biçimi içinde bizi burada ilgilendiren teorik etkinlik, yani bilme etkinliğidir, özellikle de *sezgi* ve *ifade* etkinliğidir. İmdi bu teorik etkinlik, bilme etkinliği nedir? Croce'ye göre, «bilginin iki şekli vardır: bilgi ya sezgi bilgisidir veya mantık bilgisidir; ya fantaziden doğan bilgidir veya zihinden; ya bireysel olanın bilgisidir veya tümel olanın; ya tek tek nesnelerin bilgisidir veya onların birbirileri ile olan ilgilerinin bilgisidir; bilgi, bütünüyle ya imgeleri veya kavramları meydana geti-

6) Aynı eser, s. 48.

7) Aynı eser, s. 48.

rir.»[8] Croce'nin yukardaki sözlerinden de anlaşıldığı gibi, kavramsal bilgi, nesnelerin birbirleriyle olan ilgilerinin bilgisidir. Nesneler arasında kurulan ilgi ise, bir zihin işlemi ile olur. Bundan ötürü kavramsal bilgi, zorunlu olarak zihin bilgisi ya da mantıksal bilgidir.

Sezgi bilgisine gelince, bu, doğrudan doğruya sezgiye (intuition) dayanan bir bilgi olup, kavramsal bilgiden tamamen bağımsız, autonom bir bilgidir. «Gündelik hayatta devamlı olarak sezgi bilgisine dayanılır. Kesin hakikatlar hakkında tanımlar verilemiyeceği, bu hakikatların tasımlarla kanıtlanamıyacağı, onların sezgi ile kavranması söylenir. Olguların sahip olduğu şartlara dair hiç bir canlı sezgisi olmıyan soyut düşünürü politikacı yerer; pedagog her şeyden önce öğrencide sezgi yetilerini geliştirmek zorunluluğu üzerinde durur ve tenkitçi, bir sanat eseri karşısında dururken teori ve soyutlamaları bir yana atmayı ve onu doğrudan doğruya sezgiye dayanarak değerlendirmeyi bir şeref bilir; ve son olarak iş adamı, zihin çıkarımlarından daha çok sezgilerine göre yaşadığını itiraf eder.»[9] Görüldüğü gibi, sezgi (intuition) bilgisi, gerçek hayatın içinde doğan, gündelik yaşantılarımız içinde oluşan bir bilgidir. Ama, bu bilgi, kavramsal bilgiye karşıt olan bir bilgidir. Bu karşıtlık, herşeyden önce, onların özünde temellenir. Çünkü, sezgi, bize

8) Aynı eser, s. 1.
9) Aynı eser, s. 1.

bireysel olanı verir, kavram ise *tümel olanı*. «Şunlar sezgilerdir: bu ırmak, bu göl, bu dere, bu yağmur, bu bardaktaki su; ve şunlar da kavramdır: su, fakat bu veya şu görünüş olarak, özel olarak değil de, doğrudan doğruya ne zaman ve nerede olursa olsun, su olan şey; su, sonsuz sayıda bir çok sezgi için var olan bir maddedir; fakat yalnız biricik ve değişmez bir kavram için bir maddedir.»[10] Fakat, şimdi bu bireysel olanın bilgisi ile tümel olanın bilgisi arasındaki ilgi sorulabilir. Gerçi, bunlar iki ayrı bilgi türünü gösterirler, ama, aralarında belli bir ilginin olacağı da tabiîdir. 'Bu su' ile 'genellikle su' arasında nasıl bir ilgi vardır? Yukarda da söylendiği gibi, «kavramlara dayanan bilgi, nesnelerin birbirleri ile olan ilgilerinin bilgisidir; fakat nesneler sezgilerdir. Sezgiler olmadan hiç bir kavram mümkün değildir.»[11] Sezgi bilgisi, kavram bilgisinden bağımsız ve autonom olduğu halde, kavramsal bilgi sezgi bilgisine dayanır. 'Genellikle su' kavramsal bilgisi, 'bu su' sezgi bilgisi olmadan meydana gelemez. Sezgi bilgisinin varlığı, kavramsal bilginin meydana gelebilmesi için zorunludur. Ama, ne var ki, bu yönden nominalist olan Croce'ye göre, sezgi bilgisi real hayatta bu kadar önemli bir rol oynadığı ve kavramsal bilgiye olanak hazırladığı halde, teorik alanda lâyık olduğu önem ve ilgiyi bulamaz. «Sezgi bilgisinin günlük hayatta gördüğü geniş ölçüdeki kabu-

10) Croce, Estetik, s. 17.

11) Aynı eser, s. 17.

lün, teori ve felsefe alanında hiç bir şekilde aynı veya ona uygun bir karşılığı yoktur. Çok eski ve herkes tarafından itirazsız olarak kabul edilen bir zihin bilgisi bilimi vardır: mantık. Fakat, sezgi bilimini hemen hemen kimse hoş görmez veya yalnızca pek az kişi tereddüt ederek ona karşı hoş görürdür. Mantık bilgisi, aslan payını almıştır; ve bu arada sezgi bilgisinin hakkını tümüyle yemiyorsa da, ona zavallı bir yeri lâyık görür: uşak gibi.»[12]

İmdi, teorik bilgi, mantık bilgisi tarafından aşağı görülen bu sezgi bilgisinin bize bireysel var olanı verdiğini söyledik. Bireysel olan, duyusal olarak kavranan şey olduğuna göre, buradan sezgi bilgisinin duyusal bilgi ile, algı bilgisi ile aynı olduğu ortaya çıkmaz mı? Croce'ye göre, çıkmaz, çünkü, sezgi (intuition) kendine özgü bir bilme yetisi olup, o hem algıdan hem de duyum ve tasavvurdan farklıdır. Şimdi sezgi bunlardan hangi özelliklerle ayrılır? bunu görmeğe çalışalım. İlkin algıdan olan ayrılığı işaret edelim. Croce'ye göre, «algı, şüphesiz sezgidir; içinde yazı yazdığım odanın, mürekkep hokkasının, önümde duran kâğıdın ve yazı yazdığım kalemin, elimle kendilerine dokunduğum ve yazı yazan ve bunun için de var olan şahsımın âletleri olarak kullandığım obje'lerin algıları; —bütün bunlar sezgidirler.»[13] Bütün bu obje'ler, içinde yazı yazdığım oda, mürekkep hokkası, kalem, v.b. bana real

12) Aynı eser, s. 1.
13) Aynı eser, s. 2.

olarak verilmiş objelerdir. Ama, öte yandan bunları ben bireysel fizyonomileri içinde kavrar ve ifade ederim. Bu yönden de onlar sezgilerdir. Ohalde belli bir açıdan sezgi ile algı birbiri ile örtüşüyor. Ama, tümü ile örtüşmüyor. Çünkü, Croce'ye göre, «bir başka odada, bir başka şehirde, bir başka kalemle, bir başka kâğıt üzerinde ve bir başka mürekkep hokkası ile yazı yazıyormuşum gibi kendi hakkımda bir başka ben'in imgesi aklımdan geçerse, bu da aynı şekilde bir sezgidir.»[14] Fakat, şüphesiz, bunlar hiç bir yolda algı değildirler, bize hiç bir real objeyi bildirmezler. Gerçi onlar hayaldir, fantazidir, ama onları da ben bireysel fizyonomileri içinde kavrarım, real objeleri kavradığım gibi. Bunun için de onlar sezgidir. Buradan sezgi ile algı arasındaki ayrılık bütün açıklığı ile ortaya çıkar. Algı, realite, gerçeklik ile ilgili olduğu halde, sezgi gerçeklik ile ilgili olur da olmıyabilir de. «Bunun söylemek istediği şey şudur: Realite (gerçeklik) ve non-realite (gerçek-olmayış) arasındaki ayrılık, sezginin asıl özüne tamamen yabancıdır, bu, ikinci dereceden bir şeydir. Tinsel varlığa sahip bir insanın ilk defa hayatında bir sezgiye sahip olduğu bir hal kabul edilirse, o zaman öyle görünür ki, bu insan sadece fiilen var olan gerçekliği sezgi yoluyla bilebilir ve bunun için de yalnız gerçeklik ile ilgili sezgilere sahip olur. Fakat gerçeklik bilinci, real ve irreal tasarımlar arasındaki ayrılığa dayandığına ve böyle bir ayrılık da ilk bakışta var olmadığına göre, bu adı geçen

14) Aynı eser, s. 3.

sezgiler hakikatte ne real ile ilgili sezgilerdir ne de irreal ile ilgili sezgilerdir, onlar algı da olmayıp salt sezgilerdir.»[15]

Sezginin duyum ile ilgisine gelince: Croce'ye göre, duyum, tinsel etkinliğe karşıt bir alana, madde alanına girer. Bu bakımdan, duyum, sezginin tamamen dışında, ötesinde yer alır. «Bu sezgi bilgisinin alt sınırının bu yanında duyum, yani madde bulunur ve salt madde olması bakımından tin onu kavrıyamaz.»[16] Duyum, madde, sezginin tinsel etkinlik olmasına karşılık, eylemsizliktir. «Madde, soyutluğu içinde, mekanizm'dir, pasifliktir; madde, insan tininin karşılaştığı bir şeydir, fakat meydana getirmediği bir şeydir.»[17] Ohalde sezgi ve duyum, biri etkinliğe, öteki eylemsizliğe dayanmaları ile kesin olarak birbirinden ayrılır.

Sezgi, öte yandan tasavvurla da hem bir aynılığı hem de bir ayrılığı gösterir. Bu, tasavvur deyince anlaşılan şeye bağlıdır. «Eğer tasavvur deyince, ruhî alt yapıdan yukarıya fırlayan ve oradan çözülüp kurtulan bir şey anlaşılırsa, ozaman tasavvur sezgidir. Fakat, tasavvur bir karmaşık duyum olarak anlaşılırsa, o zaman yine kaba duyuma dönülmüş olur; bu kaba duyumun, zengin veya yoksul oluşu ile gelişmiş veya gelişmemiş bir organizmada gerçekleşmesi ve geçmiş duyumların izlerini

15) Aynı eser, s. 3.
16) Aynı eser, s. 4.
17) Aynı eser, s. 4.

taşıması niteliği değişmiş olmaz.»[18] Denebilir ki, tasavvur duyum olmaktan, madde olmaktan kurtulur ve tinsel bir nitelik elde ederse, o zaman sezgi ile aynı şey olabilir. Eğer madde, duyum karakteri ağır basarsa, o zaman sezgi ile hiç bir yönden örtüşemez.

3.

Demek oluyor ki, tinsel bir etkinlik olan sezgi (intuition) kavramdan, kavramın zihni bir etkinlik olması ile, duyum ve tasavvurdan da, duyum ve tasavvurun eylemsizliğe, maddeye dayanmaları ile, algıdan da, algının gerçeklikle zorunlu olarak bağlı olması ile ayrılır. Ama, bütün bu ayırmalar ile sınırları belirlenmek istenen sezginin kendisi nedir? bu henüz açıklanmış değil. Sezgi sezgi olarak nedir? Yukarda sezginin bir tinsel teorik etkinlik olduğunu söyledik. Fakat, böyle bir etkinlik olarak sezgi nedir? ve nasıl meydana gelir? Sezginin temel niteliği nedir? Öyle bir nitelik ki, bu nitelik ile kolayca biz sezgiyi sezgi olmıyan şeylerden ayırt edebilelim? Croce'ye göre, «hakiki sezgiyi, hakiki tasavvuru, ondan daha derinde bulunan şeyden, tinsel eylemi, mekanik, eylemsiz (pasif) tabiî olgudan (fatto, Faktum) ayırmak için, güvenilir bir yöntem daha vardır: Her hakiki sezgi veya tasavvur, aynı zamanda *ifade*dir (espressione, Expression). Bir ifade halinde objektivleşmeyen bir şey ne sezgidir ne de ta-

18) Aynı eser, s. 6.

savvurdur, o, duyumdur ve tabiat alanına girer. Yalnız tin (spirito, Geist), yaratıcı olarak etkin olmak ve ifade etmekle sezgi aracıyla bilir.»[19] O halde sezgi ifadedir. Bu anlamda da *objektivleştirme* ya da *dışlaştırmadır.*

Ama, şimdi şunu sorabiliriz: Sezgi, neyin ifadesidir? Sezgide objektivleşen, dışlaşan şey nedir? Buna Croce şöyle yalın ve kesin bir karşılık verir : «Sezgide biz, kendimizi, empirik bir varlık olarak dış gerçeklik karşısına koymayız, daha çok, hangi çeşitten olursa olsunlar, izlenimlerimizi şartsız olarak objektivleştiririz.»[20] İzlenimlerimizi dışlaştırmak, sezgiyi sezgi yapan temel niteliktir. Fakat, izlenimlerimizi dışlaştırmanın gerçek anlamı nedir? İzlenimlerimizi dışlaştırmakla biz aslında ne yapmış oluruz? Croce'ye göre, izlenimlerimizi dışlaştırmakla onlara *biçim* vermiş oluruz, onları *ifade* etmiş oluruz. «Bir kimse, sahip olduğu izlenimlere ve duygulara aslında şekil verebilirse, ancak bundan sonra o kimse içinde sakladığı nuru ifade etme yeteneğine sahip olur. Duygular ve izlenimler, ancak kelime sayesinde ruhun karanlık ülkesinden çıkarak kontemplativ tinin aydınlık ışığına ulaşırlar.»[21] Buradan anlaşıldığı gibi, sezgide tin, izlenimlere, duyum ve duygulara biçim verir, böylece de onları madde-

19) Aynı eser, s. 6.

20) Aynı eser, s. 3.

21) Aynı eser, s. 7.

den, eylemsizlikten kurtarır. Tin, bu anlamda, bir biçim verme varlığı ve prensibidir.

Biçim vermek ifade etmektir ve ifade etmek de sezgi ile bilmektir. Bir bilme etkinliği olan sezgi, ancak, ifade ederek, dışlaştırarak, izlenim ve duygulara biçim vererek bilme etkinliğinde bulunabilir. «Sezgi etkinliği, ifade ettiği sürece bilir. Bu cümle paradox gibi geliyorsa, bunun nedenlerinden biri, şüphesiz, 'ifade' kelimesine, onu sırf sözcül (verbal) ifadeler denen ifadeler için kullanmamızdan doğan çok dar bir anlam verme alışkanlığımızda bulunur; fakat çizgiler, renkler, tonlar gibi sözcül (verbal) olmıyan ifadeler de vardır.»[22] İzlenim ve duyguları ister sözle isterse renkler, çizgiler ve seslerle dışlaştıralım, bunların hepsi birer ifadedir, insanın her çeşit manifestation'unu, hatibin, müzisyenin, ressamın ve daha diğerlerinin manifestation'larını içine alır; ifade resim veya müzik veya başka herhangi bir şey olarak tasvir edilsin veya adlandırılsın, bu, manifestation'ların hiç birinde ifade, kendi özü bakımından ayrılamaz olduğu sezgiden yoksun olamaz.»[23] İfade, bir manifestation olarak sezgidir ve sezgi de bilgidir. Buna göre, sezgi ile bilmek izlenim ve duyguları dışlaştırmak, onlara biçim vermektir, izlenim ve duyguları «ruhun karanlık ülkesinden çıkarmak, kurtarmak demektir. Kısacası, sezgi ile bilmek, bir şeyi ifade haline ge-

22) Aynı eser, s. 6.
23) Aynı eser, s. 6.

tirmek, objektivleştirmektir. «Eğer geometrik bir figür hakkında, onu doğrudan doğruya bir kâğıt veya yazı tahtası üzerine resmedebilecek kadar bir salt imgeye sahip olmazsak, bu geometrik figürü sezgi ile nasıl bilebiliriz? Bir bölgenin, örneğin Sicilya adasının çevresini, eğer onu bütün meandrik çizgileri ile çizemeseydik, sezgi ile nasıl kavrıyabilirdik?»[24] Bu bakımdan dışlaştırmak, ifade etmek, zorunlu olarak sezgisel bilme ile aynı anlama gelir. «Bu bilgi olayında sezgiyi ifadeden ayırmak imkânsızdır. Sezgi ifadeyle beraber doğar, zira, sezgi ve ifade iki ayrı şey değil, tersine bir ve aynı şeydir.»[25] O halde buradan şu çıkar ki, «sezgi ile bilmek ifade etmektir; ve ifade etmekten (ne daha çok ne daha eksik değil) başka bir şey değildir.»[26]

4.

İmdi sezgi bilgisinin izlenim ve duyguları dışlaştırmak ve onları ifade etmek olduğunu tespit etmiş bulunuyoruz. Ama, şimdi burada yeni bir soru karşımıza çıkıyor : Bu bilmenin alanı ve sınırları nedir? Başka türlü söylersek, bu biçim verme, bu dışlaştırma nerede meydana gelir? Tabiatıyla bu dışlaştırma en yetkin haline sanat eserlerinde kavuşur. Sanat dünyası, bu biçimlendirmenin örnek-

24) Aynı eser, s. 7.
25) Aynı eser, s. 7.
26) Aynı eser, s. 9.

leridir. Nitekim bu Croce için de böyledir. «Sanat eserlerini sezgi bilgisi için örnek olarak göstermek ve sanat eserlerine sezgi bilgisi yormakla, sezgi veya ifade bilgisini estetik veya sanat olgusu ile candan aynılaştırdık.»[27] Fakat, estetik veya sanat olgusu ile aynılaştırılan sezgi nasıl bir sezgidir? Bu soru, düşünürler arasında bazı anlayış farklılığına sebep olur. Çünkü,» (sezgi ile sanatı) bu aynılaştırmaya karşı, bir çok filozofun ayrıntılariyle temsil ettikleri bir görüş, sanata tamamen özel çeşitten bir sezgi olarak bakılabileceğini söyler. Biz (deniyor), sanatın sezgi olduğunu kabul ediyoruz, fakat sezgi her zaman sanat değildir: sanat sezgisi, özel çeşitten bir sezgi olup, genel sezgiden *daha fazla bir şey* olmasıyla ayrılır.»[28] Acaba gerçekten sanat sezgisi özel çeşitten bir sezgi midir? Eğer öyle ise, genel sezgiden farklı bir sanat sezgisi olacaktır ve bu da özellikle sanatta kendini gösterecektir. Gerçekten genel sezgiden farklı bir sanat sezgisi var mıdır? Croce buna yoktur diye karşılık verir ve Croce'nin sanatı genel sezgi bilgisine bağlaması, diyebiliriz ki, Croce estetik'ine en original ve en temel niteliğini verir. «Sanat ve sezgi bilgisini aynılaştırmamıza sıkıca sarılmak gereğindeyiz; zira, sanatı günlük tinsel hayattan ayırma, onu kimbilir hangi aristokratik circulus ve bir tekil etkinlik ile sınırlama, estetik'in sanat-bilimi olarak bu ruh hâlinin

27) Aynı eser, s. 10.
28) Aynı eser, s. 10.

hakiki özüne, hakiki köklerine nüfuz etmesine engel olan en önemli sebeplerden biridir.»[29] O halde sanat sezgisi diye genel sezgiden apayrı bir sezgi yoktur. Bununla şimdiye kadar günlük hayattan ve günlük sezgilerden, hayat gerçeğinden bağımsız, kendine özgü, lüx bir etkinlik alanı olarak düşünülen sanatı, Croce, gündelik sezgi bilgisine bağlıyor ve böylece sanatı gündelik hayat gerçeğinin içine sokuyor. «Hiç kimse, fizyolojiden öğrendiği her hücrenin bir organizma olduğu ve her organizmanın bir hücre veya hücrelerin bir sentezi olduğu bilgisi karşısında şaşmaz; hiç kimse dağ dorukların-da, küçük bir kayayı veya bir taş parçasını meydana getiren şeylerin aynı kimyasal elemanlar olduğunu öğrenince şaşırmaz; büyük hayvan fizyolojisinden ayrı küçük hayvanlar fizyolojisi yoktur; dağların kimyasından başka olan bir kayalar kimyası yoktur.»[30] Aynı şekilde, gündelik hayat sezgileri ile sezgi bilgisinin en yetkin şekli olan sanat etkinliği arasında bir öz farkı, bir nitelik ayrılığı olmıyacaktır. İster gündelik hayat sezgisi olsun isterse sanat sezgisi olsun, aynı öz tarafından oluşturulur. Tıpkı zihni etkinliğin en yalın kavramları meydana getirdiği gibi en karmaşık yargı ve tasımları da meydana getirmesi gibi. «Aynı şekilde, bir büyük sezgi bilimi yanında küçük sezgilerin bir bilimi de yoktur, bir sanat sezgisi bilimi yanında bir gün-

29) Aynı eser, s. 11.
30) Aynı eser, s. 11.

delik sezgi bilimi yoktur; tersine, estetik ve sanat olgusunun kendisinden ibaret olduğu sezgi veya ifade bilgisinin bilimi olarak sadece ve yalnız biricik bir estetik vardır. Bu estetik, en yalın ve en alelalde kavramların meydana gelişini olduğu gibi, en karmaşık bilimsel ve felsefî sistemlerin konstruktion'larını da ele alan mantığa benzer, zira, her ikisi de bir ve aynı özdedir.»[31] O halde gündelik sezgilerden en yüksek sanat sezgilerine kadar bir tek sezgi olduğu gibi, aynı şekilde bütün bu sezgileri inceleyen bir tek bilim vardır : *Estetik*.-

5.

Croce'nin ulaştığı bu sonuç, çağdaş estetik teorisi yönünden önemli bir sonuçtur. Çünkü, Croce için estetik bir lüx etkinlik olmayıp, kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan *temel* bir etkinliktir. Bu sezgi bilgisi etkinliği, zihnî bilgi kadar, hatta ondan daha temelli ve ondan daha önce gelen bir bilgi etkinliğidir. Biliyoruz ki, «sezgiler olmadan hiçbir kavram mümkün değildir.»[32] Bu bakımdan sezgi bilgisi, bütün teorik etkinlik, yani bil-

31) Aynı eser, s. 12.

32) Aynı eser, s. 17.

gi etkinliği için en temel bir bilgi biçimini gösterir. Bu anlayışı ile Croce, estetik olayı bir bilgi olayı olarak kavrıyan düşünürlerden, örneğin yazımızın başında işaret etmiş olduğumuz Platon ve Baumgarten'den pek çok ayrılır. Gerçi onlar için de sanat etkinliği ya da estetik etkinlik bir bilgidir, ama bu bilgi Platon'da doğruluktan yoksun, aldatıcı bir duyusal bilgidir (doxa), Baumgarten'da aşağı bilgidir (cognitio sensitiva). Buna göre de estetik, mantığın bir gnoseologia superior (yukarı bilgi teorisi) olmasına karşılık, bir gnoseologia inferior (aşağı bilgi teorisi) olacaktır. Çünkü mantığın konusu açık ve seçik bilgiler olduğu halde, estetik'in konusu, karmaşık ve bulanık bilgilerdir, duyu bilgisidir. Croce, estetik'in aleyhine olan bu durumu ortadan kaldırmak ister ve estetik'e mantık karşısında şerefli bir yer sağlamak amacı güder. Bunun için estetik'i, sezgiyi gündelik sezgilerden başlıyarak en yüksek sanat sezgilerine kadar inceliyen bir temel bilgi olarak temellendiriyor. Böyle bir temellendirme içinde estetik, bir lüx etkinlik olmaktan çıkıyor, gündelik hayatın içinde kökleşen bir ana bilim oluyor.

Ayrıca estetik'in böyle genel ve temel bir sezgi bilimi olmasıyla, sanat ve sanatçı yönünden de bazı sonuçlar ortaya çıkıyor. Şöyle ki, sanat etkinliği ile gündelik sezgi arasında hiç bir öz ve nitelik farkı yoktur. Acaba : sanat sezgisine sahip olan sanatçı ile yalnız gündelik sezgilerle iş gören sanatçı olmıyan insan arasında nasıl bir ayrılık bulunacakdır?

Croce'ye göre, bu ayrılık bir öz ayrılığı olmıyacaktır, bir nitelik ayrılığı olmıyacaktır, fakat bir *nicelik* ayrılığı olacaktır. Croce'ye göre, sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesinin ve bir deha kültüne varmanın nedeni, gündelik sezgilere sahip olan insan ile sanatçı sezgileri arasında bir öz ve bir nitelik ayrılığı görmede bulunur. «Büyük sanatçıların bizi bizim için ortaya koydukları söylenir. Fakat onlarınki ile bizim fantazimiz arasında öz bakımından bir aynılık olmasaydı, bu aynılık yalın bir nicelik içinde verilmemiş olsaydı, o zaman bu nasıl mümkün olacaktı? *Poeta nascitur* (şair şair olarak doğar) yerine daha iyisi *homo nascitur poeta* (her insan bir az şair olarak doğmuştur) denmeli; birinciler küçük şairler, ötekiler büyük şairler. Bu nicelik ayrılığı bir nitelik ayrılığı yapıldığı için, deha kültünün, dehaya karşı boş inancın doğması mümkün olmuştur; bu arada dehanın gökten inmediği, tersine insanlığın kendisi olduğu unutulduğu için.»[33] Sanat sezgisi gibi sanatçı dehası da insanîdir, bütün insanlar için ortak bir insanî temele dayanır. Sanat dehası için, insanî temelin dışında tanrısal bir temel aramak, sanatın değerini yüceltmiyeceği gibi, sanatçıyı da yüceltmiyecektir. Tersine, «bu insanlıktan uzak bulunan veya uzak bulunuyor gibi görünen deha sahibi bir insan, cezasını bir az gülünç görünmede bulur. Romantizmin *deha-*

33) Aynı eser, s. 12.

sında ve günümüzün *üst-insan'ında* olduğu gibi.»[34] Sanatın ve sanatçının insanileştirilmesi bir *hümanizmi* gösterir. Sanatı ve sanat dehasını hayatın içine sokması ve onlara sağlam bir insanî temel sağlaması, ancak, Croce'nin genel hümanist tavrı ile açıklanabilir.

34) Aynı eser, s. 12.

İKİNCİ BÖLÜM

Estetik Duygular

a) Genellikle duygu

Duygu, oldum olası estetik için önemli bir fenomen olarak görülmüş ve buradan 'estetik duygular' gibi bir duygu türü geliştirilmiştir. Özellikle geçen yüzyılın sonlarına doğru psikolojinin gösterdiği büyük gelişme, bakışları ruhsal olaylar üzerine çevirmiş ve nasıl felsefe bir *psikologist esintiye* uğramışsa, aynı şekilde estetik de böyle bir psikologist esintiye uğramış ve bunun sonucu olarak estetik bir psikologizm etkisi altına girmiş ve bu olay kimi düşünürlerce estetik'de en önemli bir devrim olarak kabul edilmiştir[1]. Estetik psikologizm, özellikle belli bir ruhsal fenomeni, duygu fenomenini estetik'in temel konusu yapar ve sonra bütün estetik'i bu duygu temeli üzerine kurmak ister. Geçen yüzyılın sonunda, örneğin ünlü alman estetikçisi Theodor Lipps böyle bir anlayışı temsil eder. Ona göre, «es-

1) Bk. W. Worringer, Soyutlama ve Einfühlung.

tetik güzel ile ilgili bilimdir. Eğer bir obje, bizde bir duygu uyandırır ya da uyandırabilirse, yani 'güzellik duygusu' dediğimiz bir duyguyu, o zaman bu obje güzeldir. Buna göre, 'güzellik', bir obje'nin bende belli bir *etki* meydana getirebilmesi için kullanılan bir isimdir.»[2] Hiç şüphesiz estetik'in konusu da doğrudan doğruya bu etki olacaktır. «Estetik, bir obje'nin bu etkiyi meydana getirebilmesi için, bu obje'de ne gibi şartların gerçekleşmesi gerektiğini göstermelidir ve bu şartların bağlı olduğu kanunluluğu aramalıdır. Böyle bir ödev, psikolojik bir ödevdir. Estetik de buna göre bir psikoloji disiplinidir.»[3]

Çağdaş psikolojik estetik'in kurucusu olan Th. Lipps, bu etkilemeyi, bu duyguyu özel çeşitten bir etkinlik olarak düşünür ve *Einfühlung* dediği bu duygu etkinliği ile bütün estetik problemleri çözümlemek ister.

B. Croce, Estetik'ini temellendirirken ve estetik problemlere eğilirken, genellikle estetik'de hâkim olan anlayış, Th. Lipps ve öbür düşünürlerin temsil ettiği *duygu estetik*'idir. Bundan ötürü B. Croce, estetik üzerine kendi hipotez ve teorisini geliştirirken, bu duygu estetik'i ile hesaplaşmayı bir görev olarak alır. Bunda için B. Croce'nin Estetik'inde estetik duygu fenomeni ile hesaplaşma oldukça geniş bir yer tutar.

---

2) Th. Lipps, Aesthetik, s. 1.

3) Aynı eser, s. 1.

İmdi B. Croce'nin uzun uzun hesaplaştığı bu duygu fenomeni nedir? «Duygu» diyor B. Croce, «felsefî terminolojinin çok anlamlı kelimelerindendir.»[4] Bu çok anlamlılık, duygu hakkında birbirinden farklı kavrayışların doğmasına sebep olmuştur. Örneğin bu kavrayışlardan biri, duyguyu, bağımsız bir etkinlik olarak görür. «Burada duygu, daha çok şu anlamda anlaşılıyor: duygu, özel bir etkinlik olup, onun bilgi ile ilgili bir özü yoktur; bu özel etkinliğin olumlu ve olumsuz kutupları *haz* (piacere) ve *acıdır* (dolare).»[5] Ama duygunun özel bir etkinlik olarak kavranması ile de iş bitmiyor. Burada bu etkinliğin bir açıklığa kavuşturulması gerekiyor. Bu etkinlik ne çeşitten bir etkinliktir? Acaba bir tinsel etkinlik midir? Yoksa bir tabiî etkinlik midir? Herşeyden önce bu sorunun çözümlenmesi gerekir. Bundan ötürü, «bu etkinlik (duygu), filozofları daima çok güç durumlara sokmuştur ve bunun için de onu etkinlik olarak reddetmeğe veyahut da tin alanından çıkarmakla, ona tabiat alanında yer göstermeğe çalışmışlardır. Fakat bu her iki çözüm de güçlüklerle doludur ve gerçekten de okadar güçlüklerle ki, bu çözümleri dikkatle inceleyene, bu çözümler, sonunda kabul edilemez görünür.»[6]

Duygu etkinliğinin tinsel bir etkinlik olarak görülmemesi ve onun bir tabiî etkinlik olarak an-

---

4) Aynı eser, s. 57.
5) Aynı eser, s. 57.
6) Aynı eser, s. 57.

laşılması ne anlama gelir ve buradan duygu ile ilgili olarak ne gibi sonuçlar çıkarılabilir? Buna B. Croce şöyle karşılık verir : «Eğer duygu, ara sıra organik ve tabiî etkinlik olarak görülürse, o zaman bu, tabiî etkinliğin ne lojik ne estetik ne de ethik etkinlikle aynı olmadığından ötürü böyledir; ve bu üç etkinlik açısından bakılırsa (kabul olunan biricik etkinlik bunlardır), tabiî etkinlik hakiki ve asıl tinin, soyluluğu içindeki tinin *dışında* görünür.»[7] Çünkü tin (Geist, spirito), tabiata karşıt olan varlıktır, hakiki varlıktır. Tabiatın eylemsizliği göstermesine karşılık, tin eylem ve etkinliktir. Buna göre, eğer duygu tine değil de, tabiata ait ise, o zaman yalnız tine ait olan etkinlikten duygunun yoksun kalması gerekmez mi? «Etkinlikten yalnız tinselliği ve tinsellikten de yalnız etkinliği anlıyorsak ve ex definitio tabiat, salt eylemsizlik, belirsizlik, mekanik bir şeyse, o zaman, tinsel olmıyan bir etkinlik, bir tabiat etkinliği ne olabilirdi?»[8] Buna göre, duygu tabiat alanına itildiğinde de yine duygudan bir duygu etkinliği olarak söz açmak mümkün olur mu, eğer etkinlik yalnızca tine özgü bir nitelik ise? Ama duygu tabiata ait bir fenomen ise, onun etkinlikten yoksun olması gerekir. Gerçekte bu böyle midir? yani duygu etkinlikten yoksun mudur? Duyguya baktığımızda duyguda bir etkinliğin bulunduğunu görmez miyiz? Duygunun etkinlik karakterini inkâr edebilir

7) Aynı eser, s. 58.
8) Aynı eser, s. 57.

miyiz? «Duyguda etkinlik karakterinin inkâr edilmesi, doğrudan doğruya haz ve acı kutupları ile kesin olarak çürütülür, zira, haz ve acı duyguda görünüşe ulaşır ve duygu etkinliğini somutluk içinde, bize göre hareket içinde gösterirler.»[9] O halde duygu, haz ve acı kutupları ile bir etkinliği bize gösterir. Ama, bu etkinlik, bilgi, estetik ve ahlâk etkinliği çeşidinden bir etkinlik midir? yoksa o daha başka bir etkinliği mi gösterir? bunun üzerinde daha sonra duracağız.

Şimdilik tespit ettiğimiz nokta sadece şudur : duygu bir etkinliktir ve ona etkinlik karakterini sağlıyan da haz ve acıdır. Estetik'de söz konusu olan duygular, özellikle bu haz ve acı temeline dayanan duygulardır. Buradan da *hedonist* bir estetik'in imkânı kendini gösterir. Hedonist estetik, sanat fenomenini ya da estetik fenomeni haz ve acı duygularına bağlayıp açıklamak ister. Başka bir deyimle söylersek, «hedonizm, tinin bütün biçimlerini biricik bir biçime geri götürmeden ibarettir; bu biricik biçim, böylece kendi asıl ayırtedici karakterini kaybeder, bulanık ve esrarlı bir şey olur ve gerçekten 'içinde bütün ineklerin siyah göründüğü' bir gölgeye benzer. Bu indirgeme ve kötürümleştirme bir kere gerçekleşince, herhangi bir etkinlikte hedonistler, tabiî olarak haz ve acıdan başka bir şey görmezler; ve sanatta duyulan haz ile kolay bir hazımdan duyulan haz arasında, iyi bir eylemden duyulan haz

9) Aynı eser, s. 57.

ile bütün ciğerleri dolduran taze hava teneffüs etmeden duyulan haz arasında hedonistler özce hiç bir ayrılık bulmazlar.»[10]

Bu prensip gerçi bütün hedonist estetikler için doğrudur; ama yine de hedonist estetik karşımıza çeşitli anlayışlar içinde çıkar. Şimdi bu hedonist anlayışlar nelerdir? kısaca bunları görmeğe çalışalım.

B. Croce'ye göre, «bu hedonist şekiller arasında en eski olanlardan bir tanesi, güzeli görme veya işitmenin, yani yukarı duyular denen duyuların sağladığı haz veren şey olarak görmesidir.»[11] Bunu söylerken B. Croce haklıdır, çünkü güzeli görme ve işitme duyularına bağlamak okadar eski bir anlayıştır ki, buna ta Platon'da bile rastlamak mümkündür. Örneğin Büyük Hippias dialoğunda problem şöyle ortaya atılır ve tartışılır : «Güzel» der Sokrates «bize, işitme ve görme duyuları yoluyla haz (hetko) veren şey değil midir?»[12] Bu tanımın da mantıksal sonuçları araştırılır. Bu iki haz çeşidi en zararsızı olup, aynı zamanda güzel sanatlar da onlarla ilgilidir. Ama, güzel bulduğumuz başka şeyler de vardır ve bunları bu iki duyu sağlıyamaz. «Güzel töreler ve kanunlar» gibi. Öte yandan «öteki duyular da bize haz vermezler mi?»[13] Ancak, yine Platon'a göre, görme ve işitme ile ilgili hazlar ötekilerden daha üstündür.

---

10) Aynı eser, s. 58.
11) Aynı eser, s. 63.
12) Aynı eser, 298 st.
13) Platon, B. Hippias, 298 st.

Çağdaş estetik'de de aynı problemin ele alındığını görüyoruz. Örneğin Johannes Volkelt'e göre «bütün estetik obje'ler ya biçim algıları ve renk algılarından ya işitme algılarından ya da her ikisinin karışımından meydana gelir; buna karşılık öbür duyular ne kendi başlarına ne de birlikte estetik obje'yi meydana getirebilirler.»[14] Neden görme ve işitme duyuları estetik obje'yi oluşturuyorlar da geri kalan duyular, aşağı duyular denen duyular, tat, koku v.s. oluşturamıyor? Modern estetik'in temsilcilerinden J. Volkelt bunu şöyle açıklıyor : «Aşağı duyular, duyu obje'leri ile bir teması gerektirdiği halde, yukarı duyularda böyle bir temasa ihtiyaç yoktur, duyu obje'leri daima bizim dışımızdadır. Bunun için de onlar, kendine özgü, hür bir ruhî etki meydana getirebilirler. Buna karşılık, öbür duyular bedenle temas etme gibi bir şarta dayandıklarından, hür olmayıp bağımlıdırlar. Öte yandan görme ve işitme duyuları çeşitli algı-bileşikleri meydana getirdikleri halde, öbür duyular bu olanaktan yoksundurlar.»[15]

B. Croce, bu konuda ünlü çağdaşı gibi düşünmez. Gerçi B. Croce için de «estetik olgular araştırmasının başında bir tablonun ve bir müzik eserinin görme ve işitme duyumları olduğu inancından kurtulmak, bir körün bir tablodan, bir sağırın müzikten hiç bir haz duymadığına dair bilinen gözlemi doğru olarak yorumlamak gerçekten güçtür.»[16] İster

14) J. Volkelt, System der Aesthetik, s. 94.

15) Aynı eser, s. 94.

16) B. Croce, Estetik, s. 63.

figürativ sanatlar isterse sözcül sanatlar olsun, bütün sanatlar görme ve işitme duyularına dayanırlar. Ama, örneğin koku duyusuna dayanan bir sanat yoktur, hernakadar bir parfüm sanayii varsa da, bu hiç bir zaman bir sanat olarak, bir güzel sanat türü olarak kabul edilemez. Yine örneğin tat duyusuna dayanan bir mutfak sanatı vardır, ama bu da güzel sanatlar arasında yer almaz. Bütün bunlar göz önünde bulundurulursa, denebilir ki, güzel sanatların doğrudan doğruya görme ve işitme duyuları ile ilgili olduğu doğrudur. Ama, B. Croce'ye göre, burada önemli olan, bu teorinin *güzel* ile görme ve işitme duyumlarının sağladığı *haz* arasında bir iç ilgi kurmak istemesidir. Bu teorinin asıl dayanağı, güzel ile haz arasında kurmuş olduğu ilgidir. Böyle olunca, B. Croce'ye göre, «estetik olayın görme veya işitme ile ilgili olarak haz veren bir şey olduğunu tasavvur eden bir kimse, mantık bakımından tutarlı olarak, güzeli genel olarak haz veren şey ile aynılaştıran ve yemek pişirme sanatını veya (bazı pozitivistlerin yapmış olduğu gibi) iç organların güzelliğini estetik ile ilgi içine koyanlara karşı hiç bir savunma imkânına sahip değildir.»[17]

Antihedonist olan B. Croce, güzelliği hazza bağlıyan genel anlayışa prensipçe karşı olduğu gibi, güzellik ile haz arasındaki ilgiyi özellikle belli bazı duyularla, yüksek duyular denen görme ve işitme ile sınırlıyan anlayışa da tabiî olarak karşı olacaktır.

17) Aynı eser, s. 63.

Çünkü, B. Croce'nin anlayışına göre, güzel ile haz arasındaki ilgi bir öz ilgisi, bir zorunlu bağlılık değildir. Estetik olay, estetik-dışı bir fenomen olan hazza değil de, estetik fenomenin *kendisi olan ifadeye* dayanır. İfade, daha önce de işaret edildiği gibi, izlenimlerin tinsel işlenişinin, tin potasında eriyişinin bir ürünüdür. Ama, izlenimlerin ifade hâline yükselmesi, belirli izlenimlerin, yalnız yüksek duyular denen duyuların sağladığı izlenimlerin sahip olduğu bir imkân değildir. Başka türlü söylersek, yalnız yüksek duyuların, görme ve işitmenin sağladığı izlenimler ifade hâline yükselmezler, aynı zamanda bütün duyuların sağladığı izlenimler de ifade hâline yükselebilirler. «Estetik yaratmanın izlenimlerin tabiatına bağlı olmayıp, tersine bütün duyulur izlenimlerin ifade hâline yükseltilebileceğini ve hiç bir duyumun, nitelik ve ait olduğu sınıfa dayanarak özel bir hakka sahip olmadığını bizim yapmış olduğumuz gibi göstermek, — bu, bu konuda mümkün olan öğretilerin konstruktion'ları denendikten sonra, ancak mümkün olan bir anlayıştır.»[18] Buna göre, estetik fenomen ifade olduğuna ve ifade de izlenimlerin tabiat alanından kurtarılıp tinselleştirilmesi demek olduğuna göre, bu ifade hâline yükselme olanağına yalnız belli duyu izlenimleri değil, bütün duyu izlenimleri sahip olabilir.

Bir başka hedonist anlayışı B. Croce *oyun teori*sinde bulur. «Estetik hedonizmin bir başka şekli de

18) Aynı eser, s. 63.

oyun teorisidir. Oyun kavramı, zaman zaman estetik olayın estetik karakterini tanımada kullanılmıştır: insan (denmiştir), oynamağa başladığı (yani tinsel yönden yaratıcı olarak etkin olmakla, tabiî ve mekanik nedensellikten kurtulduğu) zaman gerçekten insandır; ve insanın ilk oyunu sanattır.»[19] Gerçekten de alman şairi ve düşünürü Fr. Schiller'den beri oyun ile sanat arasında belli bir ilgi kurulmak istendiğini görüyoruz. Oyun, ereği kendinde bulunan, kendi dışında pratik ya da teorik herhangi bir ereği bulunmıyan, bir fazla gücün harcanması etkinliğini gösterir. Böyle bir oyun etkinliğinde bulunan bir kimsede, yani oynıyan bir insanda, oyun etkinliğinin böyle bir etkinlik olmasından ötürü bir hoşlanma ve bir haz duygusu doğar. Bu hazzın niteliği, bu hazzı doğuran etkinliğin, ereği kendinde bulunan bir etkinlik olmasıdır. Sanatla oyun arasında özellikle bu yönden, *autotelie* (ereği kendinde bulunma) yönünden bir ilgi kurulmak istenir. Şöyle ki, sanatın da kendi dışında bir ereği yoktur, sanat da ereği kendinde bulunan (autotelie) bir etkinliktir. Sanatın, sanat güzelliğinin sağladığı haz da autotelie'ye dayanan bir hazdır. İşte sanatın bu niteliğini göz önünde bulunduran Fr. Schiller, insanın sanat ya da güzellikle ilgisini insan ile oyun arasındaki ilgide temellendirerek şöyle der: «İnsan güzellikle yalnız oynıyabilir ve insan yalnız güzellikle oynamalıdır, çünkü, insan, kelimenin tam anlamı ile insan olduğu

19) Aynı eser, s. 63.

yerde ancak oynar ve insan, oynadığı yerde ancak tam bir insandır.»[20]

Ama, oyun etkinliğini yalnız autotelie ile değil de oyunun biolojik fonktion'u ile açıklamak isteyen düşünürler de vardır, örneğin Karl Groos (Die Spiele der Tiere, 1890) gibi. Bu anlayışa göre, oyunun, gelecekteki belli eylemlere hazırlama gibi bir biolojik görevi vardır. Söz gelimi, kız çocuklarının bebek oyunu oynamaları, gelecekteki analık faaliyetine bir hazırlığı ifade eder. Aynı şekilde, hayvan yavrularının oyunlarında da, gelecekteki avlanma eylemine bir hazırlık söz konusudur. Hiç şüphesiz böyle bir fonktion da bir haz sağlar.

B. Croce için önemli olan, hiç şüphesiz oyundan doğan hazzın fazla kuvvet harcamadan doğan bir haz mı yoksa fonktionel bir haz mı olup olmadığı sorusu değildir. Croce için önemli olan oyun ile sanat arasında bir analoji kurulurken, ya da sanat etkinliği oyuna geri götürülerek açıklanmak istenirken her ikisi için ortak bir fenomen olarak hazzın kabul edilmesidir. Oyun, nasıl oyundan duyulan haz ile açıklanmak isteniyorsa, aynı şekilde oyuna benzetilerek ve oyuna geri götürülerek açıklanmak istenen sanat da, doğurduğu haz fenomeni ile açıklanır. Oyun ile sanat arasında kurulan bu analoji, B. Croce'ye göre, sonunda kavranamaz, belirsiz ve estetik dışı alanlara kadar genişler. «Fakat 'oyun' kelimesi,

20) Fr. Schiller. İnsanın estetik terbiyesi üzerine mektuplar, XV. Mektup.

aynı şekilde bir enerji fazlalığının boşalmasından meydana gelen (yani pratik bir ihtiyaçtan doğan) bir hazzı ifade ettiğine göre, her gelişigüzel oyunu estetik bir olgu olarak karakterize etmek veya bir oyuna katıldığı takdirde (bunu sanattan başka bilim ve başka şeyler de yapabilirler), sanatı bir oyun olarak anlamak bu teorinin tutarlı bir sonucu olmuştur.»[21] Tabiatıyla, önemli olan, sanatı bir oyun olarak görüp görmemek değildir, tersine sanatın bir haz fenomenine bağlanıp açıklanmasıdır. Bu haz, oyundan duyulan bir hazdır. Ve bu çıkış noktası, sanatı hedonist olarak açıklamağa götürür.

Oysa, B. Croce'ye göre, sanatta, sanat fenomeninde bulduğumuz hedonist nitelik, estetik olanın özüne ait olan bir nitelik olmayıp, tamamen onun dışında bulunan ve estetik olanla karıştırılmasına hiç bir zaman izin verilmiyen bir elemandır. Biz diyor B. Croce, «tıpkı bu genel hedonizme karşı olduğu gibi, özellikle estetik hedonizme karşı da savaşıyoruz; bu estetik hedonizm belki bütün diğer etkinlikleri değil, fakat en azından estetik etkinliği yalın bir duygu işi olarak görür ve ifadenin güzelde içerilen haz vermesini doğrudan doğruya haz veren şeyle, başka çeşitten haz veren şeyle karıştırır.»[22] Acaba duygu veya hazzın estetik olayla, güzelin de bu haz veren şeyle karıştırılmasının nedeni nerede bulunur? Acaba duygu ya da haz ile estetik olgu

21) B. Croce, Estetik, s. 63.

22) Aynı eser, s. 63.

arasında bir belli ilgi yok mudur? «Acaba duygu veya haz, onlar estetik olgudan önce ya da sonra geldiklerine göre, estetik olgunun nedeni veya etkisi olmasın? Bu sorunun diğer çeşitli tinsel biçimler arasındaki ilgi sorusuna kadar genişletilmesi ve tinin birliğinde neden ve etkiden, kronolojik bir öncelik ve sonralıktan söz açılamıyacağı anlamında çözülmesi gerekir.»[23] Yani tin sistemi içinde bazı etkinliklerin önce ya da sonra gelmesi, Croce'ye göre, diğer bazı etkinlikler için neden ya da etki olamaz. Ama, ne var ki, bu etkinlikler tinin birliği içinde daima beraber görünürler. Bu, duygu için de böyledir. «Fakat eğer duygu etkinliği daha önce tanımlanan anlamında, tinin bütün diğer biçimlerinin yerini alamıyorsa, bununla, onun diğer tin biçimlerine eşlik edemediği söylenmiş olmuyor. Duygu etkinliği, bunlara hattâ zorunlulukla eşlik eder, çünkü bütün tin biçimleri, kendi aralarında ve tinsel ifade biçimi ile sıkı bir bağlantı içinde bulunur.»[24] Ama, ne var ki, böyle bir bağlılık içinde bulunan tin biçimlerinin her biri ayrı bir tin biçimi olarak kalır, bunlardan hiç biri bir diğerinin yerini alamadığı gibi, bunlar birbirileri ile de karıştırılamaz. Örneğin, zihni etkinlik ve estetik etkinlik, teorik etkinliğin iki biçimini teşkil ettiği gibi, ekonomik etkinlik ve moral etkinlik de pratik etkinliğin iki biçimini teşkil eder. Teorik tin biçimleri ile pratik tin biçimleri

23) Aynı eser, s. 59.
24) Aynı eser, s. 58.

arasında bir karşılılık vardır. Bu anlamda daima pratik etkinlik teorik etkinliğe eşlik eder. «Pratik etkinlikten farklı olan estetik etkinliğe, gelişmesi boyunca daima pratik etkinlik yoldaşlık eder; onun utilitarist veya hedonist yanı, haz ve acı buradan doğar; bu haz ve acı, sanki estetik değerlerin ve değer-olmayışların, güzel ve çirkinin pratik yankısı gibidirler.»[25] Çünkü, hedonist teoriye göre, haz güzel ile acı da çirkin ile ilgilidir ve bu ilgi temeline dayanarak bir değer teorisi geliştirilir. «Bir az önce söylenmiş olduğu gibi, duygu veya ekonomik etkinlik, bizim faydalı ve faydasız (zararlı) diye tercüme edebileceğimiz olumlu ve olumsuz, haz ve acı olmak üzere iki kutba bölünmüş olarak kendini gösterir. Hemen yukarda duygunun etkinlik karakteri üzerinde dururken gösterdiğimiz ikiye bölünme hâli, aslında, bütün etkinlik biçimlerinde bulunur. Eğer bunlardan her biri *değer* ise, o zaman her birinin karşısında bir *anti-değer* veya değer-olmıyan bulunur.»[26] Tabiatı ile böyle bir değer teorisi, haz ve acı gibi estetik dışı fenomenlere dayandığı için, gerçek bir estetik değer anlayışını değil de, hedonist bir değer anlayışını ifade eder.

Şimdiye kadar bu duygu etkinliğinin estetik etkinlikten farklı olan, fakat yine de estetik ile birlikte görünebilen bir etkinlik olduğunu, ama buna rağmen onların birbiri ile karıştırılmaması gerektiğini

25) Aynı eser, s. 72.
26) Aynı eser, s. 59.

tespit etmiş bulunuyoruz. İmdi hedonist bir form içinde karşımıza çıkan bu duygu ya da duygu etkinliği nedir? ve bunun estetik etkinlikle bağıntısı nasıl oluyor? bunlar üzerinde duralım. «Duygu etkinliği denen etkinlik, bizim ahlâki biçimden ayırdığımız ve herhangi bir bireysel içerik için duyulan arzu ve istekten ibaret olan ve her ahlâki tanımdan bağımsız olan elemanter ve temel pratik etkinlikten başka bir şey değildir.»[27] Ohalde estetik etkinliğin bir teorik etkinlik olmasına karşılık, duygu, haz ve acı kutupları ile bir pratik etkinliktir. Ama, bu duygu, pratik etkinliğin ahlâki yanına değil de, ekonomik etkinlik olan yanma bağlıdır, onun içinde yer alır. Bununla beraber, duygu, bu pratik etkinlik, öbür bütün tin etkinliklerine eşlik edebilir, onlarla beraber bir bağlam içinde görünebilir. Örneğin, bir bilimsel problemin, bir aritmetik denklemin çözümü bizde haz uyandırdığı gibi, bir sanat eseri, bir ahlâki eylem de haz uyandırır. «Bununla beraber, ekonomik ve hedonist tatmin, ethik tatmin, estetik tatmin ve zihni tatmin, daima bir birlik içinde de birbirilerinden ayrı kalırlar.»[28] İşte bundan ötürü, B. Croce, onları birbiri ile karıştırmaya karşıdır. «Biz genel olarak hedonizmin, yani haz ve acıya dayanan, utilitarist veya ekonomik etkinliğe özgü olan ve bunun için de diğer etkinlik biçimlerinden ayrılmıyan ve içeriği, o içeriği içine alan şey ile karıştıran, he-

27) Aynı eser, s. 58.
28) Aynı eser, s. 72.

donist olgudan başka hiç bir olgu tanımıyan teorinin düşmanıyız.»[29]

İmdi, problemimiz açısından bizi ilgilendiren soruyu, duygu (haz ve acı) etkinliği ile estetik etkinlik arasındaki ilgi sorusunu ele alabiliriz. Bu soru, estetik fenomen, estetik yaratma ile derinden ilgilidir ve bunun için ilkin estetik yaratma nedir? estetik yaratma nasıl oluşur ve ne gibi aşamalardan geçerek gelişir? bu soruyu ele almamız gerekir. B. Croce'ye göre, «estetik yaratma denen eksiksiz süreç dört basamak hâlinde tasarlanabilir: a) İzlenimler, b) İfade veya estetik tinsel sentez; c) Hedonist eşlik veya güzelden alınan haz; d) Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, v.s.). Herkes görür ki, asıl anlamında estetik ve gerçekten real olan biricik temelli nokta *b)* olup, bu, salt natüralist tezahürlerde veya aynı şekilde mecazi olarak ifade denen konstruktion'larda eksiktir.»[30] Estetik yaratma denen süreç, ohalde, birbirilerinden çok farklı, heterojen elemanlardan meydana geliyor. Şimdi bu elemanların ne olduklarını göstermeğe çalışalım.

İlk aşamada karşılaştığımız eleman *izlenimler*dir. İzlenimler nedir? Araştırmamızın Birinci Bölümünde göstermeğe çalıştığımız gibi, B. Croce'ye göre, izlenimler tabiata aittir, tinsel varlığa ait değildir. Bundan ötürü, onlar bir mekanizmi gösterir

29) Aynı eser, s. 59.

30) Aynı eser, s. 73.

ve etkinlikten yoksundur? İkinci aşamaya gelince, bu, asıl tinsel estetik aşamayı gösteren bir alandır. Burada izlenimler tin tarafından işlenir ve bir biçim içine sokularak tinselleştirilir, yani ifade haline getirilir. Üçüncü aşama, meydana gelmiş olan ifadeye bir hedonist eşliğin ortaya çıktığı aşama. Yani sanatçının ruhunda, tininde meydana gelen ifadeye bir duygu, bir haz duygusu eşlik eder. En son aşama ise, sanatçının, ruhunda meydana gelen ifadeyi, kaybolup gitmekden kurtarmak için, onu ses, ton, taş, odun, v.b. gibi fizik elemanlarda sanat eserleri hâlinde tespit etmesi.

Dikkat edilirse, yukardaki aşamalar tablosunda asıl estetik süreç, ikinci aşamadır, *ifade* aşamasıdır. Birinci basamak, izlenimler basamağı, tabiat basamağıdır. İkinci basamak, ifade basamağı, asıl estetik olan basamaktır. Üçüncü basamak, yine *estetik-dışı* bir basamak olan duygu (haz-acı) basamağıdır. Gerçi bu duygu basamağı, tabiata ait bir fenomen değildir. Çünkü duygu, bir eylemsizliği değil de, bir etkinliği ifade eder. Ama, ne var ki bu etkinlik, artık bir teorik-estetik etkinlik olmayıp, pratik bir etkinliktir, pratik-ekonomik bir etkinliktir. B. Croce'ye göre, estetik hedonizmin düştüğü en büyük hata, pratik bir etkinlik olan duyguyu (haz-acı) teorik bir etkinlik olan estetik etkinlik ile karıştırması, görevi sadece ifadeye, teorik-estetik etkinliğe eşlik etmek olan duyguyu, ifadenin bir nedeni olarak kavramasıdır. Bundan ötürü, estetik

hedonizm, aslında birbirinden farklı olan iki elemanı birbirine karıştırmayı gösterir.

En son basamak sanat eserleri basamağı olup, bu, B. Croce'ye göre yine fiziksel varlığı ifade eder.

Ohalde estetik süreç bu heterojen, karmaşık yaratma aşamaları içinde hangi basamağa geri götürülebilir? Estetik süreç izlenimlere ya da en son basamak olan sanat eserleri basamağına, fiziksel varlığa geri götürülemez, aynı şekilde pratik bir etkinlik olan duyguya da, haz ve acıya da geri götürülüp açıklanamaz. Estetik süreç, salt *ifade* demektir ve ifade de izlenimlerin bir sentezini, onlara *biçim verilmesini* ve onların *tinselleştirilmesini* gösterir.

Ama, yukarda işaret edildiği gibi, bu biçim vermeğe, bu tinselleştirmeğe, kısacası bu ifade hâline getirmeğe bir duygu, haz ve acı duygusu eşlik eder. Buna bir bakıma estetik duygu da denebilir. Gerçi bu estetik duygu (haz ve acı) estetik sürecin nedeni değildir ve estetik süreç bu duyguya geri götürülemez, ama, o, daima da onunla birlikte ortaya çıkar. İmdi, bu estetik duygu denen duygunun ne çeşit bir duygu olduğunu sorabiliriz. Acaba estetik duygular, genellikle duygudan farklı olan bir takım özel çeşitten duygular mıdır? Onların kendine özgü nitelikleri var mıdır? Başka türlü söylersek, bir sanat eseri karşısında, örneğin bir tiyatroda duyduğumuz estetik haz ve acıyı gerçek hayatta duyduğumuz haz ve acı ile aynı duygu olarak görebilir

miyiz? Bu duygular arasında acaba öz bakımından bir farklılık yok mudur? Modern estetik, bu duygular arasında bir ayrılık görmek ister. Şöyle ki: Gündelik hayatta duyduğumuz duygular, haz ve acılar, *gerçek* hayatın *gerçek* duygularıdır. Buna karşılık, seyrettiğimiz bir tiyatro oyununda olup biten olaylar gerçek olaylar değildir, bunlar, sanatçının düzenlediği bir oyunu gösterir. Gerçek olmıyan, bir oyun olan olayların karşısında duyulan duygular acaba gerçek olabilir mi? Hiç şüphesiz bir oyun, bir şiir ve bir tablo karşısında duyduğumuz duygular da birer duygudur. Ama, oldukça farklı bir duygu. Bu yönden, estetik duygular ile gerçek hayat duygularını ilk kez biribirinden ayıran E.v. *Hartmann* olmuştur. E.v. Hartmann'a göre, gerçek hayat duyguları gerçek ve ciddi duygulardır, buna karşılık estetik duygular *gerçek-olmıyan, görüntü* duygularıdır (Scheingefühle). Daha sonra J. Volkelt de böyle bir ayrımı kabul eder ve ona göre «görüntü duyguları, eğer onlar gerçeklikle değil de, bir görüntü dünyası ile ilgili iseler, estetik duygulardır.»[31]

B. Croce, bu anlamda anlaşılan ve gerçek hayat duygularından yukarda işaret edilen nitelikler ve özelliklerle ayrılan ve görüntü duyguları olarak belirlenen anlayış ile hesaplaşmak gereğini duyar. «Modern estetik'de» diyor B. Croce, «estetik görüntü duyguları denen bir kategori ortaya çıkmıştır;

31) J. Volkelt, System der Aesthetik, I;
32) B. Croce, Estetik, s. 61.

bu görüntü duyguları, sanat eserlerinin biçiminden veya sanat eseri olarak sanat eserinden değil de, sanat eserlerinin içeriğinden doğarlar. Sanat yaratmaları (denir) haz ve acıyı, sonsuz derecede ve çeşitliliği içinde uyandırır. Bir drama'nın veya bir romanın kişileri ile, bir tablonun figürleri ile, bir müziğin melodileri ile titrenir, sevinilir, korkulur, ağlanır, gülünür, hattâ onlarla birlikte hareket edilir. Bu duygular, bundan başka sanat dışında real olguların uyandıracağı duygular da değildir veya daha doğru söylenirse, onlar nitelik bakımından aynıdırlar da, nicelik bakımından real duyguların daha zayıflamalarıdır: *Görüntü* estetik zevk ve *görüntü* estetik acı ve *görüntü* duygular, kolayca görünüşe çıkarlar, yalnız pek az derin ve değişken olarak.»[32] Görüldüğü gibi, B. Croce de gerçek hayat duyguları ile, gündelik yaşantılarımız içinde sahip olduğumuz duygular ile sanat eserleri karşısında duyulan duygular, yani estetik duygular arasında bir ayrım yapıyor. Gerçekten de bunlar aynı nitelikleri göstermezler. Gerçi bunlar hep duygudur. «Fakat (örneğin) hiddetin bütün tabiî görünüşleri içinde hiddetten köpürmüş bir insan ile hiddeti estetik olarak ifade eden bir diğer insan arasında; bir yakınını kaybetmenin verdiği acı ile acı duyan bir insanın çehresi, haykırışları ve yüzünün buruşması ile aynı insanın bir başka an kendileriyle acısını tasvir ettiği kelimeler ve ağıt arasında; heyecandan kırışmış bir yüz ile bir tiyatro oyuncusunun jestleri ara-

sında hakikatte derin bir uçurum vardır.»[33] Birinciler gerçek hayat duygularıdır, ikinciler ise estetik duygulardır.

Gerek E.v. Hartmann gerekse J. Volkelt, bunları birbirinden ayırmak için birine, 'gerçek', 'ciddi', 'hayat' duyguları, öbürüne de 'görüntü' duyguları demişti. Şimdi, acaba B. Croce'nin böyle bir ayırma ve onları bu şekilde bir nitelendirme karşısında aldığı tavır nedir? B. Croce'nin yukarda aktardığımız sözlerinden böyle bir ayırmayı kabul ettiğini, hattâ böyle bir ayırmayı benimsediğini anlıyoruz. Ama, bu iki tür duyguyu ciddi hayat duyguları ve görüntü duyguları olarak ayırmıya gelince, bunu kabul etmediğini de görüyoruz. Bunun nedenini estetik duyguların özünde aramak gerekir. Şöyle ki, gerek E.v. Hartmann ve gerekse J. Volkelt için görüntü duyguları, ciddi, hayat duygularının şiddetini kaybetmiş, zayıflamış şekilleridir. Buna göre de asıl duygular, güçlü duygular hayat duygularıdır.

B. Croce, duygulara bu açıdan bakmaz. Gerçi gerçek hayat duyguları ile estetik duygular arasında bir ayrılık vardır. Ama, bu ayrılık, estetik duyguların özünden ileri gelen bir ayrılıktır. Ohalde estetik duyguların özü nedir? Estetik duyguların özü, ancak B. Croce'nin genel sistemi yönünden kavranabilir. «Görünüş ve görüntü olan duygular, objektivleşmiş, sezgiye dayanan ve ifade bulmuş duygulardan başka nedir? Gerçi, tabiî olarak onlar gerçek

33) Aynı eser, s. 73.

hayatın duyguları gibi aynı zahmeti vermezler ve aynı tutkulu heyecanı meydana getirmezler, çünkü, gerçek hayat duyguları madde (içerik) idiler, görüntü duyguları ise biçim ve etkinliktir; birinciler hakiki ve asıl duygulardır, diğerleri ise sezgi ve ifadelerdir. *Görüntü* duygularının formülü, bizim için, ohalde bir tautolojiden başka bir şey değildir; bu tautolojiyi duraksamadan bir yana itebiliriz.»[34] B. Croce sistemi yönünden estetik duyguların özünün ne olduğu yukardaki ifadeden anlaşılıyor. Gerçek hayat duyguları, tabiî duygular, tabiata ait duygular olup, bunlar eylemsizliği, passiviteyi gösterir. Estetik duygular ise, objektivleşmiş, tinselleşmiş ve bu anlamda 'ifadeleşmiş' duygular olup, bunlar bir etkinliği içerirler. Buna göre, estetik duyguların özü, onların ifadeleşmiş olmalarıdır. Böyle bir ifadeleşme içine girince, ifade kazanınca, gerçek hayat duyguları tabiat yanından kurtulur, tinsel bir nitelik ve etkinlik elde eder.

İmdi, böyle bir estetik duygu, örneğin bir estetik zevk duygusu nerede bulunur? İlkin hemen şunu söylemeliyiz ki, böyle salt bir estetik duygu, bir estetik zevk bulmak oldukça güçtür. Çoğu bizim estetik duygu ya da estetik zevk dediğimiz duygu ve zevkin, aslında salt bir estetik zevk olmadığı, bunun karmaşık bir estetik duygu olduğu küçük bir analiz ile anlaşılabilir.

Bunun için B. Croce salt bir 'estetik zevk'i

34) Aynı eser, s. 62.

araştırırken bunu salt olarak yalnız sanatçının ruhunda, tininde bulabileceğimizi söyler. «Salt estetik zevke bir örnek, şair veya başka herhangi bir sanatçının ilk defa kendi eserine baktığı (onu sezgi ile kavradığı) anda duyduğu zevktir; o sanatçının izlenimlerinin gerçek ve canlı olduğu ve çehresinin tanrısal bir yaratma sevinci ile parladığı an.»[35] Şimdi B. Croce'nin bu sözleri ile demek istediği şey nedir? diye sorduğumuzda, bunun karşılığını yine B. Croce'nin sisteminde buluruz. Çünkü Birinci Bölümde gösterdiğimiz gibi, salt sanat eseri sanatçının tininde, ruhunda meydana gelir. İşte kendi tininde meydana gelen bu ifadeyi, bu kendi eserini sanatçının yine sezgi ile kavraması sonunda duyduğu zevk, hakiki ve salt bir estetik zevk olacaktır. Sanatçı, ruhunda meydana gelen ifadeyi, sanat eserini bir fiziksel obje'ye bağlıyarak onu dışlaştırdığında, bu kere öbür süje'ler bu sanat eseri ile ilgi kurma imkânına kavuşmuş olur. Eğer karşılarında bulunan bu sanat eserini süje'ler yine sezgi ile kavrarlarsa, sanatçının ruhunda meydana gelen estetik olayın ve estetik zevkin bir tekrarını (reproduktion) meydana getirmiş olurlar. Böyle bir zevk de hiç şüphesiz bir estetik zevktir. Ama, genellikle gündelik hayatta böyle salt bir estetik zevke ulaşmak oldukça ender olur. Estetik zevk sandığımız pek çok zevk, aslında, salt estetik bir zevk değil, tersine karmaşık bir zevktir. Örneğin, böyle «karmaşık bir zevki ise, yo-

35) Aynı eser, s. 61.

rucu bir çalışma ile geçirilmiş bir günün akşamında bir komedi görmek için tiyatroya giden bir insan duyar; yani dinlenmenin, gerçeklikten kopmanın ya da sıkıntıdan kurtulma ile duyulan gülmenin verdiği zevk, komedya şairinin veya oyuncuların sanatından duyulan hakiki estetik zevk elemanlarıyla birleşmiştir.»[36] Bu, yalnız bir sanat eseri ile estetik ilgi kurmak isteyen süje'ler için değil, bazı durumlarda sanatçıların kendi eserleriyle olan ilgilerinde de ortaya çıkabilir. Şöyle ki : «Aynı şey, eserini bitirdikten sonra ona haz ile bakan ve bu estetik zevkin yanında, ondan çok farklı, kendine karşı duyduğu tatmin olmuş sevgiden veya hattâ bu eserin ona sağlıyacağı ekonomik kazançtan doğan bir zevki de duyan bir sanatçı hakkında da söylenmelidir.»[37] Bu, sanat eseri karşısında alınması gerekli olan tavır ile ilgili bir niteliği gösteriyor. Bu tavır, salt estetik bir tavır olmalıdır. Bu anlamda, o, estetik dışı bütün elemanlardan arınmış olmalıdır. Daha ilerde estetik beğeni problemini ele alırken buna tekrar dokunacağız.

b) Sempatik olan'ın estetik'i

Hedonist estetik ile ilgi içinde bir başka estetik kavrayışın daha bulunduğu görülür. Bu anlayış,

36) Aynı eser, s. 61.
37) Aynı eser, s. 61.

sempatik-olan'ın estetik'idir. Yukarda görüldüğü gibi, hedonist estetik, sanatı haz fenomenine bağlayıp açıklamak istiyordu. Buna göre de, «estetik hedonizm, başka hiç bir değer biçimi tanımıyan genel bir hedonizm ile bağlı olma şartı altında ancak var olabilir. Sanattaki hedonist kavramı, tinin, hakikatın veya ahlâklılığın bir veya bir çok değerini kabul eden filozoflar tarafından kabul edilirse, şu sorular sorulmak gereğindedir: Sanatla ne yapılmalıdır? Hangi erek için sanat kullanılmalıdır? Sanatın bize sağladığı hazlara hür bir akış imkânı vermeli midir? Yoksa onlar sınırlanmalı mıdır? Ve hangi sınırlarla sınırlanmalıdır? İfade estetik'inde sorulamıyan sanatın ereği sorusu, sempatik olanın estetik'inde en kesin anlamını bulur ve bir çözüm ister.»[38] Buna göre, sempatik-olanın estetik'i, sanatın ereği sorusu ile derinden ilgilidir. Sanatın ereği nedir? ne olmalıdır? B. Croce'ye göre, «böyle bir (sanatın ereği sorusunun) çözümünün yalnız iki biçimi olabilir: olumsuz veya sınırlayıcı bir karakteri. Birincisine biz *sert* (rigoristik) veya *asketik* diyoruz; buna düşünme tarihinde pek sık rastlanmıyorsa da, çeşitli şekillerde görünür; sanatı, duyuların bir sarhoşluğu olarak kabul eder ve bunun için de onu, yalnız faydasız değil, aynı zamanda zararlı olarak görür; bu teoriye göre, bunun için, sanata bulanmış insan tinini, bütün çaba ve gayretle sanattan kurtarmak gerekir. Diğer, ikinci çözümü biz, pedagojik

38) Aynı eser, s. 65.

veya utilitarist-moralist olarak adlandırıyoruz; zira, bu teori sanata izin verir, fakat, yalnız ahlâki ereğe hizmet ettiği süre boyunca; eğer sanat masum bir haz ile doğruya veya iyiye çabalama işini geliştirir, eğer bilgi ve ahlâk damarlarımızı tatlı bir özsu ile beslerse.»[39] Rigoristik tavır sanatı böyle bir etkinlik olarak reddediyor, buna karşılık ikinci görüş, ancak insanın bilgi ve ahlâkının hizmetinde olan bir sanatı kabul ediyor. İmdi, sempatik olanın estetik'i, sanat karşısında nasıl bir tavır alıyor? Sanatın ereğini nerede buluyor? B. Croce'ye göre, sanatın ereği sorusunda «bir başka, daha az kaba okul, estetik'i, *sempatik* olanın bir bilimi, kendisine çeken, bize sevinç veren, bizde haz ve hayranlık uyandıran şeyin bilimi olarak görür.»[40] Buna göre, sempatik olanın estetik'i, sanatın belli bir ereğinin olduğuna inanır. Bu erek, insana haz ve sevinç vermek, insanda sempati ve hayranlık duyguları uyandırmak ereğidir. Sanat objesi, bu erek açısından ancak bir estetik değer elde edebilir. Bizde, bu sözü geçen duyguları uyandıran obje'ler ancak estetik bir değer taşıyabilir. Bizim verdiğimiz değer yargısı ile bu duygular arasında derin bir ilgi vardır. Bu problemi daha geniş bir çerçeve içine oturtup konuşursak, bir sanat eserinin ya da bir estetik obje'nin estetik değerini oluşturan şey, onun estetik olmadan önce sahip bulunduğu temel niteliklerdir. Öyle ki, bu nitelikler

39) Aynı eser, s. 65.
40) Aynı eser, s. 64.

estetik obje'ye özgü olan nitelikler değildir. Ama, bu anlayışa göre, estetik obje'yi böyle bir obje yapan temel niteliklerdir. Sanat eseri, estetik obje dediğimiz bir varlık bu niteliklere sahip olmalıdır. Örneğin nedir şimdi bu nitelikler? Biz realitede, gündelik hayatta bizi psikolojik ve ahlâki olarak etkiliyen bir davranışa, bir olaya 'güzel' deriz. Sanat eserini de güzel olarak niteliyebilmek için onda yine bu nitelikleri mi ararız? Sempatik olanın estetik'i için bu böyledir. Güzel ve değerli bulduğumuz bir eserde, bu estetik-dışı sempatik nitelikler olduğu için, biz onu değerli buluruz. Buna göre, gündelik hayat realitesinde sempatik olmıyan, bu anlamda güzel olmıyan bir obje, sanat eseri haline gelince de güzel olmıyacak, tersine belki de çirkin olacaktır. Bu da sempatik değeri ile estetik değer arasında bir aynılaştırmaya götürür ki, genel olarak estetik eğitimden yoksun olan kimselerde bunu sık sık görürüz. «Halk dilinde, sempatik olanın bir ifadesi olmıyan bir ifadeye güzel dendiği zaman, bazan bir red ile karşılaşılır. Estetikçi veya sanat tenkitçisi ile acıveren veya ahlâkça çirkin bir şeyi tasvir eden bir resmin 'güzel' olabileceğine veya hiç olmazsa, haz veren ve ahlâki iyiyi tasvir eden bir tablo gibi aynı hakla güzel olduğuna inanamıyan halktan biri arasında oldum olası süre duran anlaşmazlığın kaynağı burada bulunur.»[41] Ama, dediğimiz gibi, bu anlaşmazlığın nedeni, sempatik-olanla estetik değerin ör-

41) Aynı eser, s. 64.

tüşük olarak kabul edilmesidir. Böyle bir örtüşme kabul edilirse, buradan şöyle bir sonuca ulaşılacağı tabiîdir. Bu duygular, çeşitli olduğuna göre, bu duyguların estetik obje alanındaki karşılıkları da çeşitli olacaktır. Buna göre, bu estetik duygular sayısı kadar sanat eserleri türleri olacaktır. Bunun sonucu olarak da, «sempatik-olanla ilgili öğreti, estetik sistemlere bir sürü kavramlar sokmuş ve onları orada yerleştirmiştir; bu kavramların bizim estetik'imizden olan kesin ayrılığını doğrulamak için, kısaca onların adlarını söylemek yeter. Bu kavramlar kalabalığı uzundur, hattâ sonsuzdur : tragik, komik, yüce, pathetik, dokunaklı, acılı, gülünç, melânkolik, tragi-komik, humoristik, muhteşem, liyakatli, ciddi, ağır, saygılı, namuslu, soylu, sevimli, çekici, tahrik edici, koket, gönül açıcı, elegik, sevinç verici, haşin, çocuksu, dehşet verici, utanç verici, kederli, tatsız, korkunç, iğrenç. Bunlardan daha fazlasını bilen daha da sayabilir.»[42]

İmdi bu kavramlar ne ifade ederler? Örneğin *yüce*. Özellikle modern çağdan beri yüce, bir estetik kategori olarak kabul edilmiş ve üzerinde düşünülmüştür. Gerçekten yüce bir estetik kategori midir? Böyle bir kategori olarak yüce çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. «Yüce nedir? çok kudretli bir ahlâki gücün birden ortaya çıkışı; bu, yücenin bir tanımıdır. Fakat, yüceyi meydana gelen gücün gerçi kudretli bir irade, fakat immoral ve yıkıcı bir irade ol-

42) Aynı eser, s. 67.

duğu yerde gören bir diğer tanım da aynı derecede bir tanımdır. Fakat, bu tanımlardan birincisi de tıpkı diğeri gibi boşlukta dönüp duracaktır, hiç bir kesinlik elde edemiycektir; eğer bu tanım somut bir hal ile ,burada 'kudretli' denen ve 'birden' olan şeylerin kendisiyle anlaşıldığı bir örnekle ilgi içine konmazsa.»[43] Birinci tanım, bu 'kudretli irade'yi bir *ahlâki* irade olarak anlayıp yorumlarken, ikincisi, onun yıkıcı olma özelliğine dayanarak onu *immoral* olarak belirliyor. Ve şimdi bu her iki tanım da yüceyi, estetik bir kategori olarak belirlemek istiyor. Bu nasıl mümkün olur? B. Croce'ye göre, yüce de dahil olmak üzere, bütün bu adı geçen kavramlar, aslında estetik dışı kavramlardır, «bunlar, nicelik kavramlarıdır, hattâ yanlışlıkla nicelik kavramlarıdır, bu kavramlar için herhangi bir ölçü eksiktir, en sonunda onlar, mecazlar, tumturaklı safsatalar veya lojik tautoloji'lerdir.»[44]

Ama, sempatik-olanın estetik'i, bu kavramları sempatik-olanın değişkenleri ya da çeşitli objektivation'ları olarak kabul eder. Estetik fenomen, sempatik olan şey ile aynılaştırıldığına göre de, estetik fenomen, bu sempatik-olanın değişkenleri ya da objektivation'ları olacaktır. «Bu öğreti (sempatik olanın öğretisi), sempatik olanı kendisine asıl obje seçtiğinden, onun sempatik-olanın hiç bir değişkenini, karışımını ve nüansını ihmal edemiyeceği tabiî idi;

43) Aynı eser, s. 69.
44) Aynı eser, s. 69.

ve sempatik olan, bunlardan geçerek en yüksek ve en doymuş objektivation'dan yavaş yavaş bunların zıdlarma doğru, antipatik ve iğrenç-olana iner.»[45]

Demek oluyor ki, sempatik-olan bir sempatik-olanlar skala'sı teşkil ediyor. Bu skala, en çok sempatik-olandan başlıyarak en az sempatik olana, yani antipatik-olana doğru uzanır. En çok sempatik olan güzellik, salt güzellik olarak belirlenir, antipatik-olan ise, çirkin olarak belirlenir ve yukarda adı geçen estetik kavramlar da bu iki uç arasındaki değer basamaklarını gösterir. «Fakat, *güzel* sempatik-olamn ve çirkin de antipatik-olamn içeriği olarak kabul edildiğinden, bu estetik görüş için bu çeşitlilikler (tragik, komik, yüce, pathetik, v.s.) güzel ile çirkin arasında bulunan bir basamaklar dizisini ve bir derecelenmeyi gösterir.»[46] Ve bunun tabiî bir sonucu olarak da, sempatik-olanın estetik'i, bu skala'yı meydana getiren basamakları, yani güzelden çirkine kadar uzanan bütün ara basamakları estetik'in ana konusu olarak alır: Güzel, tragik, komik,... ve çirkin.

Ama, B. Croce'ye göre, estetik ile ilgili olan elemanlar, bu skala'nın iki ucunu teşkil eden güzel ve çirkindir. Çünkü, B. Croce'ye göre, bu ara kavramların estetik olgu ile bir iç bağlılığı yoktur, onlar estetik-dışı kavramlardır. «Estetik ne sempatik-olanı ne de antipatik-olanı tanır ne de onların çeşitli

45) Aynı eser, s. 67.
46) Aynı eser, s. 67.

ara basamaklarını, tersine yalnız ve yalnız tasavvurun tinsel etkinliğini tanır.»[47] Ama, ne var ki, yüzyıllar boyunca bu kavramlar estetik kavramlar olarak kabul edilmiş ve böyle incelenmiştir. Oysa şimdi B. Croce, bunların estetik-dışı kavramlar olduğunu söylüyor. Ohalde akla şöyle bir soru gelebilir: «Bu kavramların (güzel, yüce, muhteşem, ciddi, v.s.) alınyazısı ne olacaktır? Eğer onlar estetik'den çıkarılacak olurlarsa, hangi felsefe bölümüne gireceklerdir? Hakikatte hiç bir felsefe bölümüne, çünkü, bu kavramların hiç bir felsefi değeri yoktur. Onlar, bir sınıf dizisinden başka bir şey değildirler; bu sınıflar, uygun geldiği bir şekilde çeşitli çeşitli teşkil edilebilirler ve çoğaltılabilirler; ve bu sınıflarla, hayat değerlerinin ve değersizliklerinin gösterdiği sonsuz karmaşıklık ve nüanslar düzenlenmeğe çalışılır.»[48] Ohalde, buradan bu kavramların yaşama ile ilgili oldukları, bunların birer hayat değeri oldukları ortaya çıkar. Bunlar hayatı, değer yönünden düzene kavuşturmak isteyen sınıflar ya da sınıf kavramlarıdır. Buradan, bu kavramları inceliyecek olan araştırma alanının ne olacağı ortaya çıkar. «Fakat ödevi, insanın tinsel hayatının tiplerini ve şemalarını ortaya koymak olan tabiat bilimi disiplini psikoloji olduğuna göre, bu kavramlar ne estetik'in ne de genel olarak felsefenin malıdır; onlar, bu sebepten ötürü daha çok psikolojiye tavsiye edilmelidir.»[49]

47) Aynı eser, s. 68.
48) Aynı eser, s. 68.
49) Aynı eser, s. 68.

B. Croce'ye göre, bunlar o halde psikolojik nitelikte ve özde kavramlardır ve psikolojik kavramların alınyazısına bağlıdırlar. Bundan ötürü onlar kesin olarak tanımlanamazlar. «Bütün diğer psikolojik konstruktion'larda olduğu gibi, bu kavramların da tam tanımlarını vermek imkânsızdır; bunun için, birini ötekinden türetmeğe ve onları bir sistem içinde birleştirmeğe de izin verilmez; onları böyle bir sistem içinde birleştirmek denemesi hem zaman kaybına sebep olur hem de bununla herhangi faydalı bir sonuca ulaşılmış olmaz.»[50] Çünkü, bu kavramlar felsefi kavramlar olmayıp, psikolojik-empirik nitelikte kavramlardır. Felsefi kavramlar ile empirik kavramlar birbirilerinden farklı kavramlardır. Felsefi-mantıki kavramlar biricik-tümel kavramlar olduğu halde, psikolojik-bilimsel kavramlar bu nitelikten yoksundurlar. «Empirik tanımlar, asla biricik tanımlar değildir, tersine onlar sayısızdır, meydana geldikleri tek tek hallere ve maksatlara göre değişirler; eğer yalnız biricik bir empirik tanım olsa idi ve bu tanım da hakikat değerine sahip bulunsa idi, o zaman — açıktır ki — bu tanım bir empirik tanım değil de, tam ve felsefi bir tanım olacaktı.»[51] Adı geçen kavramlar da, yüce, komik, tragik, v.s. psikolojik-empirik kavramlar olduklarına göre, bunların da felsefi kavramlar gibi bir tek tanımları olmıyacak, tersine kavranışlarına göre, çeşitli tanımları

50) Aynı eser, s. 69.
51) Aynı eser, s. 69.

olacaktır. Örneğin yukarda işaret edilen *yüce* kavramını hatırlıyalım: «Yüce nedir? Çok kudretli bir ahlâki gücün birden ortaya çıkışı: Bu, yücenin bir tanımıdır. Fakat, yüceyi, meydana gelen gücün gerçi kudretli bir irade, fakat immoral ve yıkıcı bir irade olduğu yerde gören diğer bir tanım da aynı derecede bir tanımdır»[52] diyordu B. Croce. Ama, şimdi bu iki tanımdan hangisi daha doğru bir tanımdır, bu ikisinden hangisi yüceyi daha güzel belirlemektedir? diye sorduğumuzda da, böyle bir soruya B. Croce şöyle bir karşılık veriyordu: «Bu tanımlardan birincisi de, tıpkı diğeri gibi boşlukta dönüp duracaktır, hiç bir kesinlik elde edemiyecektir, eğer bu tanım, somut bir hal ile, burada 'kudretli' denen ve 'birden' olan şeylerin kendisiyle anlaşıldığı bir örnek ile ilgi içine konmazsa.»[53] Bu, yalnız yüce kavramı için değil, bütün öbür kavramlar için de böyledir. Bunlar hakkında çeşitli tanımlar öne sürülebilir, bu tanımların hem her biri doğrudur hem de buna göre hiç biri doğru değildir.

Şimdi bu kavramlar skala'sı güzel ile çirkin karşıtları arasında bir takım kavram ara-basamaklarından oluşur; ve bunlar da estetik olayın dışında bulunurlar. «Yukarda gösterilen psikolojik kavramlar (tragik, komik, yüce, patetik, v.s.) içinde çok iyi sınıflanan olayların sanatla yalnız şöyle genel bir ilgisi vardır: bütün bu olgular, hayatın maddesini

52) Aynı eser, s. 69.
53) Aynı eser, s. 69.

teşkil etmek bakımından, sanat yaratmasının konusunu da teşkil edebilirler: tasvir edilen süreçlere zaman zaman estetik olgular da girebilirler; titanvâri bir sanatçının, bir Dante'nin veya bir Shakespeare'in eserini canlandırabilen yücenin verdiği izlenimde ve bir acemi boyacı veya ressam denemesi komedyasında olduğu gibi. Fakat, bu halde de süreç, estetik değer ve değer-olmayışın, güzel ve çirkinin hakikaten kendisi ile bağlı olduğu estetik olgunun dışında bulunur.»[54] Hayatın maddesi ile ilgili olan bu ara-kavramlar, sanatın konusunu teşkil etse bile, estetik bir değeri oluşturmazlar. Ama, estetik değer ve estetik değer-olmayış ile ilgili kavramlar da vardır; bunlar, *güzel* ve *çirkin*dir. Bunu daha başka türlü söylersek: estetik olay, estetik değer ile, güzel ile örtüşen bir olaydır. Bu böyledir, ama, çirkin nedir? Çirkinin estetik olay ile ilgisi nedir? ve çirkin (estetik değer olmayış) estetik olarak nasıl temellendirilebilir? Bu sorular, sempatik-olanın estetik'i için temel bir takım sorulardır.

Acaba, sempatik-olanm estetik'i için çirkin'in bir değeri, estetik fenomen için bir anlamı var mıdır? Bu soruya verilecek yalın bir karşılık: — vardır, olacaktır. Ama, bu, çirkinin kendi başına bir estetik değer olması anlamında değil de, estetik değerin, güzelin kavranması için bir hazırlık anlamında anlaşılmalıdır. Bu hazırlık, *çirkinin aşılması* olarak belirlenmek istenir. «Çirkin, eğer o *aşılabilirse,* ka-

54) Aynı eser, s. 71.

bul edilir; oysa ki, aşılamamış bir çirkinin, zevksiz ve *tiksinti* uyandıran bir şey olarak ve şartsız olarak sanat dışı bir şey kalması gerekir; ve sanatta kabul edilen çirkinin ödevi, güzelin (sempatik) etkisini, bir sürü zıdlıklar ortaya koymakla arttırmak ve yükseltmektir; bu zıdlıklardan, zevk veren şey daha etkili ve daha zevk verici olarak meydana gelir. Hakikatte ise genel bir gözlem şöyle der: perhiz ve acı zevkten önce nakadar sık gelirse, zevk de okadar canlı olarak hissedilir. Bu suretle de, sanatta çirkin, güzele estetik zevkin uyarıcısı ve tuzu, biberi olarak hizmet edebilir.»[55] Güzele giden yol, çirkinden kalkar; çirkinin aşılması ile güzele ulaşılabilir. Ancak, hedonist estetik'in büyük bir tutku ile savunduğu bu çirkin anlayışı, B. Croce'ye göre temelden sakattır. Çünkü, çirkin de, B. Croce'nin yukarda reddettiği kavramlar arasında yer alır. «Eğer sempatik-olanm estetik'i temelsiz ise, o zaman *çirkinin aşılması* gibi bir öğretinin muhteşem formülü altında tanınan hedonist bir inceliği gösteren bu suni öğreti de temelsizdir ve aynı zamanda yukarda verilmiş olan kavramların sayılması ve tanımı, estetik'in dışında bir iş olarak kendini gösterir.»[56] B. Croce'ye göre, ohalde, çirkin de yukarda işaret edilen öbür kavramlar gibi estetik-dışıdır.

Güzel'e gelince, estetik olayla örtüşen biricik değer budur. Gerçi, hedonist teori güzeli utilitarist

55) Aynı eser, s. 68.

56) Aynı eser, s. 68.

bir fenomen olarak görür. Güzel, bize haz ve tatmin sağlıyan bir obje'dir. Ve bu anlamda güzel, salt duyu zevklerine bağlanır. B. Croce, böyle bir güzel anlayışının karşısına çıkar ve bu, onun duygu estetik'ine karşı aldığı tavrın tabiî bir sonucudur. Gerçi, hedonist bir güzellik anlayışı karşısına, güzelliğin duyu zevkleri ile karıştırılmaması gerektiğini savunan, güzelliğin salt bir güzellik olduğunu öne süren anlayışlar da vardır. Örneğin, «hedonist estetik'in ve pedagojik estetik'in karşısına sanatçılar tarafından benimsenerek kabul edilen, sanatın *salt güzellikten* ibaret olduğu iddiası da sık sık konur... Bununla demek istenen şey, sanatın salt duyu zevkleri ile (utilitarist praktisizm ile) veya ahlâki bir uygulama ile karıştırılmaması lâzım geldiği ise, o zaman bu durumda bizim öğretimize de bir *salt güzellik* estetik'i başlığı ile süslenmede hak verilir.»[57] Duyulara dayanan bir güzellik anlayışını reddedip güzelliğin duyulardan arınmış salt bir obje olduğunu öne sürerken, B. Croce de aynı düşüncededir. Ama, salt güzellik deyince, tabiatiyle B. Croce kendine özgü bir şey anlar. «Fakat, eğer salt güzellik deyince (çoğu olduğu gibi) mistik ve aşkın bir şey anlaşılmak istenirse, böyle bir şey, bizim yoksul insan dünyamız için bilinmiyen bir şeydir; veya tinsel bir şey ve kutsal bir şey, fakat ifade ile ilgili bir şey değil, — o zaman biz şöyle bir karşılık vermek gereğindeyiz: *tinsel ifade biçimi olmıyan herşeye karşı*

57) Aynı eser, s. 66.

salt olarak duran bir güzellik kavramını gerçi alkışlarız, fakat, bir tinsel ifade biçiminden daha üstün olan ve hatta ifadeden arınmış ve bu suretle de kendi kendinden kurtulmuş olan bir güzelliği tasavvur edemeyiz.»[58]

Görüldüğü gibi, B. Croce'ye göre de güzellik duyu zevkleriyle açıklanamaz, bu anlamda güzellik salt bir tinsel fenomendir ve yine güzellik deyince, bu anlamda salt bir güzellik söz konusu oluyor. Bu salt güzelliğin ne olduğunu bundan sonraki bölümde ele alacağız.

Ama, şimdi, sempatik-olanın estetik'inin dayandığı sempatik-olan şeyin hakiki estetik olgu olan ifade ile bağıntısı ve ilintisi nedir? bunun üzerinde duralım. Daha önce de işaret edildiği gibi, zevk fenomeni estetik fenomende vardır, ama yalnızca eşlik eden bir fenomen olarak vardır. Bundan ötürü, estetik obje, karmaşık bir olayı gösterir; «bu karmaşık olgu, bir değişmez elemandan, tasvirin, yani sanat eserinin estetik olmasından, bir de değişen bir elemandan, sonsuz görünüş biçimleri içinde, bütün çeşitli değer sınıflarından doğan zevk-veren şeyden meydana gelir.»[59] Estetik obje'de, sanat eserinde bir yanda hakiki estetik fenomen olan ifade vardır, bir de bunun yanında zevk veren fenomen vardır. «Eğer sempatik-olanda ifadenin üstünlüğü kabul edilirse, o zaman bir ifade bilimi olarak estetik

58) Aynı eser, s. 66.
59) Aynı eser, s. 64.

alanına ulaşılmış olur; eğer zevk veren içeriğin üstünlüğü kabul edilirse, o zaman asıl hedonist (utilitarist) olguların araştırılmasına geri dönülür.»[60] Anlaşıldığı gibi, bütün uzlaşmazlık, bu iki alanın birbirine karıştırılmasından doğmakta, estetik hakkındaki yanlış görüşler de yine bu iki alanın birbirine karıştırılmasından ileri gelmektedir.

Bu uzlaşmazlığın ortadan kaldırılması mümkün değil midir? Hiç şüphesiz, mümkündür. Bunun yolu, bu iki alanın kesin olarak birbirinden ayrı tutulmasıdır. Bunun sonucu olarak da, bu iki alanı araştıran bilgi kolları da birbirinden ayrılacaktır. «Bu anlaşmazlık, şu iki bilimi birbirinden ayırmakla ortadan kaldırılabilirdi: ifade bilimini ve sempatik olanın bilimini; eğer sempatik olan, özel bir bilimin konusunu teşkil edebilseydi, göstermiş olduğumuz gibi, o karmaşık bir kavram hatta iki anlamlı bir kavram olmasaydı.»[61] İfadeyi araştıran bilim estetik olacağı gibi, sempatik-olanı araştıran bilim de psikoloji olacaktır.

60) Aynı eser, s. 65.
61) Aynı eser, s. 64.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Güzel ve Güzellik

B. Croce'nin güzellik anlayışı, daha önceki bölümde işaret ettiğimiz hedonist güzellik anlayışlarından temelden bir ayrılık gösterir. Bu ayrılık, B. Croce'nin sübjektiv-idealist bir güzellik anlayışına bağlanmasından ileri gelmez de, daha çok onun güzelliği temellendirmesinden ileri gelir. Böyle bir temellendirme içinde B. Croce estetik'i, bir bakıma *kritik* (eleştirici) bir güzellik estetik'i hâlinde oluşur.

Şimdi bu kritik güzellik anlayışını görmeğe çalışalım.

1 — Fizik güzel

İnsan, içinde yaşadığı evrendeki nesnelerle, yalnız zihni, empirik ve pragmatik ilgiler kurmakla kalmaz, aynı zamanda estetik ilgiler de kurar. Karşılaştığımız bir manzaraya, bir ağaca, bir insana estetik değer atfeder ve onu güzel ya da çirkin olarak değerlendiririz. Bu obje'ler, tabiat güzelliklerini

oluştururlar ve B. Croce'nin *fizik güzel* dediği güzelin kapsamı içine girerler. Fakat insan, yalnız içinde doğup büyüdüğü ve kendisine hazır olarak verilmiş bir evren içinde yaşamaz; insan, bu tabiat evreni üzerinde bir de hazır olarak bulmadığı, ama, kendisinin yarattığı bir evren içinde daha yaşar: bu, kültür evrenidir. İnsanın, bağlı bulunduğu toplumdan ve bu toplumun kurumlarmdan başlıyarak bu kültür evreni bütün tarihliği içinde insanlığı kuşatır ve içine alır. Bu kültür evreni içinde, sanat eserleri de önemli bir yer tutar. Sanat eserleri karşısında da biz, tıpkı tabiî obje'ler karşısında olduğu gibi, estetik tavır alır ve onları güzel ya da çirkin olarak değerlendiririz.

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

İşte, B. Croce, tabiat güzelliğini ve sanat güzelliğini *fizik güzel* adı altında toplar ve bunları, sanatçı ruhunda meydana gelen bir fenomen olan *asıl güzellik*'ten ayırır. Şimdi, B. Croce tabiat güzelliği

deyince ne anlar ve sanat eserinin güzelliği deyince ne anlar? ilkin bunları ele alalım.

a) Tabiî güzel.

Tabiî güzel, alanı, tabiat alanı ile örtüşen bir kavramı dile getirir. Nasıl tabiat kavramı içine, canlı ve cansız bütün tabiî varlıklar giriyorsa, aynı şekilde tabiî güzel kavramı içine de, bir yandan cansız tabiatın güzelliği, kristallerin, kayaçların güzelliği girdiği gibi, canlı tabiatın güzelliği de, bitkilerin güzelliği, hayvanların güzelliği ve insanların güzelliği de girer. Tabiî güzellik, görüldüğü gibi, çok geniş ve heterogen bir varlık alanını içine almaktadır. Ama, bu heterogen varlık alanlarının güzelliği, fizik güzelin bir parçasını teşkil eden tabiat güzelliği genel kavramı altında toplanır. Şimdi, bu tabiat güzelliği nedir? «Fizik güzeli tabiî güzel ve yapma güzel diye ayırmak âdet olmuştur: bununla da biz, düşünürlere en büyük eziyeti vermiş olan olgulardan birine, *tabiî güzele* gelmiş oluyoruz. Sık sık bu kelimeler, basit, pratik zevk veren olguları ifade ederler. Gözünün, yeşilliğinde dinlendiği ve bedeninin, içinde hızlı hızlı hareket ettiği ve tatlı bir güneş ışınının organlarına temas ettiği ve onları okşadığı bir manzaraya güzel diyen bir kimse, bununla estetik olan bir şeyi işaret etmek istemez. Fakat, şundan da şüphe edilemez ki, 'güzel' sıfatı, tabiatta var olan obje'ler veya sahneler için kullanılırsa, ara

sıra salt estetik bir anlama da gelir.»[1]

Ohalde, B. Croce'ye göre, tabiatta güzellik söz konusu olunca, bununla, ilkin kastedilen şey estetikdışı bir şeydir, pratik olarak hoşa giden, bize zevk veren, bizi dinlendiren bir şey. Ancak, ara sıra da o, estetik bir anlamda kullanılır. İster ara sıra isterse sık sık kullanılmış olsun, burada önemli olan, bizim tabiatı bir estetik obje olarak görebilmemizdir, tabiatı güzel olarak değerlendirebilmemizdir. Güzel bir manzara, güzel bir çiçek, güzel bir ağaç, güzel bir at ve güzel bir kadın deriz. Bütün bunlar bir değer yargısıdır. Biz neden tabiatı bir estetik değer obje'si olarak görürüz? Tabiata güzel dememiz haklı ve doğru mudur? B. Croce'ye göre, bu soruların karşılığı tabiatın ne olduğu sorusu içinde yatar. Bilindiği gibi, B. Croce'ye göre tabiat tabiat olarak tine karşıt olan bir varlıktır, bundan ötürü de tinin aktiviteyi ve hürlüğü ifade etmesine karşılık, tabiat, maddeyi, eylemsizliği gösterir. Güzelliğin kaynağı ve yurdu ise, eylemsiz bir varlık olan tabiat ve madde dünyası değil, tersine tinsel dünyadır. Ohalde, tabiatı güzel bulmamızın nedeni nedir? Bu, bir hataya, yanlışa dayanır ve ondan ileri gelir. Şöyle ki, «tabiî güzel denen güzel, iyi analiz edilmediğinden ve onda estetik reproduktion'un basit katkısı görülmediğinden ve hattâ tabiî güzel, tabiata ait bir veri olarak kabul edilmediğinden, estetik araştırmalarda *tabiatta güzel* veya *estetik fizik* başlığı altında gö-

1) Aynı eser, s. 75.

rünen ve hattâ estetik mineroloji, estetik botanik ve estetik zooloji'ye ayrılmış olan pek çok şey meydana gelebilmiştir.»[2] Ohalde, B. Croce'ye göre, bunun nedeni, tabiî güzelin analiz edilmemesi ve onun bir tabiat veri'si olarak ele alınmamış olmasıdır. Bunu başka türlü söylersek: güzel bulduğumuz tabiat, eğer salt bir tabiat veri'si ise, onda estetik reproduktion'un katkısı olmıyacak, onu estetik olarak algılama olanağı bulunmıyacaktır. Bunun için, «zoologlar, botanikçiler hiç bir güzel hayvan ve çiçek bilmezler.»[3] Çünkü, zoolog ve botanikçiler için, araştırdıkları hayvan ve bitkiler salt birer tabiat veri'sidir, bunun dışında başka bir şey değil. «Fakat, köpeğin güzel olup olmadığı veya ornitorenk'in çirkin, zambağın güzel ve enginarın çirkin olup olmadığı sorusunu sormanın bilimsel bakımdan yanlış olduğunu iddia etmemiz gerekir.»[4]

Tabiatı bir veri olarak kabul eden bilim adamı için, bir zoolog, bir botanikçi için, tabiat elbette ne güzel ne de çirkin olacaktır, tabiat sadece bir veri olarak kalacaktır. Ama, bununla beraber biz, tabiatı bir estetik obje olarak görebiliyor ve ona değer yargıları bağlıyabiliyoruz. Bir gül, bir lâle, bir at ya da bir insan hoşumuza gitmez mi, onlara bakarken bir zevk duymaz mıyız? Bu anlamda onların bir ifadesinin olduğundan söz açamaz mıyız? Hiç şüphesiz,

2) Aynı eser, s. 79.
3) Aynı eser, s. 75.
4) Aynı eser, s. 80.

B. Croce'ye göre, onlara bakarken bir zevk duyabiliriz, onları güzel olarak da değerlendirebiliriz. Ama, bu, onların tabiî bir veri olarak, bir tabiî ifade olarak bizi etkilemesinden ileri gelmez. Çünkü, «natüralist anlamındaki ifadede yalın olarak *tinsel anlamındaki ifade* eksiktir, yani etkinliğin asıl karakteri.»[5] Bundan ötürü de, tabiî ifade ile tinsel ifade arasında öz farkı vardır ve bunlar birbirileri ile hiç bir zaman karıştırılamazlar.

Ohalde neden tabiat ve tabiî obje'ler bizi yine de estetik olarak etkiler? Bunu B. Croce şöyle bir benzetme ile açıklamak ister: «Tabiî güzellik karşısında bulunan insan, aslında pınar başındaki Narsis'tir. Herkes tabiî olguyu, kendi ruhunda meydana gelen ifade ile ilgi içine koyar. Bir sanatçı, sanki gülümseyen bir manzara karşısında, bir başkası hoş bir kız yüzü karşısında ve bir başkası da, yaşlı bir dolandırıcının kırış kırış yüzü karşısında kendinden geçer.»[6] Bu açıklamaya göre, insanın tabiî obje'lerden hoşlanması, tabiî ifade nedeniyle olmuyor, tersine bu hoşlanma, kaynağını, tabiata bakan süje'de, süje'nin ruhunda, tininde buluyor. Bunun için de tabiat, hoşa giden tabiat, tabiat verisi olma niteliğini kaybediyor. Hoşa giden tabiat, tabiî yeri olarak algılanan tabiat olmayıp, *keşfedilen* tabiattır, çünkü, B. Croce'ye göre, «tabiî güzel keşfedilir (bu gibi keşiflerin örnekleri, sanatçıların veya fantazi ve

5) Aynı eser, s. 73.
6) Aynı eser, s. 76.

zevk sahibi insanların gösterdikleri görüş noktalarıdır)».[7] Buna göre, güzel olarak nitelenen tabiat ne anlama gelir? Bu, tabiatın, tinin bir ifadesi olarak kavranması demektir. Çünkü, «estetik tinin bir yaratması olmıyan veya bizi estetik tine indirgemiyen bir şey ne güzel ne de çirkindir».[8] Güzel dediğimiz şey, bunun için, tinsel olan şeydir, tinsel etkinliğin dışlaştığı şeydir. Böyle bir şey, tabiat verisi olmaktan, madde ya da realite olmaktan kurtulur ve tinselleşir. «Tabiî obje'lerden estetik bir zevk alabilmek için, tabiî obje'yi dış ve tarihi realitesinden soyutlamalı, yalın görünüş ve görüntüyü varlıktan ayırmalıdır; başımızı bacaklarımızın arasma alıp baktığımız ve gündelik ilgilerimizin koptuğu ve bozulduğu bir manzara, fantastik bir oyun gibi görünür; tabiat, *yalnız ona sanatçı gözü ile bakanlar için* güzeldir.»[9] Sanatçı gözü ile tabiata bakmak ne demektir? Bu, tabiatın real bağlılıklardan kurtarılması, onun tinsel etkinliğin bir dışlaşması, bir ifadesi hâline gelmesidir. B. Croce'nin imajı ile söylersek, «bacaklarımızın arasından» ters dönerek baktığımız tabiat, her gün real bağlılıklar içinde kavradığımız tabiat değildir, bunun için de real bağlılıklardan kurtardığımız, alışmadığımız bir tabiattır. Ancak, böyle bir tabiat estetik olarak güzel olabilir. Ama, böyle bir tabiat da, artık eylemsizlik an-

7) Aynı eser, s. 75.
8) Aynı eser, s. 80.
9) Aynı eser, s. 75.

lamındaki tabiat olmayıp, *tinselleşmiş* bir tabiattır. Çünkü, böyle bir tabiat, hayal ve fantazi ile karışmış ve bundan ötürü de *güzelleşmiş* bir *tabiattır*. Yoksa, «*fantazi işe karışmadan,* tabiatın hiç bir parçası güzel değildir; fantazinin bu işe karışması sayesinde, çeşitli ruh hallerine göre aynı obje veya aynı tabiî olay bazan ifade edilmeğe değerdir (exressiv), bazan da önemsizdir, bazan da belli bir ifadeye sahiptir, bazan ise bir sevinçli veya acılı, yüce veya gülünç, tatlı veya kötüdür; ve sonunda da genel olarak bir sanatçının bir iki düzeltme yapmıyacağı hiç bir tabiî güzellik mevcut değildir.»[10]

Tabiat güzelliği, ohalde, güzelliğini tabiat varlığı düzeyinde değil, ona müdahele eden, onu değiştiren, bütün bunları yaparken de tabiatı tinselleştiren, ona fantazi katan, onu hayalgücü ile bezeyen tinsel etkinlikte elde eder. Tinin, fantazinin karışmadığı bir tabiat ne güzeldir ne de çirkindir. —

İmdi, bütün bu söylenenlerin ışığı altında şu soruyu sorabiliriz : Nasıl oluyor da tabiat zaman zaman sanat için bir örnek, bir model olarak kabul edilebiliyor? Bilindiği gibi, tabiatı, sanat için böyle taklit edilecek mükemmel bir örnek olarak anlıyan görüş, Antikitedenberi *mimesis* (taklit, benzetme) teorisi olarak bilinir.[11] Mimesis teorisi, çeşitli anlayışlar tarafından temsil edilir; ama, hepsinde ortak olan yön, tabiatın mükemmeliği ve güzel-

10) Aynı eser, s. 75.

11) Bk. İ. Tunalı, Grek Estetik'i.

liğidir. Fakat B. Croce'nin yukarda işaret ettiğimiz tabiat görüşü ve tabiat güzelliği anlayışı, her çeşitten mimetizm'in karşısında yer alır. Bu tavrım B. Croce şöyle ortaya koyar: «Yapma aracın (sanat eseri) veya fizik güzelin yaratılmasında, sanatçı ara sıra tabiî olarak var olan şeyler karşısında bulunur; bunlar, söylendiği gibi, *sanatçının modelleridir :* cisimler, nesneler, çiçekler, v.s. Sanatçıların çizgilerine, araştırmalarına ve notlarına bakalım. Leonardo *Akşam Yemeği* üzerinde çalışırken not defterine şunu kaydetmişti: Giovanniana', Hastahanedeki S. Caterina için fantastik bir yüz; Pieta için Cristofani di Castiglione'nin iyi bir başı var... Buradan, sanatçının sanki *tabiatı taklit ettiği* sanısı doğar; oysa ki, tabiatın sanatçıyı taklit ettiğini söylemek belki de daha doğru olurdu».[12] Ohalde hiç bir suretle sanatçı tabiatı taklit etmez, tabiatı kopya edilecek bir örnek olarak almaz. Bu sonuç. B. Croce'nin yukarda işaret ettiğimiz tabiat güzelliği görüşü ile tamamen uygun ve tutarlıdır. Ama, şimdi B. Croce yönünden şunu sorabiliriz : Sanatçı, o halde niçin tabiatla ve tabiî obje'lerle ilgileniyor, mâdem ki tabiatta güzellik söz konusu değil? B. Croce'ye göre, tabiat sanatçı için bir örnek, bir model değildir, ama, bir fizik tutamak noktasıdır. Nedir bu tutamak noktası olma? «Fizik tutamak noktası, fizik güzel değildir, reproduktion aracı değildir, tersine bu anlamda *pedagojik* denebilen bir

12) B. Croce, Estetik, s. 61.

araçtır, sanatçı ve bilginin yaptığı gibi yalnızlığa gömülme veya daha başka acayip kurtuluş yolları bulma gibi; bunlar, çeşitli mizaçlara göre değişirler. İhtiyar estetikçi Baumgarten şairlere ata binmeyi, az şarap içmeyi ve eğer perhizkâr yaşıyorlarsa (ki bunu tavsiye eder), ilhamı arttırmak için, güzel kadınlara bakmayı öğütler.»[13] Tabiî güzel, hiç bir zaman bir model olmayıp, sadece bir ilham kaynağıdır. Bu ilham kaynağı da, tabiatın heterogen olmasına göre heterogen'dir. Kimi sanatçılar şu tabiî obje'lerden kimi sanatçılar da şu tabiî obje'lerden ilham alırlar. Örneğin kimi sanatçılar bir tabiat parçasından ilham aldığı gibi, kimi sanatçılar da bir insan yüzünden ilham alır. Bu ilham obje'lerini karşılaştırırsak, bunların estetik bakımdan da heterogen olduklarını görürüz. Ama, her sanatçı için, bunların her biri önemli bir tutamak noktasıdır, yani ilham kaynağıdır. Bu obje'lerin hangisi daha değerlidir? diye soramayız. Her bir sanatçı için, bunlardan herbiri önemli bir ilham obje'si olacaktır. «Herkes tabiî olguyu, kendi ruhunda meydana gelen ifade ile ilgi içine koyar. Bir sanatçı, sanki gülümseyen bir manzara karşısında, bir baskası hoş bir kız yüzü karşısında ve bir başkası da yaşlı bir dolandırıcının kirli, kırış kırış yüzü karşısında kendinden geçer. Birincisi belki şöyle diyecektir: antikacı dükkânı ve hilekârın kırış kırış yüzü zevksizdir; ikincisi şöyle diyecektir: gülümseyen man-

13) Aynı eser, s. 78.

zara ve genç kız yüzü yavandır. Onlar, sonsuza kadar bu uğurda tartışabilirler ve eğer estetik bilginin her ikisinin de haklı olduğu bilgisini mümkün kılan dozuna ulaşırlarsa, ancak, o zaman aralarında uzlaşabilirler.»[14]

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

b) Yapma güzel, sanat eserinin güzelliği.

«Yapma» güzel deyince, B. Croce, doğrudan doğruya sanat eserlerini, sanat eserlerinin güzelliğini anlar. Sanat eserleri, ister figürativ isterse fonetik olsunlar nedir? Neden yaratılırlar? B. Croce'ye göre, «sanat anıtları, estetik reproduktion'un uyarım araçları, güzel şeyler veya *fizik güzel* diye adlandırılır.»[15] Dikkat edilirse, burada sanat eserleri *uyarım araçları* olarak belirleniyor. Böyle bir belirlemeye göre, sanat eserleri ve bunların güzel-

14) Aynı eser, s. 76.
15) Aynı eser, s. 74.

liği başlı başına bir erek teşkil etmeyip, bir başka erek için bir yardımcı, bir araçtırlar. Ohalde, ilkin onlar neyin aracıdırlar? «Şiir, nesir, manzume, küçük hikâye, roman, tragedya veya komedya adı verilen bu kelime karışımları veya tablo, heykel, yapı denen bu çizgi ve renk karışımları, reproduktion'un (e hali) *fizik uyarım aracından* başka nedir?»[16] Buradan, sanat eserlerinin birer reproduktion aracı oldukları anlaşılıyor. Reproduktion, tekrarlanma aracı. Her reproduktion, bir produktion'un tekrarlanması olduğuna göre, burada önemli olan, ilkin bu produktion'un ne olduğunu araştırmaktır. Bu produktion, yani estetik yaratmanın ne olduğu bir tanım içinde belirlenemez. Çünkü, estetik yaratma bir süreci, heterogen elemanlardan meydana gelmiş bir süreci gösterir. B. Croce'ye göre, «estetik yaratma denen eksiksiz süreç, dört basamak hâlinde tasarlanabilir: a) İzlenimler; b) İfade veya estetik tinsel sentez; c) Hedonist eşlik veya güzelden alman haz; d) Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, v.s.).»[17] estetik yaratma, bu gibi birbirinden farklı basamaklardan oluşur. Şimdi, bu süreci teşkil eden basamakları tek tek görmeğe çalışalım.

Karşılaştığımız ilk basamak, *izlenimler* basamağıdır. İzlenimler nedir? B. Croce'ye göre, izlenimler, tabiata, maddeye ait elemanlardır. Sanatçı dış

16) Aynı eser, s. 74.

17) Aynı eser, s. 73.

dünyadan sürekli olarak izlenimler alır; izlenimler tin için, işlenecek bir material teşkil eder. İkinci basamak *ifade* ya da *tinsel estetik sentez*'dir. Bu basamakta tin, dış dünyadan aldığı izlenimleri ayıklar, birbiri ile birleştirir, onları bir senteze tâbi tutar. Ama, bu sentez içinde, artık izlenimler benliklerini kaybeder ve tinsel bir öze kavuşurlar; bu tinsel öz, *ifade*dir.[18] Estetik yaratma sürecinde en önemli basamak bu ifade ya da tinsel sentez basamağıdır. «Herkes görür ki, asıl anlamında estetik ve gerçekten real olan biricik temelli nokta *b*) olup (tinsel sentez, ifade), bu, salt natüralist tezahürlerde veya aynı şekilde mecazi olarak ifade denen konstruktion'da eksiktir.»[19] Bir bakıma asıl yaratma, ifadede yoğunlaşır. Çünkü, tinsel aktivite, «sezgi etkinliği, ifade ettiği sürece bilir.»[20] İfade ise, sanatçının ruhunda meydana gelen bir estetik fenomen, asıl estetik süreçtir.

Üçüncü basamak *hedonist eşlik* basamağıdır. Bu, sanatçının tininde meydana gelen ifadeye, yine sanatçının ruhunda meydana gelen bir duygunun, haz duygusunun eşlik etmesidir.[21]

Dördüncü basamak *estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması*dır (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları, v.s.). İşte, burada üze-

18) Bk. Bu çalışmanın Birinci Bölümü.
19) B. Croce, Estetik, s. 73.
20) Aynı eser, s. 6.
21) Bk. İkinci Bölüm: Duygu Estetik'i.

rinde durmak istediğimiz konu ile karşı karşıyayız. Şimdi, 'estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması' ne demektir? bunu görmeğe çalışalım.

Sanatçı, tabiattan bir takım izlenimler alıyor, bu izlenimleri bir senteze tâbi tutuyor ve *ifade*'ye ulaşıyor. İfade, sanatçının tininde meydana gelen bir fenomendir, ama, bir defalık estetik bir yaşantıdır. Sanatçı, bu ifadeyi, bu estetik fenomeni kendi ruhunda yaratır; ve sanatçı kendi ruhunda yarattığı bu ifadeden estetik bir tatmin duyar. Ama, ne var ki, bu yaratma, bu ifade sürekli olarak sürüp gitmez, bellek, tinsel bir sentez olan bu ifadeyi sürekli olarak koruyamaz. Sanatçı, tininde meydana gelen bu ifadeyi bir süre sonra tekrar canlandırmak isterse, belki de bunu başaramıyacaktır, çünkü, «belleğin bizi terkettiği veya az veya çok bizi yanılttığı söylenir».[22] Ohalde, kaybolup gitmeğe mahkûm bu tinsel sentezi, bu estetik ifadeyi sanatçı nasıl koruyacaktır? «İşte bundan ötürü insan tini, belleğimizin zayıflığına yardım edecek ve *yardımcı* olacak çareler arar.»[23] Bu çareleri tin, ifadeyi nesnelerde ses, ton, boya, mermer, odun, v.s. gibi fizik varlıklarda dışlaştırmada bulur. Bu dışlaştırmadan da sanat anıtları meydana gelir. Bir şiir, bir resim, bir heykel ve bir müzik parçası, ereği kendinde olan varlıklar olmayıp, tinsel bir sentezi, estetik ifadeyi canlı tutmada belleğe yardımcı olan araçlardır, sa-

22) B. Croce, Estetik, s. 73.

23) Aynı eser, s. 73.

natçının tininde meydana gelen ifadenin tekrarlanmasına (reproduktion) yardım eden araçlardır. «Belleğin tinsel enerjisi, bu işler için düşünülen fizik olguların yardımı ile birlikte, insanın yarattığı sezgilerin saklanmasını ve reproduktion'unu (tekrarlanmasını) mümkün kılar.»[24] Buna göre de, asıl ifade, dış evrende değil, tersine sanatçının tininde meydana gelir. Ama, fizik olgular ve nesneler bunların saklanması ve tekrarlanması için sadece aracılık eder. «İmdi, açıktır ki, güzelin reproduktion'u için sadece yardımcı olan nesneler ve fizik olgular, bu geçişler ve çağrışımlar sayesinde, sonunda eksik, fakat anlaşılır olarak güzel şeyler ve fizik bakımdan güzel bir şey diye adlandırılır.»[25] Gerçi biz bu fizik varlıklara, dışımızda var olan sanat eserlerine güzel deriz, ama, asıl güzel, sanatçının tininde meydana gelen ifade'dir. Sanat eserlerinin güzelliği ise, asıl ifadeye, asıl estetik olana, güzelliğe götüren bir yardımcı ve bir araçtır. Başka türlü söylersek, biz fizik güzel aracıyla sanatçının ruhunda meydana gelen estetik yaratmayı kendi tinimizde tekrarlıyabiliriz (reproduktion). Bu anlamda fizik güzel, bir reproduktion aracıdır.

Sanat eserleri karşısında böyle bir görüş, hiç şüphesiz çeşitli itirazları dâvet eder. Bu itirazların en başında, böyle bir görüşün, sanat eserlerinin değerini küçümsediğini, sanatın haysiyetini kırdığını

24) Aynı eser, s. 74.
25) Aynı eser, s. 74.

söyliyen görüş gelir. Öyle ya, şimdiye kadar, asıl güzelliğin objektivleşmesi olarak kabul edilen sanat eserleri, ide'nin, mutlak tinin veya iradenin objektivleşmesi olarak görülen şiir, resim, heykel ve müzik, şimdi birdenbire bir araç ve bir reproduktion aracı derecesine düşüyor. Asıl değer ise, sanatçının tininde meydana gelen ifade olarak kabul ediliyor. Bunun için, «iç-güzelin, yani ifadenin ve produktion' un basit bir yardımcısı olan fizik güzel ile ilgili olarak teklif ettiğimiz teoriye karşı şu söylenebilirdi : sanatçı resim yapmak, taşı yontmak, yazı yazmak veya öğeleri birleştirmekle kendi ifadelerini yaratır ve bundan dolayı da fizik güzel, estetik güzeli takip etmez, tersine ara sıra da ondan önce gelir.»[26] Böyle bir itiraza göre de, her zaman sanatçının ruhunda meydana gelen ifade primer olmayıp, zaman zaman fizik varlık önce gelir. Yani sanatçı, ilkin ifadeyi yaratıp sekunder olarak bunu maddede dışlaştırmayı aramaz, tersine, ifadeyi maddede dışlaşmış olarak kavrar. B. Croce kendisine karşı yapılacak böyle bir itirazı şöyle karşılaşmak ister: «Fakat bu görüş, sanatçının çalışmasını anlamada oldukça sathi bir tarz olarak görünür, zira, sanatçı, gerçekte daha önce fantazi ile bakmadan asla bir fırça darbesi vurmaz; eğer fırça darbesine fantazi ile bakmamışsa, ifadesini dışlaştırmak için(ki bu ifade bu anda henüz mevcut değildir) onu gerçekleştiremez, tersine, sanki daha sonraki bir düşünme ve

26) Aynı eser, s. 78.

konstruktion için bir tutamak noktasına sahip olmak üzere bir deneme olarak yapar.»[27] Ohalde B. Croce'ye göre, önemli olan, sanatçının fantazi ile görmesi, sezgi ile kavraması, yani tinsel senteze ulaşmasıdır. —

Görüldüğü gibi, 'yapma güzel', sanat eserlerinin güzelliği, fizik güzelin bir kısmını teşkil ediyor. İşaret ettiğimiz gibi, diğer bir kısmını da tabiat güzelliği teşkil ediyordu. Ama, bu her iki fizik güzel alanı birbiri ile eş-değer olarak görülebilir mi? B. Croce'ye göre görülemez. Çünkü onlar karşılaştırıldığında, denebilir ki, insanlar tarafından yaratılmış olan *yapma güzel,* çok daha fazla yaygın ve etkili olan bir yardım aracıdır.»[28] Çünkü sanat güzelliği, gerçi maddeye dayanır ve madde tarafından taşınır, ama, tinsel bir aktiviteye, ifadeye dayanır. Bundan ötürü B. Croce, sanat güzelliğini tabiat güzelliğine üstün tutar.

Yine yapma güzel, sanat güzelliği ile ilgili olarak bir de 'karışık güzellik'ten söz açılır. Şimdi söyle sorulabilir: «bu, nelerin bir karışımıdır?» Elbette karşılık şöyle olacaktır: «Doğrudan doğruya tabiî ve yapma şeylerin. Kendi içinden bir şey ortaya koyan (dışlaştıran ve tespit eden bir kimse, kendisinin yaratmadığı, tersine bir araya getirdiği, biçimini değiştirdiği tabiî verilerle çalışır. Bu anlamda, her sanat yaratması, tabiî ve yapma olan şeylerin

27) Aynı eser, s. 78.
28) Aynı eser, s. 76.

bir karışımıdır; burada karmaşık güzelden özel bir kategori olarak söz açılamazdı.»[29] Bu karışık güzel anlamında kastedilen güzelin, sanat eserinin güzelliği diye tanımladığımız güzellikten başka bir şey olmadığı anlaşılıyor. Zira, ifade edildiğine göre, karışık dendiğinde kastedilen şey, tabiat elemanları ile tinsel elemanların bir karışımı oluyor. Bu da, sanat eserinin güzelliğinden başka bir şey olarak düşünülemez. Çünkü, sanat eseri, B. Croce'nin anladığı anlamda da bu böyledir, tinsel olan şeyin, ifadenin tabiî elemanlarda dışlaştırılmasıdır.

Ama, burada kastedilen şey acaba bu mudur? yoksa bunun dışında başka bir şey midir? Bu soruyu B. Croce şöyle belirlemek istiyor: «Fakat bazı hallerde daha önce tabiatta verilmiş olan karışımların başka hallere nazaran daha büyük bir ölçüde kullanıldığı da olur; örneğin, güzel bir bahçeyi şekillendirmede ve bu şekillendirme içine daha önce orada bulunan ağaç gruplarının veya küçük göllerin alınmasının mümkün olması gibi. Başka bir defa da, bu dışlaştırma, bazı etkileri yapma olarak meydana getirmenin imkânsız oluşu ile sınırlıdır. Biz, aslında, boya maddelerini birbirileri ile karıştırabiliriz, fakat, bir drama'nın bu veya şu kahramanına uyacak hiç bir kuvvetli ses, hiç bir yüz ve şahıs meydana getiremeyiz; bunun için, bunları tabiî olarak var olan şeyler arasında ararız ve bulursak kul-

30) Aynı eser, s. 76.

lanırız.»[30] B. Croce'nin bu sözlerinden anlaşıldığına göre, 'karışık güzel' deyince anlaşılan şey, bir yandan tabiî güzelin, ona tinsel etkinliği katarak daha güzelleştirilmesi oluyor, bahçe ve parklar gibi, öbür yandan da, yapma güzelliğin tabiî güzelliklerle ve tabiî elemanlarla tamamlanması oluyor, örneğin bir tiyatro eserinin ancak tabiî birer varlık olan oyuncular tarafından oynanması gibi. Çünkü, bir tiyatro eseri, sahnede oynanmak için yazılır ve oynanmak için de zorunlu olarak oyunculara ihtiyaç vardır. Bu bakımdan, bir tiyatro eseri, hiç bir zaman örneğin bir roman ile aynı şey değildir ve olamaz, çünkü romanın böyle bir tabiî elemana ihtiyacı yoktur. Bunun için, «ohalde daha büyük sayıda daha önce tabiatta var olan karışımlar, yapma olarak yaratılamıyan karışımlar kullanılınca, o zaman buradan meydana gelen şeyin 'karışık güzel' olduğu söylenir.»[31]

Ama, bütün bunlardan anlaşıldığı gibi, karışık güzel, bir yandan bahçe sanatı ile ilgi içine konduğu gibi, öbür yandan da müzik, tiyatro ve opera gibi insanlar tarafından icra edilmeğe ihtiyaç gösteren sanatlar ile ilgi içine konuyor. Şimdi sorabiliriz : Acaba bahçe sanatı ve tiyatro sanatı gibi birbirinden öz bakımından çok farklı olan sanatların aynı güzellik kategorisi içine konması mümkün müdür? Tiyatro, müzik gibi sanatlar 'güzel sanatlar' denen sanatlar içinde yer alırlar, oysa, bahçe sanatı 'gü-

31) Aynı eser, s. 76.

zel sanatlar' içine girmez. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, 'karışık' adı altında anlaşılmak istenen güzelliğin, B. Croce'nin yapma güzellik deyince anladığı sanat eserinin güzelliği ile aynı şey olamıyacağı sonucuna varmak güç olmuyor.

2) Hür ve hür olmıyan güzellik

Kant'tan beri sanatların, *hür olan* sanatlar ve *hür olmıyan* sanatlar diye ayırdedildiğini görüyoruz. Hür sanatlar, güzel sanatlar olarak anlaşıldığı gibi, hür olmıyan sanatlar deyince de dülgerlik, kuyumculuk gibi el maharetine dayanan sanatlar anlaşılır. Tabiatıyla, böyle bir ayırma, bu sanatlarda ortaya çıkan güzellikler için de doğru olabilir. İşte, bu nedenden ötürü, B. Croce, güzellik problemini ele alırken, hür ve hür olmıyan güzellikler üzerinde de durmak ihtiyacını duyar. «Aynı şekilde, bazı araştırmalarda rastlanan daha başka bir ayırma da, *hür ve hür olmıyan güzel* diye yapılan ayırmadır. Hür olmıyan güzellikler deyince, bir estetik dışı ve bir estetik (izlenimlerin uyarıcısı) olmak üzere bir çift ereğe hizmet etmek gereğinde olan obje'ler anlaşılır; birinci ereğin ikincisini sınırladığı, onu sınırlamakla yükümlü olduğu görüldüğünden, buradan ortaya çıkan güzel obje'ye 'hür olmıyan' güzellik olarak bakılır.»[32] Hür güzellik, salt estetik bir ereğe

32) Aynı eser, 77.

hizmet ettiği halde, hür olmıyan güzel, bu estetik ereğin yanı sıra estetik olmıyan bir ereğe de hizmet eder. Hür olmıyan güzel kavramı içine hangi sanatlar girecektir, madem ki, onda estetik olmıyan bir ereğe hizmet etme söz konusudur? Böyle bir kavram içine *tatbiki sanatlar* denen sanatlar girer. Bazısına göre, tatbiki sanatların yanı sıra mimarlık eserleri de girer.[33] B. Croce'ye göre, «özellikle mimarlık eserleri buna örnek olarak gösterilir.. Hattâ doğrudan doğruya bu sebepten bir çok kimse güzel sanatlar denen sanatlar arasından mimarlığı çıkarmıştır. Bir tapınak, her şeyden önce kultus'a hizmet eden bir yapıdır; bir ev, bütünüyle, rahat bir hayat için zaruri olan ve bu rahatlık dikkate alınarak kurulmuş uzaylara sahiptir; bir kale, savaş araçlarıyle bir ordunun saldırılarına karşı durabilecek bir şekilde yapılmalıdır. Mimar (böyle bir çıkarım yapılır), bunun için sınırlı bir alanda hareket eder: tapınağı, evi ve kaleyi belli bir dereceye kadar süsleyebilir; fakat, mimar, bu yapıların, tapınak, ev ve kale gibi, belirlenmiş olması ile bağlıdır ve güzellik vision'undan yalnız onların estetik dışı, fakat temel ereklerine zarar vermiyen kısmını gerçekleştirir.»[34]

Ama, mimarlık hakkında öne sürülen böyle bir iddia doğru mudur? Mimarlık, hür denen güzel sanatlar arasından çıkarılıp hür olmıyan aşağıda işa-

33) Bk. İ. Tunalı, Sanat Ontolojisi, Mimarlık Bölümü.

34) Aynı eser, s. 77.

ret edilen sanatlar ile aynı kategoriye mi girer? Hür olmıyan sanatlar için «başka örnekler, indüstriye uygulanan sanatlar denen sanatlardan alınır. Güzel tabaklar, bardaklar, tüfekler ve taraklar yapılır; fakat güzellik (denir), tabaklardan yemek yenemiyecek, bardaklardan bir şey içilemiyecek, bıçaklarla bir şey kesilemiyecek, tüfekle ateş edilemiyecek ve tarakla saç taranamıyacak bir dereceye varamaz.»[35] Bütün bu adı geçen objeler için söylenenler doğrudur, çünkü, bütün bu obje'ler, varlığını belli bir ereğe hizmet etmede bulurlar. Onların belli bir fonktionel değeri vardır ve onlar bu fonktionel değer tarafından belirlenir.

B. Croce, böyle bir anlayışın karşısına iki iddia ile çıkar. Bu iddialardan birincisi, söz konusu fonktionel ereğin estetik reproduktion'u ne uyarabileceği ne de onu engelleyip sınırlıyabileceğini söyler. «İlkin her şeyden önce şuna dikkat etmelidir ki, dış erek, doğrudan doğruya o dışta olduğu için, estetik reproduktion'u uyarma gibi bir başka erek için zorunlu bir sınır veya engel olamaz. Bu tez, sonunda hakikaten yanlıştır; bu teze göre, örneğin mimarlık tabiatı gereği hür olmıyan ve kusursuz olmıyan bir sanat olacaktır; çünkü, başka pratik ereklere de hizmet etmek gereğindedir; bu, güzel mimarlık eserlerinin sadece varlıkları ile bile en iyi bir şekilde çürütmüş olduğu bir tezdir.»[36] B. Croce'nin söz ko-

35) Aynı eser, s. 77.
36) Aynı eser, s. 77.

nusu tezi eleştirisi, yalnız mimarlık eserleri yönünden değil, yukarda işaret edilen bütün sanatlar yönündendir. Yalnız mimarlık eserleri değil, bu anlayışa göre, aynı zamanda indüstri'ye uygulanan sanatlar da hür olmıyan sanatlar sınıfına girmezler. Hernakadar bu sanatların ereği de bir dış erek değil, bir fonktionel erek ise de, bu erek hiç bir zaman estetik reproduktion'u ne uyarabilir ne de sınırlıyabilir. Tabiatıyle indüstri'ye uygulanan sanatlar üzerine söylenen bu sözler, haydi haydi mimarlık eserleri içinde geçerli olacaktır. Bunun için B. Croce, «bu, güzel mimarlık eserlerinin sadece varlıklarıyle bile en iyi bir şekilde çürütmüş olduğu bir tezdir» diyor.

B. Croce'nin bu tezi çürütmek için öne sürdüğü bu ikinci kanıt, fonktionel erek ya da fonktionel değer ile estetik erek arasında bir karşıtlığın bulunmadığını söyler. «İkinci olarak: her iki erek, zorunlu olarak bir zıdlık hâlinde bulunmazlar, tersine buna şu eklenmelidir ki, mimar daima böyle bir zıdlığın doğmasına engel olabilir. Bu nasıl mümkündür? Pratik bir ereğe hizmet eden obje'nin doğrudan estetik sezgiye ve ifadeye girmeğe yol bulan madde olarak belirlenmesiyle.»[37]

B. Croce, bu ikinci kanıtı ile söz konusu tezi, kendi sistemi bakımından ele alarak çürütmek istiyor. Şöyle ki, B. Croce için, bilindiği gibi, bir yanda yaratmayı gerçekleştiren, tinsel sentezi yapan bir tin vardır ve bir de tinin etkinliğinin obje'si olan

37) Aynı eser, s. 77.

izlenimler, duygular, v.b. gibi tinin ifade haline getirdiği madde vardır. Şimdi estetik erek tin ile, ifade ile ilgilidir, ama, dış erek, fonktionel erek tin ile, ifade ile ilgili değildir. O halde ne ile ilgilidir? B. Croce'ye göre, dış erek, fonktionel erek madde ile ilgi içine konduğu takdirde, o zaman ifade'nin içeriği olarak tin tarafından işlenir ve ifade hâline getirilmiş olur. Başka türlü söylersek, dış erek, kullanılma ereği, eğer sanat eserinin içeriğine ait bir eleman olarak düşünülürse, o zaman hem dış erek ile estetik erek arasındaki görünüşteki karşıtlık ortadan kalkar ve hem de sanat eserinin materiali ile ilgili bir ereğinin, bir dış ereğinin olması nedeni ile hür olmıyan sanatlar diye ayrı bir sınıfa ayrılmak istenen mimari ve indüstriel sanatlar tekrar hür sanatlara, güzel sanatlara bağlanmış olur. Yalnız ne var ki, burada şüpheli, tartışma götüren bir problem geriye kalıyor. O da, B. Croce'nin mimarlık sanatı ile indüstriel sanatları birbirinden ayırmaması, onları aynı almyazısına bağlamasıdır. Oysa oldum olası mimarlık güzel sanatlardan sayılmış olduğu gibi, el mahareti sanatları ya da indüstri'nin gelişmesinden sonra meydana gelen indüstriel sanatlar denen sanatlar da daima güzel sanatların dışında düşünülmüştür.

3) Geometrik figürlerin güzelliği

Platon'dan beri geometrik formların güzelliği düşünürleri kendine çekmiş ve bunun sonucu olarak

da düşünürler bu konu üzerinde uzun araştırmalar yapmıştır. Genellikle soyut sanat anlayışları için geometrik formların güzelliği, hakiki güzellik olarak kavranmıştır. Daha Platon şöyle diyordu : «Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de, pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum. Bunlar, başka şeylerde olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel olmayıp, daima ve daima vardırlar; ve bunlar, özleri gereği güzeldirler; ve belirli, kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler.»[38] Böyle bir güzellik, değişmez ve evrensel bir güzelliktir. Yine Aristoteles de şöyle söylüyordu: «Fakat iyi ve güzel, farklı şeyler olduğundan, —zira iyi, daima eylem içinde ortaya çıkar, güzel ise eylem halinde olmıyan şeylerde de bulunur—, şu halde matematik bilimlerin güzel ve iyi hakkında hiç bir şey söylemiyeceklerini öne sürenler aldanıyorlar. Şüphesiz, matematik bilimler güzelden ve iyiden söz açarlar ve onları ortaya koyarlar. Ancak, eğer bunu, onların isimlerini anmadan yapıyor, fakat onların görevlerini ve orantılarını gösteriyorlarsa, bu durum karşısında, onların bunlardan söz açmadığı anlamı çıkmaz. Güzelliğin temel formları, düzen ve sınırlılıktır; yani çoğu matema-

38) Plato; Philebos, 51 st. Bk. Grek Estetik'i İ. Tunalı.

tik disiplinler tarafından kanıtlanan şeyler.»[39] Bu anlayış çizgisi çağlar boyunca ilerlemiş ve günümüze kadar gelmiştir. Hattâ, diyebiliriz ki, günümüzde tepe noktalarından birine ulaşmıştır.

Böyle bir güzellik anlayışı karşısında nasıl bir tavır alınabilir? B. Croce'nin aldığı tavır, olumsuz bir tavırdır ve bu olumsuz tavır da, B. Croce sisteminin mantıksal bir sonucudur. B. Croce problemi şöyle ortaya koyuyor: «Geometrik figürlerin *güzelliği* sorusu, estetik fizik ile ilgilidir. Fakat, geometrik figürler deyince, geometrinin kavramları (üçgen, kare, konik kavramları gibi) anlaşılırsa, o zaman bunlar, doğrudan doğruya kavram oldukları için, ne güzel ne çirkindirler. Fakat, bunun yerine, bu gibi figürlerle belli geometrik biçimleri olan cisimler anlaşılırsa, o zaman bu kavramlar, ilgili bulunduğu ideal bağlılıklara göre, her tabiî olay gibi güzel veya çirkin olacaklar.»[40]

B. Croce'nin yukardaki sözlerinden, problemi iki yönden ortaya koymak istediğini görüyoruz. Fakat, bu her iki yön de, geometrik figürlerin belirlenmesi ile ilgilidir. Geometrik figürler deyince ne anlaşılır? B. Croce'ye göre iki şey anlaşılır : Ya geometrik figürler, üçgen, kare, dikdörtgen, v.b. gibi geometrik kavramlar olarak anlaşılır ya da onlar belli tabiî nesneleri biçim bakımından ifade ederler. Çünkü, her bir nesne belli bir geometrik for-

39) Aristoteles, Mett, 1078 b Ve bu konuda bk. İ. Tunalı, Grek Estetik'i.

40) B. Croce, Est. s. 81.

mu gösterir. Bu iki farklı görüş noktasına göre de, geometrik formlar, iki ayrı anlam elde ederler. Birinci görüş noktasına göre, geometrik formlar salt kavramları, zihni yapıları, formları ifade ederler. Zihni formlar, kavramlar ise, tinsel aktivitenin ayrı bir bölümünü ortaya koyarlar, bu bakımdan onların estetik aktivite ile bir ilgileri olamaz, bunun için estetik yönden onlar indifferent'tir, önemsizdir.

Geometrik formların, figürlerin nesneleri bildirmesine gelince: O zaman, B. Croce'nin hareket noktası yönünden tamamen tutarlı olarak, geometrik formlar, ifade ettikleri cisimlerin, nesnelerin ortak alınyazısına uyarlar: Nesneler, cisimler tabiat olduklarına göre, bunlar da tabiat güzelliği ile aynı kategoriye girerler. Bu zaman da onlar, geometrik formların güzelliği olarak değil de, tabiat güzelliği olarak değerlendirilirler. Örneğin: «Bazıları dikine uzun olan geometrik figürlerin güzel olduklarını söylerler, çünkü onlar, sağlamlık ve kuvvet tasavvuruna aracılık ederler. Ve hiç kimse bunun olabileceğini inkâr etmez. Fakat yine hiç kimse de inkâr edemez ki, bizde zayıflık ve güçsüzlük duyumlarına aracılık eden figürler de güzel olabilirler, eğer bu figürler zayıflığı ve güçsüzlüğü ifade etmek için varsalar; ve kimse inkâr edemez ki, bu sonuncu hallerde doğru çizginin sağlamlığı ve koniğin veya eşkenar üçgenin zayıflığı, güzelin yerine çirkinin elemanları olarak görünecektir.»[41] Ohalde, tabiatla ilgi

41) Aynı eser, s. 81.

içinde, belli duyumların ifade aracı olarak düşünüldüğünde, geometrik figürlerin güzelliği son derece sübjektiv, relativ değerler olarak ortaya çıkacak ve aynı figürler hem güzel hem de çirkin şeyleri ifade edebileceklerdir. —

Demek oluyor ki, geometrik formların güzelliği, kavramsal yönden estetikçe indifferent'tir, önemsizdir. Onlar, tabiî objelerin, nesnelerin formları olmaları bakımından ise, tabiî güzel denen güzel ile aynı sınıfa girer ve estetik bakımdan da sadece estetik reproduktion için bir uyarım aracı olur. —

4) Güzelliğin objektiv şartları

Oldum olası güzellik ile ilgili anlayışlar iki karşıt yön içinde ortaya çıkarlar. Bunlardan biri, güzelliği, obje'ye ait, güzel dediğimiz nesneye ait niteliklerin bir ürünü olarak görmek ister, buna karşılık bir başka anlayış güzelliği, güzel dediğimiz nesneyi estetik olarak algılıyan süje'ye ait niteliklerde temellendirmek ister.[42] Burda ele alıp B. Croce yönünden tartışacağımız konu, işte bu birinci yön içinde gelişen güzelliğin *objektiv nitelikleridir.*

Böyle bir sorunun tartışması da Antikite'ye kadar geri gider.[43] Örneğin, Herakleitos, «birbirilerine karşıt çabalama uzlaşarak, birbirilerinden ayrı-

42) Bunun için bk. İ. Tunalı, Grek Estetik'i, Giriş ve İ. Tunalı, Türk Ansiklopedisi, Güzellik maddesi, Fasikül XVIII.

43) Grek Estetik'i, s. 41.

landan en *güzel* birleşme» den[44] söz açarak, güzelliği, elemanların birbirine bir katılması, bir uyumu olarak anlar. Sanatı da, sanat güzelliğini de aynı anlayış içinde ele alan Herakleitos yine şöyle der : «Sanat da bunu (karşıtlardan doğan harmoniyi) açıktır ki, tabiatı taklit ile meydana getirir. Resim, tabloda beyaz ve siyah, sarı ve kırmızı renk elemanlarını karıştırır ve böylece de örnek ile olan uygunluğu meydana getirir; yazı sanatı da sesli ve sessiz sesleri karıştırır ve buradan da bütün sanatı meydana getirir.[45] Buna göre, güzelliğin objektiv nitelikleri karşıtların uyumudur, harmonisidir.

Yine böyle güzelliğin objektiv niteliklerini Polykleitos'un *güzellik kanonlarında* buluyoruz. Galen'in bu konudaki bildirilerinden, onlar hakkında bir bilgiye sahip olabiliyoruz. «Kanon denen ve bu adı alan Polykleitos'un bir heykeli övülür, çünkü o, bütün sahip olduğu üyelerin tam ve kesin bir simetri'ini gösterir.»[46] Burada da güzellik, bir bütünü meydana getiren üyelerin simetri'sinde objektiv niteliğini elde eder.

Bir başka ve değişik objektiv güzellik niteliğini de Aristoteles'de buluyoruz. Aristoteles bunu şöyle ortaya koyuyor: «Bundan başka 'güzel', ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun

---

44) Herakleitos, .10; Bk. İ. Tunalı, Grek Estetik'i.
45) Heraklutos, frof. 10.
46) Polyhteitos, prof. 43.

bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişi güzel olmıyan bir büyüklüğü de vardır; zira, güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira, kavrayışımız, algılanamıyacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey güzel olabilir, çünkü o bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve bütünlüğü kaybolur.»[47] Burada güzel, bir büyüklük olarak belirlenmek isteniyor. B. Croce'ye göre, «bu öyle belli bir büyüklüktür ki, algılanamıyacak kadar küçük olamıyacağı gibi, kavranamıyacak kadar da büyük olmıyacaktır. Ancak, kütle ile değil de, algılanabilirlik bakımından belirlenen bu büyüklük, en iyi şekilde bir matematik kavramı ifade eder. Ve hakikatte de, artık daha fazla algılanamaz veya artık kavranamaz olarak açıklanan bir şey, hiç bir izlenim meydana getirmez, çünkü o, hiç bir real olgu olmayıp bir kavramdır.»[48] Buradan şu çıkar ki, algıda temelini bulan bir büyüklük, belli izlenimlerin bir bütünü olarak bir tabiat varlığını, bir fizik varlığı gösterir. Eğer söz konusu büyüklük algılanamıyacak kadar küçük ya da algıyı aşacak kadar büyük ise, ozaman bu büyüklük bir fizik varlığı değil, fakat bir matematik kavramı gösterir ve bu da hiç bir zaman güzel'in reproduktion'una götürmez. Buna göre, «güzelin büyüklüğünün zorunlu özelliği, bu tarzda fizik olgunun hakiki varlığına götürür ve

47) Arist. Poet. 1459.
48) Croce, Est. s. 82.

fizik algının bu hakiki varlığı, güzelin reproduktion'una hizmet eder.»[49]

Ohalde, B. Croce'ye göre, güzelin objektiv niteliklerinin ne olduğu sorusu, bu anlamda güzelin reproduktion'una hizmet eden fizik varlığın objektiv niteliklerinin ne olduğu sorusu demektir. Böyle bir genel soru ise şu gibi soruları içinde saklar: «Güzel, hangi fizik olguları karşılar? çirkin hangi fizik olguları? Matematik olarak belirlenmesi gereken seslerin, renklerin, büyüklüklerin hangi birliklerini?»[50] Bu sorular aslında estetik özde bir takım sorular değil midir? Ama, B. Croce'ye göre, bu soruların hiç bir estetik anlamı yoktur. «Bu, sanki değişme hâlinde bulunan obje'lerin fiziki tabiatına ait değişme kanunlarını politik-ekonomide araştırmak istemekle aynı şeydir. Bu denemenin devamlı verimsizliğinin, bunların varlığı hakkında bizi hemen şüpheye götürmesi lâzım gelirdi.»[51] Çünkü. B. Croce'ye göre, fizik varlığı ve bu varlığın niteliklerini araştırmak tabiat bilimlerine ait bir görevdir; bu nitelikleri estetik'de incelemek onları politik-ekonomide incelemek kadar paradoxaldır. Bunun için, güzelin objektiv nitelikleri gibi bir sorun, estetik için anlamsız olduğu gibi, B. Croce'ye göre, şimdiye kadar bu yolda yapılmış olan araştırmalar ve incelemeler de hiç bir başarılı sonuca ulaşamadan kalmıştır.

---

49) Aynı eser, s. 82.
50) Aynı eser, s. 82.
51) Aynı eser, s. 82.

Özellikle 19. yüzyılda pozitiv tabiat bilimlerinin ve bu arada fizik'in gösterdiği büyük gelişme, diğer bilimleri de en exakt bir bilim olarak fizik'i örnek, model almağa götürmüş ve bunun sonucu olarak da söz gelimi psikoloji bir psiko-fizik (Fechner, Weber) ve sosyoloji de bir fizik-sosyal (Auguste Comte) olarak temellendirilmek istenmiştir. Fizik'in böyle sağlam, exakt bir bilim olmasının nedenini nerede aramak gerekir? Bu, fizik'in metodunda aranmalıdır. Fizik'in metodu induktion metodudur. Buradan şöyle bir sonuç çıkarılır: İnduktion, onu kullanan bilimlere bir kesinlik, bir exaktlık sağladığına göre, estetik de bu metodu kullanacak olursa, acaba kesin ve exakt bir bilim olamaz mı? «Bununla ifade edilmek istenen şey şu idi: estetik olgu, sonunda, fizik olguya uygulandığı tarzda araştırılması gerekli olan bir fizik olgudan başka bir şey değildir?»[52] Böyle bir estetik, induktiv bir estetik olacak, Th Fechner'in deyimi ile «*aşağıdan*» bir estetik olacaktır. «Aşağıdan» estetik'i Th. Fechner, «*yukardan*» estetik dediği estetik'in karşısına koyar. Şöyle ki, «orada (yukardan estetik'de) ilk ve aynı zamanda en yüksek mercide ide'ler, güzellik, sanat ve stil kavramları, genel kavramlar sistemi içinde onların aldığı yer, özellikle de onların doğru ve iyi ile olan ilişkileri söz konusudur; böylece de isteye isteye mutlak'a, Tanrısal-olana, Tanrısal ide'lere ve Tanrısal yaratmaya kadar çıkılır. Burada

52) Aynı eser, s. 82.

(aşağıdan estetik'de) ise, hoşa giden ve hoşa gitmeyen şey ile ilgili deneylerden hareket edilir ve estetik'de yer alacak bütün kavramlar ve kanunlar bu deneylere dayatılır.»[53] Böyle hoşa giden ve gitmeyen şeylerin kanunlarını bulmak isteyen bir estetik, ister istemez deneyler yapacak ve araştırmalarını deney düzeyine dayatacaktır. Bunun için, «özellikle günümüzde induktiv bir estetik'in zorunluluğu kabul edilir; tabiat bilimleri gibi hareket eden ve çıkarımlar yapmada acele etmiyen «*aşağıdan*» bir estetik'in zorunluluğu.»[54]

İmdi, estetik böyle induktiv bir bilim olmanın zorunluluğunu kabul edince, yani «*aşağıdan*» bir estetik olmak isteyince, nasıl bir yol tutacaktır? Hiç şüphesiz deney yapma yolunu tutacaktır. Ama, bu deneyleri nasıl yapacaktır? Bu, günlük hayatta hoşa giden formların temel ilgilerini deney yoluyla araştırmak ile olur ve bu yolda, bildiğimiz gibi, Th. Fechner tarafından uzun uzun deneyler yapılır. Th. Fechner bu deneyleri nasıl yapmıştır? TH. Fechner, güzel dediğimiz obje'leri toplamış ve bunlara dayanarak estetik sonuçlar çıkarmak istemiştir. Bütün induktiv estetik bu yolu tutmuştur. «Bilinçli olarak (induktiv estetik ya da «aşağıdan» estetik) *güzel obje*'leri toplamağa başlamıştır, örneğin çeşitli biçim ve büyüklükteki mektup zarflarından büyük bir kollektion yapmıştır; ve sonra bunlardan hangile-

53) Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik.

54) B. Croce, Est. s. 82.

rinin güzel izlenimi verdiğini araştırmağa geçmiştir.»[55] Bu araştırmalar acaba «aşağıdan» estetik'i hangi hedeflere götürmüştür? Estetikçiler, hangi obje formlarının hoşa gittiğini, hangilerinin gitmediğini tespit etmişler ve bunların *kanunlarını* elde edebilmişler midir? «Beklendiği gibi, induktiv estetikçiler hemen tereddüde düşmüşlerdir; zira, belli bir yönde güzel olarak görünen aynı bir obje, başka bir yönden çirkin olarak görünür. Küçük bir aşk mektubu göndermek isteyen birisi için, sarı renkli kaba bir zarf çok çirkindir, fakat aynı zarf icra memurunun basılı çağrısı için son derece uygundur; icra memurunun bu basılı çağrısına ingiliz kâğıdından kare biçimindeki bir zarf çok kötü gidecekti (en azından bir alay olacaktı).»[56]

Fakat böyle bir sonuç, induktion estetikçilerinin erekleri ile örtüşen bir sonuç değildir. Zira, onlar, hoşa giden formların, tesadüfen hoşa gitmeyip, zorunlu olarak hoşa gittiklerini tespit etmek istiyorlardı, kısaca, bu hoşlanmayı belirleyen kanunları. Oysa, şimdi, ulaştıkları sonuç, bunun tam tersi bir sonuç oluyor. Zorunlu, kanunsal bir sonuç olma bir yana, hoşlanmanın relativ olduğunu bildiren bir sonuç. Bunun için B. Croce, haklı olarak şöyle der: «Sağlam insan zihninin yaptığı bu araştırmaların, induktion estetik'çilerini, güzelin hiç bir fizik varlığa sahip olmadığı noktasında inandırmağa yetme-

55) Aynı eser, s. 83.
56) Aynı eser, s. 83.

liydi; onların bu alanda yaptıkları boş ve gülünç araştırmaları bırakmaları lâzım gelirdi. Fakat, aksine, onlar, öyle bir çareye başvuruyorlar ki, bunun tabiat bilimlerinin ciddiliği ile ne derece bağdaşabileceği hakkında bir şey söyliyemiyeceğiz. Mektup zarflarını öteye beriye gönderiyorlar, güzel ve çirkinin neden ibaret olduğunu bir oy çokluğuna dayanarak tespit etmek için bir *referandum*'a başvuruyorlar.»[57] Ama, referandum'a dayanan bir bilim, özellikle pozitiv ve exakt bir bilim olabilir mi? B. Croce'ye göre olamaz. Bunun için, induktiv estetik hiç bir zaman amacına ulaşıp exakt bir bilim olamamış ve olamaz da. Bu konuda B. Croce'nin verdiği yargı oldukça sert oluyor. «Bu meselelerle daha fazla vakit kaybetmek istemiyoruz, çünkü, bu yolda estetik bilimini ve onun problemlerini araştıranların komik fıkralar anlatan bir fıkracı durumuna düşeceğini görmek gerekirdi. Şu hakikattır ki, bütün induktiv estetik'e şimdiye kadar bir tek kanun ortaya koymak nasip olmamıştır.»[58]

Ancak, ne var ki, geçen zamanın B. Croce'yi haklı çıkardığını söylemeliyiz. Çünkü, induktiv estetik'in büyük umutlarla başladığı araştırmalardan o günden bu güne ciddi bir ürün olarak bir şey kalmamış ve sonunda induktiv estetik tarihi bir anlayış olarak estetik tarihi içindeki yerini almıştır.

Tabiatıyla B. Croce'nin induktiv estetik'i bu

57) Aynı eser, s. 83.
58) Aynı eser, s. 83.

derece ağır yargılamasının nedeni, yalnız onun tabiat alanında yaptığı araştırmaların başarısızlığı olmamıştır. Tersine, bunun nedeni, induktiv estetik'in B. Croce'nin estetik'ine taban tabana ters düşmesidir. Şöyle ki, B. Croce'ye göre, estetik, salt tinsel olan bir etkinliğin, ifadenin tümel bir bilimidir. Oysa, induktiv estetik'in anlayışına göre, estetik, hoşlanma denen ruhi çeşitten olayların bir bilimidir ve bu anlamda tine karşıt olan bir tabiat bilimidir. Estetik'in bir tabiat bilimi olarak başarılı olup olmaması, burada önemi ikinci derecede, hattâ diyebiliriz ki, önemi hiç olmıyan bir konudur.—

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Beğeni (gusto) Problemi

1 — Genellikle beğenî

Beğeni, oldum olası estetik'de bir problem olarak kendini göstermiş ve daima bunun üzerinde tartışılmıştır. Beğeni genellikle nedir? Beğeni, genel bir tanım içinde belirlenmek istenirse, 'güzeli değerlendirme yetisi'dir diye ifade edilebilir. Bir sanat eserini, bir tabiî obje'yi güzel diye değerlendirirken, ya da çirkin diye olumsuz olarak değerlendirirken, kendisine dayandığımız yeti *beğeni*'dir (gusto). Değer yargıları, estetik yargılar, insan hayatında daha çocukluktan başlıyarak bütün hayat boyunca gündelik hayatta olduğu gibi kültür hayatında da tekrarlanır. Güzel bir manzara, güzel bir insan, güzel bir iş, güzel bir şiir ve güzel bir resim, v.b. deriz. Bu yargıları neye göre veririz? Bunları bir şeye, bir yetiye dayanarak veririz. İşte bu yeti *beğeni*dir.

Fakat, beğeni yargılarına, estetik yargılara baktığımız zaman, bunların diğer yargılarla, söz gelimi bilgi yargıları ile karşılaştırıldıklarında, bir kendine özgülüğünün bulunduğu kolayca görülür.

Şöyle ki, bilgi yargıları, bir genel geçerliği gösterir, bir kesinliği gösterir. Söz gelimi, bir düşme kanunu dünyanın her yerinde ve herkes için bir geçerliğe sahiptir, ısı kanunu da aynı şekilde. Hiç kimse çıkıp da bunların geçerliğinden şüphe etmez. Beğeni yargılarına gelince, onların böyle bir objektivliğe ve genel geçerliğe sahip olduklarını söyliyebilir miyiz? Acaba bu gün güzel bulduğumuz bir şeyi her zaman güzel bulur muyuz? Yine bizim güzel dediğimiz bir şeyi herkesin güzel bulmasını istiyebilir miyiz?

İşte, bu sorular, beğeni yargılarının, estetik yargıların bir problem olduğunu ortaya koyuyor. Her felsefe problemi gibi, bu beğeni problemi de farklı çözüm denemelerini dâvet eder. Bu çözüm denemeleri başlıca iki tavır içinde somutlaşır. Birincisi, beğeni yargılarının herkes için genel geçer olduğunu savunur. Öbürü de, herkesin bir beğenisinin bulunduğunu, verdiğimiz her beğeni yargısının bizim için bir geçerliğinin olduğunu, beğeni yargılarının relâtiv olduğunu öne sürer. Birinci görüş *mutlakçı* (absolutist) bir beğeni anlayışı olarak nitelenebileceği gibi, ikincisi de *septik* ya da *relâtivist* bir beğeni anlayışı olarak nitelendirilebilir.[1] Şimdi, ilkin bu görüşlerin ne olduklarını görelim ve sonra da B. Croce'nin beğeni problemi karşısında aldığı tavrı belirlemeğe çalışalım.

---

1) Beğeni ile ilgili olarak bk: İ. Tunalı, Estetik Beğeni Problemi, Felsefe Arkivi, s. 15, 1965.

Mutlakçı (absolutist) görüş, işaret ettiğimiz gibi, beğeni yargılarının genel geçer yargılar olduğunu iddia eder. Ama, burada hemen sorulması gereken soru, bu görüşün bu iddiasını nasıl temellendirdiği sorusudur. Bunu bir örnekle açıklamak üzere böyle mutlakçı bir beğeni görüşünü temsil eden Kant'ın beğeni anlayışını kısaca işaret edelim. Kant, iki değeri birbirinden ayırmakla işe başlar. Bunlar *hoş* ve *güzel* değerleridir. Kant'a göre, hoş dediğimiz şey başkadır, güzel dediğimiz şey başkadır. Hoş kaynağı duyusal olan, duyulara dayanan, insanın kişisel eğilimleriyle ilgili olan bir şeydir. Bir yemekten, bir içkiden ve bir kokudan hoşlanma gibi. Biri pirzoladan hoşlanır, biri imambayıldıdan, biri kıştan hoşlanır, biri yazdan, biri benzin kokusundan hoşlanır, biri limon kokusundan. Bunların her biri kendi yönünden haklıdır, çünkü, burada söz konusu olan hoşlanmalar, o kimselerin kişisel eğilimleri ve duyu nitelikleri ile ilgilidir. Bunlar üzerinde herhangi bir tartışma olamaz, çünkü, kişisel eğilimlerin hüküm sürdüğü bir alanda tartışılacak ve üzerinde uzlaşılabilecek ortak bir prensip ve ortak bir temel yoktur. Çünkü, her insanın eğilimleri ve duyu nitelikleri kendine özgüdür ve bu bakımdan, her hoşlanma haklıdır ve meşrudur.

Ama, güzel değerine geçersek, o zaman durumun değiştiğini görürüz. Çünkü, bir obje hakkında 'o güzeldir' derken, verdiğimiz yargının bana göre güzel olduğunu söylemek istemem de, tersine, bu şey güzeldir, derken, herkesten o şeyi güzel bulma-

smı beklerim. Bu şey güzeldir, dediğimde, o şeyden duyduğum hazzm nedeninin herkeste bulunması gerektiğini düşünürüm. Çünkü, böyle bir yargı, benim özel, kişisel durum ve eğilimlerimle ilgili değildir. Şu halde, seyrettiğim bir tabloya, okuduğum bir şiire güzel diyorsam, onlardan haz duyuyorsam, o zaman herkesin onları güzel bulmasını, onlardan aynı hazzı duymasını beklerim. Ohalde, buradan şöyle bir sonuç çıkar: Beğeni yargısının bir *genelliği* vardır, beğeni yargısının dayandığı bir temel ve bir prensip vardır.

İmdi yine Kant'da bu ortak temel ve prensip nedir? kısaca dokunalım. Bu ortak prensip, güzelden duyulan hazzın *zorunlu* bir haz olması ve bundan ötürü de onun bütün insanlarda *ortak* ve *fert-üstü* bir haz olmasıdır. 'Bu tablo, bu şiir güzeldir' dediğimde, ondan duyduğum haz, sadece benim duyduğum bir haz değildir, tersine onları herkes güzel bulacaktır, onlardan herkes aynı hazzı duyacaktır, çünkü, böyle bir haz, bütün insanlarda ortaktır, bütün insanlarda fert-üstü bir yeti hâlinde zorunlu olarak vardır. Bundan ötürü de, beğeni yargılarının, estetik yargıların bir *zorunluluğu* ve bir *genelliği* vardır. Bu genelliği sağlıyan da, beğeninin, yani estetik yargı verirken dayandığımız duygu yetisinin fert-üstü bir duygu oluşunda, onun bütün insanlar için ortak bir duygu oluşunda temellenir. Böyle bir duygu, bir *sensus communis aetheticus* (ortak estetik duygu) dur. Beğeni yargılarının dayandığı prensip, bu ortak-estetik-duygu'dur.—

Böyle bir beğeni anlayışı, beğeni yargılarının zorunlu, genel-geçer yargılar olduğunu öne sürer ve bunun için de mutlakçı, obsolutist bir görüştür.

Böyle bir mutlakçı görüşün karşısında septik ya da relativist beğeni anlayışı yer alır. Bu görüş, oldukça eski bir görüştür. Bu görüş, scolastik'den gelen şöyle bir ifadede somutlaşır: *De gustibus non est disputandum* (beğeniler üzerine tartışılamaz). Bu görüşe göre, herkesin bir zevki, bir beğenisi vardır. Biri, söz gelimi çiçeklerden lâleyi beğenir, bir başkası gülü, biri dağlardan hoşlanır, biri denizden, v.b. gibi. Daha önce de işaret edildiği gibi, bu yargılardan her biri doğrudur ve meşrudur. Buna göre, şunun beğenisi doğrudur, bunun beğenisi doğru değildir denemez, çünkü, bu anlayışa göre, beğeninin ölçüsü olabilecek bir kural, bir prensip mevcut değildir. Böyle olunca da, her beğeni aynı derecede geçerlik elde eder. Ama, her beğeninin, her zevkin geçer olduğunu söylemek, her beğeninin haklı ve meşru olduğunu öne sürmek bir değer septisizmine ya da bir değer relativizmine götürmez mi? Şüphesiz, her beğeninin geçer ve meşru olduğunu söylemek, her beğeni yargısının doğruluğunu iddia etmek, estetik yargılar üzerinde tartışılamıyacağını ifade eder ki, bu bir estetik septisizm ya da en azından bir estetik relâtivizm'dir. Böyle bir anlayış, estetik değer dünyasında herhangi bir kuralın, bir prensibin varlığını inkâr eder ve herkesin bir beğenisi vardır derken, her beğeni yargısının o beğeni yargısını veren kişi için bir geçerliği vardır demek is-

ter. Buradan şu zorunlu sonuç çıkar ki, insanlar kadar beğeniler ve zevkler vardır ve beğeniler arasında bir uzlaşım yoktur, kimi zaman böyle bir uzlaşım görülse bile, bu bir tesadüften başka bir şey olamaz.

Şimdi, B. Croce'nin bu görüşler karşısındaki tavrı nedir onu görmiye çalışalım.

2 — B. Croce'nin beğeni problemi karşısındaki tavrı

B. Croce, beğeni problemini şöyle ortaya koyar: «Estetik süreç ve dışlaştırma süreci gerçekleştikten, bir güzel ifade yaratıldıktan ve belli bir fizik material'de bu tespit edildikten sonra, onun hakkında yargı vermek ne ifade eder?»[2] Bu soruya B. Croce'ye göre karşılık vermek, onun yukarda ana çizgileri ile ifade ettiğimiz değer absolutizmi ve değer relâtivizmi ya da septisizmi karşısındaki tavrını belirlemeyi şart koşar. Ohalde ilkin bunu ele almalıyız.

İmdi, B. Croce adı geçen beğeni anlayışları karşısında nasıl bir tavır alır? — Buna hemen bir *kritik* (tenkid) tavır diye karşılık verebiliriz. B. Croce bu kritik tavrı şöyle ortaya koymak ister: «Mutlakçılar, güzel üzerine yargı verilebileceğini öne sürme-

2) B. Croce, Estetik, s. 90.

leri bakımından haklıdırlar; fakat, iddialarına temel yaptıkları öğreti tutunabilir cinsten değildir; zira, bu öğreti güzeli, yani estetik değeri, estetik etkinliğin dışında bulunan bir şeymiş, bir kavram veya sanatçının eserinde gerçekleştirdiği veya bizzat eseri yargılarken daha sonra tenkitçinin kullandığı bir modelmiş gibi kavrıyor. Fakat, her sanat eserinin yalnız kendi kendine yargılanabileceği ve modelini kendi içinde bulundurduğu öne sürülmeğe başlandığından beri çok iyi bilinen şey, bu söz konusu kavram ve modellerin sanatta var olmıyan kavramlar ve modeller olduğudur: bununla, objektiv güzellik modellerinin varlığı reddedilmiş oluyor, bu güzellik modelleri, ister intellektüel kavramlar, isterse metafiziğin gökyüzüne yükseltilmiş ide'leri olsun, bu tamamen eşittir.»[3] B. Croce'nin yukardaki sözlerini ele alırsak, şöyle diyebiliriz: İlkin, B. Croce, beğeni yargıları üzerinde tartışılabileceğini, yani beğeni yargılarında bir genellik bulunması gerektiğini kabul ediyor ve bu noktada estetik değer absolutistleri ile anlaşıyor. Ancak, bunun gerekçesi ve temellendirilmesi üzerinde onlarla uzlaşamıyor. Söz gelimi mutlakçı görüşü savunanlardan Baumgarten'de güzellik bir lojik kategori, «hakikatın ikiz kardeşi», Kant'da ise «fert-üstü» metafizik bir duygu, bir «ortak-estetik-duygu» olarak belirleniyordu. B. Croce'ye göre, böyle bir tavır, estetik değeri estetikdışı bir model olarak görüyor. Oysa, estetik değer,

3) B. Croce, Est. s. 93.

yalnız sanat eserinde somutlaşır ve her sanat eseri, estetik değerini kendi içinde, beraberinde getirir. Bundan şu çıkar ki, sanat eseri, estetik obje, ancak kendine dayanılarak estetik olarak yargılanabilir, ne bir tümel lojik kategoriye ne de metafizik bir yetiye dayanarak değil. Bunun için, B. Croce, hem intellektüalist - lojik hem de metafizik anlamında, mutlakçı değer anlayışlarını reddediyor. Ama, bu, genellikle mutlakçı görüşü reddediyor anlamına anlaşılmamalı; çünkü, B. Croce, prensipçe estetik değerin *genel-geçer* olduğuna inanır.

Öte yandan B. Croce, estetik değerin mutlaklığını kabul etmeyip reddeden septikler ya da relâtivistler karşısında da yine bir tenkitçi tavır alır. «Bu reddedişte mutlakçılara karşı duranlar haklıdırlar ve seslerini duyurmaları ile de tenkit teorisinde bir ilerlemeyi temellendirmişlerdir. Yalnız bu iddianın doğuştan akla uygunluğu, daha sonra onların elinde de yanlış bir teori hâlini alır. Onlar, beğeni üzerine tartışılamaz diyen eski sözü tekrarlamakla, estetik ifadenin, herkesin kendine göre hissettiği ve üzerinde tartışmadığı haz ve acı niteliğine sahip olduğunu sanırlar.»[4] Biraz yukarda da işaret edilmiş olduğu gibi, septikler ya da relâtivistler beğeni yargısının relâtivliğini, güzel karşısında duyulan duygunun sübjektiv bir hoşlanma ya da zevk fenomeni olduğu olgusuna dayatarak açıklarlar. Ve burada estetik olayın taşıyıcısı olarak bu zevk ya

4) Aynı eser, s. 93.

da haz duygusu kabul edilir. Ama B. Croce için haz ve acı, estetik fenomenin taşıyıcısı değildir. «Haz veya acı ise, bildiğimiz gibi, utilitarist ve pratik olgulardır. Bununla da, relâtivistler, en son çözümlerinde, estetik olgunun kendine özgülüğünü inkâr etmeğe ve yeni baştan ifadeyi izlenim ile, teorik olanı pratik olanla karıştırmağa varırlar.»[5] Ohalde, B. Croce'ye göre, relâtivistler mutlakçıları eleştirirken haklıdırlar, ama, kendi görüşlerini temellendirirken estetik olayı estetik-dışı bir fenomen olan haz ve acıya dayatmaları, beğeniyi doğru olarak kavramalarına engel olur.

B. Croce, yukarda işaret edilen mutlakçı ve relâtivist görüşler arasında bulunan bir anlayış ile daha hesaplaşmak ister. «Mutlakçılar ve mutlakçı relâtivistler arasında relâtiv relâtivistler denilebilecek bir üçüncü sınıf daha vardır. Bunlar, başka alanlarda (örneğin mantık ve ahlâk alanında) değerlerin mutlaklığını kabul ederler, fakat estetik alanı için bunu reddederler. Bilim ve ahlâk üzerine tartışmak, onlara tabiî ve haklı gelir, çünkü, bilim tümellere dayanır ve bütün insanlarda ortaklaşadır; ve ahlâk da aynı şekilde insan tabiatının bir kanunu olan ödeve dayanır; fakat, fantazi gibi bir yetiye dayanan sanat üzerinde tartışmak nasıl mümkün olur?»[6] Daha önce gördüğümüz gibi, bilim ve ahlâk da, B. Croce sistemi için tinsel evrene girer. Bilim,

5) Aynı eser, s. 93.
6) Aynı eser, s. 93.

estetik ile birlikte teorik tine, ahlâk pratik tine. Şimdi nasıl olur da tinsel varlığın bazı kolları için genel geçerlik ve mutlaklık kabul edilebilir de estetik kolu için kabul edilmez? Buna göre, zihnin ve iradenin mutlaklığı gibi, estetik etkinliğin, fantazinin mutlaklığı da kabul edilmelidir. «Fantazinin mutlaklığı inkâr edilirse, o zaman zihni veya kavrama dayanan hakikatın mutlaklığı ve örtük olarak ahlâkın mutlaklığının da inkâr edilmesi gerekirdi. Belki de ahlâkın mantıkî tanımlara sahip olma gibi bir şartı yoktur. Ve ahlâk, ifadeler ve kelimelerden, yani fantazi biçiminden başka türlü nasıl bilinebilirdi? Tinsel hayattan fantazinin mutlaklığı alınırsa, o zaman tinsel hayat temelinden sarsılır. Bir birey bir başka bireyi artık anlayamıyacaktır, hattâ, daha önceki bir zaman içinde yaşadığı Kendini bile anlayamıyacaktır, daha sonraki bir anda gördüğü Kendi, artık bir başka bireydir.»[7] B. Croce şu sonucu çıkarmak istiyor ki, bilim ve ahlâk gibi estetik'in de bir mutlaklığı olmalıdır.

Ama, bu mutlaklık nasıl bir mutlaklık olacaktır? Zira, «Estetik yargı veya estetik reproduktion için yukarda yapılan açıklama, mutlakçıların (absolutist) olduğu gibi, relâtivistlerin de hem haklı hem de haksız olduğunu gösterir: beğeninin mutlak geçerliğini kabul edenlerin ve bunu inkâr edenlerin.»[8] Estetik mutlak, buna göre, hem mutlakçı gö-

7) Aynı eser, s. 94.
8) Aynı eser, s. 93.

rüşün hem de relâtivist görüşün dışında aranmalıdır. Böyle bir mutlağa, ancak, bizi doğru bir çözüm götürebilir. Bu doğru çözüm nasıl temellendirilebilir? B. Croce'ye göre, «Doğru çözüm, hem relâtivizmi veya psikologizmi hem de yanlış mutlakçılığı reddetmeksizin, beğeninin ölçüsünü mutlak olarak kabul etmeden ibarettir.»[9] B. Croce'nin burada her iki görüşü birleştirerek eklektik bir çözüm yolu teklif ettiği sanılmamalı. Çünkü, B. Croce her ikisinin de haklı ve haksız yanlarını birleştirerek eklektik bir beğeni anlayışı öne sürmek istemez. Ohalde nedir B. Croce'nin yapmak istediği? B. Croce'nin yapmak istediği şey şudur: Mutlakçılık, beğenin mutlaklığını kabul ettiği için haklıdır, ancak, bunu intellektüel ya da metafizik bir temele oturttuğu için haksızdır. Relâtivizm'e gelince: O da mutlakçılığın intellektüalizmini, metafizik-spekulativ anlayışını reddederken haksızdır. Ohalde beğeni problemi burada şöyle yeni bir kategori içine sokuluyor: Beğeni mutlaktır ve ancak mutlaklık içinde kavranabilir, «fakat, aklın bir çıkarımı olarak gelişen zihnin mutlaklığından farklı olan bir mutlaklık içinde; beğeninin ölçüsü, fantazinin sezgiye dayanan mutlaklığı içindeki mutlaktır.»[10]

Böyle fantaziye dayanan, mutlaklığa sahip sezgi, beğeniyi taşıyan ve onu belirleyen biricik etkinlik oluyor. Bu etkinlik, B. Croce'ye göre, bilindiği

9) Aynı eser, s. 93.
10) Aynı eser, s. 93.

gibi, bir yanıyla da ifadedir. Güzel olan, bu ifade olduğu gibi, güzelin güzel olarak belirlenmesini sağlıyan da yine aynı ifade eylemidir. «İfade etkinliğinin hakikaten böyle bir eylem olan her gelişigüzel eylemi bunun için *güzel* olarak yargılanmalıdır ve içinde, çözülmemiş ifade etkinliğinin ve eylemsizliğin birbiri ile savaştığı herhangi bir olgu da *çirkin* olarak yargılanmalıdır.»[11]

Daha önce işaret edildiği gibi, güzel ve çirkin, başarılı ifade ve başarısız ifade olarak temellendiriliyor. Ama, şimdi beğeni, bu ifadeyi nasıl ve neye dayanarak yargılıyor? Bu sorunun karşılığı, yine B. Croce sistemi içinde bulunmaktadır. Şimdi bu yargılama eylemini B. Croce sistemine göre temellendirmek istiyoruz. Bunu da iki yönden yapmayı düşünüyoruz: Biri, güzel dediğimiz ifadeyi meydana getiren kişi, yani sanatçı yönünden; ikincisi, bu ifadeyi yargılıyan süje yönünden. Birinci yönden probleme baktığımızda durum şöyle görünür: «Bir *A* ferdi, hissettiği veya sezdiği, fakat henüz ifade edemediği bir izlenim için bir ifade arıyor. *A,* ona aranan ifadeyi vermesi lâzım gelen çeşitli kelimeleri veya cümleleri, olması lâzım gelen, fakat henüz sahip olmadığı, aranan ifadeyi deniyor. Bir *M* kombination'unu deniyor, fakat bunu uygun değil diye, ifade yönünden elverişsiz (inexpressiv), eksik ve çirkin diye reddediyor. Bir *N* kombination'unu deniyor, fakat sonuç yine aynı. *Tam* veya *açık olarak* görmüyor.

11) Aynı eser, s. 93.

İfade de ondan kaçıyor. Bazan varmağa çabalanan işarete yaklaşıldığı veya bazan ondan uzaklaşıldığı diğer boş yere yapılan denemelerden sonra birdenbire aradığı ifadeyi şekillendiriveriyor (bu ona hemen hemen kendiliğinden şekil almış gibi gelir) ve bir *lux fakta est* olarak. Bir an için o, estetik hazzı veya güzelden duyulan estetik hazzı tadar. Kendisine karşılık olan acı duygusu ile çirkin, engeli aşmada başarılı olamıyan estetik etkinlik idi. Güzel, artık zaferle gelişen ifade etkinliğidir.»[12] Meydana gelen bu ifade etkinliği, tinin çeşitli denemelerden sonra vardığı bir defalık bir sentezdir. Estetik bakımdan bu ifade, n e ise o d u r .

Ama, böyle bir dışlaştırma, böyle bir ifade yalnız onu yaratan kişi, sanatçı için var değildir, o, aynı zamanda onu estetik olarak algılıyan süje'ler için de vardır, bir ifade olarak vardır. Bu dışlaştırmanın estetik değeri yalnız onu yaratan için bir varlığı göstermez, aynı zamanda onu estetik olarak algılıyan bir başka süje için de estetik değeri gösterir. Bir ifade, bir sanat eseri ile ilgi kuran bir süje, bu ilgisini bir estetik yargı olarak somutlaştırır. İmdi, bu yargılama nasıl olmaktadır? Buna, yine B. Croce'den alacağımız bir iki cümle ile karşılık vermeğe çalışalım. «Bundan sonra B diye adlandırdığımız bir başka ferdin, bu ifadenin güzel veya çirkin olup olmadığını yargılaması veya belirlemesi gerekiyorsa, o zaman bu, *A görüş noktasına*

12) Aynı eser, s. 90.

yönelmek ve A tarafından meydana getirilmiş fizik işaret yardımıyla bu süreci bir defa daha tekrarlamakla olur, eğer A, açık olarak görmüşse B de (o, A'mn görüş noktasına kendini ayarladığından) açık olarak görecektir ve bu ifadeyi güzel bulacaktır. Eğer A açık olarak görmemişse, o zaman B de açık olarak görmiyecek ve ifadeyi A ile *uygunluk içinde* az veya çok çirkin bulacaktır.»[13] Buradan anlaşıldığı gibi, estetik değerlendirmede önemli olan A ile B'nin görüş noktaları arasındaki uygunluktur. Sanat eserini algılıyan (B) sanat eserini yaratan (A) ile uygunluk içinde olmalıdır. Daha doğrusu, sanat eserini estetik olarak algılıyabilmek için, kendini, o ifadeyi meydana getirenin perspektivi içine koymak gereğindedir. Olumlu değer yargıları gibi olumlu olmıyan değer yargıları da, ancak, bu yolda mümkün olur. Ama, bütün bu yargılamalarda asıl belirleyici olan *ifadenin kendisi*dir. İfade ise, onu meydana getirenin görüş tarzını somutlaştırır. Sanatçı, başarılı bir ifade yaratmışsa, bu ifadeyi algılıyan da sanatçı ile aynı görüş noktasından baktığına göre, olumlu bir estetik yargıya varacaktır, yok eğer ifade başarısız ise, o da aynı nedenden ötürü olumsuz bir yargıya varacaktır. Fakat, burada önemli olan, sanatçının görüş tarzı, izlenimleri kavrayışları ve onları sentez etmesidir. İfadeyi değerlendirmek isteyen için de, sanatçının bu kavrayışı, bu bakışı ve bu görmesi, ifadeyi, sanat eserini yar-

13) Aynı eser, s. 90.

gılıyan için de karakteristiktir. Sanatçı neyi görmüş, neyi kavramış ve neyi ve nasıl sentez etmişse, sanat eserine bakan, onu kavrıyan da aynı şeyi görecektir, aynı şekilde değerlendirecektir. «A'nın açık olarak gördüğü ve B'nin görmediği veya A'nın açık olarak görmediği, fakat B'nin açık olarak gördüğü iki başka halin düşünülemiyeceği öne sürülebilir. — Fakat, bu iki hal, kesin olarak konuşulursa, *imkânsızdır*. İfade etkinliği doğrudan etkinlik olduğu için bir keyfilik (capriccio) değil, tersine, tinsel bir zorunluluktur ve o, bir ve aynı estetik problemi, yalnız iyi olan biricik bir tarzda çözebilir.»[14a] Buradan zorunlu olarak şu çıkar ki, ifade, tinsel etkinlikten ibaret olan ifade, biricik mümkün bir somutlaşmadır. İfade, keyfi olan, böyle olduğu gibi şöyle de olabilen bir etkinlik olmadığına göre, bu etkinliği yargılıyan da onu olduğu gibi yargılamak zorundadır. Başarılı bir ifade, buna göre, çirkin olarak yargılanamıyacağı gibi, başarısız bir ifade de güzel olarak yargılanamaz. Bu, ifadenin varlığında temelini bulan bir değerlendirmedir.

İfadenin varlığı ise, bilindiği gibi, bir süreci gösterir. Bu süreç, izlenimlerden kalkarak asıl estetik ifadede somutlaşır, sonra utilitarist (haz veya acı) aşamadan geçerek, uyarım araçlarında (sanat eserlerinde) son bulur. İmdi, burada ifadeyi değerlendirmek ya da yargılamak ne demektir? Hiç şüphesiz, B. Croce sistemine göre, bu, basit olarak sanat eserini, fizik-uyarım aracını yargılamak de-

14a) Aynı eser, s. 74.

mek değildir. Gerçi, görünüşte, biz sanat eserini yargılar ve değerlendiririz, ama, aslında bu produktion sürecini *tekrarlarız* (reproduktion). Yargılamak demek, buna göre, produktion sürecini tekrarlamak demektir. «Eğer bu, kendilerinde birlikte etki eden pratik eylemler veya (fizik ifade ile söylenirse) hareketler soyutlandığı veya herhangi bir tarzda devamlı kılındığı fizik obje veya uyarım aracı olarak adlandırılırsa, bundan başka bu fizik obje veya uyarım aracını *e* harfi ile gösterirsek, o zaman reproduktion süreci şu aşağıdaki sıraya göre olur: *e,* fizik uyarım aracı, *d-b,* fizik olguların (sesler, tonlar, mimik, çizgi ve renk kavramları, v.s.) tasavvuru ki, bu aynı zamanda daha önce yaratılmış olan estetik sentezdir; *c,* hedonist yoldaşlık görünüşü olup, aynı şekilde bu da tekrar meydana getirilir.»[14b] Buna göre de, biz sanat eserini beğenmekle, onu değerlendirmekle, sanat eserinden (fizik uyarım araçlarından) kalkarak, sanatçının tininde meydana gelen bütün yaratma sürecini *tekrarlarız.* Bu anlamda beğenmek ya da yargılamak, yaratma sürecini ifade eder. Bunun için beğenme, sanat eserini (fizik uyarım aracını) keyfi ve kişisel eğilimlere göre algılamak olmayıp, sanatçının tininde meydana gelen ve fizik uyarım araçlarında sanat eserleri hâlinde somutlaşan yaratma sürecini, aynen tekrarlamak (reproduktion) demektir. Tekrarlanacak olan bu süreç, yalnız belli

14b) Aynı eser, s. 74.

bir süje için geçerliği olan bir süreç olmayıp, herkes için geçerliği olan bir süreç olduğuna göre, buradan beğeni yargısının süje-üstü, mutlak (ama metafizik olmıyan) bir geçerliğinin olması gerekir. Bundan ötürü, beğeni yargısı, B. Croce'ye göre, intellektüel ve metafizik olmadığı halde, *mutlak* ve *zorunlu* bir yargıdır.

3 — Beğeni ve deha

Buradan, aydınlatılması gerekli bir soru ortaya çıkıyor: Beğenmek, yargılamak yaratmayı tekrarlamaktır diyoruz. Yaratıcı güce *deha* diyoruz, tekrarlıyan güce de *beğeni* diyoruz. Şimdi acaba deha ile beğeni arasındaki ilgi nasıl bir ilgidir? Başka türlü söylersek: Bir güç yaratıyor, bir başka güç de yaratılan bu şeyi tekrarlıyor. Tekrarlıyan güç, hiç şüphesiz, yaratan güçle aynı güç değildir ve olamaz, ama, onların ayrı özde güçler olması da düşünülemez. Madem ki, birinin yarattığını öbürü tekrarlıyor, daha doğrusu tekrarlıyabiliyor, o zaman bunların, deha ile beğeni yetilerinin *özce bir yakınlıklarının* olması gerekir. Şimdi bu ilginin aydınlatılması gerekir. Bu ilgiyi B. Croce şöyle temellendirir: «Daha önceki teoremden, güzelin tenkidini yapan ve onu bilen yargı verme eylemi ile güzeli yaratan eylemin aynı olduğu çıkarılır. Ayrılık, sadece durumların farklı oluşunda bulunur, çünkü bir keresinde estetik produktion, diğer keresinde estetik

reproduktion söz konusudur. Yargı veren etkinliğe *beğeni* (gusto) adı verilir; ve meydana getiren etkinliğe *deha* (genius) adı verilir. Deha ve beğeni, bunun sonucu olarak tözce aynıdırlar.»[15] Beğeni ile deha arasındaki tözce olan bu aynılık, yalnız beğeni sahibi kişinin estetik ifadeyi değerlendirmesi bakımından önemli değildir; aynı zamanda deha yönünden de, yaratıcı sanatçı yönünden de önemlidir. Beğeni sahibi kişi, söz gelimi tenkitçi, dehadan bir şeye sahip olacaktır. Ya sanatçı, o da beğeniye sahip olmıyacak mıdır? «Deha ve beğeni arasındaki bu aynılık, tenkitçinin, sanatçının dehasından bir şeye, sanatçının da beğeniye sahip olması gerektiğine veya bir yaratıcı (produktiv) beğeninin ve bir de eylemsiz (reproduktiv-tekrarlayıcı) beğeninin olduğuna işaret ederken daha önce öğrenilmişti.»[16] Sanatçı etkin dehaya sahiptir, tenkitçi, yargı veren de pasiv dehaya.—

Demek oluyor ki, deha ve beğeni tözce ve özce aynıdır. Bu aynılık, bizim estetik ifadeyi beğenmemize ve onu yargılamamıza imkân verir. Bu böyle olmasaydı, o zaman durum ne olurdu? B. Croce'nin diliyle söylersek : «Fakat deha ve beğeni, sanat produktion'u ve reproduktion'u arasında tözce bir farklılık kabul edilirse, o zaman bu, bildiride bulunmayı ve yargı vermeyi imkânsız kılar. Bize yabancı olan bir şey hakkında nasıl bir yargıda bulunabi-

15) Aynı eser, s. 91.
16) Aynı eser, s. 92.

lirdik? Belli bir etkinliğin ürünü, ondan farklı olan bir etkinlik ile nasıl yargılanabilirdi?»[17] Tabiatiyle, B. Croce'nin bu soruya vereceği karşılık, yargılanamaz olacaktır. Beğeni ve deha, aynı özden oldukları için, sanat eserini değerlendirmek ve yargılamak mümkün olur. Bundan ötürü, beğenisiz deha olamıyacağı gibi, dehasız beğeni de olamaz.

Ama, zaman zaman beğenisiz dehadan ve dehasız beğeniden söz açıldığını görmüyor muyuz? Böyle bir şey öne sürüldüğünde ne olur? O zaman «örneğin dehasız beğeniden veya beğenisiz dehadan söz açıldığında bu etkinlik tekrar inkâr edilmiş olur. Bu sonuncu gözlemler, eğer onlar nicelik veya psikolojik farklılıklar gösterirler ve ana bölümlerde başarılı, ikinci derecedeki bölümlerde ihmal edilmiş ve eksik olan sanat eserlerini yaratan kişileri beğenisiz deha olarak adlandırırsa ve eğer bazı tek tük ve ikinci derecede özelliklere varabilen, fakat geniş bir sanat sentezi için lüzumlu olan güce sahip bulunmıyan insanları, dehası olmıyan, fakat beğeniye sahip kişiler olarak adlandırırlarsa, ancak bir anlama sahip olurlar.»[18] Gerçi, B. Croce böyle bir sonuç çıkarıyor. Ama, problemi B. Croce'nin hipotezi yönünden bir kere daha gözden geçirirsek, onun böyle bir sonucu kabul etmesini şüphe ile karşılamamız gerekir. Çünkü, başta deha ve beğeni, aynı kaynakla beslenen, ama hiç bir zaman birbiri olamıyan,

17) Aynı eser, s. 92.
18) Aynı eser, s. 92.

birbirinin karşısında bulunan bir etkinliğin iki formudur. Bu iki temel formun arasında bir başka araform yoktur. Buna göre, bir insan ya dehadır (yani sanatçı, yaratıcı) ya da beğeni sahibi kişi, tenkitçi olacaktır. Bunun ortası olmıyacaktır. Böyle bir araform, yani beğenisiz deha ve dehasız beğeni formu, kabul etmek, bu deha ve beğeninin aynı özde olduğunu söyliyen düşünce ile açık bir çelişiklik içine düşecektir.

4 — Tenkit ve tenkidin özü

İmdi, bütün bunların sonunda şöyle bir sonuca ulaşıyoruz: Bir yanda sanat eserlerini yaratan deha vardır, öbür yanda sanat eserlerini değerlendiren, onun hakkında değer yargısı veren beğeni sahibi kişi vardır. Ve bu her iki yeti, aynı özdedir. Bu aynı özden oluş, beğeniye, dehanın ürününü tekrarlamak, değerlendirmek imkânını sağlamış olur. Bunun sonucu olarak beğeni, bu tekrarı aslına uygun olarak yapar. Bundan ötürü de beğeni yargıları, estetik yargılar genel-geçer ve mutlak olur.

Ama, bu her zaman böyle mi oluyor? Tenkitçiler her zaman sanat eserlerini doğru olarak mı değerlendiriyor? Yine aynı şekilde sanatçılar da eserleri hakkında her zaman onların değeri üzerinde doğru bir bilince sahip olabiliyorlar mı? «Bizim bu iddiamıza karşı denebilir ki» diyor B. Croce, «sanatçılara güzel görünen eserler, sonraları tenkitçiler tarafından çirkin bulunabilirler; ve aksine, sa-

natçıların memnun olmadığı kusurlu ve eksik olarak kabul ettikleri eserleri, tenkitçiler güzel ve kusursuz olarak değerlendirebilirler. Fakat, bu gibi hallerde her iki yan da yanılıyor: ya tenkitçiler veya sanatçılar ve arasıra tenkitçiler, arasıra da sanatçılar.»[19] Bu yanılmaya götüren motiv'ler bir bakıma sübjektiv'tir. Sanatçı ve tenkitçiler, bu sübjektiv motiv'lere dayanarak, sanat eserleri hakkında yanlış değerlendirmeye ve yargılamıya varabilirler. Nedir bu sanatçıyı ve tenkitçiyi yanlış yargılara götüren sübjektiv motiv'ler? Bunlar, acele, kendini beğenme, düşünme kıtlığı, v.s. dir. B. Croce'ye göre, «acele, kendini beğenme, düşünme kıtlığı, teorik önyargılar, eserlerimizin iyi olduğunu bize söyletir ve ara sıra da bizi buna inandırır, fakat, sonra uzun uzun düşünecek olursak, ozaman onların hakikatte çirkin olduklarını görürüz... Diğer hallerde aynı sebepler veya buna benzer zıtlıklar sanatçı bilincini karıştırır ve ona, iyi olarak yarattığı şeyi kötü olarak yargılatırlar ve artistik spontaneite içinde iyi olarak yarattığı şeyi yıkmağa ve kötülemeğe götürerek baştan çıkarırlar.»[20] Bunun sonucu olarak da, zaman zaman sanatçı güzel bir eser olmadığı halde, eserini güzel olarak yargılar ve yine aynı şekilde eseri güzel olduğu halde, çirkin olarak yargılar.

Ne var ki, asıl önemli olan sanatçının yaratmış bulunduğu kendi eseri hakkında vereceği yargı de-

19) Aynı eser, s. 91.
20) Aynı eser, s. 91.

ğildir. Sanatçı, eserini yaratır, onu fizik-güzel olarak dışlaştırır. Asıl önemli olan, şimdi, öbür insanların beğenileriyle onu yargılaması ve değerlendirmesidir. Yukarda işaret edildiği gibi, bu beğeni de bazı sübjektiv motiv'lerin etkisiyle yanılarak güzel bir eseri çirkin ve çirkin bir eseri de güzel olarak değerlendirebiliyor. «Aynı şekilde acele, tembellik, düşünme kıtlığı, teorik önyargılar, kişisel sempatiler veya kinler ve aynı çeşitten diğer motiv'ler zaman zaman tenkitçileri güzel bir şeyi çirkin olarak açıklamağa götürür, tamamen aynı şeyler onları çirkin bir şeyi de güzel bir şey olarak açıklamağa.»[21] Buna göre de, estetik değer yargıları farklı olacak ve bir tenkitçinin güzel bulduğu bir eseri, bir başka tenkitçi çirkin bulacak, aynı şekilde, birinin çirkin bulduğunu bir başkası güzel bulacaktır. Bunun başlıca nedenleri, yukarda işaret edilen sübjektiv motiv'ler midir? Eğer sadece onlar olsaydı, bu sübjektiv motiv'lerin ortadan kaldırılmasıyla, beğeni yargılarında kendini gösteren bu farklılıklar da ortadan kalkacaklardı. Bunun için, «yukarda adlarını saydığımız sebeplerden bazısı (acele, önyargılar, tutkular ve bunlara benzer şeyler), bu anlaşmazlığın önemini azaltabilirlerse de, onları ortadan kaldıramazlar.»[22] Ohalde yargıların çeşitliliği üzerinde bu sübjektiv motiv'ler hiç bir zaman tümüyle etkili olamazlar. Asıl nedenler, bu sübjektiv motiv'lerin öte-

21) Aynı eser, s. 91.
22) Aynı eser, s. 94.

sinde aranmalıdır. Çünkü, «yargıların çeşitli oluşu da, şüphe edilemiyecek olan bir olgudur. İnsanlar, mantık, ahlâk ve ekonomik değerlemelerde birbirileriyle anlaşamazlar; estetik değerlemelerde de onlar böyledirler, hattâ burada çok daha fazla.»[23]

Bütün bu değer yargılarında insanların bir birileriyle uzlaşamaması, onların beğeni yargılarının farklılığı, beğeni yargılarının genel-geçerliği ve mutlaklığı ile çelişmez mi? Deha önce B. Croce beğeninin mutlaklığını savunmuştu, şimdi de beğeni' yargılarının farklılığının tabiî olduğunu öne sürüyor. Hiç şüphesiz, burada bir çelişme var. Ama, ne var ki, bu çelişme, yüzeyden bakıldığında bir çelişmedir. Eğer B. Croce'nin düşüncelerinin alt plânına inilir ve oradan hareket edilirse, bu çelişme kendiliğinden ortadan kalkar.

Şimdi, beğeni yargısını B. Croce nasıl temellendiriyordu? B. Croce'ye göre beğeni yargısı, sanatçının tininde meydana gelen ifadeyi uyarım araçları ile (fizik obje, sanat eseri) tekrarlamaktır. Bu tekrarlama şu üç elemanın varlığına dayanıyor : sanatçının tininde meydana gelen original ifade (expression), bu ifadenin fizik obje'de sanat eseri hâlinde dışlaşması ve bu uyarım araçları ile ilgi kuran beğeni. Bu üç eleman bir ideal sfer'de, değişmenin ötesinde düşünülüyor. Bu ideal sfer'de değişmiyen, mutlak bir varlığı olan sanat eserlerinin, bu uyarım araçlarının yardımı ile ifade'yi tekrarlıya-

23) Aynı eser, s. 94.

biliriz. İfadeyi yaratan deha bu ifadeyi tekrarlıyan beğeni aynı özden olduğuna göre de, bu tekrarlama olayı kolayca, herhangi bir güçlüğe uğramadan meydana gelebilir. Bundan ötürü de, beğeni yargısı genel-geçer ve mutlak olacaktır. Ama, bu ideal plânda düşünülen bir durumdur, bir hipotezdir. Fakat, şimdi sorabiliriz: «Hipotez realiteye uyuyor mu? Göründüğü gibi uymuyor. Elverişli bir fizik uyarım aracı ile bir izlenimi bir kaç kere tekrarlamak, bu uyarım aracının değişmemesini ve organizmanın, tekrarlamak (reproducieren) istediği izlenimlere sahip olduğu zaman, içinde bulunduğu aynı psikolojik şartlar altında bulunmasını ister. İmdi bir psişik uyarım aracının devamlı olarak değiştiği ve bununla da psikolojik şartların değiştiği bir olgudur.»[24] Ohalde, realite, bu ideal durumdan tamamen başka bir durumu bize gösteriyordu. İdeal durumda ifadenin dışlaşması olan sanat eserleri değişmez, kendi kendisi ile daima aynı kalan bir varlığı gösterdiği gibi, bu varlığı estetik olarak algılıyan süje'nin izlenimleri de, ifadenin tekrarını, değişmenin ötesinde mümkün kılan izlenimlerdir. Oysa, şimdi, real durumda, sanat eserleri, fizik uyarım araçları değişmezliklerini kaybettiği gibi, sanat eserlerini estetik olarak algılıyan süje'nin izlenimleri de, izlenimler, obje'ler değiştiğine göre, tabiî olarak değişiyor.

İmdi, hipotez'in ileri sürdüğü gibi, fizik uya-

24) Aynı eser, s. 94.

rım araçlarının, sanat eserlerinin değişmezliği kabul edilebilir mi? Sanat eserleri, değişmenin ötesinde midirler? Biliyoruz ki, «yağlı boyalar zamanla kararır, freskolar sararır, heykelin burun ve bacakları kopar, mimarlık eserleri tamamen veya kısmen yıkılır, bir müzik eserinin çalmışında gelenek kaybedilir, bir edebi text, kötü istinsahçılar veya kötü basım sebebi ile bozulur. Bunlar, fizik obje'lerde ve uyarım araçlarında hergün meydana gelen, bilinen değişme örnekleridir.»[25] Sanat eserlerinde meydana gelen bu değişmeler, onların fiziksel varlıklarında meydana gelen değişmeler olup, tabiatıyle bu, onların bütün varlıklarının değişmesine götürür. Ama, bunun yanısıra bir önemli değişiklik daha meydana gelir, bu da, sanat eserinin fiziksel yönden önemli değişikliklere uğramadığı halde, yaptığı etki bakımından değişikliğe uğramasıdır. «Fonetik dışlaştırmalar, ifadeler, söz gelimi Dante'nin *Commedia*'sının kelimeleri ve mısraları, *terza Roma* (Üçüncü Roma) politikasında etkin olan bir italyan burjuvasında, şairin iyi yetişmiş ve aydın bir çağdaşının alması gereken izlenimden çok farklı bir izlenim uyandırır. Cimabu'nun Madonna'sı hâlâ Santa Maria Novella'dadır; fakat, o, günümüzün ziyaretçisine Onüçüncü yüzyılın floransalılarına söylediği şeyin aynını mı söyler? Ve eğer zaman da karartmamış olsa idi, onun bu gün uyandırdığı izlenimin, bir zamanlar uyandırmış olduğu izlenimden tamamen

25) Aynı eser, s. 94.

farklı olması gerekmez mi? Ve son olarak bir ve aynı şairi ele alırsak, gençliğinde yazmış olduğu bir şiiri, ihtiyarlığında hakikaten değişmiş olan yetilerle tekrar okursa, bu şiir onda yazmış olduğu zamanda uyandırdığı izlenimi uyandıracak mıdır?»[26] Hiç şüphesiz uyandırmıyacaktır, çünkü bu arada alıcı ya da tekrarlayıcı süje, bütün duygu ve düşünce varlığı ile değişmiştir. Buna göre de, ideal platform'da düşünülen beğeninin uyarım araçlarının yardımı ile ifadeyi tekrarlaması real durumda gerçekleşmiyecektir. Bunun tabiî bir sonucu olarak da, beğeninin genel-geçerliği ve mutlaklığı, ancak ideal sfer'de düşünülen bir ide olarak kalmıyacak mıdır? «Şart koşulduğu gibi, ifadenin fizik obje aracıyla tekrarlanmasına (reproduktion) nasıl erişilebilir? Şartlar aynı şartlar değilse, aynı etkiye nasıl ulaşılabilir? Daha çok, ifadenin bu erek için meydana getirilmiş fizik araçlara rağmen, tekrarlanamaz oldukları çıkarımı zorunlu görünmiyecek midir? Ve reproduktion denen şeyin gerçekte daima yeni ifadelerden ibaret bulunduğu?—»[27] Buna göre, ideal platformda bir ide olarak düşünülüp temellendirilen beğeninin genel-geçerliği realite dünyasında geçerliğini tümüyle kaybediyor. Bu da bizi kendiliğinden bir *beğeni aporia*'sı içine koymuyor mu? Hiç şüphesiz, bu böyledir. Ama, şimdi bu aporia'dan nasıl kurtulabiliriz? bunu sormamız gerekir.

---

26) Aynı eser, s. 95.

27) Aynı eser, s. 95.

Hatırlanacağı gibi, vaktiyle Kant, bu beğeni aporia'sını *sensus communis aestheticus* (ortak estetik duygu) gibi fert-üstü, metafizik ve fiktiv bir duygu kabul etmekle çözümlemek istemiştir. Bir antimetafizikçi olan B. Croce'nin böyle bir metafizik yöne başvuracağı düşünülemez. Ve nitekim, B. Croce de bu yola başvurmaz. Ama, yine bir anti-psikologist olan B. Croce, psikologist yola başvurmaktan başka bir çare bulamaz. Şimdi B. Croce bunu nasıl yapıyor? görmeğe çalışalım.

Problem şudur: Beğeni yargısı, reproduktion nasıl meydana gelir? Biz, uyarım araçları değiştiğine göre, ifadeyi nasıl tekrarlıyabiliriz? «Eğer» diyor B. Croce, «fizik ve psişik şartların değişik oluşu içten aşılabilseydi, bu hakikat çıkarılabilirdi. Fakat, bu aşılamazlığın bir zorunluluk karakteri olmadığı için, daha çok şu çıkarıma varmak gerekir: reproduktion, daima uyarım aracının (fizik güzel) meydana geldiği şartlar içine kendimizi koymak istersek ve koyabilirsek meydana gelir.»[28] İmdi «bu şartlar içine kendimizi koymak» ne demektir? Bu, özellikle Dilthey'den beri tarihsel-tinsel olayları kavramak için önerilen, tinsel olayları içinden kavramak, onları anlamak yolundan, metodundan başka ne olabilir? Sanat eserleri de, birer tinsel olay olduğuna göre, burada tutulması tavsiye edilen yd, sanat eserlerinin içinde meydana geldiği şartları içinden kavramak, onları anlamak

28) Aynı eser, s. 95.

ve bir bakıma onları 'içinden yaşamak'tır. Bu yöntem, yirminci yüzyılın başında, yeni bir teknik deyim elde eder ve içeriği daha belirleşir: *Einfühlung*. J. Volkelt ve özellikle de Th. Lipps'in estetik'e kazandırdığı bu deyimin içeriği de aşağı yukarı aynı şeyi söyler. Sanat eserini biz ancak duygu yoluyla içinden kavrıyarak, yaşıyarak kavrayabiliriz. İlkin duyulur algı ile kavradığımız estetik obje, sanat eseri, bizden kendisini tümüyle kavramamız için, bir etkinlik, bir tinsel etkinlik taleb eder. Bu isteği yerine getirmek için, süje, bütün tinsel-duygusal varlığını, ben'ini estetik obje'ye aktarır. Bunun sonucu olarak biz, estetik obje'yi tinsel olarak yaşarız, ama, aslında estetik obje'de biz kendimizi yaşarız. Böyle bir kavrayış, düpedüz bir psikolojik kavrayıştır, bu bir psikologizm'dir.

B. Croce, fizik-güzelin meydana geldiği şartlar içine kendimizi koymak» derken, bununla neyi kastediyor? bu pek anlaşılmadan kalıyor. Bu sözün içeriğini, B. Croce'nin ahlâk alanından verdiği bir örneği ele alarak açıklamak istiyoruz. «Eğer ahlâkî karar vermiş olan bir insanın içinde bulunduğu şartlar içine kendimizi ideal bir şekilde koyarsak, bu kararın ahlâki olup olmadığını yargılayabiliriz. Aksi halde, bir eylem bizim için kavranamaz kalacak ve bunun sonucu olarak da yargılanamaz olacaktır. Bir kaatil, bir menfur da olabilir bir kahraman da olabilir; bu öldürme, belli sınırlar içinde toplumu koruma düşüncesi karşısında toplumu koruma düşüncesi bir kaatili herhangi bir kaatili oldu-

ğu gibi ölüme mahkûm ettiğine göre — indiffrent oluyorsa, o zaman ahlâk bakımından karar vermek ve yargıda bulunmak isteyen bir kimse için bu hal indifferent bir hal değildir; ve bu insan, kaatilin işlediği fiil hakkında yalnız bir hukukî tasavvuru değil, hakikî bir tasavvuru elde etmek için kaatilin bireysel psikolojisini bir kere tekrarlamaktan kendini alıkoyamıyacaktır. Ahlâkta da zaman zaman bir beğeniden veya alışıldığı üzere ahlâkî bilinç denen şeye, yani iyi-niyet etkinliğine karşılık olan bir ahlâkî incelikten söz açılır.»[29] Bu örnek, 'kendimizi şartların içine koymak' ile kastedilen içeriği yeterince bize açıklamış oluyor. Yukardaki örneğe göre, bir öldürme fiilini anlamak için, kaatilin bir fiili işlediği şartlar içine kendimiz koymalıyız. Kaatilin o an içinde bulunduğu ruhi-tinsel durumu yaşamalıyız. Ancak, bu yolda o öldürme fiili hakkında ahlâkî bir açıklığa kavuşmuş oluruz. Böyle bir açıklama, psikologist bir ahlâkî açıklamadır.

Aynı tavrı, estetik alanına aktardığımızda, psikologist bir estetik açıklama ile karşılaşmış oluruz. Söz gelimi, bir sanat eserini kavramak için, o sanat eserinin içinde meydana geldiği psikolojik şartları yalnız bilmek değil, aynı zamanda yaşamak lâzım gelir. Bu yaşama içinde, beğenimiz, sanat eserini yaratan deha ile kucaklaşır, onunla aynılaşır. Beğeni ile dehanın böyle bir aynılaşmasında bütün yabancı eleman ve motiv'lerden kurtulmuş ola-

29) Aynı eser, s. 92.

rak original varlığı içindeki sanat eserini kavramış oluruz.

B. Croce, bütün bunları aynen söylemiyor, ama, 'sanat eserinin meydana geldiği şartlar içine kendimizi koymalıyız' derken, bu sözlerin alt-plânında örtük olarak bulunan anlam, işte bu psikologist anlamdır.—

Bütün bu söylenenlerden anlaşıldığına göre, tenkitçi, böyle bir psikologist tavır ile sanat eseri üzerine eğilecek ve onu psikolojik şartları içinde beğenisi ile kavrıyacak, yaşıyacak ve değerlendirecektir. Değer yargısı, sanat eserini, beğeninin yaşamasının bir ürünü olacaktır.

Ama, şimdi bu beğeni yargısının geçerliğini sorabiliriz. Beğeni yargısının mutlaklığı üzerinde hâlâ durulabilir mi? Daha önce işaret edildiği gibi, beğeni yargısının mutlaklığı fantaziye, sezgiye dayanan bir mutlaklıktır. Bu sezgi, içeriğini, fizik-güzel, yani sanat eseri aracılığı ile sanatçının *ifade*'sinde eldè eder. Sezgiyi, fantaziyi belirleyen şey, ifade ve ifadenin meydana geldiği şartlardır. Bunlar ise, objektiv bir içeriği gösterirler. Beğeni, fantazi ve sezgi ile sanat eserine yönelirken, bu objektiv ifade içeriği ve bu ifadenin meydana geldiği şartlar tarafından belirlenir. Beğeni, bu şartları yaşarken, kendi sübjektiv ruh hallerini değil, tersine bu objektiv ve somut ifadeyi ve bu ifadenin içinde meydana gelmiş olduğu şartları yaşar. Buna göre, burada *Einfühlung*'dan ayrılan bir yan kendini gösteriyor. Orada, süje,

kendi dışında bulunan estetik obje'de kendi ruh hallerini yaşadığı halde, burada süje, yine kendi dışında bulunan estetik obje'de o obje'yi ve o objenin içinde meydana geldiği objektiv şartları yaşar. Bu bakımdan, beğeni, kendi sübjektiv duygu ve ruh hallerini değil de, ifadenin objektiv ve somut içeriğini tekrarlar. Bunun tabiî bir sonucu olarak da, beğeni yargısı, ifade ve ifadenin içinde meydana geldiği şartların yeniden yaşanması ve canlandırılmasıdır. Bu ifade ve onu doğuran şartlar öyle somuttur ki, onlar, her beğeniye açıktır ve her beğeni tarafından tekrarlanabilir. Bunun için, onların her beğeni için bir değişmezliği, yani bir anlamda bir mutlaklığı olduğu gibi, aynı zamanda her beğeni için de bir geçerliği olacaktır.—

Görülüyor ki, bu temellendirmeleri ile B. Croce, bir relâtivizme ve bir sübjektivizme karşı, beğeninin mutlaklığını ve genel-geçerliğini savunmak istediği gibi, aynı zamanda onu metafizik'e karşı da savunmuş oluyor.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç : Estetik ve Lingüistik

Lingüistik, B. Croce'nin estetik çalışmalarının tepe noktasını teşkil eder. Erek, bir tümel ifade bilimini temellendirmektir. Bunun için, B. Croce, Aesthetica adlı ana kitabına alt başlık ve estetik adının tamamlayıcısı olarak «İfade bilimi ve genel Lingüistik» sözlerini ekler. B. Croce, estetik problemleri inceledikten sonra, estetik ile lingüistik arasında belli bir ilgi tespit etmek ister. Fakat, bu ilgi, herhangi bir ilgi olmayıp, estetik ile lingüistik arasındaki bir aynılığı gösterir. «Estetik'i de ifade bilimi olarak her yönden araştırdıktan sonra, şimdi, kitabımızın başlığına koyduğumuz 'genel lingüistik' alt başlığını haklı çıkarmak gerekir.»[1]

Şimdi, B. Croce niçin 'genel lingüistik' diye bir alt başlık koyuyor ve sonra da bunu haklı çıkarmak çabası ile işe sarılıyor? Böyle bir soruya B. Croce şöyle bir karşılık verecektir: «Sanat bilimi ve dil biliminin, estetik ve lingüistik'in, eğer onlar hakikî ve asıl bilimler olarak kavranırlarsa, iki ayrı bilim

1) Aynı eser, s. 108.

değil de, tersine bir tek bilim oldukları tezini öne sürmek ve bu tezi açıklamak gereğindeyiz; bir özel lingüistik olarak değil, fakat, kendine doğru çabalanan lingüistik bilimi, genel lingüistik, *felsefeye indirgenebilen* şey olarak estetik'den başka bir şey değildir.»[2] B. Croce'ye göre, bu anlamda genel lingüistik ile estetik aynı şey olacaktır. Bu aynılık, özellikle onların problemleri yönünden de kendini gösterir. «Genel lingüistik, yani felsefi lingüistik ile uğraşan bir kimse, estetik problemlerle uğraşır ve aksi: *dil felsefesi ve sanat felsefesi de bir ve aynı şeydir.*»[3] Estetik'i ve lingüistik'i bir birinden ayrı olarak düşünmek mümkün değildir, çünkü, B. Croce'ye göre, onların problemleri aynı problemlerdir. «Bunun yerine lingüistik'in estetikten farklı bir bilim olabilmesi için, onun doğrudan doğruya estetik olan ifadeyi obje olarak alamaması gerekecekti; bu, dilin ifade olduğunun inkâr edilmesi gerektiğini söylemek istiyor.»[4] Buna göre de, dil, ifade demektir. «Fakat, hiç bir şey ifade etmiyen seslerin meydana getirilmesi, bir dil değildir: dil, bölünmüş, sınırlanmış, ifade ereği için düzene sokulmuş seslerdir.»[5] Dilin bir tek ereği vardır: ifade. Ama, biliyoruz ki, ifade, aynı zamanda estetik'in konusunu teşkil eder. Estetik, B. Croce'ye göre, genel ifade bilimidir. Buna dayanarak B. Croce, genel ifade bi-

2) Aynı eser, s. 108.
3) Aynı eser, s. 109.
4) Aynı eser, s. 109.
5) Aynı eser, s. 109.

limi olan estetik ile yine bir ifade olan dili inceliyen lingüistik arasında bir aynılık. bulur.

Ama, mâdem ki, estetik genel ifade bilimidir ve lingüistik de özel bir ifade türü olan dili konu olarak almaktadır, acaba, buradan lingüistik'in estetik'in özel bir sınıfını oluşturduğu sonucu çıkarılamaz mı? B. Croce'ye göre, çıkarılamaz, çünkü, bu, B. Croce'nin daha önce öne sürdüğü varsayımla çelişirdi. Bu varsayıma göre, ifade bir bütündür, bölünemez. «Öte yandan lingüistik'in estetik karşısında özel bir bilim olabilmesi için, onun ifade'lerin bir *özel sınıfını* obje olarak alması gerekirdi. Fakat, ifade sınıflarının var olmadığı, bizim doğrudan doğruya kanıtladığımız noktalardan birisidir.»[6] Bunun için, B. Croce'ye göre, lingüistik estetik'in bir özel kolunu teşkil etmeyip, onunla *bir ve aynı şeydir.*

Bu aynılık, onların ilkin problemleri yönünden kendini gösterir. Şöyle ki : «Lingüistik tarafından çözülmesi gereken problemler ve lingüistik'in üzerinde tartışmış olduğu ve bu gün de tartıştığı yanlışlar, aynı şekilde estetik'i uğraştıran ve şaşırtan problem ve yanlışlardır. Lingüistik'in felsefi meselelerini estetik formüllere indirgemek, daima kolay değilse de, her zaman mümkündür.»[7] Sonra, bu aynılık, onların yalnız problemlerinin ortak oluşunda kendini göstermez, aynı şekilde bu her iki bilimin birer bilim olarak temellendirilmesinde de kendini

6) Aynı eser, s. 109.
7) Aynı eser, s. 109.

gösterir. Başka türlü söylersek, lingüistik ve estetik'in bir bilim olarak temellendirilmesi ile ilgili görüşler aynı yönde oluşur. «Birinin mahiyeti üzerinde yapılan hesaplaşmaları, diğerinin mahiyeti üzerinde yapılan hesaplaşmalar karşılar. Böylece, lingüistik'in bir tarihi disiplin mi, yoksa bir bilimsel disiplin mi olduğu tartışılır; ve bilimsel olan şey, tarihi olan şeyden ayırtedildikten sonra, lingüistik'in tabiat bilimi düzenine mi, yoksa psikolojik bilimler düzenine mi ait olduğu sorusu ortaya atılmıştır; burada psikolojik bilimler deyince, hem empirik psikoloji hem de tinsel bilimler anlaşılır; aynı şey, estetik için olmuştur; bazısı (estetik ifadeyi psişik anlamı olan ifade ile karıştıranlar), estetik'i bir tabiat bilimi olarak görürler; yine diğer bazısı, bu çeşit bir material üzerinde bilim yapmak imkânını reddederler ve estetik'i, tarihi olguların basit bir kollektion'u haline getirirler; bunların hiç biri estetik bilgiye etkinlik veya değer bilimi, tin bilimi olarak varamazlar.»[8]

Estetik bir tin ve ifade bilimi olduğuna göre, estetik ile aynı olan lingüistik de bir ifade bilimi olacaktır. Ama, ne var ki, estetik nasıl çoğu yanlış olarak belirlenmek ve kavranmak istenmişse, aynı şekilde lingüistik de yanlış olarak kavranmış ve bu arada lingüistik ile ilgili olarak pek çok yanlış teori ortaya çıkmıştır. Şimdi, bunlardan bir ikisine kısaca işaret edelim. Bu teorilerden biri, *ünlem* teorisidir.

8) Aynı eser, s. 109.

B. Croce bu teoriyi ele alır ve şöyle eleştirir: «Lingüistik ifade veya söz, sık sık bir ünlem (nida) olgusu olarak görünmüştür; bu ünlem içine, insan ve hayvanlarda ortak olan duygunun fizyolojik ifadeleri denen bütün ifadeler girer. Fakat, acının fizik refleksi olan bir 'ah' ile kelime arasında, hattâ acının ah'ı ile kelime olarak kullanılan 'ah' arasında bir uçurum bulunduğu da unutulmamalı.»[9] B. Croce'ye göre, ünlem teorisinin hatası, psişik bir fenomen olan 'ah ile, tinsel bir fenomen olan 'ah' kelimesini birbirine karıştırmış olmasıdır.

Bir başka teori *çağrışım* veya *alışkanlık* teorisidir. «Ünlem teorisi veya alman lingüistikçileri tarafından alaylı bir tarzda adlandırıldığı gibi, ('ah', 'ah' teorisi) bırakıldıktan sonra, çağrışım veya alışkanlık teorisi gibi bir başka teori öne sürüldü; bu teori, genel olarak estetik çağrışımcılığın kendisi ile birlikte ortadan kalktığı şu itiraz ile karşılaşır: kelime bir birliktir ve tasavvurların bir dizisi değildir ve dizi de, açıklanması gereken ifadeyi açıklamaz, tersine daha çok bu ifadeyi şart koşar.»[10] Aynı şeyler, «Wau Wau» teorisi için de doğrudur. Çünkü, bu teori de çağrışımcılık, ama taklitçi bir çağrışımcılık olarak ortaya çıkar. B. Croce'ye göre, «lingüistik çağrışımcılığın bir değişik hali de, taklitçi çağrışımcılıktır, yani onomatopoa teorisidir; bu teoriye lingüistikçilerin kendileri 'wau wau' teorisi adını vermekle, onu gülünç etmişlerdir. 'Wau wau' adını

9) Aynı eser, s. 109.
10) Aynı eser, s. 109.

vermelerinin sebebi, onomatopoatest'lere göre, köpeğe adını vermesi gereken havlamayı taklit etmesinden ötürüdür.»[11] Oysa, dil, B. Croce'ye göre, bir taklit olmayıp, tinsel bir yaratmadır.

Öte yandan, B. Croce'ye göre, öyle bazı lingüistler vardır ki, bunlar dilin başta bir tinsel yaratma olduğunu kabul ederler, ama, sonra dilin gelişmesinin çağrışım yoluyla olduğunu öne sürerler. Ama, B. Croce'ye göre, bu, 'dilin aktivist özüne daha iyi nüfuz etmiş olan lingüistikcilerin düştüğü bir hatadır'. Bu hata şundan ileri gelir: Onlar, dili ilkin bir yaratma ve sonra da bir çağrışım olarak açıklarlarken, dili birbiri ile bağdaşamayan, birbirinden farklı iki şeye geri götürmektedirler. Fakat. Croce'ye göre, «bu ayırma doğru değildir; zira, böyle bir durumda kaynak (origine), tabiat veya özden başka bir şey ifade edemez; ve eğer dil tinsel bir yaratma ise, o zaman daima yaratma olacaktır; eğer çağrışım ise, o zaman da daima çağrışım olacaktır.»[12] Ama, B. Croce'ye göre, bu birbirinden tamamen farklı olan yaratma ve çağrışım kavramlarını, dili kaynak bakımından açıklarken birbirine karıştırmanın nedeni, aslında, genel ifade biliminde, estetik alanında bulunur. B. Croce, bunu şöyle açıklıyor: «Bu yanılma, bizce bilinen şu estetik prensip'in farkına varılmamasından ileri gelir: daha önce yaratılmış olan ifadeler, yeni ifadelere yol açmak için, tekrar izlenim olmak gereğindedir. Yeni sözler meydana ge-

11) Aynı eser, s. 109.

12) Aynı eser, s. 110.

tirir getirmez, eskilerin anlamlarını değiştirmek veya onları genişletmekle, her zaman yaptığımız gibi, eski kelimeleri değiştiririz; fakat, bu olgu, bir çağrışım olayı değildir; tersine ,eğer daima yaratmanın konusu, farazi bir ilkel insan izlenimlerini değil de, yüzyıllar boyunca toplum içinde yaşıyan ve ruhi organizmasında çeşitli şeyleri ve bunlar arasında da dili tasarruf eden ve koruyan canlı insan izlenimlerini konu olarak alıyorsa, yaratıcıdır.»[13] Buna göre de, bir yaratma olarak doğan dil, gelişmesi içinde de yaratma olacaktır. Bundan çıkarılacak sonuç da şu olacaktır: Bir tinsel yaratma olan dil, bir ifade olarak genel ifade bilimi içinde, estetik içinde yer alacaktır, dili inceleyen lingüistik de, estetik ile aynı olacaktır. Böyle bir sonucun ışığı altında artık lingüistik'e bakış da tamamen değişmiş olacaktır. Şöyle ki, daha önceleri, lingüistik'in bir bilim olarak temellendirilmesi için sürdürülen tartışmalar da artık anlamını kaybeder. Ne idi bu tartışmalar? Burada tartışılan şey, lingüistik'in bir tarihi bilim mi, yoksa bir tabiat bilimi mi olduğu sorusudur. Bunu B. Croce'nin diliyle söylersek: «Böylece lingüistik'in bir tarihi disiplin mi yoksa bir bilimsel disiplin mi olduğu tartışılır ve bilimsel olan şey, tarihi olan şeyden ayırtedildikten sonra, lingüistik'in tabiat bilimi düzenine mi, yoksa psikolojik bilimler düzenine mi ait olduğu sorusu ortaya atılmıştır; burada psikolojik bilimler

13) Aynı eser, s. 110.

deyince, hem empirik psikoloji hem de tinsel bilimler anlaşılır.»[14] Şimdi ise, lingüistik, ifade bilimi olan estetik ile aynı şey olarak anlaşılınca, artık yukardaki sorunun anlamı kendiliğinden ortadan kalkar. Yani lingüistik tarihi bilimlere mi yoksa tabiat bilimleri içine mi girer sorusu. Çünkü, «dil, sürekli bir yaratmadır; bir kere bir kelime ile ifade edilen bir şey, daha önce yaratılmış olan şeyin doğrudan doğruya reproduktion'u olarak tekrarlanır; daima yeni izlenimler seslerin ve manaların sürekli olarak değişmesini sağlar, yani daima yeni izlenimleri.»[15] Bu yeni izlenimler de, daima, yeni ifadelere götürür. Bu bakımdan, dil, sürekli bir yaratış anlamında ifade'dir ve ifade olarak da estetik'in içinde yer alır. Bunun tabiî bir sonucu olarak da, bir ifade olarak dili inceliyen bir bilimin de, lingüistik'in de estetik ile, genel ifade bilimi olan estetik ile aynı şey olması gerekir. «Sanat bilimi ve dil biliminin, estetik ve lingüistik'in, eğer onlar hakikî ve asıl bilimler olarak kavranırlarsa, iki ayrı bilim değil de, tersine bir tek bilim oldukları tezini öne sürmek ve bu tezi açıklamak gereğindeyiz; bir özel lingüistik olarak değil, fakat, kendine doğru çabalanan lingüistik bilimi, genel lingüistik, felsefeye indirgenebilen şey olarak estetik'den başka bir şey değildir.»[16]

---

14) Aynı eser, s. 109.
15) Aynı eser, s. 114.
16) Aynı eser, s. 108.

İmdi, bunun böyle olmadığını yani lingüistik'in estetik'den farklı bir bilim, kendine özgü bir bilim olduğunu öne sürebilir miyiz? B. Croce'ye göre bunu öne sürebilmemiz için, dilin bir ifade olmadığını ön-şart olarak kabul etmemiz gerekir. Bu anlamda, dili ifade-dışı elemanlara geri götürebilir miyiz? Diyebiliriz ki, dil, heceler, sesli ve sessiz harfler gibi yalın ses elemanlarından oluşur. «Fakat, hiç bir şey ifade etmiyen seslerin meydana getirilmesi bir dil değildir; dil, bölünmüş, sınırlanmış, ifade ereği için düzene sokulmuş seslerdir.»[17] Tıpkı, estetik alanında güzeli fizik elemanlara geri götürerek açıklamak istemek gibi. Bunu B. Croce'nin dili ile söylersek: «Güzelin temel biçimleri ile ilgili bir araştırmanın, kendisinden doğmuş olduğu fizik ve estetik'i birbirine karıştırma hatasına, temel lingüistik olguları takip eden ve fizik seslerinin uzun dizisini daha kısa dizilere ayırmayı bu isimle isimlendirenler de yaparlar. Heceler, sesli ve sessiz harfler ve kelime denen hece dizileri, ayrı ayrı alınırlarsa, hiç bir belli anlam ifade etmeyen bütün bu fenomenler, henüz lingüistik olgular olarak adlandırılamaz, tersine, bunlar, yalın seslerdir, daha doğrusu, fizik bakımdan soyutlanmış ve sınıflanmış seslerdir.»[18] Harfler, sesli ve sessiz harfler, fiziksel fenomenlerdir ve bir ifade değildirler. Bunun için onlar, lingüistik'in konusunu oluşturmazlar. Lin-

17) Aynı eser, s. 109.
18) Aynı eser, s. 113.

güistik'in konusunu, bu fiziksel olayların üstünde bulunan ve *ifade* denen tinsel varlık oluşturur. O halde, dili, ifadenin dışında bir varlık olarak düşünemiyeceğimize ve ifade de estetik'in konusu içine girdiğine göre, lingüistik ile estetik aynı olacaktır.

B. Croce, onların aynılığını, içine aldıkları problemlerin ortaklığı ile de temellendirmek ister. Şöyle ki, «Lingüistik tarafından çözülmesi gereken problemler ve lingüistik'in üzerinde tartışmış olduğu ve bugün de tartıştığı yanlışlar, aynı şekilde, estetik'i de uğraştıran ve şaşırtan problem ve yanlışlardır. Lingüistik'in felsefî meselelerini estetik formüllere indirgemek, daima kolay değilse de her zaman mümkündür. Birinin mahiyeti üzerinde yapılan hesaplaşmaları, diğerinin mahiyeti üzerinde yapılan hesaplaşmalar karşılar.»[19] Demek oluyor ki, problemleri ortak olan lingüistik ve estetik öz bakımından da bir aynılığı gösterecektir. Bundan ötürü, «genel lingüistik ile yani felsefî lingüistik ile uğraşan bir kimse, estetik problemlerle uğraşır ve aksi: dil felsefesi ve sanat felsefesi de bir ve aynı şeydir.»[20]

Lingüistik ve estetik'in aynılığı, B. Croce estetik'inin ulaşmış olduğu son noktadır. Estetik'i genel bir ifade bilimi olarak temellendiren B. Croce'nin onu, yine ifadeden başka bir şey olmıyan dili inceliyen lingüistik ile yakın bir ilgi içine koyması tu-

19) Aynı eser, s. 109.
20) Aynı eser, s. 109.

tarlı olarak görünüyor. Ancak, burada dil, salt bir ifade anlamında, universal bir anlamda anlaşılmalıdır. Aksi halde, estetik ile lingüistik'in aynılığı, temellendirilmeden kalmağa mahkûm olur. Bu salt ve tümel anlamındaki dil ile uğraşan lingüistler ile yine bir tümel ifade bilimi olan estetik ile uğraşan estetikçiler, B. Croce'ye göre *aynı* problemlerle uğraşırlar, *aynı* görevi yerine getirirler. Bunu B. Croce, güzel bir benzetme ile temellendirmek ister. Bu benzetme şöyledir : «Felsefe bakımından yetenekli olan lingüistler ve dil problemlerinde derinleşmiş olan glottolog'lar (eski, fakat etkili bir imge kullanılırsa), tünel işçilerinin bulunduğu bir durumda bulunurlar: bir belli noktada onlar diğer yandan işe başlamış olan arkadaşlarının yani estetik filozoflarının seslerini işitmelidirler. Bilimsel çalışmanın belli bir basamağında, lingüistik'in, bir felsefe olması bakımından estetik'de son bulması gerekir ve lingüistik, arkada hiç bir tortu bırakmadan hakikaten bir ırmak gibi estetik'e dökülür.» [20a] Bu, B. Croce estetik'inin ulaştığı en son noktadır. Bu noktada B. Croce, estetik'ine çıkış noktası olarak almış olduğu bir kavrama yeniden, ama bu kez başka bir yönden ulaşmış oluyor. Bu kavramın *ifade*'dir. B. Croce estetik'i ifade kavramı ile başlıyor ve sonunda lingüistik anlamında ifade kavramı ile birleşerek yine *ifade* kavramı ile son buluyor. İfade kavramı ile B. Croce, çağının kültürüne açılan bir köprüye, bir pencereye ulaşmış oluyor. Çünkü, *ifade* (expression), B. Croce'nin içinde yaşadığı çağın bir *altın* kavramıdır.

EDEBİYAT FAKÜLTESİ MATBAASI
İstanbul — 1973

14 TL.